

ISSN: 2149-5866

Çeşm-i Cihan

Tarih Kültür ve Sanat Araştırmaları E-Dergisi

The E-Journal of History-Culture and Art Researches

Cilt/Volume:8 Sayı/Issue:2 Yıl/Year: Kış/Winter 2021



Bartın ve Yöresi Tarih-Kültür Araştırmaları
Uygulama ve Araştırma Merkezi (BAYTAM)



2021-8

2



Bartın Üniversitesi
Bartın ve Yöresi Tarih-Kültür Araştırmaları
Uygulama ve Araştırma Merkezi

Çeşm-i Cihan

Tarih, Kültür ve Sanat Araştırmaları E-Dergisi

ISSN: 2149-5866

Cilt: 8 Sayı: 2
Kış 2021

BARTIN

Sahibi / Owner

Doç. Dr. İbrahim GÜMÜŞ
Bartın ve Yöresi Tarih – Kültür Araştırmaları Uyg. ve Araş. Merkezi (BAYTAM) Müdürü

Editör / Editor

Doç. Dr. İbrahim GÜMÜŞ

Editör Yardımcısı / Assistant of Editor

Dr. Öğr. Üyesi Musa SALAN

Yayın Kurulu / Editorial Board

Prof. Dr. Ali Yakıcı (Gazi Üniversitesi)
Prof. Dr. M. Mete TAŞLIOVA (Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi)
Prof. Dr. M. Öcal OĞUZ (Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi)
Doç. Dr. Can Şen (Bartın Üniversitesi)
Doç. Dr. Haluk ÖNER (Bartın Üniversitesi)
Doç. Dr. Macit BALIK (Bartın Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Emine ÇAKIR (Hacı Bayram Veli Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Gülşah HALICI (Bozok Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Yılmaz TOP (Bartın Üniversitesi)

Bilim Kurulu / Advisory Board

Prof. Dr. Abdulkadir Emeksiz (İstanbul Üniversitesi)
Prof. Dr. Alsou KAMALİEVA (Bartın Üniversitesi)
Prof. Dr. Alyona Yuldaşkızı BALTABAYEVA (Ahmet Yesevi University, Kazakistan)
Prof. Dr. Gous Mashkooor Khan (Jawaharlal Nehru University, Hindistan)
Prof. Dr. Ramiz ASKER (Bakü Devlet Üniversitesi, Azerbaycan)
Prof. Dr. İbrahim DİLEK (Hacı Bayram Veli Üniversitesi)
Prof. Dr. Metin EKİCİ (Ege Üniversitesi)
Prof. Dr. Muharrem KAYA (Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi)
Prof. Dr. Naciye YILDIZ (Hacı Bayram Veli Üniversitesi)
Prof. Dr. Nezir TEMUR (Gazi Üniversitesi)
Prof. Dr. Ruhi ERSOY (Hacı Bayram Veli Üniversitesi)
Prof. Dr. Sedat YAZICI (Bartın Üniversitesi)
Doç. Dr. Eşgane BABAYEVA (AMİA Nizamı Edebiyat Enstitüsü, Azerbaycan)
Doç. Dr. Naila ASKAR (Dicle Üniversitesi)
Doç. Dr. Şerife Seher EROL ÇALIŞKAN (Bartın Üniversitesi)
Doç. Dr. Xhemile ABDİU (Tiran University, Arnavutluk)
Dr. Öğr. Üyesi Ahmet ALTAY (Bartın Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Sevdâ KAMAN (Bartın Üniversitesi)
Dr. Ferya ERSÖZ (Fransa)
Dr. Nejla KAYALI ORTA (University of Uppsala, Sweden)

Dizgi / Typographic
Arş. Gör. Ahmet CAN

İletişim Adresi / Correspondence Address

Bartın Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi
74100 Merkez - BARTIN

Telefon / Phone

0378 501 12 03

Faks / Fax

0378 501 10 15

e-mail

cesmicihandergi@bartin.edu.tr

Internet

<http://baytam.bartın.edu.tr/> <http://dergipark.gov.tr/cesmicihan>

© **Copyright:** BÜ Bartın ve Yöresi Tarih – Kültür Araştırmaları Uygulama ve Araştırma Merkezi (BAYTAM). **Çeşm-i Cihan yılda iki sayı olarak yayınlanan uluslararası hakemli bir dergidir.** Dergide yer alan yazılarda ileri sürülen görüşler yazarlara aittir. Dergi yayın kurallarına <http://dergipark.gov.tr/cesmicihan> adresinden ulaşılabilir.

Dergimizin Tarandığı İndeksler



ÇEŞM-İ CİHAN

Tarih Kültür ve Sanat Araştırmaları E-Dergisi

Cilt: 8 Sayı: 2

ISSN: 2149-5866

Kış 2021

İÇİNDEKİLER

Doç. Dr. İbrahim GÜMÜŞ Editörden	1
MAKALELER	
Prof. Dr. Ali Osman ÖZTÜRK Konya Türkülerinde 'Dalgali' Kişizade İmgesi	2
Hanım Handan AĞIRMATLI - Doç. Dr. Hacer Nurgül BEĞİÇ Anadolu'da Kaybolmakta Olan Geleneksel Bir Giyim Kuşam Unsuru: Zaza Püskülü.....	30
Dr. Öğr. Üyesi Orçun BERRAKÇAY - Dr. Öğr. Üyesi Pınar ŞAHİN "Cazgır": Okuduğu Manilerle Deve Güreşi Festivallerinde Bir Kültür Aktarıcısı.....	47
Doç. Dr. Şerife Seher EROL ÇALIŞKAN Bartın İli Doğum Ritüelleri.....	62
Doç. Dr. İbrahim GÜMÜŞ Gölgedeki Mit: Karagöz'de Olağanüstü Varlıklar.....	82
Dr. Öğr. Üyesi Neslihan Huri YİĞİT Türk Dünyası Atasözlerinde Sözü'nün Niteliği İle İlgili Atasözleri.....	90
Müge BAYRAKTAR Âşık Şeref Taşlıova'nın Derlediği Gelin Taşı Hikâyesi'nin Yapısal Olarak İncelenmesi.....	115
Doç. Dr. Ferhunde KÜÇÜKŞEN ÖNER Tarihi Görme Biçimi: Tarih Resim İlişkisi.....	133
Doç. Dr. Anıl ÇELİK Türkiye Türkçesinde Bir Söz Dizimi Terimi Önerisi: Kısa Çizgi Öbeği (Kısa Çizgi İşaretiyle Kurulmuş Bütünleşiklik Bildiren Öbek).....	147
Doç. Dr. Macit BALIK İsmail Hakkı'nın Tahasür'deki Şiirlerine ve Poetikasına Dair Bazı Dikkatler.....	166
Doç. Dr. Serenat İSTANBULLU- İdil ILICAK ÖZKAN Video Kliplerde Toplumsal Cinsiyet Açısından Kadın Kimliği: Sezen Aksu Örneği.....	188
Dr. Öğr. Üyesi Gülşen ASLAN ELKIRAN Tezhip Sanatında Natüralist Motifler Kapsamında Yaprak Motifinin İncelenmesi.....	217
Seher BIÇAK Heinrich Mann'ın Mavi Melek(Profesör Unrat) İle Ferit Edgü'nün O-Hakkâri'de Bir Mevsim Adlı Eserlerinde Eğitim Eleştirisi.....	241
Merve DİNÇARSLAN Mehmet Ragıp Karcı'nın Yeni Bir Sevda Süleyman'ı Eserinde Geleneğin İzini Sürmek.....	254

EDİTÖRDEN

Merhaba sevgili okur,

ÇEŞM-İ CİHAN Tarih - Kültür ve Sanat Araştırmaları E - Dergisi, T.C. Bartın Üniversitesi Bartın ve Yöresi Tarih - Kültür Araştırmaları Uygulama ve Araştırma Merkezinin süreli yayınıdır. Bu sayıda MLA tarafından taranmaya başladık. Ayrıca dergimiz Sobiad, SIS, ESJI gibi indeksler tarafından da taranmaktadır. Bu vesileyle destekleriniz için sizlere, yazar ve hakemlerimize teşekkür ederiz. Kış 2021 tarihli 16. elektronik sayıyla sizlerle.

Dergimizin 8. cildinin ikinci sayısında farklı disiplinlerden 14 makale yer almaktadır. Farklı alanlardan kıymetli araştırmacıların yazılarını ilgiyle okuyacağınızı umuyoruz. Çalışmaları ile dergimize katkıda bulunan değerli araştırmacılarımıza ve dergi hakemliğini kabul ederek dergimize yaptıkları katkı için şükranlarımızı sunuyoruz. Bu sayının teknik hazırlığını üstlenen Arş. Gör. Ahmet CAN ve editör yardımcımız Dr. Öğr. Üyesi Musa SALAN başta olmak üzere emeği geçen herkese katkı ve desteklerinden ötürü teşekkür ederiz.

Haziran 2022'de yayımlanacak olan 17. sayıda görüşmek dileğiyle...

Doç. Dr. İbrahim GÜMÜŞ
Editör

KONYA TÜRKÜLERİNDE 'DALGALI' KİŞİZEDE İMGESİ* Prof. Dr. Ali Osman ÖZTÜRK**

Öz: Orta Anadolu'da muhafazakâr bir şehir olarak bilinen Konya, farklı açılardan incelenmesi gereken canlı bir halk türküsü geleneğine sahiptir. Bu açılardan biri de erkek müzisyenlerin bahçe duvarlarıyla çevrili bağ evlerinde icra ettikleri musiki pratiğidir. Bu gerçek müzisyenlerin sosyal ortama çıkmaya hevesli olmadığı anlamına gelir. Bu tavır, türkülerde (özellikle mahrem) insani duyguların dile getirilmesinde gösterir: duygular doğrudan değil, simgelerle dolaylı olarak kodlanır. Bu, söz konusu duyguların saklandığı anlamına gelmez, aksine kullanılan dilin kodlarını bilenlerin anlayacağı biçimde açığa vurulması demektir. Bu makalede Konya türkülerinde beliren erkek karakterler tespit edilmeye ve neden gizemli/simgesel bir dil kullanmaya gereksinme duydukları çözümlenmeye çalışılacaktır. Araştırma malzememizi Konyalı kaynak kişi Mazhar Sakman'ın basılı/yayınlanmış türkü metinleri oluşturmaktadır. Makalenin amacı bu metinlerde aşk duygularının nasıl ifade edildiğini ve bağlam içinde nasıl anlaşılması gerektiğini tartışmaktır.

Anahtar Kelimeler: Konya türküsü, halk müziği, Konyalı imgesi, aşk simgesi, mahrem duygular.

THE IMAGE OF 'INFATUATED NOBLE' IN KONYA FOLK SONGS

Abstract: Known as a conservative city in Central Anatolia, Konya has a vibrant folk song tradition that we need to investigate from different perspectives. One of these aspects is the music practice performed by male musicians in vineyard houses surrounded by garden walls. This fact means that real musicians were not keen on socializing and meeting the eye. Such an attitude manifests itself in the expression of human emotions (especially private ones) in folk songs: emotions are not encoded directly but indirectly with symbols. This kind of expression does not mean that the emotions in question are hidden; on the contrary, it means that they are revealed so that those who know the codes of the language used can understand. This article will identify the male characters appearing in Konya folk songs and analyze why they need to use mysterious/symbolic language. Our research material consists of the printed/published folk song texts of Mazhar Sakman, from Konya. The article intends to discuss how male characters expressed love emotions in these texts, and how we should understand them in context.

Keywords: Konya folk song, folk music, the image of people of Konya, the symbol of love, private emotions.

* Bu makale daha önce "Einige Überlegungen zu den Liebessymbolen in den Konyaner Volksliedern" (*Zeitschrift für die Welt der Türken*, 8(2), 7-20) başlığı ile yayınlanan çalışmanın Türkçeleştirilip genişletilerek yeniden düzenlenmiş sürümüdür.

** Konya Necmettin Erbakan Üniversitesi, A.K. Eğitim Fakültesi, Alman Dili ve Eğitimi Anabilim Dalı. E-Posta: aoszturk@konya.edu.tr

Giriş

Âşık Şem'i'nin "Aşk u şevk ile kurulmuştur binası Konya'nın (*Konya Methiyesi*; Metin no 6. Ayrıca bkz. Kendi, 1951, 57) dizesiyle başlayan bu ünlü methiyesi, Konyalıyı şöyle tanımlar: Gösterişsiz, ama bilgili, bilgileri derin, dini bütün, olgun. Kuşkusuz bu resim, "öz imge" dediğimiz ve Konyalının kendisiyle ilgili geliştirdiği olumlu bir özellikleri yansıtır. Bozkurt Güvenç bu hususu "kimlik" terimi ile açıklar: Buna göre, "kimlik, insanın kendisini nasıl algıladığı, kimle özdeşleştiğidir." (1994, 8). Güvenç, devamında *imge* ile *kimlik* arasındaki farkı ortaya koyarak, öz ve yabancı imge terimlerine de açıklık getirir: "...kimlik ile imaj özdeş değildir. İmaj varlığın dışardan algılanması, kimlik ise varlığın kendi kendisini tanımlamasıdır. [...] Öyleyse kimlik ve imge (veya imaj), aynı toplumsal-kültürel varlığın iki yüzü gibidir." (Güvenç, 1994, 9). Kısacası ilki içeriden, ikincisi dışarıdan bakışın sonucudur. Dolayısıyla, insanın kendini nasıl gördüğü ile dışarıdan nasıl görüldüğü arasında fark vardır. Kendini hep olumlu değerlendirirken, bu imgeye "yakıştıramadığı özellikleri de başkasında arar" (bkz. Öztürk, 2015, 16). Şem'i'nin Konyalı tanımını içeriden bakışı örneklerken, Konyalı Türküsü'ndeki tanım, dışardan bakışın ürünüdür. Çünkü "Konyalı" türküsü, sanki Şem'i'nin çizdiği resme bıyık-sakal ilave edip, onu karikatürleştirmektedir: Buna göre güzel kaşlı Konyalı "Osmanlı tavırlı" olmakla birlikte, zampara, içkici, evlenmeye uygun, çok çocuk yapan bir adamdır¹. Mazhar Sakman'ın not ettiği türkülerde "adam" sözcüğü iki kez geçer. Bunlardan ilki "adam sanılan damdaki baca", ikincisi ise aşk derdinden deli deli konuşan adamdır:

Damda buhariyi (hanım gızım) adam sanırdım (gel gel) (No 1)

Ah anam yazım kaderim böyledir

Aşk adamı deli deli söyletir (nakarat) (No 10)

Türkülerdeki "adam"ın karşılığı nerdeyse "Gonyalı"dır. Kişi her kimse, "Gonyalı gibi davranmalı, "hoca" gibi olmalı (oy Gonyalım oy hocam oy) (No 27), "İl atına binip (Gonyalı) çalım satmamalı"dır (No 38), aksi halde, eleştiriye maruz kalır:

Senin gibi Gonyalı'yı (vay)

Alır gider bazarlarda satarım

¹ Bkz. Örn. No 53:

Hani benim elli direm yoğurdum (yoğurdum)
Gonyalı'dan üç oğlan doğurdum (yörü yörü Gonyalım yörü)
Yörü yavrum yörü Gonyalım yörü
Şimdi burdan geçti zamparenin biri

[Senin gibi huvardayı (canım)
Alır gider bazarlarda satarım] (No 25)

Enseyeye püskül salan (No 17 A), çulsuz hovarda tipli Konyalılar da yok değildir:

Abaları dellâlâda (vay dellâlâda)
Gonyalılar hovarda (vay) (No 46 A)

Bu yazımızda Konya'nın ünlü kaynak kişilerinden Mazhar Sakman'ın repertuarındaki türkülerde yansıyan Konyalı erkek imgesini saptamaya çalışacağız. Araştırma malzemesini, oğlu Mehmet Tahir Sakman'ın yayına hazırladığı “Konyalı Mazhar Sakman’dan Türküler” (T. Sakman, 1999) kitabındaki metinler oluşturacaktır². Sonuçta Şem'i'nin, yazımızın başına aldığımız methiyesinde çizdiği resmin, gerçeğe ne denli uyduğu bir ölçüde ortaya çıkabilecektir.

1. “Kostak” Konyalı

Mazhar Sakman'ın oturaklarda³ okuduğu koşma ve methiyelerde Konyalı imgesinin değişik özelliklerini görmek mümkündür. “5 Eylül 1987 tarihinde Mazhar Sakman tarafından Süleyman Şenel'e divan ağzında okunan [aşağıdaki] koşma, ünlü halk ozanlarımızdan Karamanlı *Gufrañi'*ye ait” (T. Sakman, 1999, 150) olup, selamını esirgemeyen, ailede kadının önemini bilincinde, toplum içinde ortalarda olması gereken yerini ve haddini bilen, asaletin soydan olduğunu bilip sonradan görmüşe itibar etmeyen ve kadın-erkek ilişkilerinde mahremiyete önem veren Konyalıyı ortaya koymaktadır:

(Aman) Sağıra selâm ver (de) yanına varma
Baktın bir mecliste sen ora girme
Kör ile topalın yüzünü görme
Onlar ile bir müşkül hâll'olur mu ya (ey)

(Aman) Dağılır anası olmayan yuva

² Alıntılanan metinlerin yanındaki rakam, kitaptaki (türkü) sıra numarasını göstermektedir.

³ Mehmet Tahir Sakman, babasının türkü notları dışında kalan bilgileri 2001 yılında yayınladığı *Dünden Bugüne Konya Oturakları* başlıklı kitapta değerlendirmiştir (bkz. T. Sakman 2001).

Güreşebilir mi geçiyen deve
Bir misafir gelse (eve) erkeksiz eve
Buyur sen burada gal olur mu ya (ey)

(Aman) Ne ileri git ne ensede gal
Ne methin şây(i) olsun ne derine dal
Sonradan görmüşe ne kız ver ne al
Osurgan lâlesi gül olur mu ya (ey) (No 80)

Konyalı erkek, kadınına “helali” gözüyle bakar ve onu, adeta sahip olduğu “dünya malı” gibi niteler. Bu nitelemenin aynı zamanda erkekleri de kapsadığı düşünülebilir. Fakat aşağıdaki örnek dizeler bize bunun aksinin daha olası olduğunu göstermektedir:

Seni bana vermezler (Gonyalı)
Gazanılmış mal gibi (vay) (No 54)

1783-1839 yılları arasında yaşayan (T. Sakman, 1999, 52) ünlü Âşık Şem’i, yaptığı betimlemelerle Konyalı imgesinin belirginleşmesine önemli katkılar yapar. Yalın ayak, fakir de (Üftâdeler yalın ayak yollara/ ...düştü gidiyor) olsa, fesli zengin de olsa (Çıkarmış perçemin fino fesinden), yiğitlikte “bey paşa” olmak gerekir:

Yiğitlik bâbında beysin paşasın
Mevlâm ömür virsin binler yaşasın
Gelin ey bi-vefâ helâllaşasın
Şem’i ecel câmin içti gidiyor (No 13)

Yiğitliği gerektiren ya da tanımlayan birkaç özelliği buraya alabiliriz: Yiğit ulu bir kuştur, yüksek uçar, payını kaptırmaz (Ulu kuşun havada olur oyunu/ Şahin küçük kimselere vermez payını), başkasının malında gözü olmaz ve sözünden dönmez (Atı olan el atına biner mi/ Yiğit olan ikrârından döner mi[?]; No 50. C). *Gubuzluk* yapmaz, maddi ya da medeni durumunda değişiklik olunca kibirlenmez (Başın mı büyüdü gelin olalı; No 29) ve sevdiğini almalıdır (No 29). Davası uğruna, ölmeye giden “babayiğit”, yardım istemekten imtina etmez:

Asılmaya gidiyor bir *baba yiğit*

Efendim efendim Şâkir Efendim
İfâde de bana yardım et beyim (No 88)

Savaşa giden askerler de “yiğit”tir. Türkü folklorunun kalıp sözler dağarcığından alınmış olsa da, askerin yiğitliğinden kuşku duyulmayacağı kesindir.

Gışlanın önünde sıra söğütler (2)
Oturmuş binbaşı asker öğütler (2)
Cepheden mi gelir onca **yiğitler**
[Cepheye mi gidiyor onca yiğitler] (95 A ve 95 B)

Konyalının türkülerine yansıyan övgü nitelemelerine (kostak, şahbaz, daylak, kasalak, civanım, aslanım, canım, oğlan, şabab, şahanım, hocam, belalım) bakarak, onun değer verdiği özellikleri çıkarmak zor değildir. Ama “Ustan kimidi/ Şeker Oğlan” türküsünde Şabab (delikanlı, yiğit) Oğlan diye nitelenen kişinin neden hem “şeker” hem “yiğit” olduğu, bunun ustasından mı, kardeşinden mi, dininden mi kaynaklandığı pek anlaşılamamaktadır.

Ustan kimidi şeker oğlan (şabab oğlan)
Ablası dalgalı güzel oğlan (şabab oğlan)
(...)
Karşındaki kil[i]seler
Kilidini kırsalar (91 A (ayrıca bk. 91. B)

Konyalı, âşık olduğu kızın kardeşine iltifat mı etmektedir? Konyalı için aşkın bir anlamı var mıdır? Vardır elbette. Aşkın tanımı, kontrol edilemez duyguların tutsağı olmaktır. Bu duyguların etkisinin ne olduğu ise şifrelenerek dile getirilir. Aşk bir “dalgalanma”dır. Bir tür denge yitimi, bir anlamda dengesizliktir. Güzelin, gelinin sevdalının “dalgalısı” (yani denge bozanı) olunca, aşk kaçınılmaz olur:

Şu Sille'nin minâresi kiremit
Ben aşkından ölüyorum kerem it
Gelin gelin sürmeli gelin
Dalgalı gelin Sille'li gelin (No 92)

İmanım gel yörü yörü

Dalgalım zalımın dölü (No 1 C)

gızım anadan yosmam dalgalım amman (No 20 A)

Dalgalım gel gel sürmelim (No 5 A)

Sevdalı yörü dalgalı yörü (No 53)

Eşim aman ey dalgalım ey

Gülüm aman ey sevdalım ey (No 66 B)

Sevdanın yaşı başı yoktur, “Küçükten sevda çekenin / Gözlerinden bellidir (aman)” (No 2), “Sevdadan kurtulanlar”ın (No 2) vereceği akıl yetmezse, iş Allah’a havale edilir:

Aman (da) Allah al başımdan sevdayı (vay)

Genç yaşımda zindan (da) ettin dünyayı (vay) (No 5 B ve 5 C)

“Yeni güzellere sevda düşer” de (No 22), “sevdalara salmak” (No 28), “sevdadan ölmek” (No 41) gerekse bile Konyalı yiğit geri durmaz. “Sürmeler mi çekmiş elâ gözlüyü kaptırır da, göremez, ellerin yüzüne bakamaz, yar için can veremez olmak” (No 96) onun için büyük bir utançtır. “Acıdır aşkın şarabı içilmez” (No 96).

Konyalı için aşk sadece insani değildir, aynı zamanda ilahidir de. Şem’î’nin ünlü “Konya Methiyesi”nin ilk iki kıtası, Konya âlimlerini anlatırken, onların temsil ettiği ilahi aşkı da tanımlar: Bilgin kişiler mantık ve anlam dersi verir, tasavvuf şairleri hakikatleri simgelerle söyler. Dini yaşayanlar, Tanrı aşkını keşfeder, aşk ile Tanrı katına ulaşılır. Yârin yerini burada Tanrı almıştır ve “aşk şarabı” başka anlamlar kazanmıştır artık.

(Yâr Yâr)

Okutur âlimleri mantık meâni Konya’nın

Remzile söyler tasavvuf şâiranı Konya’nın

Evhadettin Şems-i Tebriz Şeyh Sâhib Atâ

Bârigâh-ı evliyâdır çevre yanı Konya’nın

(Yâr yâr)

Güçlü eyler çeşmine toprağını ashâb-ı dîn
Keşf-olur erbâbına esrâr-ı Nûr-u âşıkîn
Hazret-i Mollâ-yı Rûmî burda kutbü'l-ârifîn
Arşa doğru kurulur aşk merdibânı Konya'nın (No 77)

Aşk şarabının verdiği “sarhoşluk” mu kastedilir yalnızca, yoksa sahiden somut anlamıyla içki midir dile getirilen Konya türkülerinde, aşağıda göreceğiz. Aşk acısını dindirmek amacıyla, hayali de olsa içkiye mi başvurulmaktadır net olarak anlaşılmaz örneğin şu dizelerde:

Şu Sille'nin minâresi mercandan
Sen doldur (da) ben içeyim fincandan
Nasıl vaz geçeyim senin gibi bir candan
Geçmedim aman aman
İçmedim aman aman (No 92)

İçmek, esriklik verici içecekler kullanmak Konyalı kimliğinin “içerden” değil ama “dışarıdan” bir parçasıdır. Türkülerde içeriden bakışın bir yansıması olarak, şiddetle bundan vaz geçirilme arzusu bellidir. Her ne sebeple olursa olsun içilmemelidir. “İçme Beyim” türküsünde sevdaya düşmüş bir bey oğluna yönelen talep elbette genellenmelidir:

Enginlere gar yağmış üşümedin mi
Sen bu işin sonunu düşünmedin mi
İçme beyim içme sarhoş olursun
Saat dörtten sonra bir hoş olursun
İçme beyim içme çaydan mı geçtin
Ağzın yüzün kokuyor gonyak mı içtin
İçtiğin gonyak yediğin gaymak
Sen kimin yârisin (oğlum) her yanın oynak (No 43)

Burada “çaydan geçmek” sanki “içmek” için bir nedenmiş gibi gösterilmektedir. O halde “çaydan geçilmiş ise içmek gerekli olmuştur” sonucu çıkarılabilir. Aşağıdaki dizeler “akan çaylar gibi kaynayıp çoşan” ,“Kendi yağı ile kavrulur pişerken, Muhannet elinden gurbete düşen” ve

“Kahve içerken fincan kaydı elimden” diyen birini betimler. “Çayda ya da gölde yüzmek”⁴, “şahan gibi konmak”⁵ simgeleri kuşkusuz yorumlanmaya muhtaç ve değişik anlamları barındıran göstergelerdir.

Örtün yazmasını boylu boyunca

Dokunman sarhoşa günler doğunca (No 63 B ve 61 A)

Ördeğim gölüne yüzmeye geldim

Şahanım koluna konmaya geldim (No 63 B)

“Keşkem seni görmeyeydim” türküsü kanımca esriğin verdiği pişmanlıkla ilgilidir; görmese, deli olmayacak ve meylini vermeyecektir. Bahçelerde biten haşhaş gibi, yar kokusu sevdalılı bir hoş etmekte, onun aklını başından almaktadır. Türkünün varyantlarında (bkz. No 66 B ve C) haşhaş dışında nane, mantar gibi Türkçede olumsuz çağrışımları olan simgeler bu kaniyi desteklemektedir (bkz. ayrıca No 36 A). Yukarıda belirttiğimiz “sevdalık ve dalgali yar” ilişkisi (ki bu varyantta da karşımıza çıkmaktadır: “Eşim aman ey dalgalım ey/ Gülüm aman ey sevdalım ey”) adeta, çaydan geçenin maruz kaldığı dalgaya gönderme yapmaktadır. Seveni, içmek suretiyle günaha sokan “dalgali yar”, “Kâfir isen gel imâne” serzenişine muhatap olur (No 66. C).

Bahçelerde (imanım) biter (de) haşhaş (aman aman ey)

(Ah) Yâr kokusu gelir (de) bir hoş (eşim aman ey sürmelim ey)

İçtim bâde (imanım) oldum (da) serhoş (aman aman) (No 66 A)

İçmenin sorumluluğunu “kâfir”e yüklemek elbette, deyim yerindeyse “çamura yatmak”tır. Gayri Müslime gönül düşürüp, onun gibi yaşamının sorumluluğu neden başkasının olsun?

⁴ Aşkta muradına eremeyip, sevdiğini başkasına kaptıran kişi, turnaya çay kenarına inmeme çağrısı yapar, çünkü susuz olduğu için “çayda yüzmek” ya da “geçmek” olanağı yoktur (bkz. No 16):

Çay kenarına (sürmelim) bostan ektim (gelin annem) sel aldı

Küçücükten (belalım) bir yâr sevdim (belalım) el aldı (...)

İnme durnam inme (vay)

Çaylar susuz çöllere

Ben gidersem nazlı yârim (vay)

Meyil verme (çakır alâ gözlüm) ellere

⁵ Seyfi Karabaş, “gölde yüzmek” ve “göğsüne konmak” söylemlerinin, erotik simgeler olduğu görüşündedir (1981, 109-129).

Aman Madam hoş geldin
Elinde gadeh boş geldin
Yollarını gözlerim
Sen bana sarhoş geldin (No 69 A-B)

Bir Rum kızı ile Türk gencinin aşkını anlatan “Arzu ile Kamber” öyküsü, bu sorumluluğu sanki ortaya atar gibidir: “Yil eser gum savrılır” (No 100) (bkz. Ayrıca “Yel vurdukça denizleri dalgalı” (No 33). Neden-sonuç ilişkisi bağlamında, “dalgalı bir aşka tutulan da, kum gibi savrulur”. Tanrının yazdığı gerçekleşir, yazgıları birleşen gençler, yelin önünde tutunamazlar, “onların aşu ağuludur”: “Balık kadar konuşmaktan aciz, Adem ile Havva’nın mahrem yerlerini kapatan incir kadar gülsüz ve Kur’an’daki İna Ateyna Suresi gibi mimsizdirler” [= zürriyeti kesik (?) AOÖ]. Bu muammanın elbette bir açıklaması vardır.

Yil eser gum savrılır
Cihan (da) başıma çevrilir
Sana dirim nazlı yâr
Yol buradan ayrılır

Hey zenciler zenciler
Serhoş m’olur çengiler
Arzu Hanım topuğun
Sıkmayın üzengiler

Hey Nazilli Nazilli
Koyunları çifte kuzulu
Koyunların alında
Arzu’yla Kamber yazılı

Arzu’m yasa batmışsın
Hilal (da) gaşlarını çatmışsın
Sofraya teklif olmaz
Bildim ağular gatmışsın

Hayvanlarda dilsiz ne
Yemişlerde gülsüz ne
Söyle bana Gamber'im
Kur'an'da (da) mimsiz ne

Yoktur balığın dili
Olmaz incirin gülü
Sorar isen mimsizi
İnna atayna suresi

2. "Huvarda" Konyalı

Mazhar Sakman'ın "dayısı; Konya'nın namlı hovardalarından "Hamamcı Mehmet Ağa'dır." Mazhar Sakman'ın doğup büyüdüğü *Akbaş Mahallesi* hovarda yatağıdır. Hemen yakınında bulunan *Aksinne Mahallesi* gibi, birçok ünlü saz sanatçısı da burada yetişmiştir. Bıçınları meşhurdur... (...) Mazhar Sakman çocukluk çağından çıkarken, annesi Vesile Hanım teyzesinin oğlu Yusuf Ağa'ya varmıştır. Yusuf Ağa da hovardadır. M. Sakman bir gün babalığına yalvarır. Babalığı, onu kırmaz, teyze çocuğu *Mehmet Mingir* ile er- akşamdan yüklüğe girerler. Sabaha kadar orada aç susuz Konya türküleri dinlerler, oturak âlemiyle tanışırlar. İşte o gün orada Mazhar Sakman'ın içine bir ateş düşer. Artık ölene dek sürecek olan müzik tutkusu orada başlar..." (T. Sakman, 1999, 29)

A. Sefa Odabaşı, hovardalığın, elde avuçta ne varsa saçıp savurmak, eğlencede çapkınlıkta yaşam sürdürmek olduğunu belirtir (bkz. 1999, 86 ve 2003, 29-31) Hovardanın başı beladan kurtulmaz, kavgası, düşmanı eksik olmaz. Nitekim hovarda türkülerinde bu özellikleri hemen buluruz.

Mezarımın daşı gıplaya garşı
Ben gidiyom (anam) düşmana garşı
Kâzım'ı sorarsan hovardanın başı
Aslanım Kâzım'ım (efem) vurdular beni
Bir garanlık yere (anam) goydular beni
Aslanım Kâzım'ım (efem) nerde yatıyor
Gaytan bıyıkların (anam) gane batıyor (No 75 B)

Tahir Sakman'ın verdiği bilgiye göre 19 numaralı "Çıkabilsem şu galeden saraya) Tipik bir "Mapusâne" türküsü[dür]... yaklaşık yüz yıl önce yaşayan "Fırkının İsmayıl" adlı bir saz ustası tarafından yakılmış. Fırkının İsmail çok iyi saz çalmasına rağmen, geçimsiz biriymiş. Gittiği Konya oturaklarının pek çoğunda olay çıkartır, karakolluk olurmuş. Yine bir oturakta kamalar çekildikten sonra önce karakola, sonra "Mapusâne"ye düşer. Konya'nın bu ele avuca sığmaz hovardasına hapishane hayatı ve dostlarının hasreti pek dokunmuş. Türküyü hapishanedeyken yakmış." (Sakman 1999: 61)

Konya türkü repertuarını oluşturan metinlerde Hovarda tipi pek de özenilecek biçimde resmedilmez: Heybe dalında/ Meram yolunda/ Kendi hâlinde/ Şişe belinde/ Saat boynunda/ Avrat kolunda/ İşler yolunda (No 17 C). İşlerin yolunda olması ifadesi biz yanıltmamalıdır; para olduğu sürece sorun yoktur, ya daha sonra?

Develi giderse ben de giderim
O yâr uğruna kanlar ederim

Develi denilen kız neden gitsin ki? Elbette para ve itibar bitince gidecektir. Onun uğruna kan dökcek er kişinin yolu ise er geç hapishaneye düşecektir. Uğruna kan dökülen dişi kişi buna değecek midir? İlgili dizeler bunun yanıtını gayet net biçimde vermektedir:

Develinin Acem şalı belinde
Develi kız hovardalar elinde
Ak daylak daylak
Severler aylâk
Sen kimin yârisin
Her yanın oynak (No 17 C)

Tahir Sakman, babasından şu bilgiyi aktarır: "Bugün Aksaray iline bağlı bir ilçe olan Eşmekaya, eskiden Konya'ya bağlıymış ve kavakları kadar zengin hovarda beyleriyle de meşhurmuş... Konya'nın Meram'dan sonra ikinci bir mesiresi gibi, Konya'dan kalkıp gelen hovardalar, Eşmekaya beylerinin himayesinde günlerce süren oturaklar düzenlerlermiş. Bin dokuz yüzlü yıllarda "Hacı Osman Bey" adlı bir Eşmekaya beyinin maiyetinde "Benli Zarife" adıyla tanınan çok güzel bir oyuncu kadın varmış... [aşağıdaki] Türkü ona yakılmış" (T. Sakman, 1999, 79):

Eşmegaya'nın gavakları gölgeli
Yel vurdukça denizleri dalgali
Bugün (de) efelerin başı gavgalı
Karşıdan geliyor üs beş kır atlı

İçinizde var mı Hacı Osman Bey adlı
Nazlı yârimin cilvesi pek tatlı
Beyleri beyleri (vay anam) Eşmegaya beyleri
Benleri aklıma düştükçe ağlarım geceleri (No 33)

Gönlü dalgali, başı kavgalı sevdalı efeler ya da hovardalar, ellerinden *bade_ıçtikleri*, gelene geçene kaş göz oynatan cilveli yarlar uğruna sadece hapse düşmekle kalmazlar, daha da kötüsü "ecel şerbetini" de erkenden⁶ tatmak bahtsızlığına uğrayabilirler. Sevgili sandıkları hanımlar da başkalarına yar olacaklardır.⁷

Kahvenin önünden geçmez olaydım
Ecel şerbetini içmez olaydım
Memed'i kendime seçmez olaydım
Memed'im Memed'im kâkilli Memed'im
Berberler içinde *sevdâlı* Memed'im

Kahvenin önünde tabakam kaldı
Etrafımızı Memet zaptiyeler aldı
Korkma Memet *korkma o yâr bize kaldı*
Memed'im Memed'im öldüm elinden

⁶ [E]felerin başı gavgalı (yâr yâr ey)

Beyleri beyleri (vay anam) Eşmegaya beyleri (No 33)

Ay garanlık (aman efem) vurdular beni
Yârin çevresine sardılar beni (No 54)

Aslanım Kâzım'im (efem) vurdular beni
Bir garanlık yere (anam) goydular beni (75 A)

⁷ Türkü metnindeki vurgular tarafımızdan yapılmıştır.

Doldur badeleri kibar elinden

Kahvenin önünde atlama taşı

Gelene geçene oynatırsın kaşı

Memed'imi sorarsan hovardalar başı

Memed'im Memed'im kâkilli Memed'im

Berberler içinde sevdâlı Memed'im

Kahvenin önünde taş ben olaydım

Alâ göz üstüne kaş ben olaydım

Yalnız yatana eş ben olaydım

Memed'im Memed'im öldüm elinden

Doldur badeleri kibar elinden (No 39)

Türkülerin dili bazen hakikati o denli isabetli biçimde anlatır ki, fazla söze hiç gerek kalmaz. Hovardanın peşine düştüğü dilberin de, içine düştüğü yaşamın da sonu ve yararı olmadığını, Konya türkü repertuarı kapsamında, "Gara biber aş olmaz" deyimi kadar güzel ifade edecek başka bir açıklama, olamaz.

Kara biber aş olmaz

Bundan ince kaş olmaz

Bundan ince kaş olsa

Huwardalar baş olmaz

(...)

Kara biber aş için

Yandım hilâl kaş için

Benim bir sevdiğim var

Konyalı'ya baş için

Kara biberim bayram şekerim

Oğlan senin kaderin benim tecellim

Devriyeler geliyor nasıl edelim

Ay doğar ensesine

Uyandım gül sesine

Karşıda var üç güzel
Hovardanın nesine
(...)
Kara biber aşm'olur
Bundan ince kaşm'olur
Bundan ince kaş olsa
Konyalılar başm'olur (No 45 B; ayrıca bkz. 45 A)

Karabiberden aş olmayacağı kadar, hovardadan da baş olmayacağı, eğer Konyalı, hovarda ise, ondan da aile reisi olmayacağı açıkça ortaya konulmaktadır. Hovardalık sonunda varını yoğunu harcamış, üstündeki kıyafeti dahi satılığa çıkmış kişiöglü için kestirme yargı verilmiştir:

Abaları dellâlda
Gonyalılar hovarda (No 46 A; ayrıca bkz. 46 B)

[Meram'daki bağları (yavrım)]
Satıp savıp harcarım (oğlan oğlan) (No 85 A)

dizeleriyle türkü diline de geçmiş olan satıp savma hevesi yine türkülerde en acımasız biçimde eleştirilir: Artık böyle bir Konyalı pazara düşmüştür. Toplum içinde kimlerin hovardaca yaşadığı, yaşamı nasıl geçici mutluluklar peşinde şeker, kaymak yiyerek (!) harcadığı ve "hovardanın yüreği çatal olsa" (No 99), en sonunda parmağını yalamak zorunda kaldığı, böyle Konyalılık olmayacağı çok özlü biçimde vurgulanır⁸.

Kabağı (da) boynuma dakarım
Hovardayı gözden çıkarım
Senin gibi Gonyalı'yı
Alır gider bazarlarda satarım

⁸ Bkz. örn. N 26:

Elinde metelik
Meteliğin ucu delik
Nasıl nasıl yanayım
Boşa gitti efelik

[Senin gibi hovardayı
Alır gider bazarlarda satarım] (No 25)

Buraya kadar ortaya konulan Konyalı hovarda imgesi, sanırım güncel olduğu yıllarda gerek toplumda gerekse çapkınlık yaptıkları çevrede, özellikle de hovardaların düşüp kalktıkları kadınlar arasında mizahi-eleştirel açıdan konulaştırılmış olmalıdır. Bugün “Konyalı” başlığıyla bilinen türkünün (A. Sefa Odabaşı'nın sözlü olarak tarafımıza belirttiğine göre), hakiki Konya türküsü olmadığı, aksine Konya'ya dışardan gelen oyuncu kadınlar tarafından yazıldığı tahmin edilmektedir. Friedrich Giese'nin 1901'de (hem de hapishanede) derlediği türküler arasında “Konyalı” türküsü yoktur (bkz. Giese 1901). Bir tür geç dönem “yazılı/müzikli Konyalı karikatürü” olarak görülebilecek bu metin, (artık benimsenmiş haliyle) bir özeleştiri olması bakımından anlamlıdır.

HANİ BENİM ELLİ DİREM BULGURUM (GONYALI)

(Ah) Hani benim elli direm bulgurum (bulgurum)
Gonyalı'nın gaşlarına vurgunum (yörü yörü Gonyalım yörü)
Yörü yavrum yörü Gonyalım yörü
Şimdi burdan geçti zamparenin biri

(Ah) Hani benim elli direm ırakım (ırakım)
İçer içer dağılıyor merâkım (yörü yörü Gonyalım yörü)
Yörü yavrum yörü Sülüman'ım yörü
Nerde galdın canım ilimanım yörü

(Ah) Hani benim elli direm şekerim (şekerim)
Sen içte gel ben gahrini çekerim (yörü yörü Gonyalım yörü)
Oğul bAli'm yörü Gonyalı yörü
Sevdalı yörü dalgalı yörü

(Ah) Gayseri'den Garaman'dan Gonya'dan (Gonya'dan)
Nasîbimi alamadım dünyadan (yörü yörü Gonyalım yörü)
Yörü yörü yörü Gonyalım yörü
Şimdi burdan geçti Osmanlı'nın biri

(Ah) Hani benim elli direm barıtım (barıtım)
Aklım olsa Gonyalı’ya varırdım (yörü yörü Gonyalım yörü
Oğul bAli’m yörü Gonyalı yörü
Gız nişanlın geliyor Osmanlıca yörü

(Ah) Hani benim elli direm pırasam (pırasam)
Çıra yaksam Gonyalı’yı arasam (yörü yörü Gonyalım yörü)
Yörü yavrum yörü Gonyalım yörü
Şimdi burdan geçti huvardanın biri (No 53.)⁹

Bu türkünün kanımca en önemli yanı, türkü kişinin sözlü olarak da Konyalıya yönelmesi, ona sanki karşısındaymış gibi hitap etmesidir: “Konyalım yürü...” Yürümek (yürümek) eylemi, Konya türkülerinin sevdiği bir eylemdir (bkz. Örn. No 1 A-B-C, 37 A, 85 b, 86, 97 A-B, 101). “Osmanlı(ca)”, “kostak”, “kasalak” yürümek asil Konyalı için nasıl bir kuralsa, bunun karşısı “dalgalı ve sevdalı” yürümek de hovarda Konyalı için bir gerekliliktir. İşte o zaman Osmanlı tavrına ters düşen bir durum ortaya çıktığından, “Konyalım yürü, yürü, yürü...” ifadesi inceden öte bir tiye alma yaklaşımını gözler önüne serer ve deyim yerindeyse, bu an “Konyalılığın bittiği andır”. Kaldı ki, bu Konyalı türküsü, Konya repertuarının (millilerinin) diğer ağır başlı örneklerinin yanında, oyun havası olarak hafiftir.

3. “Kişizade” Konyalı

Konya türkülerinin asalete verdiği önemi biz, dilinden de görebilmekteyiz. “Efendim” hitabı çok sevilerek kullanılır ve kişiler, toplum içindeki saygınlıklarını gösteren bu unvanları ile anılırlar. Elbette türküyü yakan kadar, bunları okuyan ve benimseyip kabul gösteren dinleyicilerin de, bu düzeyli dilde katkıları vardır:

Örtüsü yektesi var efendim
Al da beni odalara koy efendim
Püskülünde susamı mor efendim
Ayağında kondurası var efendim (No 102; bkz. ayrıca 46 A)

⁹ Kitabın 197. sayfasında notası ile verilen Konyalı Türküsü, metin yönüyle biraz farklıdır (bkz. Ek).

Kuşkusuz Konya türkü repertuarında bulunan metinlerin, Şem'i, Kenzi vb. gibi Divan edebiyatına aşina âşıkların yaratması olması, aynı zamanda sözcük seçiminde de düzeyin korunmasını sağlamaktadır düşüncesindeyim. Örn. Konya oturaklarında okunan

(Ah) Çevrilir cihan başıma dâr olur
Efendimden bana hitâp olunca (vay)
(Efendim ağabeylim a canım)

(Ah) Bülbül gibi işim âh u zâr olur
Gül yüzünden ref'ü nikâp olunca (vay)
(Efendim ağabeylim a canım)

(...)
(aman aman) Efendim aşkınla işte püryânım
Semâlara çıktı âh ü figânım

(Aman aman aman)
Sefâ mı kesbettin kâşî kemânım
Kenzi'nin ciğeri kebâp olunca (vay)
(Efendim ağabeylim a canım) (No 18)

koşması Âşık Karamanlı *Kenzi*'ye aittir. Diğer yandan, yukarıda belirttiğimiz gibi, Efendi (No 50 A-C "Saffet Efendi"; 87, 88 "Şakir Efendi"), Hanım (No 89 "Şerif Hanım"), beyim (No 20 A "Kozanoğlu; 43 "İçme Beyim"; 88)¹⁰, hocam¹¹ / paşam (No 27 "Gaymakam kızı"; 59-60 "Kesik

¹⁰ Kır at benim değil beylerin malı (No 93)

Olur mu beyler olur mu (...)
Pâdişâhın z[alı]mleri (Gozan Beyi sürmelim amman) (20 A)

Yavaş gel hanım gızım
Bey baban duyar (No 26)

Beyler besler merrak için tazıyı (Leylâm Leylâm tazıyı) (No 31)
Gadir Mevlâm böyle yazmış yazıyı (leylim leylim yâr yazıyı)

İçinizde var mı Hacı Osman Bey adlı
Beyleri beyleri Eşmegaya beyleri (No 33)

İçme beyim içme sarhoş olursun
Saat dördten sonra bir hoş olursun
İçme beyim içme çaydan mı geçtin (No 43)

¹¹ Bir oğlum olsa (da) versem hocaya (versem hocaya)

Okusa okusa (emmiler) varsa heceye (yavrum varsa heceye) (No 30)

Ayağına giymiş Gonya mestini

Çayır"; 97 A; 101 "Caminin Müezzini") gibi hitap biçimi de eski bir başkent olarak Konya'daki kent yaşamının kültürel yapı ve düzeyine tanıklık eden göstergelerdir. Konya müzik ortamı (oturak) geleneğinde, asla nezaketsizliklere izin verilmediği, münasebetsizlik edenlerin dışlandığı ve hatta cezalandırıldığı bilinmektedir. Efelikle efendiliğin önemli ölçüde biri birini destekleyen özellikler olduğunu, Konya türkülerindeki yansılardan anlarız. Oyuncu bir kadından bile söz ederken, düzeyi koruyan anlayış, kadının efesinin de farkındadır (bkz. No 1 A: "Efelerin gelmiş beni dövmeye" ; 3: "Efelerin gelsin yanime"; 19 "efem").

ŞERİF HANIM SU DOLDURUR DEREDEN

(Ah ah) Şerif Hanım su doldurur dereden (hanım kızım dereden vay)

Her yanların (ağam) görünmüyor bereden

(aman aman) Şerif Hanım (vay vay)

Öptüğüme peşimânım (vay vay)

Bize gel (de) canım gonaşalım (vay vay)

Avrupa'da buluşalım (vay vay)

(Ah ah) Abdest te aldım (gızım) ikindiye gılmaya (canım canım gılmaya vay)

Efelerin gelmiş (de) beni vurmaya

(aman aman) Şerif Hanım (aman)

Kâkillerin benim cânım (vay vay)

Öptüğüme (canım) peşimânım (vay vay)

Avrupa'da buluşalım (vay vay vay)

(Ah) Çıktım dam başına hava bulanık (gızım bulanık vay)

Ciğerim (de ağam) sana pek yanık (yanık)

(aman aman) Şerife Hanım (vay vay vay vay)

Avrupa'da buluşalım (vay vay)

Benden esiriyor (hocam) gül memesini
Ayağına giymiş Sille çorabı
Gider meyhâneye (hocam) içer şarabı (No 59-60)

Yuma hocam yuma al kanım akar (No 88)
Alırım ahtımı (de) goymam sende (oy gelin a gelin canım oy Gonyalım oy
hocam oy) (No 27)

Eğlen hocam eğlen (de) suallerini sorayım (No 97 A)

Öptüğüme peşimânım (vay vay)
(aman aman)Gel beri (vay vay)
Doldur gadehleri gel beri (gızım gızım)

(Ah) Havalar bulutlu (da) gar mı yağacak (gızım yağacak vay)
Sol gözüm seyriyor (da) başgınlar mı olacak
(aman aman) Şerif Hanım (vay vay)
Öptüğüme peşimânım (vay vay)
Bize gel (de) canım gonuşalım (vay vay)
Avrupa'da buluşalım (vay vay) **(No 89)**

Konya türkülerinde rastladığımız bazı ipuçları, okuma yazmaya karşı belli bir çekinceyle yaklaşıldığı izlenimini aldık. Bir yandan yeni kuşakların eğitim-öğretime yönelik teşvik edildiği anlamı çıkarılabilecek dizeler vardır:

Bir oğlum olsa (da) versem hocaya (versem hocaya)
Okusa okusa (emmiler) varsa heceye (yavrum varsa heceye) **(No 30)**

Diğer yandan okumayı ve okuyanları kuşkulu kılan değerlendirmeler görürüz. Okuyanın yazanın sevilmemesi, meyhanede gezenin tercih edildiği savı nasıl anlaşılmalıdır? “İstemem ben okuyanı yazanı/ İsterim ben meyhânede gezeni” (No 64)¹². “Hem okudum hem yazdım/ Yalan dünya senden bezdim” (No 55 A-B) dizeleri salt Konya türkü dağarcığında değil, diğer yörelerimizde de bilindiğinden, yalnızca Konya bağlamında ele alınmaz. Bu söylemler salt sözcük anlamları ile değil, kanımca kinaye [tersinme] sanatı olarak düşünülmelidir. Özellikle bir tür “karikatürize etme olayı” olarak gördüğüm “Konyalı tiplmesi”nde olduğu gibi, bildik Konyalı imgesine ters düşen bir resim, mizah amaçlı olarak ortaya konuyor gibidir.

4. “Dini bütün” Konyalı

¹² “Bu türküyü, Konya’da imamlık yapan ve Konya oturaklarında “Zilli maşa” çalan, “Maşacı İmam” lakaplı bir zatın yaktığını Mazhar Sakman (1910-1994), Avukat M. Ali Apalı (1909-1987) ve Hüseyin Çağlayan’dan (1910-?) dinlemişim...” (T. Sakman, 1999, 125)

Genel olarak kabul edildiği gibi, “dindar Konyalı” imgesine uygun ipuçları yok mudur türkülerde? Bir de buna bakmamız gerekecektir. Bu konuya girmeden önce, Tahir Sakman’ın aktardığı iki nükteden söz etmek yerinde olacaktır:

1. “Arkadaşları merhum *Avcının Mevlüt Büyükavcılar* (Kanun), *Çolak Abidin Özlüoğlu* (Cümbüş) ile beraber, ova köylerinden birine düğüne giderler... O yıllarda teyp yok, televizyon yok; düğünler uzun sürmekte... Namaz vakitlerinde müzisyenler kalkıp abdest alıp namaz kırlarlar. Öğle, ikindi, akşam derken sıra yatsı namazına gelince düğün sahibi patlar: “*Arkadaş, siz buraya namaz gılmaya mı geldiniz, yoksa çalgı çalmaya mı ?!..*” (T. Sakman, 1999, 30 vd.).

2. “Bir gün Sedirler’den oturak âleminden gelirken, eski matbaacılar içinden, Allah dostlarından Hacı Veyiszade Hoca karşısına çıkarır. Sabah namazı vaktidir. Mazhar Sakman sarhoştur. Utanır, sıkılır, ama geriye de dönemez. Sazı koltuğunun altında saklamaya çalışır. Süklüm püklüm geçerken hoca selâm verir. Üç beş adım sonra Mazhar Sakman gayriihtiyari geriye döner, bakar; hoca da döner, bakar ve aynen şöyle der:“Di len, o da lâzım !..” (Mazhar Sakman’ın Hayatı) (T. Sakman, 1999, 31).

Bu iki nüktenin ortak noktası, din ve ibadet konusunda da Konyalının mizahtan asla geri durmadığı gerçeğidir. Kanımca bu, en azından türkülerde böyledir. Mizah ise kuşkusuz kişinin olgunluğundan, kendisine belli bir mesafeden bakabilmesinden kaynaklanır. İkinci nüktede ise aynı zamanda dinin yanında eğlenmenin de gerekli olduğu savlanmaktadır. Ünlü yemek destanında sözü edilen mizahi yaklaşım ve dünya zevklerinden yararlanmak gerektiği vurgulanır:

Yiyenler nimetin şükrün bilirse
Vucûd kuvvet bulup hâlin alırsa
Bu yemekler bize her gün gelirse
İsterse altı ay oruç hâl olsun (No 37 B)

Nitekim abdestinde namazında olan erkeklerin bile, oyuncu hanımların efelerinin hedefi olduğunu gösteren türküler vardır.

Abdest te aldım ikindiye gılmaya
Efelerin gelmiş (de) beni vurmaya
(aman aman) Şerif Hanım (aman) (No 89)

Din-iman, daha çok başka anlamlar içeriyor metinlerde. Aşağıdaki eleştirel örnekler, dinsizliği-imansızlığı merhametsizlikle, kalleşlikle ya da kahpelikle bir tutmaktadır. Bu anlamda insan sevgisinin eksikliği, din-iman eksikliği biçiminde algılanmaktadır.

Din iman yok mu sende
Vallah billah gıyarım canıma
Liralar mı takayım gerdanına (No 3)

(Ah) Yandım Allah yandım
Dertlide derman köylüde din iman kalmamış (vay vay)
(Haydi) Çok ağladım çok sızladım
Nazlı yârim gelmemiş (vay) (No 58)

Mezar arasında harman olur mu
Gama gürşun yâresine dermân olur mu
Yayla yürüğünde din iman olur mu
[Yaban yürüğünde din iman olur mu] (No 75 B)

Dinsizlik/ imansızlık, aynı zamanda “iki dinlilik” olarak da nitelenir. Herhangi bir din adı belirtilmeksizin, hiçbir dine ait olmamaktan çok, “ikiyüzlülük”, “güvenilmezlik” anlamında kullanılan “iki dinlilik”, dinsel küçümseme değil, ahlaki bir düşüklük biçiminde tanımlanmaktadır:

(Ah) Sürmelinin gaşlarına mâilim (garip annem)
Ayda yılda selâm gelse kâilim (ey sürmelim ey)
(Ah) Senin gibi iki dinli değilim (garip annem)
İki dinlilere (de) gul ettin beni (vay sürmelim ey) (No 86)

Başka dinden ve ırktan olanlara karşı doğrudan yönelen bir önyargı ya da ötekenden duyulan bir tehdit algılaması yok gibidir. “Ben bu dertten iy’olmam/ Hekim gelse Frenk’ten” dizelerinde, sağlık söz konusuysa, yabancı doktor ayrımı yapılmayacağı sonucu çıkar. Günlük yaşamda, komşuluk ilişkilerinde de böyle bir mesafe görünmüyor. Mazhar Sakman’ın annesi Vesile Hanım’ın “o yıllarda Konya’da bulunan Ermeni ve Rum ailelere yemek pişirmeye gittiği de olur [muş]. Soğuk ve yağmurlu bir günde evde yiyecek hiçbir şeyin olmadığını, komşuları olan

Ermeni bir aileden bulgur ve yağ alarak pişirdiklerini ve yediklerini Mazhar Sakman anlatmıştır..." (T. Sakman, 1999, 30 vd.). Yalnızca içkiyi veriş biçimini beğenmedikleri farklı etnik gruplar dile gelmekte;

Urumun gızı gıdayınan veriyor şarabı (vay)
[Ermeni gızı gıdayınan veriyor şarabı (vay) (No 58),

Hristiyan ibadethanesi kilise ise kilidiyle anılmaktadır. Bu "kilit kırma" talebinin düz anlamıyla değil de, "engellerin ortadan kaldırılması" anlamıyla simgesel olarak kullanıldığı izlenimi doğmaktadır.

Karşıdaki kil[i]seler
Kilidini kırsalar
Dünya malı neylerim
Nazlı yâri verseler (No 91 B)

Konya türkülerinin, yalnızca farklı dinliye karşı mesafeli olduğu sanılmamalıdır. Belki eski Yemen türkülerinin etkisiyle, Arap ülkesine karşı öfke duygusu hâkimdir. Bunun nedeni olarak, türküde "sevgiliden ayrı düşmek" biçiminde söz edilmiş. Bu estetik bir yaklaşımdır. Ben-öteki karşıtlığı, giyim-kuşam farkına indirgenmiş görünüyor. Oysa aynı estetik yaklaşım içinde gözden kaçmayan gerçek, bu ayrımın kendinden olanı "güzel", ötekileri ise "çirkin" görmek denli geniş kapsamlı oluşudur.

Galenin ardı bostan
Yıkılsın Arabistan
Arabistan kızları
Ne don giyer ne fistan
Memberi (yallah) memberı
Al başından çemberi
Ağlatmayın güzeli
Güzel isen (ağam) gel beri
Çikin isen git geri (No 40)

Konya türkülerinde, din ile ilgili diğer önemli sözcükler arasında “Allah”ın adı genellikle yalvarma (dua; (No 52)¹³ ve coşku (“Allah Allah dedik te girdik döğüşe” [No 58]) ifadelerinde ortaya çıkıyor. Fakat İslam’ı, dolayısıyla Allah’ı anımsatan sözcükler (Hafız-Mektep (No 52), cami-müezzin (No 101), hoca (No 27, 30, vd.), Bülbül Hoca (No 37 A) dikkat çeker ve bunlar Konya’nın yaşam kültürüne ışık tutar

Dini inancı, Konyalı’nın yazgısında Allah’ın tek belirleyici olarak yer almasının da temelidir. Allah’ın emri ve izniyle her şey olanaklıdır, yaşam planında bu esnekliği hep gözetir:

Ölüm Allah’ın emri (algın Cemile’m) (No 42)

Allah gor da ben de çıkarsam yaza (No 49 A)

Ancak, diğer türkülerimizde olduğu gibi, burada da sanki kaderi (Tanrı dışında) belirleyen başka güçler varmış gibi bir yaklaşım sergilenir. “Devran-ı Felek“, “Çark- Felek“, “Feleğin Dümeni” başka güçlerin etkisiyle dönüyormuş izlenimini ediniriz.

Aksine dönderdi felek devrân-ı felek

Boşalara gitti çektiğim emek (No 1 A)

Beni şad etmedi şu çark-ı felek

Ağlarım ben âh ü feryâd iderek

Sevmezler dertliyi mecnûn diyerek (No 12)

Aksi dönderdikçe felek dümeni

Girdâbı hayrette bıraktı beni (yâr)

Her kaçan fülk-i dil açsa yelkeni

Deryây-ı bahtımda rûzigâr olmaz. Mahbûp Efendi (No 83)

¹³ Ayrıca bkz. “Aman Allah (da) gurbet elde (ey) alma canımı” [No 4]; “Aman (da) Allah al başımdan sevdâyı (vay)” [No 5]; “Ben Mevlâ’dan isterim (ağam oy oy) geçinemem azınan (vay geçinemem)” [No 52]; “Gören Maşallah desin” [67 A] ve feryat (“Yandım Allah yandım” [No 58]).

Bu güç en nihayetinde Tanrı ise de, “kara baht ve kem talih”e serzenişte bulunup onu suçlamak ihmal edilmez. Denilebilir ki, Tanrı’ya, Felek biçiminde kişiselleştirilip (?), şikâyet etme ve hesap sormaktan da çekinilmez: İşlerin yolunda gitmemesi “bahtı karalı”, “noksan kısmetli” ya da “kara yazılı” olmaktan kaynaklanır.

Gara bahtım kem talihim daşa bassam iz olur
Başım bir Erciyeş dağı yaz günlerim gış olur
Ben feleğe neyledim gırdı ganadımı heder eyledi (No 44)

O da bencileyin *bahtı gareli*
Telli durnam gel hâlime bak benim
Ciğerime bir ok değdi vah benim (No 6 A)

Âleme sefalar (aman aman) eyledin a'tâ
Olanca **noksan kısmeti** bana mı verdin (No 1 C)

Ne diyelim ağlıyalım
Ya kimlere söyliyelim
Yazımız (da) gareli
Ciğerimiz yareli (No 30)

Nice oldu kazandığım akçalar
Ah anam *yazım kaderim* böyledir
Aşk adamı deli deli söyletir (No 510)

Kara biberim bayram şekerim
Oğlan *senin kaderin benim tecellim*
Devriyeler geliyor nasıl edelim (No 45 B)

Her ne kadar kaderi kendi elinde değilse de, Konyalı işini asla şansa bırakmaz, dahası bir iş başarılı olmamışsa, pes etmez, yenisini dener. Kader anlayışı kesinlikle kötümserlik kaynağı değil, şansını her defasında yeniden denemeyi gerektiren bir itici güç olur. Bu noktada onun dini inancı, çok önemli bir güdülenme faktörüdür. Bugünü ihmal edip yarın ümidiyle yaşayarak, işsiz yaşam sürmek, avarelik yapmak, onun meşrebinde yoktur. Asıl olan, umudunu yitirmemektir.

Geçinmeye niçin minnet eyleyim
Bir bostan alır da kabak satarım
Parasıynan Rum-Din'e giderim
Bir yük çakı alır da bıçak satarım

Allah kor da ben de çıkarsam yaza

Toplarım bir parça Gürcü Abaza
On kadar ihtiyar sakallı Zaza
Üter sakalını kavlak satarım

Baktım ki kesemde kalmamış para
Dellâlık iderim durmam avara
Esnaf başı koymazsa pazara
Gider köylüklerde maşlak satarım

Demircilik iderim günler kısalsın
Kârin bir ucu bende de kalsın
Üç kuruşa birin(i) yalvaran alsın
Ekin vakti oklaz orak satarım

Bir çift öküz imiş hâsılı kelâm
Herk vakti âleme harçtır vesselâm
Dönümünü on paraya veririm hemân
Günde beş on dönüm çorak satarım

Pazara varır da alırım tosun
Boyunduruk bilmezse acemi olsun
Gelen müşteriler semizce bulsun
On kuruş kâriyle torlak satarım

Pazara varır da bir at alırım
Beslemesin(i) gayet meşhur bilirim
Parası çok şaşkın herif bulurum

Eğerini saklar da çıplak satarım

İsterim kanâat Lemyezel Hak'tan

Kuru lâf verir de et alırım kasaptan

Üç beş kap çıkartırım her kaptan

Temiz kelle paça ayak satarım

Attar gibi her eşyayı düzerim

Bir kutuyu derûnundan bezerim

Şehirlere girmem köyde gezerim

Abanoz ağacından tarak satarım

Turâbî'yem dir sözün varını

Bugünü koyup da düşünmeyin yârını

Dır dır idüp sarfeyleme vârını

Şimdi bir ağzına şaplak satarım (No 49 A ve 49 B)

5. Sonuç

Âşık Şem'i, "Hor gezer âdemleri ammâ velî irfân olur/ Hâfızı gâyet cerî âlimleri ummân olur" derken, dış görünüş itibariyle dışardan (illaki dışarıdan) hor görülen Konyalı'nın, içerden bakılınca "bilgide derya" olduğunu dile getiriyordu kuşkusuz. Konyalının bu iki farklı yönünü (Ahmet Hamdi Tanpınar'ın *Beş Şehir* kitabında (1987, 140) işaret ettiği gibi), Konya'yı tanıyıp da görüş bildiren herkes kabul ediyor. Bu nedenle yüzeyden verilecek yargılarda çok dikkatli olmak gereği vardır.

Mazhar Sakman'ın söylediği "Konya mızrabı" (ve tavrına yakın) türkülerde saptayabildiğimiz Konyalı imgesinin çizgileri şöyledir: Osmanlı tavrılı, efendi, dilinde özenli, okuma yazma konusunda olumlu ya da olumsuz duyarlı, dini inancı olan, ancak (bir Konyalıdan hiç beklenmeyecek denli) mizahi bir dünya görüşüne sahip bir karakter. Gerek güzel sevip, âşık olmak, gerekse içki konularında efelikten geri durmayan Konyalının, toplumda hoş karşılanmayan bu tutum ve davranışlar için belirli şifreler kullandığı ve gerekçe olarak da yine şifrelemeye başvurduğu görülmektedir. "Çaydan geçmek" ya da "dalgalanmak", "savrulmak" vb. deyimler bu şifrelerdendir. Genel olarak ağırbaşlı Konyalı imgesinin "fazla ağır" algılanmasına

paralel olarak, hem içerden hem de dışarıdan ince ince eleştirildiğine tanık olmaktadır. Bu ince eleştirinin kanımca en güzel yansıdığı belge, Konyalı Türküsü'dür. Denilebilir ki, Osmanlı döneminin dili ile yazılıp da, türkü repertuarına girmiş olan Şem'i'nin Konya Medhiyesi'nden, büyük olasılıkla en yeni örneklerden olan "Konyalı" türküsüne değin, değışen içerik, yaklaşım ve üslup, bu sürecin dinamik olduğunu kanıtlıyor.

Günümüzdeki Konyalı imgesinin unsurlarından olan dindarlığa, (güya) içki tüketimine ve hovardalığa da belirli bir ironi ile sıkça yer veren türkülerin estetiğı içinde, bu dünyaya daha açık, esnek ve vaz geçilmez sanılan en önemli değerleri bile tiye almaktan çekinmeyen bir portre belirlemekte ise, bu ciddiye alınmalıdır. Söz konusu türkü estetiğı, "söylenemeyeni (şifrelerle) dile getirme" işlevini anonimlik perdesi ile yerine getirmektedir. Günlük yaşam içinde Konya kent toplumunun kuralları ile türkülerin hâkim olduğu ortamın kendine özgü kuralları arasındaki makasın (mesafenin) genişliğı, bu estetiğın işlevselliğinin başarısını ortaya koyuyor. "Dünyada mekân, ahirette iman" sözüne belki de herkesten daha çok önem veren Konyalı, gerektiğinde "iki mekân" arasındaki dünya nimetlerinden yararlanmaktan da geri durmadığını türkülerinde göstermektedir.

KAYNAKÇA

Giese, Friedrich. *Materialien zur Kenntnis des Anatolischen Türkisch (Teil I: Erzählungen und Lieder aus dem Vilajet Qonjah)*. Halle-New York, 1907, s. 51-92.

Güvenç, Bozkurt. *Türk Kimliğı. Kültür Tarihinin Kaynakları*. Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Milli Kütüphane Basımevi, 1994.

Karabaş, Seyfi. *Bütüncül Türk Budunbilimine Doğru*. Yazılı Yazın, Maniler, Türküler, Dede Korkut, Masallar, Nasreddin Hoca, İnançlar. Ankara: O.D.T.Ü. Fen-Edebiyat Fakültesi Yayını, 1981.

Kendi, İbrahim Aczi. *Konyalı Aşık Şem'i Konuşuyor... Şemi'nin Hayatı - Gazel, Divan, Koşma, Sema'i ve Destanları...*, Konya: Yeni Kitap Basımevi, 1951.

Odabaşı, A. Sefa. *Dünden Bugüne Konya Türküleri*, Konya İl Kültür Müdürlüğü Yayınları, Konya, 1999.

Odabaşı, A. Sefa. *Konya İmajı*, Konya Ticaret Odası Yayını, Konya, 2003.

Öztürk, Ali Osman. *Alman Oryantalizmi*, 2. Baskı, İstanbul: Vadi Yayınları, 2015.

Sakman, M. Tahir. *Konyalı Mazhar Sakman'dan Türküler*. Konya: T.C. Konya Valiliğı İl Kültür Müdürlüğü Yayını, 1999.

Sakman, Mehmet Tahir. *Dünden Bugüne Konya Oturakları*, İstanbul: Milenyum Yayınları, 2001.

Sarı, Mehmet (Haz.). *Mevlevî Âşık ve Şâir Konyalı Şem'î. Hayatı, Edebî Şahsiyeti ve Dîvânı*. Konya: Bahçıvanlar Basım, 2013.

Tanpınar, Ahmet Hamdi. *Beş Şehir*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 1987.

EK:

Konyalı Türküsü'nün metin Varyantı

Notalarıyla Konya Türküleri

Notaya alan ve derliyen Divan sazı üstadı **Mazhar Sakman**

Bu tefrikamızın herhakkı mahfuzdur



Konyalı

Kaysriden Karamandan Konyadan
Nasibim alamadım dünyadan
oğul bâlüm yörü Konyalı yörü
Sevdalı yörü dalgalı yörü
Şu Konyadır asıl benim vatanım
Gel Konyalı iki kadeh atalım

Yörü yavrım yörü aslanım yörü
Şimdi burdan geçti Konyalının biri
Hani benim yarım okka bulgurum
Konyalının kaşlarına vurguam
Yörü yavrım yörü ilimanım yörü
Nerelerde kaldın Sülümanım yörü
Hani benim elli dirhem irakım
İçtiksıra dağılıyor merakım
Nakarât
Hani benim elli dirhem şekerim
Sen sarhoş ol ben kahrini çekerim.

Not: Zaman zaman Arap ülkeleri radyolarında aynı varyantı sözleri arapça olarak dinlemekteyiz. Zamanıyla bu türkü oradan mı getirilmişmiş yoksa Konyadan mı götürülmüş bilinemez. Her ne kadar ekseriyetle sözler mi sedası ile başlanarak söylenmekte ise de, aslı notada belirtildiği gibi tarzı kadim üze ince (lá) sedasındadır. — Mazhar —

ANADOLU'DA KAYBOLMAKTA OLAN GELENEKSEL BİR GİYİM KUŞAM UNSURU: ZAZA PÜSKÜLÜ

Hanım Handan AĞIRMATLI*
Doç. Dr. Hacer Nurgül BEĞİÇ**

Öz: Giyim kuşam ve donatıları yaşanılan dönemin kültürü yansıtan unsurlardandır. Anadolu giyim kuşam kültürü çeşitliliği ile oldukça zengindir. Etnik köken, inanç, toplumsal statü ve estetik değerler geçmişten alınan birikimler ve yaşanılan döneme ait anlayışların yansıdığı kültürel değerlerdir. Anadolu'da birçok yörede kullanılan kadın giyiminde baş donatıları özenle hazırlanmakta ve kadının sessiz mesajını içeren unsurların başında gelmektedir.

Bu çalışmada; Doğu ve Güney Doğu Anadolu bölgesi özelinde Diyarbakır Lice'de geleneksel kadın giyim kuşam unsurlarından zaza püskülü (*kofi*) ele alınacaktır. Lice ve çevresinde kullanılan geleneksel kadın giyim donatılarından zaza püskülünün yapımı, kullanım şekli ve yöre geleneğindeki yeri incelenmiştir. Konuyla ilgili literatür taraması yapılmış, kaynak kişiler ile görüşülmüştür. Geleneksel kadın giyim kuşam donatılarında kullanılan zaza püskülünün kayıt altına alınması, gelecek kuşaklara aktarılması hedeflenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Kültür, Anadolu, kadın başlığı, zaza püskülü, kofi, köfi.

A TRADITIONAL CLOTHING ELEMENT WHICH IS LOST IN ANATOLIA: ZAZA TASSEL

Abstract: Clothing and accessories are among the elements that reflect the culture of the period. Anatolian clothing culture is very rich with its diversity. Ethnic origin, belief, social status and aesthetic values are cultural values reflected by the experiences taken from the past and the understanding of the period lived in. Head accessories in women's clothing used in many regions in Anatolia are carefully prepared and are the main elements that contain the silent message of women.

In this study; Zaza tassel (*kofi*), one of the traditional women's clothing elements in Diyarbakır Lice, will be discussed in the Eastern and Southeastern Anatolia region. The production of zaza tassel, one of the traditional women's clothing accessories used in Lice and its surroundings, its usage and its place in the local tradition were examined. Literature review was made on the subject, and the source people were interviewed. It is aimed to record the zaza tassel used in traditional women's clothing in transfer it to future generations.

Keywords: Culture, Anatolia, women hat, zaza tassel, kofi, köfi.

* ORCID ID: 0000-0002-8313-2759 2: Yüksek Lisans Öğrencisi, Çankırı Karatekin Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi hh.agirmatli@gmail.com,

** ORCID: 0000-0002-5727-7516 1:Doç. Dr., İzmir Demokrasi Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi beginurgul@gmail.com,

Giriş

İnsanlık tarihinin başlangıcında dış etkilerden korunmak amacı ile başlayan giyim kuşam kültürü zamanla insanın süslenme ve daha güzel görünme arzusu ile yaşanan çevre ve topluma göre farklılıklar göstermesi ile farklı giyim kültürleri oluşmuştur. Tarihi bir süreç içerisinde aşamalı olarak oluşan giyim kültürü, milletlerin tarihsel birikimlerini, süreç içerisinde oluşturulan değerlerini, kültürel zenginliklerini yansıtmada bir ayna görevi üstlenir (Hanılçe, 2011: 425). “Antik Çağdan beri Yunan, Roma, Doğu Roma / Bizans, Pers ve Arap yönetimleri ve etkileri altında zenginleşen Anadolu dokumaları; süslü, püsküllü, dantelli ve gösterişli aksesuarları ile her zaman statü ve otorite göstergesi olmuştur” (Uğurlu, 2018: 6). Bu bağlamda kadın ve erkek giyim kuşamında donatılar toplumda farklı görünmek, statünün ifadesi gibi birçok işlevi yerine getirdiği görülür.

Giyim, bezenme ve kuşam olguları bölgeden bölgeye değişkenlik gösterir. Bunun sebebi ise toplulukların kendi inanç sistemleri, coğrafi şartları, statüleri, meslekleri, gelenek-görenekleri ve sosyo-ekonomik durumlarıyla alakalı olduğu görülmektedir. Giyim bir toplumun kültürünü yansıtan önemli bir olgudur. İnsanlar yaşadıkları coğrafyalarda uğraş verdikleri ve o coğrafyanın yapısına uygun giyinirlerdi (Kafesoğlu, 1984:30).

Giyim kuşam da temel olarak başa giyilenler, bedene giyilenler ve ayağa giyilenler olarak üç ana başlığa ayrılmıştır. Giyim kültürünün önemli bir parçası olan baş süslemelerinin, Orta Asya'dan başlayarak İskit, Hun, Göktürk, Uygur, Büyük Selçuklu ve Anadolu Selçuklu, Osmanlı ve Cumhuriyet döneminden günümüze kadar her dönemde farklı biçim ve şekillerde kullanıldığı görülmüştür (Tosunoğlu vd., 2021:372-393). Giyim kuşam kültüründe tamamlayıcı özelliği bulunan başlıklar; birçok toplumdaki etkilenerek farklılıklara uğramış ve her toplumda ayrı özen ve değer görmüştür. Türkler günümüze kadar kullandığı birçok saç ve başlıklara farklı anlamlar yüklemiştir. Örneğin Uygurlardaki kadınların saçlarındaki örgülere bakarak evli, bekâr, dul, torun sahibi, olduğunu anlamak mümkündür (Tanrıdağı, 2000: 49). Bu şekilde hem sanattan hem de kültürden etkilenmiş aynı zamanda etkilemiştir. Ayrıca insanlar toplu olarak yaşamaya başlamalarından itibaren gerek ilahî gerekse erksel gücün peşinde olmuşlardır ve bu güçlerini çevrelerindeki insanlara hatırlatacak objelere ihtiyaç duymuşlardır. Bu objelerin içerisinde en belirginlerinden biri tarih boyunca kullanılan baş aksesuarlarından taçlardır (Beğiç, Öz, 2018:115). Osmanlı dönemi kadın başlıkları arasında en fazla dikkat çeken hotozlarda da ekonomik durumları iyi olan kadınların başlıklarında kullandıkları değerli mücevherlerle kendini göstermektedir. Özel günlerde hotozların etrafı, zevk ve zenginlik derecesine göre çiçekler, değerli taşlar ve pırlantalı iğnelerle süslenerek, sırma ipekli çevrelerle (başörtüsü) olarak kullanılmıştır (Apak: 1997) ve baş süslemesi ile ekonomik durum hakkında bilgi vermeye

çalışılmıştır. Özel günlerde, düğünlerde gelin ve damadın, sünnet törenlerinde sünnet çocuğunun ayrıcalıklı olduğunu belli edecek özel giysi ve takılar kullanılmıştır. Özellikle düğünlerde gelinlerin davetlilerden ayrılması için en belirleyici işaret başa takılan aksesuarlardır. Bunlar kültürümüzde fes, başlık, hotoz ve taç gibi farklı biçimlerde karşımıza çıkmaktadır (Beğiç, Öz, 2018: 118). Anadolu'da inanışlarına göre farklı başlık süslemeleri kullanılarak kişilerin hangi dine mensup oldukları hakkında da bilgiler verilmiştir. Bu ve benzeri örneklerden anlaşılacağı üzere geçmişten günümüze erkek ve kadın saç ve başlıkları, süslenme ihtiyacının yanında yaşanan toplumda ekonomik ve sosyal statü, mevki, makam, medeni hali ve manevi durumunu vb. örneklerin çoğaltılacağı birçok amaçla farklı biçimlerde kullanılmıştır. Bu baş ve saç süslemesi her dönemde farklı kültürel etkileşimler uğrayarak günümüze kadar gelişerek devam etmiştir.

Orta Asya'dan Anadolu'ya her dönemde çeşitli başlık türlerinin kullanıldığı görülmüştür. Fes ve fese benzeyen formda kullanılan bu başlıklar yöreden yöreye *fes, hotoz, kofi, köfü, köfi, fini* vb. örneklerini çoğaltacağımız birçok isim almış ve yöresel olarak bu başlıkta farklı süsleme materyalleri kullanılarak geleneksel giyim kuşamında kullanılan başlıkları çeşitlendirmiştir. Bu çeşitlilik Anadolu'da aynı yörelerde dahi görülebilmektedir. Farklı etnik köken, aşiret, soy vb. farklı kültürden insanların yaşaması nedeniyle başlıklarda da farklılıklar oluşabilmektedir. Takılan bu başlıklar ile başlığı takan kişinin hangi bölgeye, şehre, köye, soya, aşirete, aileye ait olduğu bilgilerini vermiştir. Hatta manevi ihtiyaçlarına cevap veren birtakım felsefeler ve dinlere yönelen insanlar; bu felsefi yaklaşımların ve dinî inançların yorumlanmasında farklılıklar nedeniyle topluluklar; kendi inanç sistemi içerisinde, bulunulan coğrafi konum ve kültürel etkileri ile tarikatların oluşmasına zemin hazırlamışlardır. Mevlevilerin *sikke, arakiye*, külah başlıkları gibi tarikatlar içerisinde de çeşitli baş aksesuarları göze çarpmaktadır (Beğiç, 2019: 130). Yöresel olarak bakıldığında, oluşan başlık türlerinden biri de Diyarbakır'ın Karacadağ bölgesi ve Lice geleneksel giyiminde yer alan *kofi/ köfi/ köfü* başlıktır.



Fotoğraf 1.

Fotoğraf 2.

Diyarbakır' da kullanılmış kofi/ köfü/ köfi başlık ve farklı başlık örnekleri Mezopotamya ve Ermenistan Misyonu Albümü Lyon Eyaleti'nin Freus Minör Capucinleri (İzzet Aran Arşivi)

Kofi, kadınların başa taktıkları giysilerdendir. Kenarları çuhaya benzer kumaşla çevrelenmiş, tepesi ise ipek veya benzeri ipliklerle yapılan bir başlıktır. Parçaları ise; tar denilen tas biçimindeki tahta ya da tenekeden yapılmış malzeme; tarın üstüne geçirilen saçaklı ya da saçaksız fes/kofiyeye takma saç (zaza püskülü) eklenir ve yanlardan örgüler sarkıtılır (Koraltan, 2020: 151). Kadınlar, kofi başlığı takmadan önce beyaz renkte tülbent, sonra yörede *saar / şeer* adı verilen ince ipek kumaş türünden oluşan poşu bağlanılmıştır. Üzerine canlı renklerden poşular sarılmıştır. İpekten dokunmuş rengârenk poşular ise özel günlerde kofinin etrafına bağlanmıştır. Kişinin tercihine göre tepelik, altın, gümüş ve takılar ile kofinin görüntüsü zenginleştirilmiştir. Kofi başlık üzerine yerleştirilen arka kısmı uzun, ön kısmı kâkül görünümünde kadınların geleneksel giyimde kullanılan ortalama arka yüzeyi 90-100 cm ön yüzeyi 20-25 cm uzunluğunda olacak şekilde ipek, floş ve naylon vb. iplikler kullanılarak ortaya yerleştirilen mukavvanın etrafına farklı şekilde oluşturulan iplik gruplarının belirli yönde simli iplik ile sarılmasıyla oluşturulan yapay takma saça 'zaza püskülü' denilmektedir. Kofi/ köfi/ köfü başlık üzerini süslemek için takılan takma saç yani 'zaza püskülü' geçmişte kazaz ustaları tarafından ipek/ibrişimden, günümüzde ise floş veya naylon iplikler kullanılarak kazazlık teknikleri kullanılarak elde edilen bir başlık süslemesidir. Kazaz; (Arapça; *kazzaz*) ham ipeği iplik ve ibrişim durumuna getiren kimse diye tanımlanmaktadır (Anonim, 2006). Başka bir tanımı; kazaz veya kazzaz, ipek işleyen ve ipek satan anlamıyla beraber, bir sanata verilen addır. Önceden haddeden geçirilerek belli inceliğe getirilen altın ve gümüş teller bir çıkrık aracı ile eğrilerek sağlamaştırılmaktadır. İçi ipek dışı altın veya gümüş olan bu malzemeden tarih boyunca tespih kamçısı ve düğme yapılmıştır. Çok ince bir örgü işçiliğini gerektiren bu sanatın kaynağı Kafkasya, Dağıstan olarak ifade edilmektedir (Kuşoğlu, 2006:262). Lidyahlardan Anadolu'ya miras kalmış olan kazazlık zanaatı, Osmanlılar aracılığıyla Anadolu'nun belli yerlerinde yapılarak günümüze kadar ulaştırılmıştır (Terzi, 2007: 4).



Fotoğraf 3.

Kofi/ köfi/ köfi başlığı Diyarbakır halk oyunları ekipleri tarafından kullanımı
Arşivi)

Fotoğraf 4.

(Yasin Küçük

Zaza püskülü geçmiş dönemlerde Lice ilçesi, Diyarbakır ve çevresinde farklı isimler altında Bingöl, Erzurum, Şanlıurfa bölgelerinde de kullanılmıştır.

1. Baş Süslemesinin Toplumdaki Yeri ve Önemi

Süsleme, bir yapıyı, bir eşyayı, kullanılış amacıyla birlikte daha güzel göstermek için çeşitli obje ve tekniklerle yapılan estetik çalışmaların tümü şeklinde tanımlanabilir. Süslenme canlıların tabiatından kaynaklanan bir olgudur. Bu durum insanın sanata yönelmesinde en büyük etken olmuştur. Süs unsurlarının estetik ölçüler içerisinde, asıl nesnenin güzelleşmesini destekleyecek bir uyumla yapılması süslemeyi sanata daha çok yaklaştırmıştır (Koç,1997:149). Süs, süslenme ve takı kullanma, ilk çağlardan beri bir inanca dayalı olarak veya süslenme gereksinimi nedeniyle ortaya çıkmış ve gelenekselleşerek günümüze kadar gelmiştir. Küçük topluluklar halinde yaşayan kabilelerin kendi örf, adet, görenekleri doğrultusunda, yaşadıkları coğrafi çevreden temin edebildikleri doğal malzemelerle tasarladıkları süslemeler geleneklerle de bütünleşip, sembolik anlamlar yüklenerek günümüze ulaşmışlardır (Artun, 2009: 2). Türk tarihinin Orta Asya'dan Anadolu topraklarına uzanan seyrinde Türklerin inançları kültürel zenginliklerinin içinde önemli bir yere sahiptir. Ancak eski inançlara dayalı bazı uygulamaların toplumda bulunduğu karşılıkların yeni inanç içinde uyum sağlayarak yaşamaya devam ettiği görülür (Beğiç, 2020: 97).

Giyim kültürünün temel unsurlarından biri olan baş ve baş süslemesi her toplumda farklı şekillerde yer bulmuştur. Anadolu giysileri yöreden yöreye değişir ama hepsinde de ortak bir özellik vardır. Anadolu'da kadın ve gelin başı bağlamaları ve başlıklarında da yüzlerce çeşitlilik görülür. İnsanın örtünme içgüdüğü, doğal olaylardan korunma ihtiyacıyla doğan ve değişik aşamalardan geçerek günümüze kadar gelen giyim kuşam kültürleri görülmektedir (Yeşilyurt, 2012: 22).

Her toplumun yöreye özgü oluşan giyim kuşam ve donatılar o bölgedeki insanların sözsüz iletişim dilini oluşturmuştur. Bu sözsüz iletişim dilinde baş süslemesi önemli bir yer verilmiştir. Başta donatılarında kullanılan renk, oyalaların modelleri, takılar, yükseklik, kullanılan malzeme, her birine farklı anlamlar yüklenmiştir.



Fotoğraf

5.

Ekber Yeşilyurt' un yağlı boya tual üzerine çalıştığı Anadolu' da kullanılan başlıklardan örnekler (Şanlıurfa Kültür Sanat

Tarih ve Turizm Dergisi Eylül/2012 sayısı s. 24-25)

Başına taktığı yöreye göre farklı isimler verilen fes/hotoz/kofi/köfü'ye takılan altın, gümüş ve değerli taşlar kullanan kadınlar takılar yoluyla maddi durumunun iyi olduğunu ifade etmiştir. Aynı şekilde kullanılan saç bağı, zaza püskülü vb. iplikler ile elde edilen baş süslemelerinde ipek kullanılması, sıklık ve uzunluklarının fazla olması bir zenginlik göstergesi sayılırken, bu ipliklerin floş ya da orlon ile yapılması maddi durumun biraz daha aşağı olduğunu simgelemiştir (KK2). Mavi boncuğu başındaki donatıya takarken kendinin güzel olduğunu ve nazara uğramak istemediğini anlatmaya çalışmıştır. Aynı şekilde Anadolu'da kaynanası ile arası açık olduğunu ifade etmek isteyen gelin, başındaki örtüye kaynanadili çiçeği motifi işler. Kocasının gözü dışarıda ise, yaşadığı sıkıntıyı göstermek için ayrı renklerde iki gül işler. Âşık genç kız, hissettiği bu mutluluğu sümbül çiçeği işlemesi ile ifade ederken, mor sümbül platonik aşk yaşayan kıızı, pembe sümbül nişanlı kıızı, beyaz sümbül bağlılığı ifade eder. Kocası ile arası açık olan yeni gelin de başına biber oyası işleyerek bunu ifade eder. Gelinler erik çiçeği oyası

kullanırken, genç hamile kadın başına müjde oyası, çocuğu olmayan kadın da yas oyası işler (Yeşilyurt, 2012: 2). Osmanlı İmparatorluğu, tebaasında yaşayan müslim ve gayrimüslim için giyim kuşamı ile ilgili birtakım kurallar koymuştur. Bu kurallar başa takılan başlık ve süslemeler için de geçerli olmuştur.

2. Zaza Püskülünün Üretim ve Kullanımının Günümüzdeki Durumu

Geleneksel giyim kuşam kültüründe Diyarbakır ve Lice ilçesinde kullanılan bir başlık olan kofi/ köfü/ kofü başlığın tam olarak hangi tarihte kullanılmaya başlandığı ile ilgili kesin ve net bilgiler bulunmamaktadır. Fakat kaynaklara bakıldığında Orta Asya'da günümüze kadar geniş bir coğrafyaya yayılan Türkler değişik kültürlerden etkilenerek çeşitli saç modelleri kullanmıştır (Eberhard, 1996: 101). İslamiyet Öncesi Türk devletlerinde Gök Tanrı inancının yanı sıra birçok inanç biçimlerine inanmışlardır (Erman, 2019:18). Şamanizm de bunlardan biridir. Eski Türk devletlerindeki şaman inanışına göre ilk dönem şaman din adamları kadınlardan oluşmaktaydı. Eski Türklerde anaerkil dönemde kadını erkekten üstün kılan şey saç ve doğurganlığıydı (İnan,1986: 185). Daha sonraki dönemlerde erkek şamanlar kadının gücünü saçlarından aldığını düşünerek saçlarını uzatmış, elbise giyip güçlerini artırmak için giysilerine saç simgeleyen uzun tüy veya kurdeleler bağlamışlardır (Eliade, 1999: 46). Eski Türk inancı olan Şamanizm göre uzun saçın büyüsel bir güce sahip olduğuna inanılır ve şamanların saçlarını uzatmaları gerekirdi (Altınkaynak, 2008: 78). Şaman inancına göre kuşun ruhu temsil ettiğine (İnan,1986: 197). İnanıldığı için şaman din adamı kuş tipi elbiselerin aksesuarları arasına uzun saçlarını yerleştirirlerdi (Hoppal,2014: 209). Aynı zamanda eski Türklerde şamanlar aracılığıyla büyü ve fal unsurlarına rastlanmaktadır. Eski Türklerde saç bilhassa da kadın saç büyü gücü simgesi olarak karşımıza çıkar. Eski Türklerde kadın saç bereket ve ölümlle ilişkilendirilen büyülerde kullanılmıştır (Duvarcı, 2004: 177).

XVI. yüzyıla kadar baş süslemelerinin temel aracı festir. Kadın fesleri gümüş ve altınla işlenmiş ya da üzerine gümüş ve altın tepelikler takılarak süslenmiştir. Saçlar; iki örgü örülen ve özel saç bağları ve ziynetlerle süslenmiş saçlar üzerine fes takılmış, sonra da krepler ve örtülerle süslemesi tamamlanmıştır. (Apak, Gündüz ve Eray: 1997). Anadolu'da yaygın olarak kullanılan birçok başlık süslemesi bulunmaktadır. Bölgesel olarak fes/ hotoz/ kofi/ köfü/ kofü/ fini/ farklı isimler almış olsalar da hepsi farklı süsleme materyalleri kullanarak güzel görünme çabasını sonucunda meydana gelmiştir.

Geçmiş dönemlerde kadınlar başı dış etkilerden korumak için ve aynı zamanda İslamiyet inancının yaygınlaşması ile saçlarını çeşitli örtü ve başlıklar ile kapatmışlardır. Fakat Şamanizm inancının etkileri devam etmiştir. Baş süslemesinde çeşitli tüyler, boncuklar, iplikler, oylar, renkli örtüler vb. birçok materyal kullanarak saç görüntüsü elde edilmeye çalışılmıştır.

Bu tür örnekler Anadolu'da oldukça sık rastlanılmıştır. Yöresel farklılıklar olsa da baş süslemesinde kullanılan ortak öğelerde barındırmaktadır. Geçmiş dönemlerde başta kullanılan fes/ hotoz/ kofi/ köfü/ kofü/ fini/ farklı isimler alan bu başlık Kanuni Sultan Süleyman döneminde kadın başlıkları beş veya on santim yüksekliğinde fes biçimindedir. Bunlar değerli kumaşlardan yapılmış ve üzerlerine değerli mücevherler, taşlar, inci dizileri ve sorguclar takılarak süslenmiştir (Kafadar, 1993). Zamanla bu başlık yöreden yöreye, kültürden kültüre farklılaştı. Yöreye hâkim olan kültürden, ekonomik koşullardan, yöredeki hammadde ve hâkim olan el sanatlarına varan birçok nedenlerden etkilenerek şekillenmeye başlamıştır.

Diyarbakır Lice ilçesinde yöresel giyim kuşam kültüründe yer alan kofi olarak isimlendirilen bu başlık yörede yaşayan aşiret, sosyal ve ekonomik durum, medeni, yöredeki hammadde ve hâkim olan el sanatlarından faydalanarak kofi başlık üzerine süslemeler ve yükseklikler farklı şekillerde uygulanmıştır.

Toplumsal yaşamda barınma, giyinme ve süslenme işlevlerini üstlenen, üretimi özel ustalık gerektiren ve talep görmesi nedeniyle sürdürülen faaliyetler geleneksel el sanatları içinde değerlendirilir (Beğiç, Öz, 2019: 181). Kazazlık sanatı da geleneksel el sanatları içerisinde sayılabilir. Liceli tüccarlar zaza püskülünü Diyarbakır merkezde yer alan kazazlık sanatının yapıldığı Gazazlar Çarşısından temin ettiği gibi Şanlıurfa merkezde yer alan Kazazlar Pazarı'nda bulunan kazaz ustalarından da zaza püskülü satın alıp bu işin ticaretini yapmışlardır.

Şanlıurfalı kazaz ustası Mehmet Emin Güngör geçmiş dönemlerde Şanlıurfa'ya zaza püskülü almak için birçok tüccarın geldiğinden bahsederken şu sözleri söylemiştir: " Lice'de 70-80 yaşında olan kişiler zaza püskülünü hatırlar bilir. Ama şimdiki nesil bunu ne yazık ki bilmez. Eskiden tüccarlar gelip 100'lü 200'lü alıp götürüyorlardı. Tüccarlar bazen küçük çocuklar için 250 gr'lık sipariş verirdi. Şanlıurfa'dan zaza püskülünü almak için gelen tüccarlardan Melek Seveş, Kamil Kan vardı çok zenginlerdi hatta mor binlik vardı onlarda çok görürdük. İlk başlarda tanıdıkları kazazlardan alırlardı. Daha sonra Şanlıurfa Kazaz Pazarı'ndaki kazazlar kooperatif kurunca kooperatif başkanı gelen tüccarların istedikleri zaza püsküllerini tüm kazazlardan alıp götürürlerdi. Biz ipek iplikleri Diyarbakır' da ipekçilik ile uğraşan Ermeni kökenli kişilerden kurt ipeğini satın alıp kazazlıkta kullanırdık. " (KK2) şeklinde dile getirmiştir.



Fotoğraf 6.

Fotoğraf 7.

Geçmiş yıllarda Lice Halk Eğitim Merkezi halkoyunları kursiyerleri (Mesut Yüksel Arşivi)

Aynı şekilde eski kazaz ustası Fethi Suveren, Lice' de geçmiş dönemlerde birçok tüccarın zaza püskülü ve saç bağı için Şanlıurfa' ya geldiğini, önceden yapmış olduğumuz zaza püsküllerini toplu olarak satın alıp Lice' ye götürdüklerini ifade etmiştir (KK1).

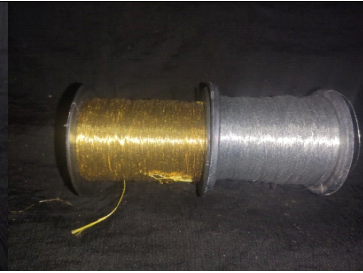
Günümüzde Diyarbakır folklor ekiplerinin kullanmış olduğu geleneksel kadın giyiminde, özel tören ve eğlencelerde kullanımı devam etmektedir.

2.1. Zaza Püskülü Yapımında Kullanılan Malzemeler ve Araç Gereçler

Kazaz ustaları tarafından kazazlık teknikleri kullanılarak elde edilen zaza püskülünün yapımında kullanılan en temel malzeme ipek ipliklidir. Diyarbakır ve ilçelerinde yetiştirilen ve kazaz ustaları tarafından çokça tercih edilen 'kurt ipeği' olarak bilinen ipek ipliklidir (KK1). Diyarbakır bölgesinde üretilen kurt ipekleri Şanlıurfa ve Diyarbakır' da bulunan kazaz ustaları tarafından alınır. Kazazlıkta zaza püskülü ve diğer kazazlık ürünleri yapımında kullanılmıştır. İpek üretiminin azalması ile ipek ipliğe alternatif olarak ipek gibi parlaklığı ve kayganlığı bulunan floş ve naylon türevi iplikler kullanılmaya başlanmıştır.



Fotoğraf 8. İpek kozası



Fotoğraf 9. Sim iplik



Fotoğraf 10. İpek, floş,

naylon iplik

Zaza püskülü yapımında kullanılan iplikler (H. Handan

Ağırmatlı Arşivi, 2020)

Zaza püskülünün işlenmesi aşamasında genellikle sarı sim iplik tercih edilmiştir. Bazen kişinin tercihine bağlı olarak farklı renkte iplikler de kullanılmıştır. Sarı sim iplik ile kazaz ustasının mahareti ve istenilen modele bağlı olarak çeşitli şekillerde sarma işlemleri uygulanmıştır. Bu işlemin orta kısmına mukavva kullanılmaktadır. Merkeze yerleştirilen mukavva kısım sonradan zaza püskülünü satın alıp kullanacak kişinin kendi isteği ve maddi durumuna göre değerli taşlar, inci, altın veya gümüş liralara, boncuk vb. malzemelerle süslenebilmektedir.



Fotoğraf 11. Zaza püskülü

Fotoğraf 12. Geleneksel giyim kuşam kofisi (

başlık)

<https://aregem.ktb.gov.tr/TR-271746/halk-kulturu.html>

<https://www.folklor.gen.tr/halk-giysileri/diyarbakir-yoresi-giysileri.html>

İşleme aşamasında kazaz ustası bu işlemeyi yaparken iş ağacını kullanmaktadır. "Kazaz ustalarının en önemli aracı iş ağacıdır. Kazaz ustası işlerini bu basit aletle kullanılarak yapmaktadır. İş ağacı 40 cm uzunluğunda 15 cm eninde yassı bir tahta üzerine dikine yerleştirilen 30 cm uzunluğunda ve 3 cm çapında yuvarlak iki ahşap parçadan oluşan iş ağacı üzerinde gerçekleştirilir. Yuvarlak ahşap parçaların üst kısmı iplikleri tutacak şekilde tasarlanmıştır. Aynı zamanda bu parçalar yassı tahtadan çıkarılıp takılma özelliğine sahiptir" (Akpınarlı, vd. 2012:310).



Fotoğraf 13. İş ağacı

Fotoğraf 14. Zaza püskülü yapımı

(H. Handan Ağırmatlı Arşivi, 2020)

Zaza püskülü yapımında iplikleri kesmek için makas, püskülün yapımında ipliklerin karışmaması ve merkez oluşturmak için mukavva ve bu mukavvayı iplikle birleştirmek için çeşitli büyüklükte iğnelere ihtiyaç duyulmaktadır.



Fotoğraf 15. Makaslar

Fotoğraf 16. İğne (H. Handan

Ağırmatlı Arşivi, 2020)

2.2. Zaza Püskülünün Yapım Aşamaları

Şanlıurfalı kazaz ustası Mehmet Emin Güngör zaza püskülü için Lice'den gelen Liceli tüccarlar tarafından farklı siparişlere göre yapıklarını ifade etmiştir. Kazaz ustası zaza püskülünü tüccarların kişinin tercih ettiği gramaj ve uzunlukta sipariş alarak verdiklerini dile getirmiştir. Tüccarlar bazen de Şanlıurfa Kazaz Pazarına gelip kazaz ustalarının daha önceden hazırlamış oldukları zaza püskülü ve saç bağlarını alıp gittikleri de olmuştur. Zaza püskülünün gramaj, uzunluk ve kullanılan iplik çeşidi kişinin maddi durumuna göre farklılıklar göstermiştir. Kazaz ustaları kullanılan iplik, gramaj ve uzunluğa göre fiyat farklılıkları yapmışlardır. Zaza püskülü yapımı için Şanlıurfalı kazaz ustaları Diyarbakır kurt ipeği kullanmışlardır. Günümüzde ipek, floş ya da naylon iplik kullanılmaktadır.



Fotoğraf 17.

Fotoğraf 18. (H. Handan Ağırmatlı Arşivi,

2020)

Zaza püskülü yapımı için siyah renkte 130 cm uzunluğunda ipek, floş ya da naylon iplik iş ağacına dolanır. İstenilen gramaj elde edilene kadar iplik sarılır (Fotoğraf 17). İplik istenilen ölçüye ulaştığında orta noktadan sıkıca bağlanır (Fotoğraf 18).



İplik uzunlukları bir tarafı 50 cm diğer tarafı 80 cm olacak biçimde ayarlandıktan sonra ipler makas yardımı ile ortadan ikiye kesilerek hazır hale getirilir (Fotoğraf 19). İpliğin bağlantı noktasında oluşan yüksekliği eşitlemek için iş ağacının portatif başlığı ile birkaç kez vurulup düzleştirilir (Fotoğraf 20).



Ortalama 8 cm çapında mukavvadan iki daire çizilerek kesilir (Fotoğraf 21). Oluşturulan 2 dairenin arasına ipliklerin bağlanılan kısım yerleştirilir. İplikler dairenin etrafına orantılı bir şekilde dairenin etrafında olacak biçimde iki daire birleştirildikten sonra dikilir (Fotoğraf 22).



Fotoğraf 23.



Fotoğraf 24. (H. Handan Ağırmatlı

Arşivi, 2020)

Dikme işlemi tamamlandıktan sonra oluşturulan iplikten bir tutam siyah floş ya da ipek iplik (ortalama 25-30 ip) alınır (Fotoğraf 23) ve çift kat simli iplik yardımı ile 7 sıra (yaklaşık olarak 1cm) siyah iplik grubuna sarılıp düğüm atılır ve diğer ip grubuna geçilir bu şekilde ilk sıra tamamlanır (Fotoğraf 24).



Fotoğraf 25.

Fotoğraf 26. (H. Handan Ağırmatlı Arşivi,

2020)

İkinci sraya gelindiğinde ilk yapılan sıradaki 1. iplik grubunun yarısı ve 2. iplik grubunun yarısı alınıp yeni bir iplik grubu oluşturulur. Bir sonraki grupta ise 2. İplik grubunun kalan yarısı ve 3. iplik grubunun yarısı alınıp aynı şekilde ayarlanarak ilk sırada yapılan işlemde olduğu gibi siyah iplik grubu 7 sıra simli iplik sarılıp düğümleir ve ilk sıradaki işlem tekrarlanıp ikinci sıra tamamlanır (Fotoğraf 25-26).



Fotoğraf 27.

Fotoğraf 28. (H. Handan Ağırmatlı Arşivi

2020)

Üçüncü sıraya gelindiğinde yine iplik grupları ortalanıp yeni bir iplik grubu oluşturulup tekrar siyah ip grubu simli iplik ile 7 sıra sarılır. Toplamda üç sıra simli işleme oluşturulur. Bu işlemde her sırada iplik gruplarının ikisinin ortalaması alıp yeni iplik grubu oluşturma sebebi işlemenin birbirinden ayrılmaması ve işlemenin kaymamasını sağlamak içindir (Fotoğraf: 27-28).



Fotoğraf 29. Günümüzde Kullanılan Kofi Örnekleri (Çavuşoğlu, 2013: 113)

SONUÇ

Tarihsel süreçte Anadolu coğrafyasında giyim kuşam kültürü, gelenek, görenek, örf, adet, medeni durum, statü, etnik köken, inançlar, cinsiyet, iklim koşullarıyla şekillenmiştir. Yapılan bu çalışmada geçmişte Muş, Erzurum, Bitlis, Şanlıurfa ve Diyarbakır illerinde zaza püskülü fes/ hotoz/ kofi/ köfi/ köfü/ fini farklı adlandırılmıştır. Geleneksel giyim kuşam kültürü, günümüzde tek tipleşme ve “Moda” kavramı içinde giderek yok olmaya yüz tutmuştur. Güney ve Doğu Anadolu coğrafyasında birçok medeniyete ev sahipliği yapmış olan kadim şehirlerde bu gelenek azalmıştır. Asırlarca süren giysi geleneğinin günümüzde az sayıdaki kişide özel gün ve

etkinliklerde kullanmak için sandıklarında muhafaza edildiği bilinmektedir. Çalışma kapsamında yapılan yazılı ve sanal kaynaklar incelenmiş ancak çok az kaynağa ulaşılmıştır. Saha çalışmasında ulaşılan kişilerden alınan bilgiler doğrultusunda çalışılmıştır. Özellikle bu bölgede etnografya müzesinin bulunmaması nedeniyle de giysilerin arşiv niteliği bulunmamaktadır. Zaza püskülü Doğu ve Güneydoğu Anadolu bölgesinde geçmişte çocuk, genç kız, gelin, yaşlı her yaş grubunda zaza püskülü kullanılmıştır. Çocuk ve yetişkin yaşta kullanılan zaza püskülündeki tek fark zaza püskülü yapımında kullanılan ipliğin gramajının ve uzunluğunun farklı olmasıdır. Yörede kofî başlık bir statü göstergesi olduğundan kullanılan zaza püskülü yapımında ipliğin cinsi, gramajı, boyutu, süslemede kullanılan materyallerin gümüş ve altın olması vb. özellikler kişinin sosyal hayattaki konumu, ekonomik yapısı hakkında bilgiyi de sunmuştur.

Bu çalışmada; Anadolu coğrafyasının maddi kültür zenginliklerinden birisi olan zaza püskülü incelenmiştir. Zaza püskülü değişen yaşam biçimi ve moda kavramına bağlı olarak giyim kuşam anlayışının değişmesi nedeniyle yöre halkı tarafından özellikle de genç kızlar tarafından ilgi görmediği tespit edilmiştir. Diğer taraftan halk arasında başlığın ağır olması ve ağırlığının baş ve diş ağrısı gibi sağlık sorunlarına neden olduğu bilinmesi de olumsuz etkenlerdendir. Yörede özellikle Diyarbakır ve Şanlıurfa'da yapılan kazazlık ürünlerinden birisi olan zaza püskülü kullanımının azalmasına bağlı olarak kazazlık mesleği de zamanla bitme noktasına gelmiş çok az ustayla sınırlı üretim yapıldığı tespit edilmiştir. Yörede sadece yaşlı kadınların sandıklarında olduğu tahmin edilen bu başlıkların yok olmadan kayıt altına alınması korunması ve sergilenmesi önemlidir.

Kaynakça

- Altınkaynak, E. (2008), Ukrayna'daki Kıpçak Balballarında eşya ve motifler. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 1/3, 72-82.
- Akpınarlı, H.F., Başaran, F. N., Büyükyazıcı, M., Ertürk, Y.P., Tozun, H., (2012), Şanlıurfa El Sanatları ve Sözlü Kültür Malzemeleri, Ankara: Şanlıurfa İli Kültür - Sanat Araştırmaları Vakfı (Şurkav) Yayınları, s.307
- Anonim. (2006), Türk Dil Kurumu Sözlüğü.
- Artun, E. (2009), Adana Ve Osmaniye Halk Kültüründe Giyim- Kuşam Geleneği, *Halk Kültüründe Giyim-Kuşam Ve Süslenme Uluslararası Sempozyumu*, 15-17 Aralık 2006, 1-19.
- Apak, M.S., Gündüz, F.O., Ve Eray, F.Ö. (1997), Osmanlı Dönemi Kadın Giyimleri. Ankara: İş Bankası Kültür Yayınları.
- Begiç, H. N. (2020), Amulets From Anatolia: The Material Culture Of The Evil Eye In Turkey. *Folk Life*, 58(2), 97-114.
- Begiç, H. N. (2019), Mevlevilik'te Bir Sembol: Keçe Başlıklar "Sikke, Arakiye, Külâh". *Türkoloji Dergisi*, 97, 129-142.
- Begiç, N., & Öz, C. (2018). Çankırı Özel Gün Ritüellerindeki Elmas Taç Geleneği. *Milli Folklor*, 30(118).
- Begiç, H. N., Öz, C. (2019). Geleneksel El Sanatlarımızdan Elazığ "Palu Çakması" Nın Sürdürülebilirliği Üzerine Bir Çalışma. *Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 29(2), 181-190.
- Çavuşoğlu, Ç. (2013), Diyarbakır Yöresi Geleneksel Çeyiz Sandıkları Üzerine Bir Deneme. https://www.academia.edu/6794178/Diyarbakır_Çeyiz_Sandıkları Adresinden 25 Nisan 2021 Tarihinde Erişilmiştir.
- Duvarcı, A. (2004), Büyüler Ve Rüya Yorumlarında Saç, Sakal Bıyık. Saç Kitabı İçinde (Ed. Emine Gürsoy Naskali). Kitabevi Yayınları.
- Eberhard, W. (1996), Çin'in Şimal Komşuları (Çev. Nimet Uluğtuğ). Ttk.
- Eliade, M., (1999), Şamanizm (Çev. İsmet Birkan). İmge Kitabevi.
- Erman, G. (2019), Gök Tanrı İnancı. Ureni Yayınları.
- Hanılçe, M., (2011), "Şeriye Sicillerine Göre XIX. Yüzyıl Başlarında Tokat'ta Giyim". *Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, S. 30, S. 423- 455.
- Hopal, M. (2014), Avrasya'da Şamanlar (Çev. Bülent Bayram, H. Şevket Çağatay Çapraz). Yapı Kredi Yayınları.
- İnan, A. (1986), Tarihte Ve Bugün Şamanizm: Materyaller Ve Araştırmalar. Ttk.

Kafadar, C., 1993), Tanzimat'tan Önce Selçuklu Ve Osmanlı Toplumunda Kadınlar, Çağlar Boyu Anadolu'da Kadın: Sergi Kataloğu. İstanbul: Kültür Bakanlığı Anıtlar Ve Müzeler Genel Müdürlüğü.

Kafesoğlu, İ., (1984), Türk Milli Kültürü, İstanbul, S.30.

Koç, F. (1997), *Osmanlı İmparatorluk Dönemi Türk Çocuk Giysileri Üzerine Bir Araştırma*. Gazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Doktora Tezi.

Koraltan, A., (2020), *Halk Oyunlarının Karakteristik Yapısının İncelenmesi ((Diyarbakır Örneği)* Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Bartın Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Beden Eğitimi Ve Spor Anabilim Dalı, Bartın.

Kuşoğlu, M. Z. (2006), Resimli Ansiklopedik Kuyumculuk Vemaden Terimleri Sözlüğü, İstanbul: Ötüken Neşriyat A.Ş. Yayınları, S. 262.

Uğurlu, S., S., (2018). Geleneksel Tekstil Teknikleriyle Yeni Sanatsal Çalışmalar, Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Eser Metni, Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, İstanbul.

Tanrıdağlı, G. (2000), Uygur Kültüründe Saç Örgüler Ve Anlamları. *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, 14, 47-53.

Terzi, M., (2007), "Lidyalılardan Miras Kalan Zanaat: Kazazlık" *Karadeniz Meydan Dergisi*, S.4

Tosunoğlu, E. D., & Boratav, O., (2021), Osmanlı Dönemi İnsan Figürlü Çini Tasvirlerinde Baş Süslemeleri. *Sanat Dergisi*, (37), S.372-393.

Yeşilyurt, E., (2012), Anadolu'da Baş Bağlama "Baş Bağlamanın İletişimdeki Dili" *Şurkav Şanlıurfa Kültür Sanat Tarihi Veturizm Dergisi*, S.14, S. 22-25.

Kaynak Kişiler

Kk1: Eski Kazaz Ustası Fethi Suveren Şanlıurfa Kazaz Pazarı'nda 24.09.2020 Tarihinde Yapılan Görüşme.

Kk2: Kazaz Ustası Mehmet Emin Güngör Şanlıurfa Balıklıgöl Rıvzaniye El Sanatları Külliyesi 14.12. 2020 Ve 13.04.2021 Tarihlerinde Yapılan Görüşme.

Kk3: Lice Halk Eğitim Merkezi Müdürü Mesut Yüksel 18.03.2021 Tarihinde Yapılan Görüşme.

İnternet Kaynakları

Son erişim tarihi : 23.04.2021 <https://aregem.ktb.gov.tr/TR-271746/halk-kulturu.html>
Son erişim tarihi : 23.04.2021 <https://www.folklor.gen.tr/halk-giysileri/diyarbakir-yoresi-giysileri.html>

**“CAZGIR”: OKUDUĞU MANİLERLE DEVE GÜREŞİ FESTİVALLERİNDE BİR KÜLTÜR
AKTARICISI
Dr. Öğr. Üyesi Orçun BERRAKÇAY *
Dr. Öğr. Üyesi Pınar ŞAHİN****

Öz: Toplumun kültür dünyası üzerine bir yorum yapabilmek için konu açısından incelenmesi gereken halk edebiyatı ürünlerinin başında mani gelmektedir. Halk hafızasının yarattığı işlevsel bir edebiyat ürünü olan maniler; anonim Türk Halk Şiiri nazım şekillerinden biridir. Yapı ve konu bakımından farklılık gösteren manilerde; Türk milletinin sevinçlerini, sevdalarını, acılarını kısacası bütün duygularını yoğun bir şekilde görmek mümkündür. Dolayısıyla kişiler; birçok duygu ve düşünce için mani söyleyebilirler. Bunu yapmak için sanatçılık yeteneğine ihtiyaç yoktur. Üretimin rahatlığı ve konunun çeşitliliği, bu ürünün icrasını pratik hale getirmiş ve mani söylemek bir gelenek haline gelmiştir. Yılların süzgecinden geçerek günümüze kadar gelen bu gelenek, söylendiği yöreye göre farklılık arz etmektedir. Mani söyleme geleneği milli olup, belirli kurallar çerçevesinde, kuşaktan kuşağa aktarılarak, günümüze kadar ulaşmayı başarmıştır. Bu kültürel aktarımın görüldüğü yerlerden birisi de deve güreşleridir.

Deve güreşleri, takvime bağlı bir ritüel olarak ağırlıklı olarak Ege Bölgesi’nde olmak üzere, Türkiye’nin batısında Çanakkale’den Antalya’ya kadar olan coğrafyada geleneksel olarak Kasım ayında başlayıp Mart ayına kadar her Pazar birkaç ayrı şehirde düzenlenen festivallerdir.

Bu kapsamda gerçekleştirilen etkinlikler sadece festival değil aynı zamanda geleneğin yaşatılması, sosyalleşme, kaynaşma ve hoşça vakit geçirme alanı olması açısından önemlidir. Deve güreşlerine okuduğu manilerle anlam katan cazgırlar etkinliğin önde gelen aktörlerindedir.

Bu makalede mani söyleme geleneği, manilerin işlevi ve halk edebiyatındaki görünümü değerlendirilir. Bununla ilişkili olarak Ege Bölgesi’nde düzenlenen deve güreşlerinde okuduğu maniler aracılığıyla bir kültür aktarıcısı olarak önem kazanan “cazgır”ın tanımı yapılır. Geçmişten aldığı sözlü değerleri maniler aracılığıyla nasıl günümüze taşıdığı üzerinde durulur. Deve güreşinde güreşecek olan pehlivanları yüksek sesle izleyicilere tanıtan, dua ve maniler okuyarak onları alana süren bir aktör olarak sözlü ifade rolünü üstlenmesi tartışılır.

Sonuç olarak, geleneksel deve güreşlerinde yaptığı konuşmalar ve okuduğu manilerle festivalin vazgeçilmez bir aktörü olan cazgırın sözlü kültür aktarımını ve geleneğini devam ettirmedeki önemi ortaya çıkmıştır. Geçmişten aldığı bilgiyi okuduğu maniler aracılığıyla yaşatılmasında kültür aktarıcısı olduğu sonucuna ulaşmıştır.

Anahtar Kelimeler: Mani, Cazgır, Kültür Aktarıcısı, Deve Güreşi, Festival

**“CAZGIR” AS A CULTURE TRANSMITTER AT CAMEL WRESTLING FESTIVALS
THROUGH READING THE MANI**

Abstract: In order to make a comment on the cultural world of the society, mania comes at the beginning of the folk literature products that need to be examined in terms of the subject. Mani, a functional literary product created by public memory; Anonymous Turkish Folk Poetry is one of the verse forms. In manias that differ in terms of structure and subject; It is possible to see the joys, loves, pains, in short, all the emotions of the Turkish nation intensely. Therefore, persons; they can say mania for many

* İzmir Demokrasi Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Müzik Bölümü, ORCID ID: 0000-0002-6200-9698, tenorcun@hotmail.com

** İzmir Demokrasi Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Müzik Bölümü, ORCID ID: 0000-0002-4809-4179, pinar.sahin@idu.edu.tr

feelings and thoughts. You don't need artistic talent to do this. The convenience of production and the diversity of the subject have made the execution of this product practical and it has become a tradition to say mania. This tradition, which has survived through the filter of years, differs according to the region where it is said. The tradition of chanting mani is national and has managed to reach the present day by being transferred from generation to generation within the framework of certain rules. One of the places where this cultural transfer is seen is camel wrestling.

Camel wrestling, as a ritual, is a festival held in several different cities, traditionally from November to March, in the western part of Turkey, mainly in the Aegean Region, and in the geography from Çanakkale to Antalya.

The events held in this context are important not only as a festival, but also as an area for keeping the tradition alive, socializing, mingling and having a good time. Cazgırs, who added meaning to camel wrestling with the manis they read, are among the leading actors of the event.

In this article, the tradition of saying mani, the function of mani and its appearance in folk literature are evaluated. In relation to this, the definition of "cazgır", which gains importance as a cultural transmitter, is made through the manis he read in camel wrestling in the Aegean Region. It focuses on how he carries the verbal values he received from the past to the present through manis. It is discussed that he plays the role of verbal expression as an actor who loudly introduces the wrestlers who will wrestle in camel wrestling to the audience, reads prayers and mani and drives them to the field.

As a result, the importance of the cazgır, an indispensable actor of the festival, in maintaining the oral culture transmission and tradition, with the speeches he made in traditional camel wrestling and the manis he sang. It has been concluded that he is a cultural transmitter in keeping the knowledge he received from the past alive through the manis he read.

Keywords: Mani, Cazgır, Cultural Transmitter, Camel Wrestling, Festival.

Giriş

Anadolu ve Anadolu dışında çok geniş çerçevede Türklük coğrafyasına yayılan mani, anonim halk şiirinin en küçük nazım biçimine denir. Mani söyleme, belirli kuralları olan, yüzyılların deneyimlerinden geçerek biçimlenip şekil alan, kuşaktan kuşağa aktarılan bir gelenek haline gelmiştir. Maniler bir ucuyla günümüze, diğer ucuyla da geçmişe uzanarak kendine özgü bir gelenek içerisinde söylenmiştir. Anadolu insanının beğenisini, düşünce yapısını, özlemlerini, kıskançlıklarını, dertlerini, sevgilerini vb. duygularını ortaya çıkaran maniler ortak kültürün sergilenişini gözler önüne serer. Toplumu ayakta tutan dinamikleri belirleyen manilerde, diğer halk kültürü ürünlerinde olduğu gibi, Anadolu insanının dünyaya bakışını temsil eder.

İslamiyet öncesinden günümüze kadar varlığını sürdüren maniler, Türk toplumunun duygu beraberliğinin ve milli bilincinin bir göstergesi olmuştur. Kısaca Türk toplumunda halk ruhunun bir yansıtıcısı olmuştur. Türk toplum yapısına ve düşüncesine ait içten bir anlatımla sergilenen anonim mani dörtlükleri ise yöresel gelenek ve göreneklerin izlerini taşır.

Maniler yakıldığı dönemleri, çevreleri ve olayları anlatır. Hem söz olarak yakılır; hem de yörede türkülere adapte edilir. Örneğin; oyuna kalkan eltiler için, aynı kalıpta olan maniler, türkülerin içine monte ediliverir. Maniler, kültürün kökenindeki en doğal malzemedir. İlk başlarda atasözlerinden oluşan kısa öğütlerle insanlara toplumsal mesajlar verilmiştir. Bu

sözlerin anlamlarını kavrayan, yöreye ait kültürel özelliklerle de harmanlayarak mani şekline dönüştürülmüştür. Manilerden esinlenerek türküler söylenmiş, ağıtlar yakılmıştır. Her yöreye ait özellikler ön planda tutularak, sahip çıkılması gereken temel kavramlar ağızdan ağıza dolaşarak günümüze kadar ulaşmıştır. Aşk, sıla hasreti, Asker uğurlama, düğün, kına gecesi, ölüm, güven, sadakat gibi kavramlar ön plandadır. Toplumsal olayların ön planda tutulduğu maniler günümüze kadar ulaşmıştır. Önceki zamanlarda âşıkların atışması olarak da bilinen maniler, gündemini korumaktır. Türkülerin kültürel özellikleri seçtiği manilerle çıkan şehirlerimizin coğrafi ve toplumsal özellikleri çıkmıştır. Yöre yöre özellikleri olan türkülerin en çok da sıla hasreti ve kavuşamama üzerinde durulmuştur. Ritmik özellikleri ile toplum ne kadar neşeli görünse de verdiği mesajlar hep hüznü olmuştur. Atalarımızdan gelen bir gelenek kültürel özleri içinde barındıran bu sözler, topluma verdiği çağrı olarak da önem taşımaktadır. Haksızlık, dirlik, düzen, adalet gibi kavramlarını önemleri vurgulanmıştır.

Mani Söyleme Geleneği

Mani söyleme geleneği çağlar boyunca önemini korumuş ve yaygın bir biçimde sergilenmiştir. Son yıllarda ise önemini kaybedip eskiye oranla azalmıştır. Mani söyleme geleneğinin başlıca alanları; bayramlar, şenlikler, kına geceleri, evlenme törenleri, gelin hamamı, gelinin başında, düğün bayrağı dikildiğinde, kadınlar ve erkekler ekin ekerken, tarlalarda, hasat kaldırırken, davar güderken, imeceyle iş tutarken, sünnet törenlerinde, nevruz, Hıdırellez, halay çekilirken, çeşitli toplantılarda vb. çalılıp oynatarak söylenir.

Kadınla erkeğin kapalı toplum kuralları gereği konuşup bir araya gelmeleri belli ortamlarda olabilirdi. Maniler, çeşitli törenlerde, eğlencelerde, toplantılarda, inanış ve âdetlerin arasında ve mektuplara yazılan rumuzlu manilerle haberleşme gibi bir işlev de üstlenmiştir (Başgöz,1986:225). Ayrıca manilerin, saya gezme, hıdırellez, nevruz, yağmur duası, çömçe gelin, köy seyirlik oyunları gibi tören ve toplantılarda ritüel kalıntısı taşıyan sözlerle söylenildiğini görüyoruz (Başgöz, 1986: 230-241).

Eski şehir yaşantısında ramazan bekçi ve davulcularının söylediği manilerin ayrı bir yeri vardı. Mahalleli, âşıklar, çocuklar davulcuyla kapı kapı gezerek onun kendine özgü, saba, düğâh makamlarında okudukları manileri dinlerlerdi (Yücel,1973: T.F.A.,C.15,:6778; Ülkütaşır,1969, T.F.A, C.12: 5471). Sahurda, kandilde ve bayramda gezen davulculara paranın yanı sıra keten ve yazma mendil, gömleklik, yünlü ve pamuklu kumaş vb. verilirdi (Bayrı,1969,T.F.A.,C.12,: 5471). Eski devir ramazanlarında “*Helasacılar*” vardı. Bunlar birinin boynuna ufak bir davul takarak diğerinin eline cam veya muşamba fener vererek gezerlerdi. Arkalarında çocuklar olurdu. Helasacılar mahalleleri dolaşır, her evin önünde durarak maniler söylerlerdi. Her maninin

sonunda “Helesa, yelesa” diye bağırıyorlardı. Bu dolaşmaya da “helasaya çıkma” denirdi (Ülkütaşır, 1969 T.F.A.,C.12: 5472). Anadolu’nun kıyı şehir ve kasabalarında da “helasaya çıkma” âdeti vardı. Kayıkçı delikanlılar tahta bir kayığı ışıklandırıp gezerek maniler söylerlerdi (Ülkütaşır, 1969, T.F.A., C.12: 5473).

Karşılıklı mani atma, söyleme eskiden çok yaygın olup günümüzde daha çok kızlar ve aile arasında yapılmıştır. Yörede karşılıklı mani atışmalarına “*manileşme, mani atma, türkü atma, atışma, deyişme, atmaca, deyiş, düzmece mani, deyiş mani, atma, karşılıklı çatışma, söyleşme, taşlama, âşık manisi*” adları verilmektedir. Manileri genellikle sesi güzel olanlar ve meraklıları söylemiştir. Düğün törenlerinde gelin kızın en yakın arkadaşları mani söylerler.

Her yaş grubunun mani söyleme sıklığına göre şu şekilde sıralanır:

- a) 35 yaş ve altı (genç kesim),
- b) 35-45 yaşları arası (orta yaşlılar),
- c) 45 yaş ve üstü (orta yaşın üstü).

Maniler büyüklerden, yaşlılardan dinlenerek, gelenek aktarımı yoluyla öğrenilir. Mani her türlü neşeli ve kederli olay üzerine toplanıldığında söylenir. Genellikle özel bir mani söyleme toplantısı yapılmaz. Manilerin söylendiği belirli bir zamanı yoktur. Kışın iş yokken kış geceleri soba başında toplanan insanlar, yardımlaşma amaçlı toplantılarda; yazın iş, tarım, hasat için toplandıklarında eğlenmek ve işi kolay kılma amacıyla maniler söylemeye devam etmişlerdir. Ayrıca ramazan gecelerinde iftar sahur arası yapılan toplantılarda vazgeçilmez eğlence aracı olan maniler, gurbete yolcu etme, asker ve gelin gönderme törenlerinde doğaçlama maniler söylenmiştir.

Hidrellezlerde genç kızların niyet ve fal manileri söylemeleri âdet haline gelmiştir. Hidrellez gecesi kızlar bir çömlek veya bir kaba kendilerine ait tarak, toka, yüzük vb. eşyaları koyarlar, hidrellez sabahı sırayla çekerler. Çıkan eşya hangi kıza aitse onun niyetine söylenir. Bazı yörelerde manici ortaya alınır. Üzerine kırmızı duvak örtülür, eline ayna verilir. Manici aynaya bakarak genç kızın geleceğini görerek ona göre mani söyler. Eğer kızın dileği olacaksa güvey adayını aynada görür. Yine kızlar hidrellez gecesi dilekleri neyse onu gül dalına asarlar. Kızlar manileri, niyetleri olacak veya olmayacak şeklinde yorumlar. Fal pek ciddiye alınmaz; ama yine de kızlar olumlu veya olumsuz olarak etkilenirler. Bazen de manileri kâğıda yazıp kaba koyarlar. Hidrellez sabahı şanslarına çekip, yorumlarlar. Bu manilere “*mantuvar manileri*” adı da verilir.

Mani söylerken çibidik (alkış) çalınmış olup, pullu ve işlemeli mendiller sallanmıştır. Neşeli manilerde darbuka ve kaşık çalınmıştır. Maniciler ellerinde ayrılık manileri söylerken

mendil, kavuşma isteği olan manileri söylerken yüzük bulundurlar. Mani söylerken, söylenilen maninin konusuna uygun olarak o anda orada bulunan bazı eşyalar kullanılır. Bunlar genellikle mendil, yazma, çiçek, bayrak vb.dir. Sevgi manilerinde çiçek, asker manilerinde bayrak bulunur. Cenazelerde yakını ölmüş kişiyi ve gelini ağlatmak için söylenen manilerde manicinin ve dinleyicilerin ellerinde mendiller bulundurmuşlardır.

Manilerin İşlevi

Öğüt amacıyla oğula, kıza, geline, çocuklara akıl vermek, kötülöklere karşı uyararak amacıyla maniler de söylenir. Ayrıca acı olaylardan ders, işin iyi yapılması, büyüğe saygı, uyararak, kırgınlığın son bulması, boşboğazlık vb. konularda da söylenir. Öğüt manileri toplantı anında veya törenlerde yanlış davranışta bulunanları uyararak ya da doğru olanı anlatmak için söylenir. Maniler örf, âdet ve geleneklerin kuşaktan kuşağa aktarımını sağlamak yönüyle işlevseldir. Bu tür manilere “uyarıcı mani” adı verilir. Maniler insanların o anki ruhsal durumlarını anlatmak veya belli konularda dinleyenleri bilgilendirmek ve hoşça vakit geçirmek amacıyla söylenir. Mani her ortamda söylenebilir. İmeceyle iş tutma ve tarımla ilgili işlerde maninin işi kolay kılma işlevi vardır.

Genç kızlar ve kadınlar genellikle darbuka eşliğinde kırlarda, bahçelerde, çeşme ve kuyu başlarında bir araya gelebildikleri her ortamda sevgilerini, meramlarını anlatmak, konuşma isteklerini belirtmek, dilek tutmak, sitem ve özlemlerini belirtmek, ayrılığın hüznünü hafifletmek, eğlenceli zaman geçirmek için mani söylerler.

Maniler duyguların söylenmesi, insanları güldürmesi, eğlendirmesi, işi kolay kılması, eğitim, örf, âdet, gelenek aktarımının sağlanması, birlik beraberlik ve dayanışmayı arttırması, kültürün sözlü yolla aktarılması dışında, duyguları dışa vurma aracı olması, dert, meram anlatarak rahatlama yönleriyle işlevseldir.

Manilerin Halk Edebiyatındaki Görünümü

Mani genellikle yedi heceden oluşan dört dizelik bir türdür. Bir tek dörtlük içinde bir anlam bütünlüğü gösterir. Genellikle anlamın ağırlığı üçüncü ve dördüncü dizelerdedir. Manilerde anlamın dört dizeye yayılması ve ilk iki dizede çizilen tablo maniyi estetik bir yapıya kavuşturur. İlk iki dize maninin dış dünyayla bağıdır. Üçüncü ve dördüncü dizede duygu ve düşünce ortaya konulur. Manilerin doğaçlama söylenmesi maniyi iki bölüme ayırır. Birinci bölüm genellikle hazırlıktır ve maniciye kafiye, söz için zaman kazandırır. Manici için birinci bölüm çağrışım, duygu ve düşünce için hareket noktasıdır (Boratav, 1978: 185-197).

Maniciler, maninin kafiye ve redif bölümüne ayak adını verirler. Maniciden ayak bulması, ayağı ayağına denk getirmesi beklenir. Maniler; “*manici, mani yakıcı, mani düzücü, mani atıcı*” adı verilen kişiler tarafından doğmaca olarak özel bir ezgiyle söylenir (Dizdaroğlu,1969: 67). Bunun yanında maniler âşıklar tarafından özel makamlarla da söylenir (Elçin,1981:278). Karşılıklı söylenen manilerde dilek, duygu ve düşünceler açıklanır. İlk iki dize soru cevap olarak düzenlenir. Maniler, çeşitlerine göre “*akışta, ala gözlüm - kömür gözlüm, bayatı, berete döndürme, dörtleme, peşrevi*” adlarını da alırlar. Bazen basılmış halk hikâyelerinin arasında da manilere rastlanır (Boratav,1988: 45). Manilerin başlıca teması sevgidir. Maniler sevgi ekseninde etrafında döner (Dizdaroğlu,1969: 66). Maninin yapısı gereği, toplumsal olaylara değinilmez. Bunlar, sevgi ile ilişkileri ölçüsünde maninin yapısında yer alır (Başgöz,1986: 225-241; Kocatürk,1939: 5).

Halk Edebiyatı türlerinden maniler bir zamanlar sohbet, muhabbet ve toplantıların vazgeçilmez yapı taşlarıydı. Kökeni Orta Asya’dan gelen binlerce yıllık Türk Halk Edebiyatı’nın hem çok zengin hem de en güzel örnekleri ile doludur.

Anonim Halk Edebiyatı ürünlerinde en yaygınlarından olan maniler; düğünlerde, kına gecelerinde, köy çeşmelerinin başında su doldurmak için beklerken, tarlada çalışırken ve dinlenme molalarında, kadınlar imece usulü yufka ekmek yaptıkları sıralarda, kadın toplantılarında söylenirdi. Yörüklerde ilkbaharda koyun kırkımı sırasında, yaylara göçerken karşılıklı mani atışmaları yapılır ve türküler söylenirdi.

Deve Güreşi Festivalleri

Deve güreşi festivalleri, bir kültürel miras olarak geçmişten bugüne varlığını devam ettiren takvime bağlı bir ritüeldir. Her yıl aralık ayından mart ayı sonuna kadar Türkiye’nin batısında Çanakkale’den başlayıp Antalya’ya kadar geniş bir coğrafyada varlığını gösterir. Ağırlıklı olarak Ege Bölgesi’nde düzenlenen festivaller, birbirinden farklı aktörlerin varlığıyla da önem kazanır. Ekonomik, toplumsal ve kültürel bir etkinlik olan güreşler bir ritüel olarak deve güreşlerine ayrı bir önem katar.

Deve güreşi, Türk halk kültürünün bazı geleneksel değerlerini temsil eden önemli bir parçası, tarihsel ve coğrafi bağlantılarıyla tarihsel ve mekansal süreçlerin etkileşiminin binlerce yıllık ürünüdür. Bağlayıcı bir kültür elemanı olarak Yörüklerin grup kimliği kazanmasına, ortak geleneklerin yaşatılmasına yardımcı olmaktadır. Deve güreşi geleneği bu kültürü taşıyanlar için kültürel açıdan varoluşlarını kanıtlama fırsatı sağladığı gibi kendilerini ifade edebilmeleri bakımından önemli işlevler üstlenmekte, günlük yaşamlarını zenginleştirmektedir. Bu kültür, sadece develerin güreşinden ibaret değildir, çok çeşitli geleneksel unsurun iç içe geçmesiyle var olan bir yapıyı temsil eder (Berrakçay, 2009:61).

Özellikle güreşlerin düzenlendiği Aralık-Mart ayları arasında kültürel görünüm belirgin bir şekilde değişmeye başlar. Deveci kahvehaneleri devecilerin toplanıp güreş videolarını izleyerek kritik yaptıkları, sonraki güreş programlarını değerlendirdikleri, kendi merkezlerinde yapılacak olan güreşin hazırlıklarını yaptıkları bir buluşma noktası olarak önem kazanır. Güreşlere bir ay kala develere sürekli yürüyüşler yaptırılır, bu durum güreşlerin yaklaştığının bir habercisi olarak bir hareketliliğin yaşanmasına sebep olur ve güreşle ilgili hazırlıklar yoğun bir şekilde devam eder. Kasım ayı ortalarında devenin havutlanma zamanı geldiğinde, havut yapımcılarının da işleri yoğunlaşır. Deve kesimi yapan ve sucuk imal eden mezbahalar da güreşlerde satmak üzere sucuklarını hazırlarlar. Aynı şekilde devencilikle ilgili geleneksel aksesuarları,¹ malzemeleri ve geleneksel elbiseleri² üreten satıcılar da ürünlerini sergilerler, böylelikle satışlarında hareketlilik yaşanır. Güreşlerin bitmesiyle birlikte bir sonraki sezona kadar devencilik kültürü ile ilgili neredeyse her şeye ara verilir (Berrakçay, 2009:62).

Toplumsal anlamda geleneklerin sürdürülmesine ortam oluşturan deve güreşleri, kültürün aktarılması üzerine bir işlev üstlenir. “Geçmişten günümüze değin sürdürülen bu etkinlik ile ortak kültürel geçmiş kolektif hafızanın, birikimin ve deneyimin yardımıyla mekânda yeniden canlandırılır” (Çalışkan, 2012:377). Geleneksel bir eğlence olarak düzenlenmesi de kültürel mirasın gelecek kuşaklara aktarılmasını sağlar.

Deve güreşlerinin kültürel içerik açısından sahip olduğu eğlence ve ritüeller günümüz şartlarında devam etmektedir. Güreşler iki hayvanın mücadelesinden ziyade Türklerin kültürel kimliğinin bir parçası olarak algılanmakta ve bu çerçevede rağbet görmektedir. Bu süreçte gözden kaçırılmaması gereken devencilik kültürünün dejenere olmaması için, bu kültüre ait kodların sürekli deve güreşleri etkinliklerinde merkezi konumda tutulmasıdır (Ertürk, 2019:38).

Devenciligi ve güreş meydanlarını toplumsal yapıyı anlamada ve çözümlemede örneklem olarak alacak olursak bu sahalarda yaşanan değişim ve dönüşümün gündelik yaşamın parçası olduğu gözlenecektir. Eğlenceler de kültürel hayatın bir parçası olduğundan buralarda yaşanan değişimler geleneksel eğlencelere de yansımaktadır. Geleneksel eğlenceler, geleneği yaşattıkları gibi bu değişim ve dönüşümleri yansıtan kültürel olgular olarak da sürdürülebilirliği sağlamaktadır (Uygur, 2019: 47).

Deve iri yapısı, ağır yük taşıması, zorlu iklim şartları ve uzun yolları aşmadaki dayanıklılığı nedeniyle hayvancılıkla uğraşan konar-göçer toplulukların vazgeçilmez yardımcılarında birisi olmuştur. Bu nitelikleri nedeniyle Türk kültüründe de önemli bir

¹ Havut, kolon, zil, zilgor, çan, süs yuları, kıl paça, kolon, kıl torba, sırt çulu (arka çul), keçe, ağız bağı, ve urgan.

² Külot pantolon, sekiz köşe kasket, körüklü çizme ve buldan bezinden yapılan aksesuarlar.

figürdür. Görsel, yazılı ve sözlü sanatlara konu olmuştur. Develer aynı zamanda eğlenme, vakit geçirme ve yarışma amacıyla yılın belli dönemlerinde güreştirilerek toplumsal birlikteliği sağlamada rol almışlardır (Begiç, 2018:173).

Tarihsel süreç içerisinde develerin, insan yaşamındaki işlevselliklerinin yanında manevi dünyalarındaki değerinin bir yansıması olarak sanatın her alanına konu oldukları görülür. Gelişen ve değişen yaşam biçimlerinde develer işlevselliklerini kaybetse de manevi yönden değerlerini halen korumaktadırlar (Begiç, 2020:63).

Türkiye'nin batısında ağırlıklı olarak Ege Bölgesi'nde her yıl aralık ayından mart ayı sonuna kadar devam eden deve güreşleri, sadece bir festival olmasının yanısıra, birbirinden farklı aktörlerin varlığıyla da kültürel bir hazine olarak önem kazanır. Bu aktörlerden bir kültür aktarıcısı olarak festivalin tamamında görülen kişi cazgırdır.

Bir Kültür Aktarıcısı Olarak “Cazgır”

Cazgır, deve güreşlerinde sunuculuk yapan kişiye verilen isimdir. Güreş süresince ve güreşten bir gün önce yapılan halı gecesinde görev alır. Güreşecek develeri arenaya çağırırken, deve ve deve sahibine gönderme yapan maniler okuyarak güreşlere coşku katar ve seyircileri coşturur.

Cazgır; kelime anlamı olarak halk ağzında “fitneci” olarak bilinse de isim anlamıyla, güreşecek olan pehlivanları yüksek sesle izleyicilere tanıtan ve dua okuyarak onları alana süren kimsedir. Güreş komitesi tarafından genellikle yaz döneminde sözlü olarak yapılan anlaşmayla hangi güreşlerde görev alacakları belirlenir. Festivalde; güreşten bir önce komite tarafından deve sahipleri için düzenlenen halı gecesi olarak isimlendirilen akşam yemeğinde ve ertesi gün yapılan deve güreşlerinde sunuculuk yaparlar. Diğer sunuculardan en büyük farkları; pehlivan olarak farklı isimleri olan develere, deve sahiplerine ve güreşin yapıldığı yerdeki misafirlere maniler okuyarak güreşleri anlatmalarındadır. Bu yüzden sadece bir sunuculuk yeteneğine sahip olmalarının yanı sıra, edebi yönlerinin de kuvvetli olması ve güreşlerdeki bütün aktörleri çok iyi tanımaları önemlidir. Güreşlere bir renk katmak ve seyircileri coşturmak da cazgırın başlıca görevleri arasındadır. Tıpkı diğer aktörler gibi güreşin olmazsa olmazları arasında yer alıp halk tarafından değer görürler. Kültürel aktarımın cazgırın okuduğu maniler aracılığıyla bir spor organizasyonu olarak deve güreşi festivallerinde yer alması üzerine yapılan bu araştırmaların verileri, deve güreşleri ve halı gecelerinde yapılan alan araştırmasına dayalı gözlemler ve iki ayrı cazgırla yapılan yarı kurgulu görüşmeler sonucunda toplanmıştır. Cazgırların ağırlıklı olarak Ege Bölgesi'ndeki güreşlerde görülmeleri ise kültürel aktarımın bölgeler arasındaki farklı şekillerde karşımıza çıktığının bir sonucudur.

“Deve güreşlerinin bir cazgır tarafından sunulması ve anlatımına ilk olarak 1967’de Bozdoğan’da başlanmıştır. Ancak hoparlör yardımıyla güreşlerin sunulması daha eskiye, 1950’lerin başına kadar gitmektedir” (Çalışkan, 2010:56). Cazgırlar arenadaki güreşin sunumu dışında milli duyguların pekiştirilmesinde de önemli bir aktarıcı konumundadır. Örneğin 2010 yılında İncirliova Deve Güreşi halı gecesinde Cazgır İsmail önce Atatürk ve Çanakkale üzerine bir konuşma yaptıktan sonra İncirliova’da güreşi başlatan kişinin Ulu Önderimiz Mustafa Kemal Atatürk olduğunu ve deve güreşi arenasının İncirliova olduğunu söylemiştir. Ardından herkesi ayağa kaldırıp Onuncu Yıl Marşı’nı coşkulu bir şekilde söyletmiştir.

Festivallerde cazgırın görevi deve güreşinden bir gün önce başlar. Deve sahiplerinin kaynaşması için düzenlenen “halı gecesı” olarak isimlendirilen akşam yemeği, güreşlerden bir gün önce komite tarafından organize edilir ve sunucu olarak cazgır görev alır. Ayrıca bu gece, bir halının açık arttırma konulması yoluyla en yüksek parayı veren kişinin güreş ağası seçildiği özel bir törendir. Bu gecede komiteye katkı sağlaması açısından, cazgır bütün masaları gezerek her bir deveciye mani okur ve para toplar, kimden ne kadar para aldığını da anons eder. Cazgırın devecilere özel mani okuması bir törensellik içerir. Halı gecesı güreşten bir gün önce mutlaka yapılır. Sonraki haftalarda yapılacak olan güreşlerin duyuruları da burada yapılır.

Güreş için yapılan masraflara katılmak ve yardımcı olmak amacıyla yapılan bu törende deveciler, kasabalarının ve kendilerinin adlarını bağırarak arttırmaya giderlerdi. Maddi durumu iyi olup arttırmaya girmeyenler olduğunda, cazgır onların ismini bağırarak arttırmaya girmelerine teşvik ederdi. Cazgır, her arttırmaya giren deveci için bir mani ve tekerleme söylerdi. Bu mani ve tekerlemelerle deve sahiplerini ve develerini överdi. Onlar da aşka gelip arttırmaya girerlerdi (Kılıçkırın 1987’den Aktaran Şanlı, 2019:68). Halı gecelerinde cazgır tarafından mikrofonla söylenen maniler, kolektif birliktelik ve toplumsal hafızayı tazeler. Aynı zamanda grup aidiyetini pekiştirerek toplumsal bağları güçlendirir.

Cazgırın esas görevi cumartesi akşamı düzenlenen halı gecesinden sonra havanın yağmurlu olmaması durumunda pazar günleri gerçekleştirilen deve güreşlerinde başlar. “Cazgır; zeybek oynayan erkeklerin giydiği körüklü çizme, İngiliz külotu olarak adlandırılan pantolon, gömlek, yelek, sekiz köşeli şapka ve boyuna atılan poşudan oluşın elbise giyer. Bu durum zeybek dansında görülen kahramanlığın ve pehlivanlığın, deve güreşinde ağırlıklı olarak görülen prestij kazanma ile bütünleşmesiyle ilişkilendirilebilir” (Berrakçay, 2009:52). Yapılan alan çalışmalarında giyim konusunda kimi cazgırların geleneksel elbiseleriyle güreş arenasında görev aldıkları görülürken, kimilerinin de gündelik (kışlık) elbiseleri ile sunuculuk yaptıkları gözlemlenmiştir. Bu farklılığın güreşlerin kış aylarında açık havada ve uzun süreli devam etmesinden dolayı olduğu cazgırlarla yapılan görüşmelerde belirtilmiştir.

Deve güreşlerinin festival planına bakıldığında; pazar sabahı havanın yağmurlu olmaması durumunda hazırlıklar başlar. Bir yandan festival alanındaki seyyar satıcılar yerlerini alıp hazırlıklarını yaparken diğer yandan da güreşin hazırlıkları başlar. Farklı şehirlerden getirilen develer kaldıkları damdan alınarak kamyonlara bindirilirlir ve güreş arenası çevresinde kendilerine ayrılan yerlere getirilerek komite tarafından gösterilen yere bağlanırlar. Güreş başlamadan önce görevli kişiler de hazırlıklarını tamamlayarak saha içindeki yerlerini alırlar.

Yapılan hazırlıklardan sonra cazgır mikrofonu eline alıp güreşlerin başladığını duyurur. İlk olarak İstiklal Marşı okunur. Sonrasında din görevlisi ya da yetkili kişi tarafından dua okunur. Kimi güreşlerde duadan sonra saha içinde kurban da kesilir. Ardından cazgır komitenin belirlediği çatım listesine göre sırası gelen develeri güreş arenasına çağırır. Zaman kazanmak için sırası yaklaşan develer saha içinde yerlerini alarak güreşe hazır hale getirilir.

Komite tarafından ikili olarak eşleştirilen develerin güreşlerine başlamasıyla birlikte cazgır güreşin sunumuna başlar. Bu sunum güreşin gidişatıyla ilişkili seyircileri bilgilendirmenin ötesinde kültürel bir mirasın aktarımı konusunda çok daha fazlasını içerir. Cazgır, okuduğu maniler aracılığıyla seyirciyi coşturarak güreşlere ayrı bir heyecan katar. Bu manilerin doğaçlama olması, sahada güreşen develere ve onların sahiplerine ithafen okunması bu işin sıradan bir sunuculuk olmadığını bir göstergesi olup ayrı bir yetenek gerektirdiğini ortaya koyar.

Çanakaleli Cazgır İsmail Sakin ile 26 Aralık 2009’da yapılan görüşmede; nasıl cazgır olduğunu şöyle anlatmıştır:

Deveciyi çok iyi tanımak lazım, ortamı çok iyi bilmek lazım, devenin güreşini çok iyi bilmek lazım. Sesimizi sanatçı gibi çok iyi kullanmak zorundayız. İbrahim Tatlıses bu işi yapamaz, o iki saat çıkıyor. Sahada bin kişi var, ben bir ismi duyduğum zaman ona beyit atmak zorundayım. Pazar günü sabah 10’dan akşam saat 5’e kadar yemek ve tuvalet de yok, spiker gibi sürekli anlatmak zorundasın. Tek mi yapıyor, bağ mı oldu... Çanakale güreşini Çanakaleliler, Aydın güreşini Aydınlılar gibi sunuyorum (Berrakçay, 2009:53).

Deve Güreşlerinde Okunan Maniler

Geleneğin ve kültürün aktarımında rol oynayan maniler, bir mekan olarak deve güreşi festivallerinin de olmazsa olmazlarından. Türkiye’nin batı bölgesinde geniş bir coğrafyada düzenlenen bu festivaller, sadece deve sahipleriyle değil geniş izlerkitleleriyle farklı coğrafyalardan gelmiş kişilere ve kültürlere de hitap eder.

Deve güreşi şenlikleri temel olarak ‘toplumsal uygulamalar, ritüeller ve şölenler’ ile ‘gösteri sanatları’ başlıkları ile bağlantılıdır. Fakat deve güreşi şenlikleri çevresinde sürdürülen

gelenekler, tüm kategorilerde temsil yeteneğine sahip zenginlik içermektedir. Örneğin deve güreşlerine özgü maniler ‘halk edebiyatı’nın özgün örnekleri durumundadır (Çalışkan, 2014:9).

Deve güreşlerinde cazgır tarafından okunan mani örnekleri (bkz. Örnek 1-23) incelendiğinde, Boratay 1978’de belirtilenin dışında yedi heceden oluşmayıp serbest hece ölçüsünde olduğu görülür. Birinci ve ikinci dizelerde genellikle deve güreşlerinin dışında konular işlenip devrik cümleler ağırlıktadır. Konular bazen mizahi bir dille bazen de kahramanlık ve milli duyguları içerecek şekilde karşımıza çıkar. Anlamın ağırlıklı olarak üçüncü ve dördüncü dizelerde olması, cazgır tarafından okunan manilerde de kendisini gösterir. Özellikle de dördüncü dizekte deve sahibinin adı, pehlivan devenin adı ve geldikleri şehrin adı mutlaka geçer. Böylelikle hem arenada güreşen deve seyirciye tanıtılmış olunur hem de deve sahibi överek cazgırın bahşiş alması için bir örtülü bir istek olur.

Örnek 1.

Üzüm yiyeceksen gir bağa, eşkiya olacaksan çık dağa,
Rakibiyle sağlı sollu güreşmeye başladı Bodrum'dan Ahmet'in Koca Ağa.

Örnek 2.

Sabır selamet güreş keramet, koca ağayla yörük olsun Allah'a emanet
Askerin üstünde yeşil bir parka, hoş geldin Bodrumdan Selim Barka.

Örnek 3.

Eller çıkarken uzaya, biz geldik Konya'ya,
Ne de güzel iniyor, Bodrumlu Gelidonya.

Örnek 4.

Söyleme arkadaş insanlara karşı yalan,
Rakibiyle güreşmeye başladı Bodrumdan Barkahan.

Örnek 5.

Osmanlıyı seyrettik, olmuştu dünyaya hükümdar
Güreşmeye başladı, Söke'den Polat Alemdar.

Örnek 6.

Girdin mi topluma söyleme insanlara karşı yalan,
Rakibiyle güreşmeye başladı, Pelit köyden Mustafa'nın Armağan.

Örnek 7.

Nam kazanıyor bu sahada parayı basan,
Şu anda rakibi yarım bağladı, Balıkesir Burhaniye'den Çılgın Hasan.

Örnek 8.

Gözlerine çekmiş sürmeyle birlikte ela ayakkabılarına sürmüş cila
Sahaya çıktı Muhammed Zılayazla birlikte, Kumluca’dan Kara Bela.

Örnek 9.

Atmıştım zarları düşürüyorum yeke
Saha ortasında güreşiyor Beykonak’tan Çolaz Efe.

Örnek 10.

Uyanık insan hata yapmaz, rakibiyle güreşmeye başladı
Dört ayağında sekiz marifet, zehirligaz Yenipazar’dan Fernas.

Örnek 11.

Güzel olan bir şeye insan da dönüp bakar
Rakibiyle güreşmeye başladı Antalya Demre’den Çakar

Örnek 12.

Türk Atası etmedi hiç bir zaman düşmanının önünde kulluk
Sahaya girmiştir Aydın Arapkuyusu’ndan Aydın Pulluk

Örnek 13.

Karedeniz sahillerinde çalıyordu güzel bir ney
Rakibiyle güreşmeye başladı Ulucak’tan Türkmen Bey

Örnek 14.

Giydim ayağıma çizmeyi, çekiyorum güzel bir körük
Türkmen Beyi’nin rakibi Bodrum’dan İlhan Dalga’nın Yörük

Örnek 15.

Fazla içtin mi arkadaş içkiyi, bulursun sonra kafayı
Rakibiyle güreşiyor Germencik’ten Karadayı.

Örnek 16.

Devenin üstünü kapatır, kış mevsiminde tüyler
Şu anda rakibini bağladı, Arapkuyusu’ndan Güler.

Örnek 17.

Kumar oynadım dün gece, kaybettim her şeyi
Şu anda rakibini çırptı, Ulucak’tan Başkan’ın Kral Türkmen Beyi.

Örnek 18.

Yılbaşı gecesiydi, patlattık sevinçten bir şampanya
Rakibiyle güreşiyor, Bodrum’dan Kaptan Mustafa’nın Gelidonya.

Örnek 19.

Avcı ava gitmiş, elde lastik bir sapan

Fernas ile Arslan Bey olmuştur, çatal-kapan.

Örnek 20.

Seyrediyoruz arkadaşını gidiyor gayet fiyakalı

Rakibine teke iniyor, Salihli'den Ali'nin Büyük Zonguldaklı.

Örnek 21.

Anadolu'nun bağrından kopup gelmiştir Fırat

Şu anda sahaya girdi, Burhaniye'den Sinemacı'nın Can Polat.

Örnek 22.

Urgancılar olmuyordu, kimseye engel

Şu anda develer olmuştur sol makas-sol çengel.

Örnek 23.

Eski viran evlere, diyorlar adına harap,

Rakibiyle güreşiyor, Milas'tan Demirtaş Kardeşler'in Arap

(www.devecileralemi.blogcu.com)

Sonuç

Geleneksel festivaller ve benzer eğlence ortamları, kültürel birikimin gelenek-görenekler yoluyla pekiştirilerek sonraki kuşaklara aktarılması açısından önemlidir. Bu aktarım ağırlıklı olarak edimsel bilinç³ yoluyla gerçekleşse de söylemsel bilincin de varlığı göz ardı edilemez. Sözel iletişim yoluyla kültürün taşınması geleneksel kodların ve kalıpların yer aldığı atasözleri, ninniler, ağıtlar ve maniler aracılığıyla gerçekleşir.

Ege Bölgesi'nde takvime bağlı bir ritüel olarak gerçekleştirilen deve güreşleri, bir halk eğlencesi olmasının yanı sıra, cazgırından deve sahibine, müzisyeninden seyyar satıcısına birbirinden farklı aktörlerin varlığıyla kültürel miras olarak önem kazanır. Bu araştırmada, güreşin ve festivalin sunuculuğunu yapan ve ritüelin farklı aşamalarında deve sahipleri ve pehlivan develer için maniler okuyarak halkı coşturan “cazgır”ı ele alır. Diğer sunuculardan en büyük farkları; pehlivan olarak farklı isimleri olan develere, deve sahiplerine ve güreşin yapıldığı yerdeki misafirlere maniler okuyarak güreşleri anlatmalarındadır. Bu yüzden sadece bir sunuculuk yeteneğine sahip olmalarının yanı sıra, edebi yönlerinin de kuvvetli olması ve güreşlerdeki bütün aktörleri çok iyi tanımaları önemlidir. Güreşlere bir renk katmak ve seyircileri coşturmak da cazgırın başlıca görevleri arasındadır. Tıpkı diğer aktörler gibi güreşin olmazsa olmazları arasında yer alıp halk tarafından değer görürler. Bir hayvan güreşi olmasından ötürü spor

³ Kültürleşme yoluyla görerek öğrendiğimiz deneyimler.

organizasyonu olarak da değerlendirebileceğimiz deve güreşlerinde cazgır tarafından okunan manilerin kültürel aktarım aracı olarak kullanılması bu araştırmanın sonuçları açısından önemlidir. Cazgırların ağırlıklı olarak Ege Bölgesi’ndeki güreşlerde görülmeleri ise kültürel aktarımın bölgeler arasındaki farklı şekillerde karşımıza çıktığının bir sonucudur.

Kaynakça

- Artun, E. (2000). *Adana Halk Kültürü Araştırmaları I*. Adana: Adana Büyükşehir Belediyesi Yayınları.
- Başgöz, İ. (1986). *Manilerimizin Başlıca Temleri, Folklor Yazıları*. İstanbul: Adam Yayınları.
- Bayrı, M. Halit. (1969). *Bekçi ve Ramazan Manileri, İstanbul Folkloru*. TFA. (5), 117.
- Begiç, N. (2018). “Türk Kültüründe Keçe ve Deve Donatılarında Kullanımı”, *Yörük Kültürü ve Zanaatları*, Ed: Devrim Ertürk & Süleyman Şanlı, Çizgi Kitabevi, Ankara.
- Begiç, H.N. & ÖZ, C. (2020). “Deve Yününün Giyim Kuşam Alanında Kullanımı”, *Ahmet Yesevi Üniversitesi Türkoloji Dergisi* 1 (99) 55-57.
- Berrakçay, O. (2009). *Deve Güreşi Ritüellerinde Müzik ve Müzisyenlik*, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Müzik Bilimleri Anabilim Dalı, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İzmir.
- Boratav, P. N. (1978). *100 Soruda Türk Halk Edebiyatı*. İstanbul: Gerçek Yayınevi.
- Dizdaroğlu, H. (1969). *Halk Şiirinde Türler, Türk Halk Edebiyatı Özel Sayısı*. Ankara: TDK Yayınları.
- Çalışkan, V.(2010). *Kültürel Bir Mirasın Coğrafyası: Türkiye’de Deve Güreşleri*, İstanbul: Anka Matbaacılık.
- _____(2012). *Bir Kültürün Zamana ve Mekâna Tutunma Aracı: Deve Güreşi Şenlikleri; Aşıklar, Savaşlar, Kahramanlar ve Çanakkale*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- _____(2014). *Anadolu Devecilik Kültürü ve Deve Güreşi Şenliklerinin Kültürel Miras Olarak Önemi*, 12. Uluslararası Türk Dünyası Sosyal Bilimler Kongresi, 30 Ağustos-6 Eylül, Kazan Federal Üniversitesi, Kazan-Tataristan.
- Elçin, Ş. (1981). *Halk Edebiyatına Giriş*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Ertürk, D. (2019). “Kültürel Bir Eğlence: Geleneksel Deve Güreşleri”, *Kültür, Gelenek ve Eğlence Deve Güreşleri*, Ed: Devrim Ertürk & Süleyman Şanlı, Çizgi Kitabevi, Ankara.
- Kılıçkırın, M. N. (1987). “Ege’de Kış Turizminin Kurtarıcısı: Deve Güreşleri”, III. Milletlerarası Türk Folklor Kongresi Bildirileri, III. Cilt, Başbakanlık Basımevi, Ankara.
- Kocatürk, Vasfi Mahir (1939). *En Güzel Türk Manileri*. İstanbul.

Şanlı, S. (2019). “Devecilik Kültüründe Bir Eğlence Geleneği: Halı Gecesi”, *Kültür, Gelenek ve Eğlence Deve Güreşleri*, Ed: Devrim Ertürk & Süleyman Şanlı, Çizgi Kitabevi, Ankara.

Uygur, H.K. (2019). “Yaşatılan Gelenek Özlenen Heyecan Deve Güreşlerinin Eğlence Açısından Değerlendirilmesi” *Kültür, Gelenek ve Eğlence Deve Güreşleri*, Ed: Devrim Ertürk & Süleyman Şanlı, Çizgi Kitabevi, Ankara.

Ülkütaşır, M. Şakir (1969). *Eski Ramazan Davulcuları ve Davulcu Manileri*. TFA. (12), 245.

Yardımcı, M. (1998). *Başlangıcından Günümüze Halk Şiiri - Âşık Şiiri - Tekke Şiiri*. Ankara: Ürün Yayınları.

Yücel, E. (1973). *Hayri Beyin Ramazan Manileri*. İstanbul: TFA. (15), 291.

BARTIN İLİ DOĞUM RİTÜELLERİ Doç. Dr. Şerife Seher EROL ÇALIŞKAN*

Öz: Geçiş dönemlerimizin (doğum-evlenme-ölüm) ilkinin oluşturan ve kültürümüzde çok önemli bir yer tutan doğum; kadının en hassas olduğu dönemlerden birisidir. Her ne kadar doğum olayı aileyi ve toplumu son derece mutlu eden bir evre olsa da bu dönemlerde kadını çeşitli tehlikelerden korumak ve yeni bir sürece hazırlamak amacıyla birtakım dinsel ve büyüsel ritüeller uygulanır. Bunların hepsinin amacı da kadının bu geçiş dönemindeki yeni durumunu belirlemek, kutsamak, aynı zamanda da bu süreçte yoğunlaştığına inanılan zararlı etkilerden onu korumaktır. Geleneksel kültürümüzde çok önemli bir yere sahip olan doğum, beraberinde pek çok inancı ve ritüeli ortaya çıkarmıştır. Her toplumun kendi inançları, gelenekleri, kültürleri etrafında şekillendirdiği bu ritüeller, kuşaktan kuşağa aktararak zaman içerisinde birtakım değişimler ve gelişmelerle günümüze kadar ulaşmıştır. Bu çalışma, Bartın halkının geçmişten günümüze gelen doğum ritüellerinin öncesi, sırası ve sonrası şeklinde derlenip incelenmesi üzerine kuruludur. Bartın'a ait âdetler zincirini göstererek dayandığı geçmiş incelenmeye ve bu gelenekler hakkında bilgi verilmeye çalışılmıştır. Makalenin amacı atalarımızdan kalma geleneklerin, örf ve âdetlerimizin halk üzerindeki tesirini ve hâlâ geçerliliğini koruyup korumadığını araştırmaktır. Yapılan araştırma sonucunda da Bartın ilinde özellikle kırsal alanlarda geçmişten gelen ritüellerin bütün canlılığı ile korunurken şehir merkezine doğru yaklaştıkça geçmişle olan bağların silinmeye yüz tuttuğu tespit edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Dîdârî, Gazel, Klasik Türk Şiiri, 16. Yüzyıl, Yazma Bağışlar 5879.

BARTIN PROVINCE BIRTH RITUALS

Abstract: Birth, which is the first of our transition periods (birth, marriage, death) and has a very important place in our culture; It is one of the most sensitive periods of women. Although the birth event is a phase that makes the family and society extremely happy, some religious and magical rituals are applied in these periods in order to protect women from various dangers and to prepare them for a new process. The purpose of all of these is to determine the new status of women in this transition period, to bless them, and at the same time to protect her from the harmful effects that are believed to be intensified in this process. Birth, which has a very important place in our traditional culture, has revealed many beliefs and rituals. These rituals, shaped by each society around their own beliefs, traditions and cultures, have been transferred from generation to generation and have reached the present day with some changes and developments over time. This study is based on compiling and examining the birth rituals of the Bartın people from the past to the present in the form of before, during and after. By showing the chain of customs belonging to Bartın, the past it is based on is tried to be examined and information about these traditions is tried to be given. Our aim is to investigate the influence of our ancestral traditions, customs and traditions on the people and whether they are still valid. As a result of our research, it has been determined that while the rituals from the past are preserved with all their vitality, especially in rural areas in the province of Bartın, the ties with the past tend to be erased as we approach the city center.

Keywords: : Bartın, Birth, Ritual, Tradition, Culture.

* Bartın Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, ORCID ID: 0000-0001-6427-3751, serol@bartin.edu.tr.

Giriş

İnsanoğlu var olma sürecinde kendi değerlerini koruduğu, bunların sesine kulak verip olması gerekenleri dikkate aldığı, yığından kurtulup birey olmayı becerebildiği sürece yok olma tehlikesinden kurtulur. İnsanı, dolayısıyla milletleri yok olma tehlikesinden koruyan, diğer milletlerden ayıran, kimliklerinin oluşmasını sağlayan onların kültürel değerleridir. Milletleri “öteki”nden ayıran bu kültürel değerlerin önemli bir bölümü hayatın geçiş dönemleri etrafında şekillenmiştir.

Hayatta bireyin bir konumdan başka bir konuma geçişini sağladığı için “geçiş dönemleri” adını alan bu evreler doğum-evlenme-ölüm şeklindeki dönemlerden oluşur. İnsan ömrünün bu önemli aşamaları birtakım alt bölümlere ayrılmakta ve bu bölümler etrafında birçok inanç, âdet, töre, tören, dinsel-büyüsel pratik kümelenmektedir. Kişilerin ömürlerinde geçmiş oldukları bu farklı konumu belirleme, kutsama ve kutlama adına yaşama eklenen bu kültürel değerler ihtiyaçlara cevap verdikleri sürece yaşamlarını sürdürmüş fakat hep aynı kalmamışlardır (Artun, 1998, 85). Yaşam şartlarının, inanılan dinlerin, yaşanılan coğrafyanın, ilim ve bilimde meydana gelen değişmelerin ve farklı kültürlerle etkileşimin sonucu bu evrelerin bünyesinde yer alan kültürel unsurlar da değişmiştir. Kültürel kodların aktarılması hususunda önemli işlevlere sahip olan geçiş dönemleri bünyesindeki bazı unsurlara zamanla birtakım eklemeler yapılmış bazen de bu unsurlarda yer alan ve ihtiyaçlara cevap veremeyen birtakım şeyler ötelenmiştir (Örnek, 2000, 131).

Bu çalışmada, Bartın ilinde doğum ritüelleri araştırılmış, uygulanan pratiklerin niçin ve nasıl yapıldığı ortaya konmuştur. Bartın halkı, -özellikle de kırsalda yaşana kesim- çok eskilere dayanan geleneklerini hâlâ tüm canlılığı ile sürdürmektedir. Yapılan derlemeler sonucunda elde edilen bilgiler ışığında Bartın yöresi doğum ritüellerinin Bartın halkı arasında nasıl şekillendiği ve ne şekilde devam ettiği sunulmuştur.

1. Bartın’da Doğum Ritüelleri

Hayatın üç ana safhasından ilki doğumdur. Doğum her zaman ve her yerde mutlu bir olay olarak kabul edilmiştir. Dünyaya gelen her bebek anne ve babayı sevindirmenin yanında, aynı zamanda akrabaları, komşuları ve soyu da sevindirmiştir. Sebep çoğu zaman ailenin, akrabaların, soyun ve kabilenin sayısının artmasıdır. Sayının artması ise kuvvetin artması demektir (Örnek, 2000, 131-132). Özellikle küçük toplumlarda ve etnik gruplardaki aileler, nüfuslarının fazlalığı oranında kendilerini kuvvetli hissettiklerinden doğum önemlidir. Başka bir sebep ise doğumun kadına duyulan saygıyı arttırması ve onun aile, akraba ve toplum içindeki yerini de sağlamlaştırmasıdır. Doğum baba için de “evlat sahibi” olmak, bu sayede geleceğe güvenle bakmak, dostları ve yakınları arasında itibar kazanmak demektir. Çünkü kısır kadın,

çocuk sahibi olamadığı için, çevresi tarafından ne kadar hor görülür ve bunun acısını çekerse, erkek de aynı şekilde küçümsenmenin ve erkek yerine konmamanın toplumsal ve psikolojik baskısı altında ezilir.

Anne babaya güven kazandıran, onların toplum içerisindeki itibarlarını yükselten, soyun devamını sağlayan doğum hem anne baba tarafından hem de çevredeki akrabalar, komşular tarafından çok önemsenmektedir. Bu kadar önemli bir olayın etrafında bazı ritüellerin olması da kaçınılmazdır (Kabak, 2011, 52). Dolayısıyla Türk toplumunda doğum olayına çok önem verilmiş, doğuma ve safhalarına bazı geçiş törenleri eşlik etmiştir. Doğum olayını kutlamak ve kutsamak amacının yanında bu dönemde tehlikeli dış etkilere, doğaüstü kuvvetlerden gelen tehlikelere karşı oldukça açık olan anne ve bebeği korumak amacı da bu ritüellerin bir diğer önemli amacıdır.

Doğum çevresinde gelişen bu ritüeller üç evrede incelenebilir: Doğum Öncesi, Doğum Sırası, Doğum Sonrası.

1.1. Doğum Öncesi

Çiftlerin çocuk sahibi olmaya karar vermelerinden başlanarak, doğum olayının gerçekleştiği döneme kadar olan sürece “doğum öncesi dönem” denir. Bu dönem içinde uygulanan ritüeller arasında; kısırlığı giderme-gebe kalma, gebelik, aşerme, çocuğun cinsiyetinin tayini ve gebelik esnasında hamile kadının kaçındığı ve uyguladığı davranışlar vardır.

1.1.1. Kısırlığı Giderme-Gebe Kalma

Evlendikten bir süre sonra çocuğun olması beklenir. Bir süre geçmiş ve hala çocuk sahibi olunmamışsa genç çift için sorunlar baş göstermeye başlar. Çoğu toplumda çocuğu olmayan kadına suçlu gibi davranılır. Bu kural Bartın’da da farklı değildir. Kadının toplumda saygınlık kazanabilmesi için mutlaka çocuk doğurması gerekir. Çocuksuzluğun yarattığı utancın en belirgin örneği Dede Korkut’ta da karşımıza çıkmaktadır. Dede Korkut hikâyelerinde Hanlar Hanı Bayındır Han’ın Oğuz beyleri için kurdurduğu toyda “Kiminki oğlu kızı yok kara otağa kondurun, kara keçe altına döşeyin, kara koyun yahnisinden önüne getirin, yerse yesin yemez ise dursun gitsin. Oğlu olanı ak otağa, kızı olanı kızıl otağa kondurun, oğlu kızı olmayanı Allah Ta’ala kargayupdur biz dahi kargaruz” (Ergin, 1997, 78) demesi Türk toplumunda çocuksuzluğun ne denli aşağılayıcı bir durum olduğunu göstermektedir. Çocuğun olmayışının sebebi öncelikle kadında aranır. Hatta daha önceki yıllarda çocuksuzluğun nedeni tamamen kadına bağlanır ve erkek defalarca evlendirilirken bugün bu düşünce biraz da olsa değişmiştir. Eskiden çocuğu olmuyor diye boşanan birçok kişi olmuştur. Bu nedenle bu konudaki uygulama ve pratiklerin çoğu kadın üzerinde yoğunlaşmakta, erkek üzerindeki uygulamalara ise daha az rastlanmaktadır. Bartın’da da çocuğu olmayan kadınlar çeşitli yollara başvurur. Önce çağdaş

tıbbın bütün yolları denenir. Olumlu sonuç alınmadıysa çeşitli geleneksel yöntemler uygulanmaya başlanır. Bartın'da gebe kalmak için başvuru yöntemleri şu şekilde sıralayabiliriz:

Tıbbi Sağaltma: *“Köyümüzün kadınları günümüzde doktorlara, hastanelere gitmektedir. Eskiden pek hastanelere gidilmez genellikle ebeye gidilirdi. Doğumlar evlerde yapılmaktaydı. Günümüzde her şey hastanelerde oluyor. Köyümüzde çocuk sahibi olamayan eşler tedavi olmak için İstanbul ve Ankara gibi büyük şehirlere giderler. Gebe kalamayan kadınlara bu şehirlerde çeşitli yöntemler kullanılarak bebek sahibi olmaları için uğraşmaktadır. En yaygın olarak şimdilerde tüp bebek yöntemi ve çeşitli ilaçlar kullanılmaktadır. Bu tedaviler sonucunda yine çocuk sahibi olamayan çiftler eski geleneksel yöntemlere başvururlar.”* (K.Ş.-1, K.Ş.-2, K.Ş.-3, K.Ş.-4, K.Ş.-5, K.Ş.-6).

Halk Hekimliği ve Geleneksel Sağaltma: Kısırlık problemiyle karşı karşıya kalan insanlar daha önceki yıllarda önce halk hekimliği kapsamına giren uygulamalara başvururken günümüzde bu biraz daha değişmiştir. Yeni kuşak önce doktora gitmekte ancak bunun yanında halk hekimliği ile ilgili uygulamaları da ne olur ne olmaz diye ihmal etmemektedir. Tıbbın gerektirdiği tüm çarelere başvurmanın yanı sıra halk hekimliği kapsamına giren yöntemlerden de mutlaka faydalanır.

Bartın ve çevresinde halk hekimliği kapsamında kullanılan yöntemler şu şekildedir:

“Kadınlar ebeye giderler ve ebe kadınlara hamile kalabilmek için kasık çektirirler.” (K.Ş.-1, K.Ş.-2, K.Ş.-3, K.Ş.-4).

“Ebe gömeci kaynatılıp kadın onun buğusuna oturtulur.” (K.Ş.-1).

“Bele havan vurulur.” (K.Ş.-1).

“Ebe kadınlara bel çektirilir.” (K.Ş.-1, K.Ş.-2, K.Ş.-3, K.Ş.-4).

“Erkeğe ve kadına şifalı yiyecekler yemesi tavsiye edilir.” (K.Ş.-1, K.Ş.-2, K.Ş.-3, K.Ş.-4, K.Ş.-5, K.Ş.-6).

“Kedi üzümü kökü kaynatılıp hem kadın onun buharına oturtulur hem de kaynatılan üzüm kökü içilir.” (K.Ş.-2).

“Arpa kaynatılır, kadın buharına oturtulur.” (K.Ş.-2).

Dinsel-Büyüsel Nitelikte Olanlar: *“Çocuğu olmasını isteyen eşler birlikte yatır, türbe ve cami ziyaretlerine gidip, oralarda çocuk sahibi olabilmek için dua ederler. Çocuğum olsun diye kurbanlar adarlar.”* (K.Ş.-1, K.Ş.-2, K.Ş.-3, K.Ş.-4, K.Ş.-5, K.Ş.-6).

Yatırlara, türbelere ve camilere ziyaretlere giden eşler dua ederler ve dilekte bulunurlar. Dualarının bu yüce kişiler aracılığıyla geri çevrilmeyeceğine inanırlar. Dilekte bulunan kişi, yatırda bulunan kutlu kişinin kendisi ile Tanrı arasında aracılık yapacağına inanır. Dileği

gerçekleşince adağını, yatıra verdiği sözü yerine getirecek, adak kurban ise hayvan kesilip fakirlere dağıtılacak, adak bir çeşit bağış ise türbe bekçisine bırakılacaktır. Kuran okumak, namaz kılmak gibi bir eylemse onu yerine getirecektir.

“Yatır ve türbe ziyaretlerine gidilir. Çocuk sahibi olmak isteyen kişiler buralara giderler ve dualar ederler. Bartın’da Ebu Derda Hazretleri’nin türbesi var, oraya gidiliyor.” (K.Ş.-1, K.Ş.-2, K.Ş.-3, K.Ş.-4). Çocuğu olmayanların ya da çocuğu sağlıklı doğsun isteyenlerin yatırlara, türbelere gidip dua etmesi, dilek dilemesi eski Türk inanışlarındaki atalar kültürünün devamı niteliğindedir.

“Hocalara giderler ve onlara muska, dua, vb. şeyler yazdırırlar. Yazdırılan bu muska gebe kalamayan kadının üstüne takılır. Muska üçgen şeklinde olur ve etrafı beyaz bir bez ile kaplıdır. Hocalardan şifalı su gibi şeyler alınıp içilir.” (K.Ş.-1, K.Ş.-2, K.Ş.-3, K.Ş.-4).

1.1.2. Gebelik

Hamilelik anne ve babayı sevince boğar. Ancak hamilelik sadece anne babayı değil onun yakın ve uzak çevresini ve hatta toplumu da ilgilendiren bir durumdur. Dolayısıyla hamile kadının yakın ve uzak çevresi de bu sürece dâhil olurlar. Kadın, bu dönemde çevresi tarafından bir çeşit hasta olarak kabul edilir ve özel muamele görür. Artık hamile kadının toplumda daha farklı bir yeri vardır ve buna göre davranması beklenir. Çünkü artık anne statüsüne geçiş yapmıştır. Bu yeni durumuna uygun birtakım davranışları yapmalı ya da yapmamalıdır. Toplumun bu yöndeki beklentilerine uygun davranmalıdır (Örnek, 2000, 135).

Gebeliğin ilk belirtisi ay halinden kesilmektir. Eskiden ay halinin üzerinden iki banyo geçen ve hâlen ay hali olmayan kadın gebe olduğunu anlarken günümüzde tahlil yaptırmak daha yaygındır. Hamile olmanın genel belirtileri araştırmamızda mide bulantısı, yemeklerden tikslenme, hâlsizlik ve âdetten kesilme olarak ifade edilmiştir.

“Bartın’da eskiden hamile kadınlar hamile olduklarını saklayabildikleri kadar büyüklerden özellikle de erkeklerden saklarmış. Saygıdan ve utanmadan yapılmış bu. Özellikle bol ve geniş kıyafetler giyerek durumu idare ederlermiş. Özellikle kadının babası tarafına görünmesi daha ayıp sayılmış.” (K.Ş.-1).

1.2.3. Aşerme

Gebe kadının gebeliği sırasında bazı yiyecekleri özellikle yemek istemesine “aşerme” denir. Gebe kadın rüyasında ne görürse veya rüyasında ne aşerirse onu mutlaka yemesi gerekir. Yemediği takdirde çocuğun vücudunda bir eksiklik, bir kusur olacağına inanılır. Kadının aşerme istekleri çevresi tarafından yerine getirilmelidir. Kadınlar hamileyken bazı yiyeceklerden kaçınırlar, bazı yiyecekler onları çok rahatsız ederken bazı yiyeceklere ise aşırı istek duymaları doğal bir durumdur (K.Ş.-1, K.Ş.-2, K.Ş.-3, K.Ş.-4, K.Ş.-5, K.Ş.-6).

1.2.4. Bebeğin Cinsiyetinin Tayini

Gebelik sırasında bebeğin kız mı, erkek mi olacağı üzerine gebe kadının fiziki değişiklikleri gözlenir ve bazı pratikler uygulanarak tahmine çalışılır. Bartın ve çevresinde bebeğin cinsiyetinin tayini kapsamında kullanılan yöntemler şu şekildedir:

“Bebek annesinin karnına çok tekme atarsa oğlan olacağına, uslu durursa kız olacağına inanılır.” (K.Ş.-1, K.Ş.-2).

“Ateşe tavuk ödü atılır. Öd patlarsa oğlan, patlamazsa kız olacağına inanılır.” (K.Ş.-1).

“Hamile kadının haberi olmadan bir tepsinin altına makas konulur, bir tepsinin altı ise boş bırakılır. Gebe kadın makas olan tepsiyi kaldırırsa kız, boş olan tepsiyi kaldırırsa doğacak çocuğun oğlan olacağına inanılır.” (K.Ş.-1, K.Ş.-5).

“Gebe kadın eğer kilo alırken bu kiloları göbük çevresinden alıyorsa oğlan, kalça çevresinden alıyorsa kız çocuğu olacağına inanılır.” (K.Ş.-1).

“Meşe ağacından düşen meşe fıstığının içi açılır, içinden sinek çıkarsa erkek, kurt çıkarsa bebeğin kız olacağına inanılır.” (K.Ş.-2).

“Kız çocuklarının annenin güzelliğini aldığına inanılır.” (K.Ş.-2).

“Bir ipin ucuna yüzük bağlanır, yüzük gebe kadının avcunun üzerinde serbestçe gezdirilir. Eğer yüzük dairesel olarak hareket ediyorsa bebeğin erkek, ileri-geri hareket ediyorsa bebeğin kız olacağına inanılır.” (K.Ş.-2).

“Hamile kadının canı ekşili şeyler çekiyorsa kız, tatlı şeyler çekiyorsa erkek olacağına inanılır.” (K.Ş.-1, K.Ş.-2).

“Gebe kadına bir diş sarımsak yedirilir. Eğer gebenin ağzında çok sarımsak kokusu kalıyorsa doğacak çocuk oğlan, koku kalmıyorsa doğacak çocuk kız olacak demektir.” (K.Ş.-4).

“Hamile kadının midesi çok bulanırsa kız çocuğu, çok bulanmayıp rahat bir hamilelik geçirirse oğlan çocuğu olacak demektir.” (K.Ş.-4).

“Bebek gebe kadının karnının alt kısmındaysa oğlan, üst kısmındaysa kız çocuğu olacak demektir.” (K.Ş.-4).

“Hamilelikte gebe kadının yüzünde çok fazla sivilce çıkarsa kız çocuk, annenin pürüzsüz bir cildi varsa oğlan çocuk olacağına inanılır. Bebeğin annenin güzelliğini aldığı düşünülmektedir.” (K.Ş.-4).

“Gebe kadının meme uçları hamilelik boyunca çok koyulaştıysa oğlan, bir değişiklik olmadıysa kız çocuğu olacak demektir.” (K.Ş.-4).

Dünyaya gelecek çocukların cinsiyeti, soyun devamını şekillendirmeleri ve sürekliliğini sağlamaları açısından geçmişten günümüze pek çok toplum için önemli olmuştur. Toplumların aile ve akrabalık biçimlerine, yaşam ve geçim şekillerine, dinî inanışlarına, mitolojilerine, dünyayı ve evreni algılayış biçimlerine göre kız ya da erkek çocuk sahibi olmak zaman zaman bir

statü ve güç sembolü olarak değerlendirilmiştir. Kutsanan, ailesine ve diğerlerine karşı güç ve statü kazandıracak cinsiyette çocukların dünyaya gelmesi, çoğu zaman doğanın kendi işleyişine bırakılmamıştır. Kadının istenen cinsiyette çocuklar doğurması için toplumlar, kendi kültürleri çerçevesinde bir takım geleneksel uygulamalardan, doğaüstü güçlerden, büyüden, kozmik sembollerden, ritüellerden faydalanmışlardır. Buna benzer yöntemlerle, varlığı tespit edilen bebeğin henüz daha dünyaya gelmeden cinsiyetinin belirlenmesi de bir diğer önemli olgu olmuştur. Bu şekilde insanın belirsizliğe karşı koyabilme, olayları önceden öğrenebilme isteği bir nebze de olsa tatmin edilmiştir (İpekoğlu, 2016, 184).

1.2.5. Gebe Kadının Kaçınmaları

Gebe olduğunu öğrendikten sonra annenin ve çevresindekilerin bundan sonra yapması gereken şey çocuğun sağlıklı olarak dünyaya gelmesine yardımcı olmaktır. Gebe kalmaktan daha önemlisi çocuğu sağlıklı olarak dünyaya getirmek ve onu iyi yetiştirebilmektir. Bu amaçla gebe kadının bazı kaçınmaları vardır. Bu kaçınmalara sadece Bartın'da değil Anadolu'nun her yerinde rastlanmaktadır. Gebe kadın çocuğu olumsuz etkileyeceğini düşündüğü bazı eylemleri yapmaktan kaçınırken olumlu etkileyeceğine inandığı bazıları da özellikle yapmaya çalışır. Gebenin baktığı insanların ve hayvanların, yediği yiyeceklerin, yaptığı bazı davranışların çocuğun vücudunu etkileyeceği düşünülür (Boratav, 1984, 146-147).

Bartın ve çevresinde gebe kadının kaçınması gereken davranışlardan bazıları şu şekildedir:

“Doğum yapacak kadın doğum anında en son neye bakarsa bebeğinin ona benzeyeceğine inanılır. Çirkin kişilere veya kötü şeylere bakmaktan kaçınılmalıdır.” (K.Ş.-1, K.Ş.-4).

“Tavşana, maymuna ve ayıya bakılmaz. Çocuğun bu hayvanlara benzeyeceği düşünülür.” (K.Ş.-1, K.Ş.-4).

“Gebe kadın gizli bir şey alıp yememelidir. Aksi halde çocuğunun hırsız olacağına inanılır.” (K.Ş.-1, K.Ş.-3, K.Ş.-4).

“Hamile kadın tavşana bakarsa çocuğunun dudağının yarık olacağına inanılır.” (K.Ş.-3).

“Hamile kadın yılan görürse mutlaka gusül abdesti alması gerekir. Çünkü bebeğin doğduğunda yılan gibi kabuğunu atacağına, derisinin sürekli yüzüleceğine inanılır.” (K.Ş.-3).

“Gebe kadın cenazeye ve ölü evine gitmez. Çocuğun yüzünün ölen insan gibi bembeyaz veya kül gibi olacağına inanılır.” (K.Ş.-1, K.Ş.-3, K.Ş.-4).

“Gebe kadının bebeğine zarar gelmemesi için ağır kaldırmaması gerekir. Fakat eskiden bizler hamileyken her işi yapıyorduk, bağa bahçeye koşturuyorduk, tarlalarda ekin ekip orak biçiyorduk, dağlara oduna gidiyorduk. Şimdiki kadınların daha dikkatli olması gerekiyor.” (K.Ş.-1, K.Ş.-3, K.Ş.-5, K.Ş.-6).

“Şeftali gibi tüylü meyveler yemekten kaçınılmalıdır. Yoksa çocuğun vücudunun çok tüylü olacağı düşünülmektedir.” (K.Ş.-1, K.Ş.-5).

“Hamile kadın düğünlerde sağdıç olmaz.” (K.Ş.-2).

“Hamile kadın ciğere dokunmaz, ciğer yemez. Eğer ciğer yer veya dokunursa vücutta iz bırakacağına inanılır.” (K.Ş.-2, K.Ş.-5).

“Hamile kadının oklava üzerinden atlayarak geçmesi uygun bir davranış olarak görülmez. Aksi halde gebe kadının karnının ağrıyacağına inanılır.” (K.Ş.-2).

“Hamile kadın tongel yerse bebeğinin bıyıklı olacağına inanılır.” (K.Ş.-3).

“Hamile kadın koyun eti yerse çocuğunun sümüklü olacağına inanılır, koyun eti yememelidir.” (K.Ş.-3).

“Hamile kadının un üstüne basmaktan kaçınması gerekir. Aksi halde çocuğun yüzünün kireç gibi beyaz olacağı düşünülür.” (K.Ş.-2).

“Erkeğin hamile olan karısının üzerinden veya ayağının üzerinden atlayarak geçmemesi gerekir. Yoksa bebeğin kordon bağının boynuna dolanacağına inanılır.” (K.Ş.-2).

“Gebe kadın haram lokma yerse çocuk ahlaksız olur.” (K.Ş.-4).

“Ciğer, çilek, zeytin gibi yiyecekler ellendikten veya yendikten sonra eller yıkanmadan gebe kadın vücudunun herhangi bir yerine ellerini sürmez. Sürerse bebeğin aynı yerinde bu yiyeceğin renginde ve onun şeklinde izin çıkacağı düşünülür.” (K.Ş.-5, K.Ş.-6).

“Son aylarda -çocuk sağlıklı doğsun diye- kocasıyla birlikte olmaz.” (K.Ş.-4, K.Ş.-5, K.Ş.-6).

“Gebe kadının rahat doğum yapması için fazla kilo almaması gerekir.” (K.Ş.-6).

1.2.6. Gebe Kadının Uygulamaları

Gebe kadınlar bazı uygulamalardan kaçındığı gibi bazen de doğacak çocuklarının güzel olması için değişik pratiklere başvururlar. Örneğin;

“Gebe kadın güzel çocuklara bakar, o çocukları kucağına alıp onları sever.” (K.Ş.-1).

“Gebe kadın gül veya karanfil koklar.” (K.Ş.-1, K.Ş.-4).

“Gebe kadın çocuğunun gamzeli olması için ayva yer.” (K.Ş.-1).

“Çocuğunun gözlerinin iri ve güzel olması için üzüm yer.” (K.Ş.-1, K.Ş.-3).

“Çocuğunun renkli gözlü olması için renkli gözlü kişilere bakar.” (K.Ş.-1).

“Hamile kadına çocuğunun bal gibi tatlı olması için bal yedirilir.” (K.Ş.-2).

“Çocuk ilk defa anne karnına tekme attığında anne aynaya bakarsa çocuk güzel olur.” (K.Ş.-2).

“Hamile kadın kimi çok severse bebeğinin o kişiye benzeyeceğine inanılır.” (K.Ş.-2).

“Gebe kadın çocuğunun kara gözlü olması için zeytin yer.” (K.Ş.-2).

“Çocuğun kime benzemesi isteniyorsa en çok ona bakılır. Babasına benzeyen çocukların annelerine ‘kocasını çok seviyormuş’ denir.” (K.Ş.-5, K.Ş.-6).

“Ceviz yerse çocuk zeki olur.” (K.Ş.-5, K.Ş.-6).

“Gebe kadın aya bakar. Bunu çocuğu ay gibi güzel olsun diye yapmaktadır.” (K.Ş.-4).

“Süt ve yoğurdu çok yiyen gebenin çocuğu sağlıklı olur.” (K.Ş.-4).

“Hamile kadın çocuğunun gözlerinin mavi olması için erik yer.” (K.Ş.-3).

“Koyun eti yenilirse çocuğun saçının kıvrıkcık olacağına inanılır.” (K.Ş.-3).

1.2. Doğum Sırası

Doğum sırası en önemli aşamalardan bir tanesidir. Bu aşamaya kadar her şey yolunda gitmişse de doğum anında meydana gelebilecek bir aksilik, anne adayının ve çevresindekilerin korkularındandır. Doğum biyolojik bir olaydır ve hayatın geçiş evrelerinden belki de en önemlisidir. Doğum gerçekleşirken doğum odasında ve doğum anında birçok ritüel uygulanır. Bu uygulamalar doğumun kolay geçmesini amaçladığı kadar doğacak çocuğun ve annenin tehlikelerden korunmasını da amaçlar. Bu nedenle doğum etrafında da bir dizi inanç ve ritüelin olduğu görülür. Bartın ve çevresinde bu amaçla uygulanan pratikleri şöyle sıralayabiliriz:

“Doğum zamanı doğuma yardımcı olacakların dışında kimseye haber verilmez. Aksi halde annenin çok acı duyacağına inanılır.” (K.Ş.-1).

“Doğum yapacak kadınla hiç konuşulmaz.” (K.Ş.-1, K.Ş.-4).

“Doğumu kolay geçsin diye gebe kadın gezdirilir.” (K.Ş.-1, K.Ş.-4).

“Doğumun kolay geçmesi için dualar okunur.” (K.Ş.-4).

“Doğumdan önce gebe kadın ağır bir şey kaldırmamalıdır.” (K.Ş.-4).

“Gebe kadının kendini sıkıkmaması için belini ovarlar.” (K.Ş.-4).

“Doğum yapacak kadın doğumdan önce sinirlendirilmemelidir.” (K.Ş.-4).

“Çocuk doğduğu zaman -çocuğun demir gibi sert ve güçlü olması için- kapının arkasına demir koyarlar.” (K.Ş.-1).

“Çocuk doğunca -yanaklarının kan gibi kırmızı olması için- yanaklarına kan sürülür.” (K.Ş.-1).

“Yeni doğmuş çocuklar gözlerinin bozulmaması için aynaya baktırılmazlar.” (K.Ş.-1).

“Çocuk doğduğu zaman yalnız kalacağı vakitlerde yanına süpürge konulur.” (K.Ş.-1).

“Yeni doğan bebeğe çamaşırları ters olarak giydirilir. Bu, çocuğa nazar değmemesi için yapılır.” (K.Ş.-1).

“Çocuk doğunca ailesi kurban keser, tüm sevincini herkesle paylaşır.” (K.Ş.-1).

“Bebek doğunca babasından ve yakınlarından görümlük parası alınır.” (K.Ş.-1)

1.3. Doğum Sonrası

Çocuk sağlıklı dünyaya geldikten yani doğum sonlandıktan sonra da karşımıza çıkan bazı ritüeller bulunmaktadır. Öncelikle eskiden köylerde köy ebesi olarak bilinen ve genellikle köyün yengesi olarak tanınan biri olur ve bunlar tarafından doğumlar yaptırılırdı. Doğumdan sonra bu ebe tarafından babaya ve dedeye müjde verilirdi. Hatta halk dilinde bunun için “müjdem i isterim” şeklinde kullanılagelen bir deyim de bulunmaktadır. Baba veya dede tarafından müjdeyi veren doğum ebesine bazen para bazen kuzu bazen çeyrek altın gibi çeşitli hediyeler sunulurdu (K.Ş.-12). Yerine göre bu hediye bazen bir takım elbise bazen çorap, patik, havlu vb. gibi şeyler de olabilirdi. Maddi durumu iyi olan aileler para veya çeyrek altın da verirdi (K.Ş.-8). Günümüzde bu ebelerin yerini hastanede çalışan hemşireler almıştır. Eskisi gibi olmasa da doğumdan sonra yine hastane çalışanlarına çikolata, tatlı gibi hediyeler verilmektedir.

Doğumdan sonra çocuk -annesinin sıcaklığını hissetsin, kokusunu alsın diye- ilk olarak annenin kucağına verilir. Daha sonra evin büyüklerinin kucağına, dedenin veya büyükannenin kucağına verilir (K.Ş.-8). Çocuğu kucağa ilk anne aldığı için bebekle annenin birbirine alışması sağlanmış olur. Ardından annenin bebeği emzirmesini sağlamak için bebeği annenin sağ göğsüne dayarlar. Lakin yeni doğum yapan annenin göğsünün ucu ve göğsü önce çiğ bir soğanla ovulur, bu şekilde bebeğin emerken annenin göğsünün ucunu yara yapmayacağı düşüncesi hakimdir (K.Ş.-9).

Eskiden yeni doğan bebeğe ilk süt üç ezan sonra verilirdi, bu arada bebek durmazsa bir çay kaşığı şerbet veya bir hurma suda iyice ezilerek bebeğin ağzına verilirdi (K.Ş.-8). Artık günümüzde ise anne ile bebeğin arasındaki bağın kuvvetlenmesi ve bebeğin emmesi için çocuk doğar doğmaz annesinin kucağına verilmekte ve hemşireler tarafından bebeğin zaman kaybetmeden emzirilmesi için kadınlar uyarılmaktadır. Çünkü bebek ne kadar kısa sürede emmeye başlarsa yeni doğan sarılığı denilen, çoğu çocukta görülen hastalığa yakalanma riski de düşürülmüş olmaktadır.

1.3.1. Göbek Kesme-Yıkama

Ebe eliyle çocuğun göbeğiyle eşi arasında bir karışık boşluk bırakır. Elini göbeğin üzerine koyduktan sonra keser. Göbek bağı ikiye katlanır, çok sıkı bir şekilde bağlanır. Sıkı bağlanmazsa bebek ölebilir. Bir hafta içinde göbek bağı kuruyarak kendiliğinden düşmektedir. Ebe göbek bağı kestikten sonra bebeği güzelce yıkayarak temizlemektedir. Çocuk hangi gün doğduysa o gün yıkanır. Fakat bazı yerlerde çocuğun cuma günü yıkanmamasına özellikle dikkat edilir (K.Ş.-2).

Eğer bebek hastanede doğmuş ise annesi ile birlikte eve getirildikten sonra öncelikle evde bulunan bir büyük tarafından bebeğin hastane kirinden arınması için yıkanması işlemi yapılır. Bu işlem yapılırken bebeğin sallanan göbek bağına su değmemesi için göbek kısmına bir

bez konur (K.Ş.-13); ardından çocuğun teri ve teni kokmasın diye koltuk altlarına, apış arasına ve ayaklarına tuz sürülür veya durulama suyuna tuz konarak tuzlu su ile yıkanır. Bazılarına göre ise bebeğin teninin beyaz olması için bu işlem yapılır. Ardından kara bir kalemle bebeğin kaşı çekilir ve alnın ortasına nazar değmesin diye çivit mavisıyla mavi bir leke yapılır (K.Ş.-8). Ayrıca bebek doğduktan sonra kundaklanması gerektiğine inanılır, böylece elinin ayağının düz olacağı düşüncesi hakimdir (K.Ş.-14).

Bartın ve çevresinde düşen göbek ile ilgili inanışlar şu şekildedir:

“Çocuğun göbeği kesilince göbek kanını çocuğun yanaklarına sürerler. Bunu çocuğun yanaklarının gül gibi kırmızı olması için yaparlar.” (K.Ş.-1).

“Çocuğun göbeği okul bahçesine, kitap arasına, Kuran’ı Kerim arasına konulur. Bunu çocuklarının okuması, bilgi sahibi olması için yaparlar.” (K.Ş.-1, K.Ş.-5, K.Ş.-7).

“Çocuğun göbeği ahıra atılır. Bu, çocuğun elinin bir iş tutması için yapılır.” (K.Ş.-1).

“Çocuğun hoca olmasını isteyen anne baba göbeği cami bahçesine gömer.” (K.Ş.-4).

Bebeğin göbeği bebek eğer kız ise -kızın ayağı evinde olsun, evine bağlı olsun diye- çeyiz sandığına veya dikiş makinesinin çekmecesine saklanır, bebek eğer erkek ise ilerde hangi mesleğe sahip olmasını istiyorlarsa mesela oğullarının öğretmen olmasını istiyorlarsa okul bahçesine, doktor olmasını veya sağlıklı büyümesini istiyorlarsa hastane bahçesine gömülür. Bazen de büyüdükten sonra evdeki erkek köyden gitmesin, ailesiyle beraber kalsın diye erkeğin göbek bağı ahırın üstüne koyarlar. Bu uygulama Bartın ve köylerinde hala geçerliliğini devam ettiren bir ritüeldir (K.Ş.-15). Bartın halkı geçmişten getirdiği örf ve âdetlerini hâlâ devam ettirmekte, doğum ve yeni doğan ile ilgili uygulamalar bugün de geçerliliğini korumaktadır.

1.3.2. Lohusalık-Lohusa Ziyaretleri

Yeni doğum yapmış kadına “lohusa”, “loğusa”, “losa”, “lousa”, “nusa” veya “emzikli” gibi yörede kullanılan ağız özelliklerine göre söylenişi farklı isimler verilir ve lohusanın olumsuzluklardan etkilenmemesi için birçok inanış vardır (K.Ş.-8). Yeni doğum yapmış kadının başına kurdele takılır. Erkek çocuk doğurmuşsa mavi kurdele, kız çocuk doğurmuşsa kırmızı kurdele takılır. Yeni doğum yapmış kadın çok üşüdüğü için onun için sıcak tutacak çorba tarzı şeyler verilip rahatlatılmaya çalışılır. Bartın’da höllüklü toprağa yatırma âdeti yoktur, bunun yerine ağrısı olan kadının ayaklarına sıcak toprak konularak ağrıların giderilmesi sağlanır. Sezaryenle doğum yapan kadın ameliyatta üşüdüğü için omuzlarında ağrılar meydana gelir, bunu da gidermek için önce bir tarhana çorbası verilir ardından sade neskafe verilir, bu şekilde ağrıların giderildiği düşüncesi hakimdir (K.Ş.-9). Ayakları ve vücudu sıcak tutularak ağrıların daha kısa sürede geçmesi sağlanır. Ayrıca doğum sonrası ağrılar dinmezse ısıtılan bir tuğla havluya sarılarak ağrıyan bölgeye konulur veya sadece havlu ısıtılarak da konulabilir (K.Ş.-10).

Ayrıca yine anneyi sıcak tutmak için sıcak lahana pancarı da sarılır (K.Ş.-11). Kadın doğum yaptıktan sonra karın bölgesine kuşak sarılarak sarkma olmasın diye önlem alınır, şu an günümüzde bunun yerine hazır korseler kullanılmaktadır. Yeni doğum yapan kadına kırkı çıkana kadar bir iş yaptırmamaya özen gösterilir (K.Ş.-12).

Bartın ve çevresinde lohusalık ve lohusa ziyaretleriyle ilgili inanışlar şu şekildedir:

“Lohusa kadına bir zarar gelmemesi için kadının herhangi bir yerine kırmızı kurdele bağlanır. Bu günümüzde yapılır, eskiden yapılmazdı.” (K.Ş.-1).

“Çocuk doğunca lohusa kadına çorba içirilir ama çok sıcak içirilmez, ılık içirilir.” (K.Ş.-1).

“Lohusa kadın kırk gün dışarıya çıkarılmaz, fazla oturmaması gerekir, yatıp dinlenmesi gerekir.” (K.Ş.-1, K.Ş.-3, K.Ş.-5, K.Ş.-6).

“Lohusa kadına ağır şeyler kaldırılmaz.” (K.Ş.-1, K.Ş.-5).

“Lohusa kadına ilk banyosu doğum yapınca yaptırılır sonra yirmi günlük olunca ve daha sonra kırk günlük olunca banyo yaptırılır.” (K.Ş.-1).

“Lohusa kadın yalnız bırakılmaz. Yalnız bırakılırsa kadına kötü şeylerin musallat olacağına inanılır.” (K.Ş.-1, K.Ş.-3).

“Lohusa kadın yatarken, kalkarken, kapıdan çıkarken sürekli Bismillahirrahmanirrahim demesi gerekir.” (K.Ş.-1).

“Hem lohusa kadın hem de bebek kırk gün dışarıya çıkarılmaz. Özellikle geceleri hiç çıkarılmaz. Eğer çıkmaları gerekiyorsa anne ve bebeğin karnına veya koltuk altına ekmek sarılır ve yanlarına Kuran konulur.” (K.Ş.-4).

“Lohusa kadına sıcak çorba, muhallebi ve meyve suyu verilir.” (K.Ş.-4).

“Lohusa kadına sütü çok olsun diye tatlı ve sıvı gıdalar bolca içirilir.” (K.Ş.-4).

“Lohusa kadının sütünün kesilmemesi için üzülmemesine dikkat edilir.” (K.Ş.-4, K.Ş.-5).

“Lohusanın karnına sıkı bir bez parçası bağlanır. Bu kuşağın annenin göbeğini toparlayacağına inanılır.” (K.Ş.-4, K.Ş.-5).

“Lohusa kadın yalnız bırakılacaksa yanına süpürge konulur.” (K.Ş.-5, K.Ş.-6).

“Lohusa kanının mezarı 40 gün açık olurmuş, bu yüzden lohusa kadına iyi bakmak gerekir.” (K.Ş.-5, K.Ş.-6).

“Lohusa kadın bir hafta on gün mecbur kalmadıkça yataktan çıkmadan yatar. Lohusa kadının ya kendi annesi ya da kaynanası lohusaya bu süreçte yardımcı olur.” (K.Ş.-4).

Çocuk doğduktan sonra komşular gözün aydına gelirler, bebeğe görümlük parası takarlar. Parası olmayan, durumu iyi olmayan kişiler çocuğun yastığının altına mendil koyarlar. Lohusa ziyaretine gelenlere çay ikram edilir.

Kırkıncı günde eve yakın komşular ve akrabalar davet edilir. Lohusa ve bebeğini ilk defa ziyarete gelenlere fındık, fıstık, ceviz, badem, kahve ve çay ikram edilir. Lokum, bisküvi, renkli lohusa şerbeti içirilir. Gelenler çocuğa elbise, nazarlık, çocuk takımı, çeyrek altın gibi hediyeler getirirler. Getirilen bu hediyeler önceden hazırlanmış beşiğe ya da yastığa iliştilir. Misafirlerin gitmesinden sonra kırk suyu hazırlanır. Çocuğun saçı kesilir ve yıkanır, daha sonra kurulanıp pudralanarak giydirilir ve kundaklanır. Bebeğin saçı toparlanarak tartılır, bu saçın ağırlığına altın veya gümüş fakir fukaraya verilir. Bu kesilen saç bir beze konularak saklanır (K.Ş.-8). Lohusa ve bebeğin yanına ilk gelen misafirlerin herhangi bir ayrıcalığı yoktur. Ama misafirler giderken bebeğin yatağına konulması gerektiğine inanılır, bunun sebebi ise bebeğin uyku düzeninin bozulacağı veya uykusunun kaçacağı inanışıdır. Bebeğin uykusu kaçmasın diye de giderken misafirlerin üzerinden bir parça ip alınıp bebeğin yatağına konur. Bu işlemin de misafirin uykusunu bebeğe vermesi için yapıldığı ifade edilmektedir.

Lohusa ve bebeği doğumdan kırk gün geçtikten sonra ilk kez dışarı çıkar ve lohusa kadın ilk ziyaretini kendi anne evine yapar. Bu ritüele kırk uçurma adı verilir (K.Ş.-8). Bir başka uygulamaya göre de kırkları çıktığı gün bebeğin kime benzemesi isteniyorsa onun evine ziyaret yapılır, bunlar da genellikle dini bütün bir insan olsun diye bir imamın evine veya zengin olsun diye zengin birinin evine yapılan ziyaretlerdir.

Lohusanın gittiği evde yumurta verilir ve çocuk erkekse çocuğun yüzüne sürerler. Bunun sebebi de saçı, sakalı ağarsın, uzun yaşasın dyledir. Hem kız hem erkek çocuklarının saçlarına un serpilir. Bunun sebebi de saçları ağarsın, uzun ömürlü olsun dyledir. Ayrıca çocuğun alnına kömür sürülür ve hediyeler verilir, bu verilen hediyelere de “görümlük” adı verilir. Bu alına sürülen köz karası ise nazar değmesinin önüne geçmek için yapılan bir işlemdir. (K.Ş.-8). Gidilen yerlerde verilen hediyelerin anlamları şu şekildedir:

Un: Uzun ömürlü olsun diye sürülür veya verilir.

Şeker: Ağzı tatlı olsun diye verilir.

Tuz: Evin tadı tuzu olsun diye verilir.

Pirinç: Bereket getirsin diye verilir.

Yumurta: Sağlıklı olsun diye verilir (K.Ş.-17).

1.3.3. Kırk Basması-Kırklama

Lohusa kadınla çocuğun kırk gün içinde hastalanmasına “kırk basması” adı verilir. Bunlardan kaçınma ve şifa için bazı inanma ve pratikler uygulanır. Kırk bastığı inanılan lohusa kadının beti benzi al al olur yani rengi solar, bebek de alerji olmuş gibi kızarır, vücudunda pul pul kızarıklıklar olur. Bu durumda hemen güvenilen bir hoca çağrılarak anneye ve bebeğe okuması istenir ve ardından anne de bebek de yıkanır. Kırk basması durumu toplumda

bazılarına göre bir hastalık bazılarına göre nazar değmesi bazılarına göre de kötü ruhların savunmasız durumda olan anne ve bebeğe musallat olması olarak yorumlanır (K.Ş.-8).

Kırk basması olarak adlandırılan duruma; “kırk düşmesi”, “kırk karışması”, “lohusa basması”, “aydaş” gibi yöresel isimler de verilmiştir (K.Ş.-17). Mersin’de de doğumu sırasında çok zayıf ve güçsüz dünyaya gelen bebeklere “aydaş” olarak doğdu, denilmektedir. Bu tür bebeklerin 2-3 gün gibi kısa süre içerisinde öleceğine inanılmaktadır. Aydaş şekilde dünyaya gelen bebeklerin ölmemesi için bebek, yanan ateşin üzerinden üç veya yedi defa geçirilmektedir. Eğer şifa bulunamazsa üç yol ağzında kalburun altına tutarak yıkanmaktır (Alptekin, 2018, 328).

Bebeğin ölümünü engellemeye yönelik anne ve çocuğu kırk gün içinde çeşitli hastalıklardan korumak için uygulanan pratiklerden bazıları şunlardır; yeni doğan çocuğun yüzü kırkı çıkıncaya kadar yakınlarından başkasına gösterilmez, kırk basmaması için çocuk kırk gün dışarı çıkarılmaz, lohusa kadınlar yeni gelinleri ziyaret etmez, çocuğun bezi dışarıya asılmaz, gece dışarıdan gelen bebeğin ve lohusanın yanına alınmaz, kırklıyken bir araya gelen iki kadın birbirlerinin üzerinden herhangi bir eşya alırlar ya da düğme, boncuk veya iğne değiştirirler ve birbirleriyle kucaklaşırlar, kırk basmasına sebep olduğuna inanılan kişinin kucağına çocuk verilir. Ayrıca eskiden kırklı kadının uçkuruna anahtar bağlanırdı, bunun nedeni ise anahtarın her kapıyı açtığına inanılırdı (K.Ş.-8).

Bebeği kırk basmaması için bebeğin kırkı çıkmadan eve et getirilmez, illa et alınmak zorunda kalırsa et alınıp eve gelindiği zaman bebek yerde durdurulmaz, bebek yerden alınarak yükseğe konulur, bu şekilde kırk basmayacağı inancı vardır.

Lohusa kadın başına al yazma bağlar. Yatağına makas, bıçak, kama gibi delici ve kesici aletler konulur. Başucuna Kur’an-ı Kerim konulur. Çocuğun beşiğinin altına su konulur. Lohusa kadına erkek elbisesi giydirilir. Lohusa kadın ve eşinin mümkün mertebe birlikte yatması sağlanır, bu uygulamaların hepsinin temelinde al basmasından korunma ihtiyacı vardır. Halk arasında Algarısı olarak da bilinen şey erkekten korktuğu için lohusa olan kadın erkek kıyafeti giyer ve kocasının yanında yatar (K.Ş.-8).

Çocuğun yastığının altına ekmek kırıntısı, döşeğinin altına da demir parçası, bıçak, tabanca veya tüfek konulur. Bundaki amaç kesici ve delici aletlerin çocuğu cinlerin veya kötü ruhların musallat olmasına karşı koruduğuna inanılır. Kırklama yapılmadan önce unlu şeylere el sürülmez, annenin yemiş toplamasına izin verilmez. Kırklama yapılmadan önce kapının arkasına babanın ceketi asılır, yatağın altına da kurşun veya metal konulur. Kırklama yapılmadan çocuk kesinlikle dışarı çıkarılmaz, bebek erkek ise kız çocuk odaya giremez, eğer girerse erkek çocuğun zayıflayacağına inanılır. Odada erkek çocuk varken kız çocuk içeri girerse erkek çocuğun muhakkak kucağına alınması gerektiğine inanılır (K.Ş.-20).

Bartın ve çevresinde kırk basmasıyla ilgili diğer bazı inanışlar şu şekildedir:

“Lohusa ve bebeğin bulunduğu yere, kapının arkasına süpürge bırakılır, ayrıca odaya soğan, sarımsak ve nazarlık da mutlaka konur.” (K.Ş.-17).

“Kırk basmasından korunmak için bebek yalnız kaldığında bebeğin beşiğinin ayak ucuna süpürge bırakılır.” (K.Ş.-1, K.Ş.-5).

“Çocuğun kırk günlük olmadan evden dışarı çıkması gerekiyorsa iman tahtasının altına ekme konularak dışarı gidilir. Bu ekmeğin çocuğu kötü şeylerden koruyacağına inanılır.” (K.Ş.-3).

“Bu süre içerisinde özellikle anne ve bebek sıcak tutulmaya ve soğuktan korunmaya çalışılır, kırkı çıkıncaya kadar kapı eşiklerine basmamasına özen gösterilir. Özellikle anne ve bebek mümkün mertebe tek başına bırakılmamaya çalışılır.” (K.Ş.-8).

Çocuğun kırk günü dolduktan sonra yıkanmasına kırklama adı verilir. Kırklama işlemi Bartın’da farklı bir şekilde yapılmaktadır. Bartın’da kırklama iki kez yapılır, birinci kırklama bebek 20 günlük iken yapılır. Bebek 20 günü doldurunca birinci kırklama işlemi yapılır, hem kız hem erkek çocuğu için bu süre geçerlidir. İkinci kırklama ise 38., 39. ve 40. günlerde yapılır. Burada cinsiyete göre kırklama günü yapılması dikkatimizi çekmiştir. 38 ve 39. günlerde erkek çocuklarına, 40. günde ise kız çocuklarına kırklama yapılır (K.Ş.-18).

Kırklama işlemine yörede “kırk çıkarma, kırk uçurma” gibi adlar da verilmiştir. Kırklama işlemi annenin lohusalıktan çıkıp boy abdesti alması içindir. Böylelikle boy abdesti olan annenin cinlerin musallatına ve kötü ruhlara karşı savunmasız kalmadığına inanılır. Kırklama işleminde kova, ibrik, maşrapa, kaşık, kalbur, süpürge, altın yüzük veya bilezik, zeytin yaprağı, az tuz, nazarlık ve gül suyu kullanılır. Kırklama işlemi için kova ibrik maşrapa her yörede aynı olan yıkanmak için kullanılan malzemelerdir. Kalburun üstüne süpürge konular, onun üzerine ise bıçak konular ve bu şekilde bebek yıkanır. Kırklama suyuna konulan altın yüzük ve bileziğin bebeğin rızkının bol olması ve güzel bir gelecek için olduğu söylenir, zeytin yaprağı barış içinde yaşasın diye konular, tuz teri ve teni kokmasın diye konular, gül suyu teni güzel koksun diye konular (K.Ş.-8).

Kırklama işlemi lohusa kadının kendi evinde yapılır. Kırklama işleminde anne ve bebek kırklanır, baba kırklanma suyu ile kırklanmaz. Burada da ilk önce anne kırklanır, daha sonra bebeğin kırklanma ritüeline geçilir. Kırklama işlemi komşudan alınan su ile yapılır. Kırk suyu temiz olan suya sayılan kırk kaşık su ile oluşur. Kırklama suyuna el değmemesine özen gösterilir. Bir inanışa göre hiç evlenmemiş, boynundan bir nikah geçmemiş bir kadın kırk kaşık suyu sayar ve onunla önce anne sonra da bebek evde kırklanır. Başka bir inanışa göre ise kırklama işlemini komşu veya kan bağı olmayan birisinin yapması da yeterlidir (K.Ş.-19).

Bir diğer kaynak şahsın verdiği bilgiye göre, kırk tane taş, bozuk para, iğnelik, gümüş yüzük, düğme bir kalburun içine konular. Önce çocuk yıkanır, bir kişi çocuğu yüzüstü tutar, kalburun içine koyulan malzemelerin üzerinden su koyularak çocuğun üzerine dökülür ve yıkanır. Daha sonra annesi de aynı işleme tabi tutulur ve anne abdest alarak cünüplükten kurtulmuş olur. Böylece kırklama işlemi tamamlanmış olur. Daha sonra kırklama işleminde kullanılan taşlar bir akar suya veya su ayağına atılır. Kullanılan bozuk paralar sevinsin diye çoluk çocuğa dağıtılır. Gümüş yüzüğü de anne parmağına takar (K.Ş.-8).

Kırklama, lohusa ile çocuğun gebeliğin ve lohusalığın kirlerinden arınmasına vesile olan bir ritüeldir. Doğum yapan kadının kirli ve cünüp olduğu için kötü ruhlara ve cinlere karşı savunmasız olduğuna inanılmaktadır. Bu yüzden kırkı çıkıncaya kadar bebek ve anne için mezarın toprağı açık olur diye bir inanış bulunmaktadır. Kırklama suyu ve kırklama ritüeli ile suyun kutsiyetinden yararlanıp kişinin manevi pisliklerden arınacağı düşünülür.

1.3.4. Çocuğa Ad Koyma

Doğumdan sonra çocukla ilgili önemli uygulamalardan birisi de ad koymadır. Yeni doğan çocuğa gelişigüzel bir ad konulmaz. Çocuğa konacak adın; kişiliğini, geleceğini, toplum içindeki yerini ve başarısını gösterecek, biçimlendirecek, simgesel bir anlam taşımaya özen gösterilir.

Doğumdan üç gün sonra ya da bir hafta sonra çocuğun adı konur. Ad koyma dinsel nitelikli bir törendir. Çocuğun adı herhangi bir günde konulabilir ama cuma günü konulması daha makbuldür. Çocuğa ismi dede veya imam koyar, kibleye dönülerek sağ kulağına üç defa ezan sol kulağına üç defa gamet okunarak isim verme işlemi gerçekleştirilir (K.Ş.-15).

Bartın'da eskiden çocuğun adını oğlan tarafı belirlerdi. Çocuğun babası eğer çocuk erkekse kendi babasının adını, kız ise annesinin adını koyardı. Günümüzde artık bu tür uygulamaları pek görmüyoruz. Çiftler koyacakları isme birlikte karar veriyorlar (K.Ş.-8).

Ad verme işleminde kibleye dönülerek sağ kulağına üç defa ezan sol kulağına da üç defa gamet okunur ve kulağına verilmek istenen isim üç defa tekrarlanır. Mümkünse bu işlemin sabah namazında ve cuma günü yapılmasına dikkat edilir. Çünkü cuma günü Müslümanlar için kutsal gün, sabah namazı ise melekler tarafından rızıkların dağıtıldığı vakit olarak bilinir. Senin ismin ... diye üç kere tekrarlanır. Burada üç defa sağ kulağına üç defa sol kulağına üç defa da ismin söylenmesi geçmişten günümüze gelen sayılara verilen kutsiyetle alakalıdır (K.Ş.-8).

Bir başka ad koyma ritüeli ise eskiden takvimlerin arkasında kız ve erkek çocuklar için o gün doğan çocuklara isim yazardı. Yeni doğan çocuk için takvimin arkasına bakılır ve o isimlerle alakalı pırasalar toprağına dikilir ve pırasalara ayrı ayrı isim verilir. Ertesi gün uyanıp dikilen pırasaların yanına gidilir, hangi pırasa toprağı tutmuş ise ya da hangisinin boyu uzamış ise bebeğe o isim verilir (K.Ş.-16).

Ayrıca çocuğun doğduğu zamana göre; Muharrem ayında doğan çocuğa Muharrem, Ramazan'da doğan çocuklara Ramazan, Recep ayında doğan çocuklara Recep, bayramda doğan çocuklara Bayram, Kadir gecesi doğanlara Kadir, cuma günü doğanlara da Cemal adını verirler ve böyle çocuklar için "adıyla doğdu" denir. Kuran'dan bir isim konur çünkü öbür dünyada kişi adıyla çağrılacaktır (K.Ş.-4, K.Ş-5, K.Ş.-6).

Bartın ve çevresinde ad vermeye ilgili inanışlar şu şekildedir:

"Çocuğa ölen bir yakınının adının konması durumunda bebeğe seslenmenin zor olacağından ya da o ismin bebeğe felaket getireceğinin düşünülmesinden dolayı bu adlar bebeğe verilmez." (K.Ş.-3, K.Ş-4, K.Ş.-5).

"Çocuğa adı ağır gelirse çocuk gelişemez. O zaman çocuğun adı değiştirilir. Furkan, Nisa ağır isimlerdir. Bu ayetlerde anlatılanlar ağır olduğundan çocuk bu isimleri taşıyamaz." (K.Ş.-4).

"Çocuğu yaşamayan aileler doğan çocuklarının yaşaması için bebeğe 'Yaşar' ismini verirler." (K.Ş.-3, K.Ş-6).

Çocuğu doğup yaşamayanlar çocuklarının yaşaması için öncelikle bir hocaya gider ve anneye hamile iken okuturlar. Bir de bazen annenin hamile kalmasını etkileyen cin taifesi musallat olur ve annenin hamile kalmasının bunlar tarafından engellendiğine inanılır. Eğer cinler musallat olduysa anne hamile kaldıysa bile bu sefer bebeğin düşmesi için çaba gösterirler (K.Ş.-8). Bazen de bebek anneden doğumla ayrılır fakat doğumdan sonra yaşamaz. Çocuğu yaşamayanlar çocuklarının yaşaması için Bartın'da bulunan Ebu Derda Hazretleri'nin Türbesine giderler ve adak adarlar. Ardından çocukları yaşasın diye "Yaşar, Yaşa, Temel, Satı, Satılmış" gibi isimler koyarlar. Bu ritüeldeki maksat çocuğu türbenin koruması altına vererek ona kötü ruhların ve cinlerin musallat olmasını engellemektir (K.Ş.-15).

Bir diğer kaynak şahsın verdiği bilgilere göre, hamile olan kadın Ebu Derda Hazretleri'nin türbesine götürülür ve gezdirilir. Burada hamile kadınla birlikte getirilen hoca dua okuyarak yanlarında getirdikleri asma kilidi kilitlerler ve orada doğmamış çocuğa isim koyarlar, bu kız olursa "Durkadın", erkek olursa "Dursun" olsun şeklinde isimler verilir. Böylelikle çocuğu doğup yaşamayan kadınların çocuğunun bu şekilde hayatta kalacağına inanılır. Hatta bu yüzden yörede "Dursun, Durkadın, Satı, Satılmış" isimleri kendine halk kültüründe önemli bir yer edinmiştir (K.Ş.-8).

"Artık çocuk sahibi olmak istemeyen aileler doğan son çocuklarına "Soner, Sonnur, Durcan, Dursun, Durdu, Yeter, Songül, Soncay" gibi isimler verirler." (K.Ş.-3, K.Ş.-6).

"Hep kız çocuk sahibi olan birisi, erkek çocuk sahibi olmak istiyorsa doğan son kız çocuğuna kısmetinin dönmesi için "Döne, Döndü" ismini verir." (K.Ş.-4).

1.3.5. Anne ve Çocukla İlgili Korunma ve İnanmalar

Çocuğun sağlıklı büyümesi, birtakım özürlerin giderilmesi, kötülüklerden ve olumsuzluklardan korunması için de çeşitli ritüeller vardır. Bunlar şu şekilde sıralanabilir:

“Çocuk sarılık hastalığına yakalanmasın diye yüzüne sarı bez veya sarı başörtüsü örtülür.” (K.Ş.-1, K.Ş.-3).

“Çocuğun eli un çuvalına batırılırsa evin bereketli olacağına inanırlar.” (K.Ş.-1).

“Doğum anında ve doğumdan sonra odadaki bütün aynaların üstü bir bezle örtülür.” (K.Ş.-1).

“Çocuğa nazar değmemesi için bebeğin elbisesine ve beşiğin bir yerine nazar boncuğu takılır.” (K.Ş.-1, K.Ş.-3, K.Ş.-5).

“Çocuğun çamaşırları gece yıkandıysa çamaşır suları bebeğe kötü şeylerin bulaşmaması için dışarıya dökülmez.” (K.Ş.-1).

“Çocuğun elbiseleri gece ayazında dışarıda bırakılmaz.” (K.Ş.-1, K.Ş.-3).

“Lohusa ziyaretinde ziyaretçinin ufak çocuğu varsa lohusa yatağının ayak ucuna oturtulmaz.” (K.Ş.-1).

“Çocuğa ilk meme akşam ezanından sonra verilir.” (K.Ş.-1).

“Doğumdan sonra çocuğun alını düz olsun diye bağlanır. Ayrıca çocuk yıkandıkça annesinin göğsünden süt sağması ve o sütle çocuğun alını ve dudaklarını düzgün ve güzel olması için sıvazlanması gerekir.” (K.Ş.-1, K.Ş.-3).

“Göze toz kaçınca veya çocuğun gözü çapaklanınca bebeğin gözüne lohusa kadının sütü sağılmaktadır.” (K.Ş.-1, K.Ş.-3).

“Çocuğun doğduğunda tepesine bakmaması için gözleri bağlanır. Burnuna kadar gözleri mendille kapatılır.” (K.Ş.-1).

“Sırtı ağrıyan bebeklerin beli ovularak çekme işlemi uygulanır.” (K.Ş.-1, K.Ş.-3).

“Çocuklar konuşmadan ahıra sokulmaz. Eğer çocuk ahıra girerse onun konuşamayacağına inanılır.” (K.Ş.-1, K.Ş.-3).

“Çocuğa konuşmadan dana eti de yedirilmez.” (K.Ş.-1).

“Dişleri seyrek olan çocuğun yalancı olacağına inanılır.” (K.Ş.-1, K.Ş.-3).

“Çocuğun saçları dik olursa inatçı, aksi ve huysuz olacağı düşünülmektedir.” (K.Ş.-1, K.Ş.-3).

“Çocuğun kafası büyükse akıllı, bilgili ve zeki olacağına inanılır.” (K.Ş.-1, K.Ş.-3).

“Çocuk çok kısa boylu olursa fesat ve kıskanç olacağına inanılır. Fesatlıktan büyüyememiş denilmektedir.” (K.Ş.-1, K.Ş.-3).

“Çocuğun baş ağrısının geçmesi için cuma günleri sabahleyin gün doğmadan odanın içinin süpürülmesi gerekir. Oda süpürülürken dualar okunur.” (K.Ş.-1).

“Hastalanan çocuklar için hiç giyilmemiş fistan evin yukarı başından atılacak, fistan evin aşağı tarafından çıkacak. Bu şekilde çocuğun hastalığının geçeceğine inanılır.” (K.Ş.-1).

“Çocuğa bir sene iç çamaşırları nazar değmemesi için ters giydirilir.” (K.Ş.-2).

“Çocuğun çamaşırları asılırken omuzlarından asılmalıdır. Çamaşırlar eteklerinden asılırsa bebeğin kafasının alt-üst olacağına inanırlar.” (K.Ş.-2).

“Çocuğun burnunun yaprak gibi düz olması için bebeğin burnu sıkılır.” (K.Ş.-2).

“Bebeğin göğüsleri ağrımın diye bebeğin memeleri sıkılır.” (K.Ş.-2).

“Çocuk ışığa sürekli bakıp, gözleri bozulmasın diye, beşiğin üstü bir örtü ile kapatılır, örtünün sadece bir tarafı açık bırakılır.” (K.Ş.-2).

“Çocuğun kulakları kepçe olmasın diye kulakları baş örtüsü ile bağlanır.” (K.Ş.-2).

“Altına kaçırın çocuklara kirpi eti yedirilir.” (K.Ş.-3).

“Çocukların kafaları yamuk olmasın diye yastığının altına mısır somağı konulmaktadır.” (K.Ş.-3).

Sonuç

Doğum, anne için olduğu kadar toplum için de önemli bir geçiş dönemidir. Soyun devamlılığı, gücün artması aileyi olduğu kadar toplumu da ilgilendiren bir husustur. Dolayısıyla bu kadar önemli olan bir dönem için toplum ruhu bazı ritüeller icat etmiş ve yüzyıllardır uygulaya uygulaya yeni nesillere aktarmıştır. Derleme yöntemiyle ele aldığımız Bartın yöresinde de doğum hem kutsal kabul edilmiş hem de anne ve bebeğin en savunmasız oldukları bu süreçte onları korumak adına pek çok pratik uygulanagelmiştir. Bu pratikler daha kadın hamile kalmadan uygulanmaya başlanmış sonrasında da doğumu yapıp kırkı çıkana kadar devam etmiştir.

Çocuksuzluk Türk toplumu için önemli bir sorundur. Hatta bilindiği üzere sözlü kültür ürünlerinde de önemli bir motif olarak karşımıza çıkar. Bartın’da da çocuk sahibi olamamak hem kadın hem erkek hem de aile için büyük sıkıntıdır. Dolayısıyla doğum ritüelleri kadının hamile kalmaya çalışmasıyla beraber karşımıza çıkmaya başlar. Kadın hamile kalabilmeyi başarmışsa bu sefer de hamilelik sürecinde kaçınması ve yapması gerekenler, doğum esnası, doğumdan sonrası, kırk basması, al basması, kırklama, vb. şeklinde uygulanan ritüeller uzar gider.

Söz konusu doğum ritüelleri Bartın’da halen tüm canlılığı ile devam ettirilmektedir. Her yaş grubu ile yapmaya çalıştığımız derlemeler bize göstermektedir ki geçmişte uygulanan doğum ritüelleri çok az bir değişimle günümüze kadar gelmiştir. Konu bu kadar hassas olunca toplum inanis şeklini ve uyguladığı pratikleri değiştirmek istememiş olmalıdır.

Yazılı Kaynaklar

Alptekin, Mehmet. “Gülner ve Çevresinde Ölümle İlgili Uygulama ve İnanışlar Üzerinde Bir Araştırma”. *Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim Dergisi*, 7(1), 2018: 322-342.

Artun, Erman. “Tekirdağ Halk Kültüründe Geçiş Dönemleri- Doğum Evlenme Ölüm.” *Türk Dünyası İncelemeleri Dergisi*, 9(10), 1998: 85-107.

Boratav, Pertev Naili. *100 Soruda Türk Folkloru*. İstanbul: Gerçek Yayınları, 1984.

Ergin, Muharrem. *Dede Korkut Kitabı I*. Ankara: TDK Yayınları, 1997.

İpekoğlu, Hilal; Usta, Nalan. “Isparta ve Çevresinde Cinsiyet Belirlemede Kullanılan Geleneksel İnanma ve Uygulamalara Sembolik Bir Yaklaşım”. *JASSS- The Journal of Academic Social Science Studies*, 44, 2016: 183-192.

Kabak, Turgay. “Nevşehir-Derinkuyu İlçesi’nde Doğum ile İlgili İnanış ve Uygulamalar”. *1. Uluslararası Nevşehir Tarih ve Kültür Sempozyumu Bildirileri* (16-19 Kasım 2011). 8: 51-72.

Örnek, Sedat Veyis. *Türk Halkbilimi*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 2000.

Sözlü Kaynaklar

K.Ş.-1: Maviş DÖNMEZ, 68, Eğitim görmemiş, Ev Hanımı, Karainler Köyü/Bartın

K.Ş.-2: Gülcan BOZAR, 47, İlkokul mezunu, Ev Hanımı, Aydınlar Köyü/Bartın

K.Ş.-3: Selma GÜNDÜZ, 34, İlkokul mezunu, Ev Hanımı, Gencali Köyü/Bartın

K.Ş.-4: Fatma AYRAÇ, 61, Eğitim görmemiş, Ev Hanımı, Yeşilkaya Köyü/Bartın

K.Ş.-5: Arzu AKAR, 29, Üniversite mezunu, Yurt Yöneticisi, Merkez/Bartın

K.Ş.-6: Melahat AKAR, 47, Ortaokul mezunu, Yurt Yöneticisi, Esenyurt Köyü/Bartın

K.Ş.-7: Şadiye GÜNEŞ, 46, İlkokul mezunu, Temizlik Görevlisi, Yıldız Köyü/Bartın

K.Ş.-8: Saadet SUNAR, 63, Eğitim görmemiş, Ev Hanımı, Merkez/Bartın

K.Ş.-9: Elif ATILGAN, 45, İlkokul mezunu, Ev Hanımı, Merkez/Bartın

K.Ş.-10: Nevin ÇAKAR, 41, İlkokul mezunu, Ev Hanımı, Ağdacı Köyü/Bartın

K.Ş.-11: Hatice VAROL, 40, İlkokul mezunu, Ev Hanımı, Ellibaş Köyü/Bartın

K.Ş.-12: Durkadın ÖZEREN, 35, Ortaokul mezunu, Ev Hanımı, Merkez/Bartın

K.Ş.-13: Metin ÖZKAYRAN, 40, Ortaokul mezunu, Şoför, Arıt Dariören Köyü/Bartın

K.Ş.-14: Aysun KARAN, 35, Üniversite mezunu, Özel Güvenlik, Merkez /Bartın

K.Ş.-15: Emine GÜNEŞ, 39, İlkokul mezunu, Ev Hanımı, Merkez/Bartın

K.Ş.-16: Sevim COŞKUN, 52, İlkokul mezunu, Ev Hanımı, Amasra/Bartın

K.Ş.-17: Hatice KARAMAN, 85, İlkokul mezunu, Emekli, Kozcağız/Bartın

K.Ş.-18: Sanem CANER, 33, İlkokul mezunu, Ev Hanımı, Gömü Köyü/Bartın

K.Ş.-19: Ayşe ÇEVİK, 50, Eğitim görmemiş, Ev Hanımı, Mekeçler Köyü/Bartın

K.Ş.-20: Cemile KELEŞ, 70, İlkokul mezunu, Emekli, Ali Obası Köyü/Bartın

GÖLGEDEKİ MİT: KARAGÖZ'DE OLAĞANÜSTÜ VARLIKLAR Doç. Dr. İbrahim GÜMÜŞ*

Öz: Gölge oyunu, ışık yardımıyla nesnelerin görüntülerinin perdeye yansıtılması tekniğine dayanır. Gölge oyunun kökenini belirlemek her ne kadar güç olsa da mit-din-oyun-kültür ilişkisi bağlamında bakmak gerekir. Gölge oyunu, mitlerdeki aydınlık-karanlık zıtlığı üzerine kurulmuştur. Gölge oyunun başlangıcındaki karanlık ve sonrasında ışık yardımıyla aydınlanan beyaz perde de mitlerdeki aydınlık-karanlık düalizmini yansıtır. Aynı zamanda gölge oyunu, metin, icra ve oyunda kullanılan malzemeler vd. unsurlarla birlikte bir kozmosu oluşturur.

Türk gölge oyunu Karagöz, hayatın her aşaması ve alanından olay ve karaktere yer veren zengin bir metne sahiptir. Türk Gölge Oyunu Karagöz'de yaşamın her kesiminden insanlar yer almaktadır. Oyunda yer alan olağanüstü varlıkları oyundaki rollerine göre "göstermelik olarak yer alan olağanüstü varlıklar" ve "asıl oyunda yer alan olağanüstü varlıklar" olarak ikiye ayrılır. Karagöz'de *şahmeran*, *simurg*, *burak*, *deniz kızı*, *büyücü*, *cazu*, *cin*, *zebani*, *ejderha*, *canavar* gibi olağanüstü varlıklar yer alır. Mitik varlıklar bazen olay örgüsünde aksiyonu oluştururken bazen de hiçbir rolü bulunmaz. Bu makalede Türk gölge oyununda yer alan mitik varlıklar tespit edilip metin merkezli yöntemle çözümlenmeye çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Gölge Oyunu, Karagöz, Hacivat, Mitoloji, Mitik Varlıklar, Türk Halk Tiyatrosu.

MYTH IN THE SHADOW: MYTHOLOGICAL BEINGS IN KARAGÖZ

Abstract: Shadow play is based on the technique of projecting images of objects onto the screen with the help of light. Although it is difficult to determine the origin of the shadow play, it should be looked at in the context of the myth-religion-game-culture relationship. Shadow play is based on the contrast between light and dark in myths. The darkness at the beginning of the shadow play and the white screen illuminated with the help of light afterwards also reflect the light-dark dualism in myths. At the same time, shadow play, text, performance and materials used in the play etc. together with the elements forms a cosmos.

Turkish shadow play Karagöz has a rich text that includes events and characters from every stage and field of life. People from all walks of life take part in the Turkish Shadow Play Karagöz. Extraordinary beings in the game are divided into two as "extraordinary beings in the show" and "extraordinary beings in the main game" according to their roles in the game. In Karagöz, there are extraordinary beings such as *şahmeran*, *simurg*, *burak*, *mermaid*, *magician*, *jazz*, *jinn*, *fiend*, *dragon* and *monster*. While mythical beings sometimes create the action in the plot, sometimes they do not play any role. In this article, the mythical beings in the Turkish shadow play were identified and tried to be analyzed with the text-centered method.

Keywords: Shadow Theatre, Karagöz, Hacivat, Mythology, Mythic Beings, Tradional Turkish Theatre.

* Doç. Dr., Bartın Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Bartın/Türkiye, igumus@bartin.edu.tr, ORCID ID: 0000-0002-6033-0234.

Giriş

Gölge tiyatrosu, bir ışık yardımıyla nesnelere iki boyutlu görüntülerinin yarı saydam bir şekilde perdeye yansıtılması tekniğine dayanır. Gölge oyununun nerede ortaya çıktığıyla ilgili temelde iki görüş vardır. İlk görüşe göre gölge oyunu Asya'da ortaya çıkmış ve daha sonra Avrupa'ya geçmiştir. İkinci görüş ise Avrupa'da doğup sonra Asya'ya geçtiğidir (And, 1985; Sakaoğlu, 2003; Sevin, 1968). İlk görüş araştırmacılar tarafından bilimsel olarak diğerine göre daha fazla kabul görür. Toplumlar kendilerini ve evreni oyunla anlamlandırmaya çalışır. Sosyal yaşamda "hayati ihtiyaçların acilen giderilmesini hedefleyen o aktiviteler bile, kadim toplumda oyun" (Huizinga, 2018, 62) biçimindedir. Bu bağlamda, gölge oyununun kökenine dair tartışmalara din-oyun-kültür ilişkisi açısından da bakmak gerekir. Huizinga'ya (2018, 62) göre gölge oyunu kültürün erken aşamalarında oyun şeklinde ortaya çıkmış ve gelişmiştir. Bu nedenle gölge oyununun orijinini belirlemek oldukça güçtür.

Gölge oyunu, tıpkı mitolojideki gibi zıtlık üzerine kurulmuştur. Mitlerde evren iyilik-kötülük ya da aydınlık-karanlık üzerine oluşur. Gölge oyununun başlangıcındaki karanlık ve sonrasında ışık yardımıyla aydınlanan beyaz perde de mitlerdeki aydınlık-karanlık düalizmini yansıtır. Aynı zamanda gölge oyunu, metin, icra ve oyunda kullanılan malzemeler vd. unsurlarla birlikte bir kozmosu oluşturur. Beyaz perde, evreni; ışık, güneşi ya da yıldızları; tasvirler ise evrendeki varlıkların simgeleri. Metin And'a (And, 1977, 24) göre gölge oyunu sanatçısı Tanrı'nın bir rakibi gibidir. And'ın bu görüşüne katılmakla birlikte sanatçı Tanrı'nın bir yansıması ya da simgesi de olabilir. Çünkü perdedeki nesnelere evrendeki varlıkların yansımalarıysa onları hareket ettiren sanatçı da yaratıcıyı sembolize eder. Asya'daki gölge oyunu sanatçıların arkaik biçimlerinin din adamlarından oluşması bu sembolizme bir delildir. Diğer taraftan atalar kültü başlangıçta taş veya tahta fetişlerden oluşmaktayken sonraları "ilkeller ataların gölgelerinin bu işe imgeden daha uygun düştüğünü kavrayarak tapımı imgeden çok gölgeye yöneltirler" (And, 1977, 19). Gölge oyunu, Hint, Cava gibi Asya ülkelerinde eskiden dini konuları ele almıştır. Bu nedenle de hem din hem de atalar kültüründen dolayı Hint, Cava gibi pek çok bölgede kutsal bir saygınlık kazanmıştır. "Ağaç ve taşlara tasvirleri yontulan doğaüstü güçlere tapınmadan, deri üzerine efsane kahramanlarının tasvirlerinin çizimine kadar teknik bir süreç izleyen gölge oyunları, bir bakıma insanla birlikte varolmuş bir ibadet biçimidir. Bu çerçevede bakıldığında da gölge oyunu oynatıcılarının birer kutsal kişilik, yarı tanrı rolü üstlenmeleri son derece doğaldır" (Tetik, 2003, viii).

Türkler arasında ilk defa nerede ve ne zaman görüldüğü konusunda da muammalar vardır. Tietze, Reich, Jacob, Pischel, And ve Siyavuşgil gibi araştırmacıların görüşlerini Saim

Sakaoğlu (Sakaoğlu, 2003, 22) toplayarak sekiz farklı kaynağının olabileceğini belirtir.¹ G. Jacop (1938, 3), Türklerin gölge tiyatrosu için Kaburçuk terimini kullandığını söyler. Ayrıca Türkistan coğrafyasında Kavurcak biçiminde yer aldığını da ifade eder. Türkler, gölge oyununu kendi sanatsal yaratıcılıklarıyla zenginleştirerek ona yeni bir kimlik kazandırmış ve Osmanlı döneminde Karagöz adını vermişlerdir.

Türk gölge oyunu Karagöz, hayatın her aşaması ve alanından olay ve karaktere yer veren zengin bir metne sahiptir. Karagöz oyunu giriş, muhavere, fasıl ve bitiş olmak üzere dört bölümden oluşur. Bu içerik sıralaması Türk halk tiyatrosunun diğer türleri ve sözlü anlatı türleriyle de uyum içerisinde olduğunu gösterir. Bu bütünsellik halk tiyatrosunun mit-ritüel kökenlerinin Karagöz oyununda da var olduğunu belirtmesi bakımından önemlidir. Mitolojiler ve destanlarla, “dinsel konuların kutlanması da gölge oyunları için etkili bir araçtır. Tapınakların yıldönümleri, yerel koruyucu ruhların doğum günleri, Karagöz’ün en çok Ramazan ayında oynatılması gibi...” (Tetik, 2003, xix).

Gölge Oyununda Mitik Varlıklar

Türk gölge oyununun köklerini eski Türk dinlerine dayandırmak mümkündür. Nureddin Sevin’e göre eski dinlerde güzel sanatların daima dinle sıkı bir ilişkisi vardır. Karagöz oyununun da “Türklerin eski dinlerinden kalmış bir gelenek olması muhakkaktır” (Sevin, 1968, 10). Süleyman Arısoy (1977, 22), insanın kendinden farklı olarak kaderini, geleceğini düş ve tasarımlarla olağanüstü bir varlığa bağladığını ve bu varlığı da hayvan, bitki ya da cansız bir varlıktaki kişileştirmelerle somutlaştırdığını söyler. Ona göre “gölge oyunun insandaki yaradılışı, varlığı bu animasyon ve animizmin duygu, düşün ve işleminin başlangıçtaki etki, sihir, büyü” (Arısoy, 1977, 22) unsurlarının sanatsal yaratımıdır. Arısoy, gölge oyunun kökenini insanın sudaki aksini ilk gördüğü en eski devirlere kadar götürür. Gölge oyunu ateş kültürüyle yakından ilişkilidir. “Ateş gölgeyi yaratmakta ve ona majik bir hareket, anlam” (Arısoy, 1977, 33)

¹Saim Sakaoğlu bu görüşleri şu şekilde sıralar:

1. Türkler tarafından Bizanslılardan alınmış olup onun da aslı antik Yunan tiyatrosuna (mimos) kadar gitmektedir (Reich 1903, 61 vd.).
2. Gölge oyunu Çin’de ortaya çıkmış olup Batı’ya Moğollar ile Orta Asya’daki Türkler tarafından taşınmıştır (Jacob 1925,108).
3. Gölge oyunu Hindistan’da ortaya çıkmış olup Budizm’le birlikte oradan Orta Asya’ya yayılmıştır. Türkler onu koruyup İslamiyet’in kabulünden sonra Anadolu’ya getirmişlerdir (Sevin, 1968, çeşitli yerler).
4. Gölge oyunu Hindistan’da ortaya çıkmış olup Yakındoğu’ya Çingeneler tarafından getirilmiştir (Pischel 1900,20).
5. I. Selim’in [Yavuz, 1512-1520] Mısır’ı fethinden [1517] sonra Osmanlıların başşehrine [İstanbul] Mısır’dan getirilmiştir. [Mısır’lı tarihçi İbn İyâs’ın kayıtlarına göre Selim’in de gölge oyununa ilgisi vardı ve hayalîyi de kendisiyle birlikte İstanbul’a gelmesi için davet etmiştir. Metin And’da bu görüşü desteklemektedir.] (And, 1969, 15 [113 olmalı]).
6. Sanatın, İslâm mirasının bir parçası olduğu, İspanya’dan göçen Yahudiler tarafından geliştirildiği belirtilir. Bu sebeple kökeni yine Mısır’a kadar dayanmaktadır. Bu görüş Metin And tarafından uzak bir ihtimal olarak zikredilmektedir (And, 1969, 112).
7. Osmanlıların ilk dönemlerinde, Bursa’nın başşehir olduğu yıllarda Türkler tarafından geliştirilmiştir. Bu popüler efsaneyi 17. yüzyılın yazarı Evliya Çelebi bildirmektedir (I, 654 vd.).
8. Türk Gölge oyunu Karagöz, Orta Asya’daki Türkler tarafından yaratılmıştır (Siyavuşgil 1938, 4 ve diğer önemli yazarlar) (Sakaoğlu, 2011, 26-27).

katmaktadır.² Ateş, ilkel zamanlarda güneş haricindeki tek ısı ve ışık kaynağıdır. Gece ateş etrafında insan ya da diğer canlıların gölgelerinin oluşumunu gölge oyunun arkaik biçimi olarak değerlendirebiliriz.

Türk Gölge Oyunu Karagöz'de yaşamın her kesiminden insanlar yer almaktadır. Karagöz oyunlarındaki kişiler, araştırmacılar tarafından farklı sınıflandırma çalışmalarıyla incelenmiştir.³ Çalışmaya esas olan karakterler Metin And (1977, 297) ve Saim Sakaoglu (2003, 166) tarafından "Olağanüstü kişiler ve yaratıklar" başlığı altında sınıflandırılmıştır. And'a (1977, 314) göre Karagöz oyunlarında olağanüstü kişiler *cazu* ve *cin* gibi daha çok büyüsel güçle olağanüstü davranışlar ve işler yapan kişilerdir. Karagöz'de olağanüstü kişilere çok fazla rastlanmaz. "Daha çok büyü gücüyle olağandışı işler yapan, oyunlara gerçeküstü bir renk katan kişilerdir" (And, 1977, 314). Gölge oyunundaki olağanüstü varlıklar "bazen oyunun adına bile yansır: Câzular, Cincilik. Bu tür konular Gölge oyunumuzun kaynaklarının tabii bir sonucu"dur (Sakaoglu, 2003, 207). Oyunlardaki mitik varlıkların isimleri farklı olarak yer alsa da oyundaki rollerine göre ikiye ayrılır:

1. Göstermelik olarak yer alan olağanüstü varlıklar.
2. Asıl oyunda yer alan olağanüstü varlıklar.

Türk gölge oyununda göstermelikler, oyun başlamadan önce perdeye konulan tasvirlerdir. Göstermelikler, seyirciyi oyuna hazırlar ve oyunun başlayacağını habercisidir. Ayrıca göstermelikler oyun konusuyla doğrudan ilgili olabildiği gibi konuyla ilgisiz de olabilir. Cemile Kurt (2021, 32), incelemiş olduğu Karagöz oyunlarında şahmeran, simurg, burak, deniz kızları, Kanlı Kavak, Vakvak Ağacı gibi göstermelikleri tespit etmiştir.

Gölge oyunun içinde yer alan olağanüstü mitik varlıklar ise "büyücü, *cazu*, Kanlı Kavak, *cin*, zebani, ejderha, büyü, melek, Azraka Banu, canavar, Azrail, Bok-Ana, üfürükçü, yedi başlı ejderha" (Kurt, 2021; Tetik 2003) vd. karakterlerden oluşur. Bu varlıklar, asıl olayın oynandığı Fasıl bölümünde konuyu etkileyen, aksiyonu oluşturan ana karakterlerdendir. Bu varlıkların "bazılarının küpleri vardır; ejderhaları ve yılan şeklinde kamçıları bulunur. İslâmiyet öncesi dönemlerin izlerini taşıyabilirler bile, özellikle cinlerle ilgili olanlar" (Sakaoglu, 2003, 207) günümüzdeki dini inanışların etkisiyle hâlâ ilgi duyulmaktadır.

Oyunlarda yer alan olağanüstü varlıkların genellikle oyunun eksen karakterlerini cezalandırma işlevi vardır. Örneğin Kanlı Kavak (Oral, 2002) oyununda Hacivat, sihirli bir ağaç olan Kanlı Kavak'ın üzerine düşer. Hacivat'ın uyarılarını dikkate almayan Karagöz(,) kavağın cini

²Süleyman Arısoy'a (1977, 34) göre; "gölge oyunu, ilk insanın çağında ve ateşin ortalama 400.000 yıl öncesi keşfedilmesiyle ortaya çıkmıştır. ... Gölge ile insanın ilk ilişkisi Mağara devrinde ateş ve onun etkisi olan gölge olarak ortaya çıktı."

³ Georg Jacob, Sabri Esat Siyavuşgil, Selim Nüzhet Gerçek, Ahmet Kutsi Tecer, Metin And, Saim Sakaoglu gibi araştırmacılar farklı tasnifler yapmışlardır (And, 1977; Sakaoglu, 2003; Sevin, 1968).

tarafından çarpılır. Hacivat, onu düzeltmek için dualar etse de o da çarpılır. En sonunda cin tekrar onları eski haline çevirir. Yazıcı (Kudret, 1968) oyununda Karagöz, Zenne, Laz, Tiryaki gibi kişilerin mektuplarını yanlış anlayıp anlamsız şeyler yazar. Çelebi'nin mektubunu da yanlış yazınca tartışma çıkar. Çelebi, dükkânda cinlerin olduğunu söyleyerek onu uyarır. Hacivat'la birlikte cinleri kaçırarak duayı öğrenirken cin tenekeyle Karagöz'ün kafasına vurur.

Cin, Karagöz oyunlarda en çok geçen olağanüstü varlıktır. Cemile Kurt (2021, 108), incelediği 146 oyunda en fazla cin karakterinin yer aldığını belirtir. Kurt'a göre (2021, 109), cin bizim tanımlayamadığımız demonik varlıkların yerine geçer hatta onun yerine isim olarak kullanılır. Karagöz metinlerinde cinler farklı biçimlerde yer alır. Çünkü gölge oyunu günlük olaylar ve halkın yaşamından çok fazla iz taşır. Aynı zamanda halk inançlarında da cinlerle ilgili çok fazla ritüel ve inanış yer alır. Örneğin halk arasında cinler "kötülük etmezler ya kayıtsız kalırlar ya da zararsız muzipliklerle yetinirler. Gönüllerini hoş edecek yolda davrananları mükâfatlandırır. Onlardan gelebilecek kötülüklere karşı gerekli tedbirleri almayanları, onları herhangi bir sebeple kızdıranları, hele onlara meydan okuyanları çarpmak, sakatlamak, hatta öldürmek suretiyle cezalandırırlar" (Boratav, 1984, 76). Bunlar gölge oyunlarında da yer alır. Örneğin akşam ezanından sonra ağaç diplerine sıcak su, kül vb. gibi şeyler atılmaz. Atılırsa oradaki cinler tarafından çarpılacağına inanılır. Kanlı Kavak oyunda da bu inanışın izleri görülür. Bu oyunun konusu cinle ilgilidir. Karagöz, tekin olmayan yerdeki ağacı keserken ağaç cini tarafından çarpılır. Cambazlar oyununda, Karagöz büyücünün sözlerini tekrar ve cin ortaya çıkar.

Halk arasında eski harabe, hamam gibi bazı yerlerin tekinsiz olduğu düşünülür. Boratav (1984, 75), halk inanışına göre olağanüstü varlıklar "oturdukları, ya da toplaşıp eğlenmek için uğradıkları yerler, değirmenler, hamamlar, terk edilmiş, tekin olmayan evler (özellikle büyük, eski konaklar), örenler, mezarlıklar, hanlar, köy odaları, büyük ağaçların altı"dır. Yazıcı oyununda da Karagöz'ün dükkânı tekensiz olarak görülür. Burada Karagöz, cinlerden korunmak için çeşitli dini-büyüsel dualar etse de işe yaramaz. Buradaki cin her "küt" sesinde Karagöz'e vurur. Karagöz dükkânı bırakıp kaçar.

Cadı/Cazu tipi de gölge oyunlarında yer alan diğer bir mitik varlıktır. Cadı, sözlü metinlerde genellikle "iki tipte görülür. O, ya ölümden geri dönmüş, hortlamış bir ölüdür ya da büyü yapan bir kadın, bir üvey annedir" (Sarpkaya ve Yaltırık, 2018, 55). Cadı genellikle büyü yapabilen, küpe binen, insanlara zarar veren çirkin yaşlı kadın şeklindedir. Sihirli güçlerini geceleri kötülük yapmak için kullanır. Cadı, "mitik anlamda iyinin ve doğrunun karşısındaki kötünün ve yanlışın bir taşıyıcısıdır" (Sarpkaya, 2018, 112). Karagöz oyunlarında da cadılar

benzeri rollerde yer alır. Ayrıca kötülük yapmak isteyen kişilerin başvurduğu bir karakterdir. Cadılar oyunlarda asa, ejderli kamçı vb. sihirli nesnelere sahiptir.

Câzûlar (Kudret, 2013) oyununda cazu olan Zenne ve Çelebi birbirlerine büyü yaparlar. Sonra kendileriyle dalga geçen Karagöz'ü eşeğe çevirirler. Ona yardım etmeye çalışan Hacivat'ı da keçiye dönüştürürler. Bu metamorfoz daha çok efsanelerde ceza ya da mükafat olarak yer alır. Gölge oyununda da ceza işleviyle yer almaktadır. "İkisi de yarı hayvan yarı insan durumdayken Karagöz ve Hacivat'ın karşılıklı söyleşmeleri, aralarındaki sosyal farkı vurgulamakta ve bu insan-hayvan dönüşümü kültürel farkların gösterilmesi için bir alegori niteliği taşımaktadır. Ayrıca, eşek Karagöz ve keçi Hacivat, insanların söylemsel ve kültürel olarak insan olmayan varlıkları nasıl tahakküm altına almaya çalıştığını da nükteli bir şekilde" (Karahana, 2019, 1138) anlatmaktadır.

Ferhat ile Şirin oyununda yer alan Bok-Ana başında yılanlı hotozu, elinde yılan asası ile bir cadı tipidir. Ferhat ile Şirin'in aralarını açmaya çalışması da Türk halk anlatılarında "cadılara yüklenmiş bir görevi yerine" (Sakaoglu, 2003, 209) getirir. Ancak Ferhat tarafından öldürülür. Leyla ile Mecnun oyunundaki yılan hotozlu Cazu Nine tipi ise Bok-Ana'nın karşıtı bir rolde iki sevgiliyi kavuşturmaya çalışmaktadır. Oyunlarda cadılar hem iyi hem de kötü olarak yer alır. Aynı oyunda mitik bir varlık olarak cehennem bekçiliği yaptığı düşünülen Zebani de yer alır. "Bu oyunda Zebani'nin kullanılması imkansız aşka düşen ve kavuşmaları mümkün olmayan sevgililerin kaderlerini gösterir" (Tetik, 2003, 67). Zebani, Leyla ile Mecnun'un aşkını simgeleyen gül ağacının yerine kara çalı koyarak onların kavuşmasını engellemeye çalışır.

Tahir ile Zühre oyunundaki büyücü tipi ise iki sevgiliyi ayırmak için büyü yapar. Tahir'e aşık olan Zühre'nin üvey annesi Karagöz'ü kocakarıya göndererek büyü yaptırır. Karagöz, büyü bozarak iki sevgiliyi birleştirir. Gölge oyunundaki cadı ve büyücüler bazen "gizemli, uçabilen, canlı ve cansız varlıklara hükmedebilen" bazen de bu oyunda olduğu gibi "yaşlı, çirkin ve tehlikeli büyüler yapabilen kocakarı" tipinde yer alır.

Gölge oyununda yer alan canavarlar oyunun ismine göre farklı adlar alırlar. Karagöz'de "canavarlar genel olarak tehlikeli, korkutucu ve fiziki görünüşlerindeki bozukluktan dolayı çeşitli olağanüstü varlıkların genel adı olmuştur" (Kurt, 2021, 81). Canavarlar oyun metinlerinde büyük ve vahşi mitik hayvanlar olarak tasavvur edilir. Balıkçılar oyunundaki deniz canavarının tasviri onun günlük dünyadan bir varlık olmadığını gösterir. Oyunda yer alan Deniz Kızı, suda yaşayan zararsız bir varlık olarak yer alır.

Sonuç

Türk gölge oyunu Karagöz, tıpkı mitoloji gibi zıtlıklar üzerine kurulmuştur. Mitlerde ve Karagöz'de evren iyilik-kötülük ya da aydınlık-karanlık düalizminden oluşur. Gölge oyunun ortaya çıkışında mitlerin ve mitik tasavvurun önemli bir rolü vardır. Oyunda kullanılan malzemeler de kendi içinde bir evreni temsil eder. Karagöz oynatıcılarının arkaik biçimleri de kutsal kişilikler olarak yaratıcının yansımasıdır. Gölge oyunundaki mitik varlıklar bazen oyunlara da ad olmuştur. Oyunda yer alan olağanüstü varlıkları oyundaki rollerine göre “göstermelik olarak yer alan olağanüstü varlıklar” ve “asıl oyunda yer alan olağanüstü varlıklar” olmak üzere ikiye ayırabiliriz. Göstermelik olarak yer alan “şahmeran, simurg, burak, deniz kızları” gibi varlıkların oyunlarda bir işlevi yoktur. Asıl oyunlarda yer alan “büyücü, cazu, Kanlı Kavak, cin, zebani, ejderha, büyücü, melek, Azraka Banu, canavar” gibi mitik varlıklar ise olay örgüsünü etkileyen rollere sahiptir. Gölge oyununda fasıl bölümünde bu varlıklar konuyu etkiler, bazen de aksiyonu oluşturan ana karakter olarak görülür. Özellikle cin ve cadı/cazu tipi, bazı oyunlarda cezalandırıcı ya da mükâfatlandırıcı işlevleriyle eksen kişilerdir. Bu varlıklar bazen iyi bazen de kötü karakterde oyunlarda rol alır. Mitolojik düşünce sisteminde yer alan bu varlıklar mitik dönemden sonra da insanların ilgi odağı olmaya devam etmektedir. Mitolojik anlatı bir şekilde gölge oyununda olduğu gibi diğer anlatı türlerinde varlığını devam ettirmekte ve kültürel bellekte aktararak sürdürmektedir.

Kaynakça

- And, M. (1977). *Dünyada ve Bizde Gölge Oyunu*. Türkiye İş Bankası Yayınları.
- And, M. (1985). *Geleneksel Türk Tiyatrosu Köylü ve Halk Tiyatrosu Gelenekleri*. İnkılâp Yayınları.
- Arısoy, S. (1977). Karagöz ve Folklor. İçinde *I. Uluslararası Türk Folklor Kongresi Bildirileri: C. Ayrı Basım*. Ankara Üniversitesi Basımevi.
- Boratav, P. N. (1984). *100 Soruda Türk Folkloru*. Gerçek Yayınevi.
- Huizinga, J. (2018). *Homo Ludens Oyunun Kültürel İşlevi Üzerine Bir İnceleme* (İlker Mutlu, Çev.). Dorlion Yayınları.
- Jacop, G. (1938). *Türklerde Karagöz* (Orhan Şaik Gökyay, Çev.). Burhaneddin Basımevi.
- Karahan, Z. G. Y. (2019). Karagöz-Hacivat Oyunlarında Doğa İkilemi. *Folklor/Edebiyat*, 25(100), 1133-1144. doi:[10.22559/folklor.1053](https://doi.org/10.22559/folklor.1053)
- Kudret, C. (1968). Karagöz, İstanbul: Bilgi Yayınevi.
- Kurt, C. (2021). *Türk Gölge Oyununda Demonik Varlıklar* [Yüksek Lisans Tezi]. Bartın Üniversitesi.
- Oral. Ü. (2002). Karagöz Oyunları, İstanbul: Kitabevi.
- Sakaoğlu, S. (2003). *Türk gölge Oyunu Karagöz* (Ev Kütüphane). Akçağ Yayıncılık.
- Sarpkaya, S. (2018). *Türklerin Şeytani Masalları: Türk Masal ve Efsanelerinde Demonik Varlıklar* (3. baskı). Karakum Yayınları.
- Sarpkaya, S., & Yaltırık, M. B. (2018). *Türk Kültüründe Vampirler*. Karakum Yayınevi.
- Sevin, N. (1968). *Türk Gölge Oyunu*. Milli Eğitim Basımevi.
- Tetik, N. (2003). *Türk Gölge Oyununda Gerçeküstü Motiflerin İncelenmesi* [Yüksek Lisans Tezi]. Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.

TÜRK DÜNYASI ATASÖZLERİNDE SÖZÜN NİTELİĞİ İLE İLGİLİ ATASÖZLERİ

Dr. Öğr. Üyesi Neslihan Huri YİĞİT*

Öz: “Bir düşünceyi eksiksiz olarak anlatan kelime dizisi, lakırtı, kelam, laf, kavil; bir konuyu yazılı veya sözlü olarak açıklamaya yarayan kelime dizisi.” şeklinde tanımlanan “söz” kavramı insanlar arasındaki iletişim ve etkileşimin temel aracıdır. Toplumda karşılaşılan birçok olumsuzluğun temelinde etkili iletişim becerilerinin yoksunluğu dikkat çeker. Bu durum söz söylemenin önemini gösteren en açık olgudur.

Atasözleri ise milletlerin yüzyıllar boyunca edindikleri tecrübeleri, gözlemleri, âdet ve geleneklerini gelecek nesillere aktarmalarına imkân sağlayan özlü sözlerdir. Hayatın her alanında karşılaşılabilecek olaylar ve olgularla ilgili söylenmiş en az bir atasözü vardır. Bu durum tarihin tekerrür ettiğini ve geçmiş tecrübelerin, şimdiki olumsuzlukları bertaraf etmek için dikkatle irdelenmesi gerektiğini gösterir. Ortak milli mirası taşıyan Türk boylarının da benzer duyuş ve düşünüş şekilleriyle birbirlerine destek oldukları açıktır.

Bu çalışmada Türk boylarının atasözleri kitaplardan, ansiklopedilerden ve makalelerden taranarak “söz” üzerine söylenmiş olanları tespit edilmiştir. Araştırma esnasında, konuyla ilgili çok sayıda atasözü toplanmış, ancak çalışmanın hacmi göz önünde bulundurularak sadece “söz” kelimesini içeren atasözleri incelemeye dâhil edilmiştir. Dil ve laf kelimeleriyle oluşturulmuş anlamca aynı olan atasözleri inceleme dışındadır.

Çalışma “*Tatlı söz, doğru söz üstüne söylenmiş atasözleri; Acı söz, yalan söz, kötü söz üstüne söylenmiş atasözleri; Sözle ilgili nasihatleri içeren atasözleri*” ve “*Sözün kişilere göre tanımlanmasını sağlayan atasözleri*” başlıkları etrafında sınıflandırılmıştır. Konuyla ilgili en geniş atasözlerinin “nasihat” içerikli oluşturulduğu tespit edilmiştir. Ayrıca atasözlerinin oluşturulmasında “karşılaştırma” ve “benzetme” yöntemlerine sıkça başvurulduğu görülmüştür.

Anahtar Kelimeler: Atasözü, Söz, Türk Boyları, Değerler Eğitimi, Kültür Aktarımı.

PROVERBS ABOUT THE CHARACTERISTICS OF THE WORD IN THE PROVERBS OF THE TURKISH WORLD

Abstract: “Word” is defined as “word string that fully describes a thought; clack, talk, remark, conversation; a string of words used to describe a subject in writing or orally”. The word is the basic tool of communication and interaction between people. There is the lack of effective communication skills based on many negativities encountered in society. This is the most obvious fact that shows the importance of speaking.

Proverbs are maxims that nations have acquired over the centuries and enable to transfer nations’ experiences, observations, customs and traditions to future generations. There is at least one proverb about the events and phenomena that may encountered in all areas of life. This shows that history repeats itself and experiences should carefully examine for eliminating current negativities. It is clear that Turkish tribes support each other with a common national heritage also with similar perceptions and ways of thinking.

In this study, proverbs of Turkish tribes were combed from books, encyclopedias and articles. Then, the proverbs said on the “word” was determined. During the research, many proverbs related to the subject were collected. However, considering the volume of the study, only the proverbs containing the

* Dr. Öğr. Üyesi, Cumhuriyet Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Halkbilimi Bölümü, ORCID:0000-0001-6890-2850; nhyigit@outlook.com.

"word" were included in the study. These proverbs, which are formed with "tongue" and "talk" were excluded from the examination, even if they had the same meaning.

Study has been classified around the titles of "*Proverbs about endearment, veridical word; Proverbs about sarcasm, lie words, bad words; Proverbs containing advice about the word*" and "*Proverbs that allow the definition of the word according to the people*". It has been determined that proverbs are composed on the subject of "advice". In addition, it has been seen that "comparison" and "simile" methods are frequently used in the creation of proverbs.

Keywords: Proverb, Word, Turkish Tribes, Values Education, Cultural Transfer.

Giriş

Örgütlü birlikliklerin en belirgin özelliği ortak dil kullanımınıdır; ortak bir gelenekle edinilen bilgi, beceri, âdet ve inanç yalnızca aynı dili kullanan insanların beraber hareket etmeleriyle başkalarına aktarabilmektedir. Bu ortak hareketlerin neticesinde ortaya bir faaliyet çıkarabilmek ise yalnızca dil yoluyla iletişim kurabilen insanlar arasında mümkündür (Malinowski, 2016, 156). İnsanoğlu var olduğu günden bu güne, örgütlü yaşamını ancak iletişim olanaklarının gücü ve "bireysel kazanımların yarattığı geleneksel ilkeleri bir kuşaktan diğer kuşağa iletmesi" (Malinowski, 2016, 125) sayesinde sürdürebilmiştir. Gerek kendi yaşadığı toplum içinde gerekse kendi haricindeki gruplarla iletişimini devam ettirdikçe tarih sahnesindeki adını ve yerini daha uzun süre koruyabilmiştir. 21. yüzyıldaki iletişim olanakları da dâhil olmak üzere her çağda ve her ortamda "söz", bütün kapıları ya sonuna kadar açan ya da sonsuza dek kapatan anahtar olmuştur. Atasözü ise bu aşamada iletişimi canlandıran, az söz ile çok meseleyi anlatmaya yarayan önemli araçlardan biri durumundadır.

"Sözlü bir kültürde, sözcükler bir insanın içinde kuluçkaya yatan bakteriler gibi derinlerde durur" (Sanders, 2019, 35). Bu sözcükler zamanla ortaya çıkar. Ancak aktarılan, iletişimin anlamlı hâle gelmesine araç olan sözcüklerin rastgele oluşturulmadığı, bireyin yaşamı boyunca sahip olduğu deneyimleri, çeşitli kurallar ile çevreyerek belli söz grupları aracılığıyla aktardığı görülür (Malinowski, 2016, 120).

Birincil sözlü kültür ortamı olarak da ifade edilen televizyon ve internet öncesi dönemde yaşamını sürdüren Türk toplumunun büyük bir kesiminde, sözlü iletişimin esasının atasözü ve deyim gibi sözel yaratmalarla sağlandığı, devam ettirildiği ve geliştirildiği; sözlü iletişimdeki bu yaratmalarla, geleneksel bilginin geçmişten geleceğe aktarımına yardımcı bulunduğu görülmektedir (Özdemir, 2005, 154). Çünkü bireyler hayatlarını idame ettirirken zorunlu bir işbirliğine tabidirler. Sahip oldukları araç gereçlerin değiş tokuşu yoluyla işlerini hallederler, becerileri bakımından birbirlerine yol göstererek birbirlerinin eksik yanlarını tamamlarlar. Genel manada usta çırak ilişkisi içerisinde ilerleyen hayat yolculuğunda insanların tecrübelerini, hayata dair püf noktaları, bireylerin verimli ve huzurlu bir yaşam sürdürebilmeleri için gerekli

kuralları uzun uzun anlatmaya vakitleri ve imkânları olmayabilir. Bu noktada atasözleri dayandığı felsefî hakikatler ve bilgece düşüncelerle kuşaklar arası iletişimi ve etkileşimi kolaylaştıran; halk inanışlarından halk meteorolojisine, halk hekimliğinden gelenek göreneklere, adab-ı muaşeret kurallarından milletlerin oluşumuna kadarki pek çok konuyu aktarmaya yarayan yardımcı öğeler olarak karşımıza çıkarlar. Kısaca atasözleri “*ataların yüzyıllar boyunca karşılaştıkları olay ve tecrübelerden aldıkları dersleri, bilgece düşünce yahut nasihatleri, değer yargılarını düsturlaştırarak sonraki nesillere devrettikleri ve herkesçe benimsenmiş özlü sözlerdir*” (Kaya, 2014, 121). Barry Sanders, sözlü kültür aktarımı ile okuryazarlık arasındaki sıkı bağı ortaya koymaya çalıştığı eserinde nesiller arasındaki bilgi aktarımını şu cümlelerle özetler:

Deneyimlerin ya da söylenen cümlelerin soyut olarak birbirini izleyen, sınıflandırmacı, açıklayıcı bir şekilde incelenmesi yalnızca okuma yazma yardımıyla gerçekleşebilir. Sözlü kültürde yaşayan insanlar çok şey öğrenir, birçok bilgiye sahip olur ve bunları kullanabilirler ama bu bilgeliği bizim “çalışmak” dediğimiz yöntemle edinmezler. Onlar ustayla çok yakın yaşanan bir çıraklık ilişkisinde, dinleyerek, duyduklarını tekrarlayarak, atasözlerini benimseyip onları farklı bir şekilde bir araya getirmeyi öğrenerek, kalıplaşmış bazı bilgileri özümseyerek, toplu bir anımsamanın içine girerek öğrenirler (Sanders, 2019, 30).

Atasözleri kalıplaşmış ifadelerden oluşan ve değiştirilmesi oldukça güç olan sözlerdir. Atasözlerinin de “söz grupları” yardımıyla oluşturulduğu göz önüne alınırsa, söz söyleme, doğru/yalan sözün etkileri, sözün ve onu söyleyenlerin mahiyetlerini bireylere aktarmamış olması imkânsızdır. Atasözleri her ne kadar her milletin kendi kültür dünyasından çıkmış, kendi benliklerinin ürünü (Kaya, 2014, 123) olsalar da milletlerarası pek çok ortaklık ve benzerlik, ortak duyuş ve düşüncenin varlığına da işaret eder. Bu kapsamda çalışmada Türk dünyası sınırları içerisinde değerlendirilen Türk boylarının atasözlerinde tatlı/doğru/acı/yalan söz üstüne söylenen ifadeler ile sözün kişilere göre tanımlanmasında kullanılan ifadeler irdelenmeye çalışılmıştır.¹

Söz ile İlgili Atasözleri

“*Bir düşünceyi eksiksiz olarak anlatan kelime dizisi, lakırtı, kelam, laf, kavi; bir konuyu yazılı veya sözlü olarak açıklamaya yarayan kelime dizisi*” (Güncel Türkçe Sözlük, 2021) şeklinde tanımlanan “söz” kavramı insanlar arasındaki iletişim ve etkileşimin temel aracıdır. Ancak sözün

¹ Bu çalışma Türk dünyası atasözlerinde "söz" üstüne söylenen atasözlerinin irdelenmesiyle ilgili olarak başlatılan çalışmanın ikinci bölümünü oluşturmaktadır. İlk çalışma Yiğit, Neslihan Huri. “Türk Dünyası Atasözlerinde "Söz" Üstüne Söylenmiş Atasözleri”. *Doğan Kaya Armağanı*. Haz. Serhat Sabri Yılmaz vd. 1485-1498. Sivas: Vilayet Kitabevi, 2021.” künyesiyle yayınlanmış olup, “*Atasözleri üzerine söylenmiş atasözleri, Söz söyleme ile ilgili atasözleri, Söz dinleme ile ilgili atasözleri, Sözünde durma ile ilgili atasözleri*” başlıklarıyla oluşturulmuştur. Söz üstüne söylenmiş atasözlerinin geniş bir sahayı kapsayarak incelenmesi, çalışmaların hacminin artmasına sebep olması, konunun iki aşamalı ele alınmasını gerekli kılmıştır.

kazandığı anlam ve sözü söyleyen bireyin toplum içindeki konumu, karşılıklı iletişimi yönlendiren unsurların başında gelir. Atasözleri ise bu duruma yardımcı olan, bireylerin meramlarını anlatırken az söz ile çok iş/tecrübe aktarabilmelerine imkân sağlayan söz gruplarıdır. Nasıl ki atalarımız hayata dair yaşadıkları olumlu olumsuz bütün tecrübelerini atasözlerini de vasıta kılarak bizlere aktarmayı gaye edinmişlerse, aynı şekilde “söz”ün mahiyetine dair de pek çok kelimeler etmişlerdir. Bu çerçevede söylenegelmiş atasözlerini dört başlık altında değerlendirmek mümkündür:

1. Tatlı söz, doğru söz üstüne söylenmiş atasözleri
2. Acı söz, yalan söz, kötü söz üstüne söylenmiş atasözleri
3. Sözle ilgili nasihatleri içeren atasözleri
4. Sözün kişilere göre tanımlanmasını sağlayan atasözleri

Türk boyları arasında söylenegelmiş ve yukarıdaki başlıklar altında değerlendirebileceğimiz çok sayıda atasözü vardır. Bu atasözlerinin her birini ayrı ayrı yazmak uzun bir liste çıkartmak gibi olacağı için seçme atasözleri ile örneklendirilmiştir. Diğer taraftan benzer ifadelerle sahip atasözlerini tek bir sözle sunularak, tekrarın önüne geçilmiştir.

1. Tatlı Söz, Doğru Söz Üstüne Söylenmiş Atasözleri

Türk boyları arasında güzel, doğru ve tatlı söz söylemenin önemine ve açacağı kapılara dair pek çok atasözü mevcuttur. Ancak tatlı/güzel söz söylemekten daha iyisi, “doğru” söz söylemektir. “Aşhı söz cañña azık, aman söz başha kazık.” *Güzel söz ruhun gıdası, kötü söz başın sopası.* (Kar-Mal.) örneğinde olduğu gibi güzel söz söylemekle ilgili atasözleri kim zaman iki kavramın karşılaştırılmasıyla oluşturulmuşken kimi zaman da yapılan eylem neticesinde, karşılık bulunacak diğer eylem gösterilmeye çalışılmıştır: “Jaqsı söz jaranı da jazadı.” *İyi söz yarayı bile iyileştirir.* (Kzk.); “Şın söz abaqtıdan da şıgaradı.” *Doğru söz cezaevinden bile çıkarır.* (Kzk.). Ayrıca doğru söz söylemenin kişiye her zaman güzellik ve iyilik getirmeyeceğinin de atasözleri ile nasihati verilir: “Çındık sözdün düşmanı köp.” *Doğru sözün düşmanı çok.* (Krg.); “Doğru söyleyeni dokuz köyden kovarlar.” (Trk.), (Tkm.); “Dogry sözlüniñ tahýasy deşikdir.” *Doğru sözlünün takkesi deliktir.* (Tkm.), (Trk.).

Konuyla ilgili Türk boylarından seçtiğimiz diğer atasözleri şunlardır:

“Şirin dil ilanı yuvasından çıxardar.” (Azr.) (Ggz.), (Krg.), (Kar-Mal.), (Mak.), (Bul.), (Tıv), (Kıb.), (Kmk.), (Trk.)²

² Atasözünün sonunda parantez içinde verilen ilk ifade var olan atasözünün boyunu, diğerleri ise benzer ifadelerle sahip diğer Türk boylarını karşılamaktadır.

“Yagşy gep ýylany hinden çykarar, yaman gep gylyjy gyndan çykarar/ýaman söz musulmany - dinden.” *İyi söz yılanı ininden çıkarır, kötü söz kılıcı kınından çıkarır/ kötü söz müslümanı dininden çıkarır.* (Tkm.)

“Adamzaadanı cakşy söz atınan tüşüröt.” *İnsanoğlunu iyi söz atından indirir.* (Krg.)

Janğan ot téndi jılıtadı, Jaşsı söz jandı jılıtadı: *Yanan ateş teni ısıtır; iyi söz ruhu ısıtır. Tatlı dil, yılanı deliğinden çıkarır.* (Kzk.)

“Adilet söz açuu.” *Doğru söz acı.* (Krg.) (Azr.), (Tkm.)

“Doğru söz acı olar, nâticâsi şirin.” (Azr.), (Kar-Mal.)

“Cakçı kep, can azığı, Caman kep, can kazığı” *İyi söz, can azığı, Kötü söz can kazığı.* (Krg.), (Kmk.), (Trk.), (Özb.), (Nog.)

“Dadlı söz-can arzusu, dadsız söz-baş ağrısı.” (Azr.)

“Cakşy söz taş eritet, caman söz baş çiritet.” *İyi söz taş eritir, kötü söz baş çürütür.* (Krg.2)

“Ariuv söz can tıyar, canuv söz can kıyar.” *Güzel söz can tutar, kötü söz cana kıyar.* (Kar-Mal.)

“Cakşy söz-suu, caman söz-uu.” *İyi söz su, kötü söz zehirdir.* (Krg.)

“Cakşy sözdü ayban da tüşünöt.” *İyi sözü hayvan da anlar.* (Krg.)

“Çataktın tüyünün kalış aytkan söz çeçet.” *Kavganın düğümünü tarafsız/doğru söylenmiş söz çözer.* (Krg.)

“Öñüñ suuk bolso da, Sözüñ ciluu bolsun.” *Benzin soğuk olsa da, Sözün sıcak olsun.* (Krg.)

“Tuura söz, temirdi teşet, Ötkür söz, kılıçtı keset.” *Doğru söz demiri deler, keskin söz, kılıcı keser.* (Krg.)

“Ak söz ak colgo çıgat, kara söz batkakka ağat.” *Ak söz ak yola çıkar, kara söz bataklığa akar.* (Krg.2)

“Ak söz arıbayt, ak cürgön kişi karıbayt.” *Ak söz eskimez, iyi adam yaşlanmaz.* (Krg.2), (Kzk.)

“Asıl sözge ölim joğ.” *Asil söze ölüm yoktur. Kıymetli sözler unutulup gitmez.* (Kzk.)

“Bir jaşsı söz bitirer, köñildiñ bar jarasın.” *Bir iyi söz bitirir, gönlün tüm yaralarını.* (Kzk.)

“Jaşsı söz, yarım ırıs.” *İyi söz, yarım rızıktır. [Tatlı dille konuşmak insanın önünde kapılar açar.]* (Kzk.)

“Köñilde jatқан kiriñdi, Ottay ıstık söz şayar.” *Gönlündeki kiri, ateş gibi sıcak söz yıkar.* (Kzk.)

“Köp söz bos söz, az söz ras söz.” *Çok söz, boş sözdür; az söz, doğru sözdür.* (Kzk.)

“Orayı kelgen söz, orındı söz.” *Sırası gelen söz, doğru sözdür.* (Kzk.)

“Tüyenin buwrası jakşı, Sözdin tuwrası jakşı.” *Devenin buğrası iyidir; sözün doğrusu iyidir.*
(Kzk.)

“Haqq söz axar suları saxlar.” *Doğru söz akan suları durdurur.* (Azr.), (Kzk.), (Bul.)

“Sözün yaxşısı baldan şirin olar.” (Azr.), (Tkm.)

“Caan söstö cajt çok, / Ulu söstö uyat çok.” *Büyük sözde yanlış yok, / Ulu sözde ayıp yok.*
(Alt.)

“Tatlı tilli kozu eki ananı emer.” *Tatlı dilli kuzu iki anayı emer.* (Kar-Mal.), (Tkm.)

“Tatlı söz dost kazandırır, acı söz düşman.” (Bul.)

“Tuvra aytkan tuvganga yaramas.” *Doğru söyleyenden akraba olmaz.* (Nog.)

“Doğruyu söyleyen arkadaşı sevmezler.” (Çuv.)

“Tuura söz tuuganga cakpayt.” *Doğru sözden kardeş bile hoşlanmaz.* (Krg.), (Tkm.)

“Tuura söz, tuuganga cakpayt, Katuu aytkan, katinga cakpayt.” *Doğru söz, kardeşe hoş gelmez, Kaba konuşan, kariya hoş gelmez.* (Krg.)

“Doğru söz yemin istemez.” (Bul.), (Trk.), (Tkm.)

“İyi söz gönlün yaylasıdır.” (BAS)

“Tatlı söz dinletir, tatsız söz esnetir.” (BAS)

“Rast gepniñ tatlılığı az, yalğan gepniñ aççığı (az).” *Doğru sözün tatlılığı az, yalan sözün acısı az.* (Uyg.)

“Heğ sözniñ tokmığı bar, yalğan sözniñ qorqmığı (bar).” *Doğru sözün tokmağı var, yalan sözün korkusu var.* (Uyg.)

“Sıylaganga aş tappasañ, Sıpaasılık söz tap.” *Hürmet için aş bulamazsan, Nazik söz bul.*
[Arpa unun yoksa, tatlı dilin de mi yok.] (Krg.), (Özb.)

“Dogrı gepiñ acısı bolmaz, eğri gepiñ-süycüsü.” *Doğru sözün acısı olmaz, eğri sözün tatlılığı.*
(Tkm.), (Tıv).

“Qatı küzzän tal hına, yomşaq hüzzän taş hına.” *Sert gözden dal kırılır yumuşak sözden taş çatlar.* (Baş.)

“Akıl söz algışlık eter.” *Akıllı söz dua ettirir.* (Kar-Mal.)

2. Acı Söz, Kötü Söz, Yalan Söz Üstüne Söylenmiş Atasözleri

Türk boyları arasında özellikle yalan söz, yalan söylemenin yanlışlığı, yalancının kişinin başına dert açabileceği ve yalancının başına gelebilecek durumlar hakkında pek çok atasözü vardır. En yaygın atasözü “Yalancının mumu yatsıya kadar yanar.” (Trk.) (Özb.), (Kıb.), (Ggz.), (Mak.), (Sah.) sözüdür. “Yalğan éytқан tutular, rast gep kılgan қutular.” *Yalan söyleyen yakalanır, doğru söz söyleyen kurtulur.* (Uyg.); “Keylenzen çeçen bolbozın, /Maktanzan bay bolbozın.” *Yalan*

konuşmakla hatip/tatlı dilli olmazsın, övünerek zengin olmazsın. (Alt.); “Yalan söz Allahın düşmanı, yalan sözleşen etdir puşmany.” *Yalan söz Allah'ın düşmanı, yalan konuşursan ettirir pişman.* (Tkm.); “Ötkür (kurç) bıçak kına coo (kas), Ötürük (ötkür) söz canga coo (kas).” *Keskin (çelik) bıçak kına düşman, Yalan (keskin) söz cana düşman.* (Krg.), (Tkm.) şeklinde aktarılan tecrübelerle yalan söylemenin insanın başına açabileceği sıkıntılar vurgulanırken; “Yalancının ipiyle kuyuya inen, kuyu dibinde kalır.” (Bul.); “Ötirikşiding üşin sözi de zaya.” *Yalancının doğru sözü bile yalan.* (Nog.), (Uyg.), (Krg.); “Yalancının sözü baldan tatlıdır.” (Sah.) atasözleriyle ise yalancı kimselerden de uzak durulması gerektiğinin ikazı yapılır.

“Çyn söz müñ ýyllyk, ýaman söz bir günlük.” *Gerçek söz bin yıllık yalan söz bir günlük.* (Tkm.); “Kalptın sözü suu keçpeyt.” *Yalan söz nehir geçmez.* (Krg.) atasözleri ise bize yalan sözlerin ömrünün ne kadar kısa olduğunu; “Uşkan kıstıñ jolı joq, Ötirik sözdiñ tübi joq.” *Uçan kuşun yolu yok; yalan sözün kökü yok.* (Kzk.) atasözü ise yalan sözünün bir temelini, dayanağının olmadığını anlatmaktadır.

Türk dünyası atasözleri arasında kötü söz, acı söz, keskin söz, ağır söz birbiri yerine kullanılan ifadelerdir. Bu tamlamalarla yapılan atasözlerinde ortak duyuş ve düşünce kötü/acı/keskin söz ruhu yaralar, yüreğe sıkıntı verir ve bu sözlerin açtığı yaralar kolay kolay iyileşmez: “Oq jarası biter, söz jarası bitpes.” *Ok[bıçak, kılıç] yarası geçer, söz yarası geçmez.* (Kzk.), (Krg.), (Ggz.), (Çvş.), (Tıv), (Sah.), (Trk.), (Kmk.), (Yun.), (Bul.), (Mak.) atasözü doğudan batıya kadar pek çok boydaki ortak duyuş biçimini göstermektedir. Konuyla ilgili diğer söylemler ise şöyle sıralanabilir:

“Acı söz üräk bulandırar.” (Azr.)

“Sözden de yürek yaranır.” (Çuv.)

“Awır istiñ salmağı bilekke tüser, Aşşı sözdiñ salmağı jürekke tüser.” *Ağır işin sıkıntısı bileğe düşer; acı sözün sıkıntısı yüreğe düşer.* (Kzk.)

“Kulaktan kirgen suuk söz, cürökkö barıp muz bolot.” *Kulaktan giren kötü söz, yüreğe varıp buz olur.* (Krg.), (Tkm.)

“Sözün acısı zähärdän dä betärdir.” (Azr.)

“Jaman söz, jañğa kirgen tiken, Jaqsı söz, taptırmaytın em”. *Kötü söz, ruha batan dikendir, iyi söz bulunmaz ilaçtır.* (Kzk.)

“Nayzadan tüsken jaraqat, Söz jaraqatınan tez jazılar.” *Mızrağın sebep olduğu yara, sözün yarasından tez iyileşir.* (Kzk.), (Azr.)

“Tayak carası bülöt, Söz carası bütpöyt.” *Dayak yarası iyileşir, Söz yarası iyileşmez.* (Krg.), (Azr.), (Alt.), (Nog.)

“Ustara tırnaydı, ötkir söz tuwraydı.” *Ustura çizer, keskin söz doğrar.* (Kzk.)

“Oor işten korkpo, Oor sözdön kork.” *Ağır işten korkma, Ağır sözden kork.* (Krg.)

“Su her şeyi yikar, aci süzi yikamas.” (Mak.)

“Ok birin öldir, söz – müñün.” *Ok birini öldürür, söz binini.* (Tkm.)

“Gep yamanı ünci, dert yamanı sancı.” *Sözün kötüsü telaş, derdin kötüsü sancı.* (Tıv)

Diğer taraftan kötü sözün kişinin başına açabileceği dertlerle ve sebep olabileceği durumlarla ilgili de söylenmiş atasözleri vardır:

“Cara ayıksa tak kalat, Caman sözdön kek kalat.” *Yara iyileşince iz kalır, Kötü sözden kin kalır.* (Krg.)

“Ýaman söz dert galdyr.” *Kötü söz dert getirir.* (Tkm.)

“Aman söz iyesine kaytır.” *Kötü söz sahibine döner.* (Kar-Mal.)

“Acı söz baş belası, tatlı söz gönül yarasıdır.” (BAS)

“Yaman dil il bozar, yaman ayak yol bozar.” *Kötü söz il bozar, kötü ayak yol bozar.* (Tıv)

“Acı söz insanı diden çıkarır.” (Bul.), (Trk.)

“Kötü söyleme eşine, ağı katar aşına.” (Trk.)

“Yaman söz gılcı gınından çıkarar.” *Kötü söz kılıcı kınından çıkarır.* (Tıv)

“Aççiq ter çıqqandan aççiq til ham çıqadi.” *Acı ter çıkandan acı söz de çıkar.* (Özb.)

“Kır söz koñıltağ etik: Jürseñ ayağıñdı kaçaydı, Otursañ tobiğıña batadı.” *Boş söz içi boş çizme gibidir: Yürüsen ayağını aşındırır, otursan topuğuna batar.* (Kzk.)

Atasözlerinin geçmiş yaşantılardan yola çıkarak yeni nesilleri uyardığı yargısını sözle ilgili söylenmiş birçok atasözünde bulmak mümkündür. Her ne kadar doğrudan kötü/acı söz başlığında değerlendirilmese de sonuçları itibariyle kötü olaylara sebep olabilen söz durumları da vardır:

“Yarı gör, özün danış, ev yıxar ara sözü.” *Yâri gör, kendin konuş, ev yıkar ara sözü (dedikodu).* (Azr.)

“Garşıdan yel övüşse, daglarıñ garı değer, Kişi gepine gidenin, söygüli yarı gider.” *Karşidan yel esse, dağların karı değer, /Kişi sözüne gidenin sevgili yâri gider.* (Tıv)

“Donyanı yel bozor, keşe arahın hüž bozor.” *Dünyayı yel bozar insanların arasını söz bozar.* (Baş.) (Tıv), (Nog.)

“Söz bulan xalqlanı qoşma da bolur, ayırma da.” *Söz ile insanları birleştirmek de mümkün, ayırmak da.* (Kmk.), (Trk.)

“Karı-koca bir sözle yakın, bir sözle uzaktır.” (Trk.)

“Söz artından söz çıkar, köp söylese göz çıkar.” *Söz ardından söz çıkar, çok söylense göz çıkar.* (Kmk.)

“İyi it arazına söök kağba, /iyi kiji arazına söz sögleve.” *İki it arasına kemik atma iki kişi arasına söz söyleme.* (Tıv)

“Köz alasının, Söz alası jaman.” *Gözün kusurundan, sözün kusuru daha kötüdür.* (Kzk.)

3. Sözle İlgili Nasihatler İçeren Atasözleri

“Söz gümüşe sükût altındır.” (Trk.), (Azr.), (Mak.), (Kmk.) Söz söylemenin insana zararı veya yararı konuşulurken sükût etmenin değeri hepsinden çoktur. Eğer ki suskunluk değil de konuşmak tercih ediliyorsa, atalarımızın bizlere bu yönde uyarıları bulunmaktadır. Zira “Aytkan sös-atkan ok.” *Söylenen söz atılan ok gibidir.* (Alt.), (Azb.), (Kar-Mal.), (Kmk.), (Tkm.), (Tıv), (Kzk.), (Krg.), (Özb.), (Sah.), (Kos.) Dikkatli olunmadığı takdirde, “Söz var, iş bitirir; söz var, baş yitirir.” (Trk.)

Bir kişinin, ağzından çıkacak sözleri akıl süzgecinden geçirmeden söylemesi, sadece kendisi için değil, yaşadığı toplum için de felaket olabilir. Bu yüzden “Bir gapdan qolsañ-olam gülistan.” *Bir sözden vazgeçersen, âlem gülistan olur.* (Özb.) Nasıl ki “söz”ün yerli yerinde kullanımı kişinin yararına ise, yersiz kullanılması, ölçsüz söylenmesi de kişinin zararına olabilir. Atasözleri sözün olumlu ve olumsuz tesirleriyle ilgili birçok tecrübeyi bize taşımıştır:

“Söz qılncdan kaskindir.” (Azr.), (Kzk.), (Kmk.)

“Söz sadakdan küçlü.” *Söz oktan güçlü.* (Kar-Mal.)

“Söz doodon da kutkarat, Coodon da kutkurat.” *Söz davadan da kurtarır, Düşmandan da kurtarır.* (Krg.)

“Güyc yeñibilmedigi – söz yeñer.” *Gücün yenemediğini söz yener.* (Tkm.)

“Agaş etten öter, söz süekten öter.” *Ağaç etten geçer, söz kemikten geçer.* (Nog.)

“Bir söz töre elter, bir söz – göre.” *Bir söz başa götürür (saygınlık kazandırır), bir söz kabre.* (Tkm.), (Ahs.), (Trk.)

“Bir söz yola getirir, bir söz yoldan çıkarır.” (BAS)

“Bir kıvılcımla köy yanar, insan sözüyle insan ölür.” (Çuv.), (Tkm.)

“Butunan müdürülgön turat, tilinen müdürülgön turbayt.” *Ayağıyla düşen kalkar, sözüyle düşen kalkamaz.* (Krg.2)

“Kara tüsti ağarta almaysıñ, Bılapıt sözdi tazarta almaysıñ.” *Kara yüzü ağartamazsın; yersiz sözü düzeltemezsin.* (Kzk.)

“Aylğa kelgen böz arzan, oozgo kelgen söz arzan.” *Köye gelen kumaş ucuz, ağıza gelen söz ucuz.* (Krg.2)

“Orunsysz söz – okdan artyk.” *Yersiz söz isabetsiz oktur.* (Tkm.)

“Birewdiñ atan kötermes bözi bar, Birewdiñ at kötermes sözi bar.” *Birinin atan devenin taşıyamayacağı kumaşı var; birinin atının taşıyamayacağı ağır sözü var.* (Kzk.)

“Adamniñ özi jetpegen jerge sözi ketedi.” *İnsanın kendisinin ulaşamadığı yere sözü ulaşır.* (Kzk.)

“Adamdın özü kartaysa da sözü kartaybayt.” *İnsanın kendi ihtiyarlasa da sözü ihtiyarlamaz.* (Krg.)

“Bir söz, uyıқтаp jatқан mıñ sözdi oyatadı.” *Bir söz, uyumakta olan bin sözü uyandırır.* (Kzk.), (Kar-Mal.), (Çuv.).

“Söz aylasın bilbegen, köçtö kölük öltüröt.” *Sözün çaresini bilmeyen, göçte iş hayvanını öldürür.* (Krg.2)

“İrigen süt işti buzar, İrigen söz isti buzar.” *Ekşimış süt mideyi bozar; ekşi söz işi bozar.* (Kzk.)

“Çapkan sayın köz çıkpayt, aytkan sayın kep ötpöyt.” *Her vurduğunda göz çıkmaz, her söylediğinde söz geçmez.* (Krg.2)

“Taasirdüü söz, tarbiyaga kömöktöş.” *Tesirli söz, terbiyeye yardımcı.* (Krg.)

“Bura süylögön söz külöörgö cakşı, bulkunğan at minêerge cakşı.” *Konuyu değiştiren söz gülmeye iyidir; depresen at, binmeye iyidir.* (Krg.2)

Bireyin yaşantısı sadece sözün söylenme üslubuyla şekillenmez. Aynı zamanda, değerli sözlerin kullanılması ve sözün “süslenmesi” de kişilerin karşılıklı iletişimlerini güzelleştiren bir olguya sahiptir. “Söz eldin kençi, çöp cerdin kençi.” *Söz halkın hazinesi, ot yerin hazinesi.* (Krg.) Her hazine gibi söz hazinesi de ulu orta görünmeyip gönlün derinliklerine gizlenmiştir:

“Asıltaş hıw töböndä, asıl hüž künel töböndä.” *Değerli taş su dibindedir değerli söz gönlün derinliğindedir.* (Baş.)

“Er қазınası eski söz, El қазınası eski söz, Til қазınası eski söz.” *Yiğidin hazinesi eski sözdür; halkın hazinesi eski sözdür; dilin hazinesi eski sözdür.* (Kzk.), (Nog.)

“Öner ülkeni söz, Kîim ülkeni böz.” *Sanatın büyüğü söz; giysinin büyüğü bezdir.* (Kzk.) İlk insandan beri toplumsal huzuru sağlayan da bozan da söz olmuştur. Sanatlı sözler ise ancak sözün süslenmesi ile mümkündür:

“Sözdün körkü sanat, Kuştun körkü kanat.” *Sözün güzelliği tekerleme, Kuşun güzelliği kanat.* (Krg.)

“Öleñ, sözdiñ patşası.” *Şiir, sözün padişahıdır.* (Kzk.)

“Cüzdün (karının, erdin) körkü sakal, Sözdün körkü makal.” *Yüzün (ihtiyarın, erkeğin) güzelliği sakal, Sözün güzelliği atasözü.* (Krg.)

“Söz süt bolsa oydağı, Maqal - métel kaymağı.” *Söz, düşüncedeki süt ise, atasözü kaymağıdır.* (Kzk.)

“Maqal ata murası, Sözdñ buraw, sınası.” *Maqal ata mirasıdır, sözün çıkırgı, çivisidir.* (Kzk.)

Eğer ki bir söz örüntüsü, atasözü, tekerleme ve şiirle beslenmişse ondan daha sanatlı başka bir konuşmanın olmayacağı atalarımızca dile getirilmiştir. Tabii ki sözün süslü kullanımı hitabet için, saygınlık için tek başına yeterli değildir. “Jasay bilmeseñ, Astñ démi bolmaydı, Ayta bilmeseñ, Maqaldñ da méni bolmaydı.” *Yapmayı bilmezsen, yemeğin tadı olmaz; söylemeyi bilmezsen, atasözünün de anlamı olmaz.* (Kzk.) Sözü yerli yerinde kullanmaya da özen göstermelidir. Ayrıca bir kişi itibarını korumak ve yüceltmek istiyorsa sözünün dinlenilir olmasını da önemsemelidir. Çünkü; “Sözñ ölgönçö, özñ öl.” *Sözün öleceğine, kendin öl.* (Krg.) İnsanın sözünün çiğnenmesi demek, toplumdaki saygınlığını da kaybetmiş olması demektir. Bu sebeple: “Ömirden köziñ ketse de, söziñ ketpesin.” *Hayattan gözün ayrılrsa da, sözün ayrılmasın.* (Kzk.)

“Düniede sözden köne, sözden berik eskertkiş joq.” *Dünyada sözden eski, sözden sağlam anıt yoktur.* (Kzk.) İnsanın her söylediği mış gibi akıllarda çakılı durur. Hele ki kötü/ağır/acı söz söylemişse bunun telafisi mümkün olmayabilir: “Tamçı tama berse taş carat, Bir söz ırbay berse baş carat.” *Damla damlayıp dursa (damlaya damlaya) taş yarar, Bir söz büyümeye devam etse (yayılrırsa) baş yarar.* (Krg.), (Nog.). Bu sebeple kişi ağızdan çıkan sözlere dikkat etmelidir. Zira:

“Söz quşdur, buraxarsan uçar gedär.” (Azr.)

“Söz kanatsız uçar.” (Kar-Mal.)

“Söz kuş emes, oozdon çıksa karmatpayt.” *Söz kuş değil, ağızdan çıkınca yakalanmaz.* (Krg.)

“Söz avzundan çıksa, el kobsa da tutalmaz.” *Söz ağızından çıksa, köyün tamamı tutamaz.* (Kar-Mal.)

Atasözleri dikkatsizce söylenen sözlerin nelere mal olabileceğini de bize şu şekilde aktarır:

“Avuzdan çıqğan erşi söz hökünüp esge tüşer.” *Ağızdan çıkan çirkin söz pişmanlıkla hatırlanır.* (Kmk.)

“Ayılmağan söznü yesisen, ayılğan söznü qulusan.” *Söylemediğin sözün sahibisin, söylediğin sözün kulusun.* (Kmk.)

“Öylanmagan Jordan tulki çiqar, öylanmagan sözdan kulki çiqar.” *Ummadığın yerden tilki çıkar, düşünülmeden söylenen sözden gülünçlük çıkar.* (Özb.)

“Oozdon çikkän söz otuz uruu elge taralat.” *Ağızdan çıkan söz otuz kuşak halka yayılır.* (Krg.)

“Atқан jerde oқ қалар, Aytқан jerde söz қалар.” *Atılan yerde ok kalır; söylenen yerde söz kalır.* (Kzk.)

“Ar kim öz sözünön sındalat.” *Herkes kendi sözüyle tenkit edilir.* (Krg.2)

“Söz aylasın bilbegen, sözdü özünö keltiret.” *Söz hilesini bilmeyen, sözü kendi aleyhine çevirir.* (Krg.) “Kihi ayağıttan taxsıbit buolan baran ihillibet buolbat.” *İnsanın ağzından çıkan şey (söz) işitilmeden kalmaz.* (Sah.)

Dikkatsizce söylenen sözlerin çoğunluğunun çok konuşmak ve aynı zamanda da boş konuşmaktan kaynaklı olduğunun ikazı yine atasözleri ile yapılır. Boş sözler, konuşan kişinin karakterinin ortaya koyarken, muhatabının canını sıkıp, dinleme zevkini bozabilir:

“Paydasız sözge erikpe, Paydalı sözden zerikpe.” *Faydasız söze canını sıkma, faydalı sözden usanma.* (Kzk.)

“Köp söz külgenge jaqsı, Az söz bilgenge jaqsı.” *Çok söz gülmeye iyidir, az söz bilmeye iyidir.* (Kzk.)

“Kuru suudan may çıkpayt, Kuru sözdön maani çıkpayt.” *Boş(sade) sudan yağ çıkmaz, Boş sözden mana çıkmaz.* (Krg.)

“Elbex (ügüs) tıl sapsax(simsax).” *Çok söz bıktırır-yavandır/lezzetsizdir.* (Sah.)

“Atlas kımbat, böz arzan, Köp söylegen söz arzan.” *Atlas kıymetli, bez ucuzdur; çok söylenen söz ucuzdur.* (Kzk.)

“Tawday sözdñ tarıday tüyini bar.” *Dağ gibi sözün darı kadarlık özeti vardır.* (Kzk.)

Halk içinde muteber bir yere sahip olmak için, insanoğlu ağzından çıkan sözlere özen göstermelidir. Bunun yolu az, öz ve kısa söz söyleyip, her sözü de her ortamda apaçık söylememekten geçer:

“İp ince, söz kısa olsun.” (Çuv.)

“Daanalık menen kıskalık, sözdün körkü.” *Bilgelik ile kıskalık sözün güzelliği.* (Krg.)

“Arkandın uzununu cetet, sözdün kıskası ötöt.” *İpin uzununu yeterli, sözün kıskası geçerlidir.* (Krg.2)

“Atalı söz, aqılğa köz.” *İbret verici söz, akla gözdür.* (Kzk.)

“Gepñ uzy ýagşy, aşyñ – duzy.” *Sözün özü güzel, aşın tuzu.* (Tkm.),

“Kısa söz tüyündüü bolot.” *Kısa söz sırlı olur.* (Krg.2)

“Sözdün açığı cakşı, Coldun carığı cakşı.” *Sözün açığı iyi, Yolun aydını iyi.* (Krg.)

“Astıñ ıstığı jaqsı, Sözdıñ pısığı jaqsı.” *Yemeğın sıcağı iyidir; sözün kurnazcası iyidir.* (Kzk.)

“Üydöğü kep köçögö carabayt.” *Evdeki söz sokağa uygun gelmez.* (Krg.), (Özb.)

“Söz baştagan, el baştayt.” *Söz yöneten, halk yönetir.* (Krg.) Sözüne, söylemine dikkat eden, sadece karşısındakini etkilemekle kalmaz, halkı yönetmeye de namzet olur.

4. Sözün Kişilere Göre Tanımlanmasını Sağlayan Atasözleri

“Söz, adamnıñ aynası.” *Söz, insanın aynasıdır.* (Kzk.) Her ne kadar “âyinesi iştir kişinin lafa bakılmaz.” minvalinde söylemler olsa da Türk dünyası atasözlerinin genelinde kişinin sözü; ortaya koyduğu işten, gerçekleştirdiği eylemden daha önce gelir. Toplum içinde bireyler sözlerine göre değerlendirilip muhatap alınırlar. Bu başlık altında söylenmiş, tecrübeleri taşımış olan yüzlerce atasözü bulunmaktadır. Anlaşılır olması bakımından bu atasözlerini beş alt başlıkta aktarmak yerinde olacaktır.

4.1. İhtiyar/Yaşlı, Büyük, Baba, Dost Sözü Üzerine

Türk toplumunda erkeklerin ev dışında geçirdikleri sosyal yaşantının kadınlara oranla daha fazla olması, kazandıkları tecrübelerin de çeşitli olmasının önünü açmıştır. Eski dönemlerde halk hukukundan ticarî ilişkilere, müderrislikten duvar ustalığına kadar pek çok alanda erkeklerin etkin ve yetkin bir şekilde görev aldıkları bilinmektedir. Atasözleri de bu kapsamda evin içindeki erkeklerden başlayarak, toplumdaki diğer erkeklerin sözlerinin de dikkate alınması gerektiğini vurgular. İlk olarak “babanın sözü” yabana atılmamalıdır:

“Adannıñ aytkan sözi altınnan artık.” *Babanın söylediği sözü altından değerlidir.* (Alt.)

“Atanyñ sözi demir, enäniñ sözi hamyr.” *Babanın sözü demir, ananın sözü hamur.* (Tkm.)

“Ata sözi almaz, aydany yerde galmaz.” *Baba sözü elmas, dediği yerde kalmaz.* (Tkm.)

“Ata sözi hikmet, ene sözi rehnet.” *Baba sözü hikmet, ana sözü rızık.* (Tkm.)

Bununla beraber uzun bir ömürle yoğun tecrübeler yaşamış “yaşlı/ihtiyar” kişilerin sözleri de fazlasıyla dikkate alınmalıdır:

“Ağsaqqal sözünü axıra saxlar.” *Yaşlı kişi sözünü sona saklar.* (Azr.)

“Kargannın sözün kaptırgaga sal, / Caannın sözün cançıkka sal.” *Yaşlının sözünü torbana koy, / İtibarının sözünü cebine koy.* (Alt.)

“Karının sözü kep bolot, kalayıkka êp bolot.” *İhtiyarın sözü nasihat, millete destek olur.* (Krg.2)

“Gojany ņ sözi kitaba – da alynmaz, kitapdan – da salynmaz (sylynmaz).” *İhtiyarın sözü kitaba alınmaz ama kitaptan da silinmez.* (Tkm.)

“Yaşlı insanın sözü boşuna yerde yatmaz (boş değildir.)” (Çuv.)

“Kiri malnıñ sööği kimirtkılıg, kiri kızınıñ çoogı sın.” *Yaşlı malın kemiği haşlamalık, yaşlı kişinin sözü gerçek.* (Hks.)

“İhdiyar lafı yabana atılmaz.” (Kıb.)

Ayrıca kişi kendinden büyüğün sözüne itibar etmeli, gerek hürmet için gerekse kendi iyiliği için onun sözlerini dinlemelidir: “Uluunun sözün uk, Küçüünükün oylon.” *Büyüğün sözünü dinle, küçüğününü düşün.* (Krg.) “Söz büyüğün su küçüğün.” (Kıb.), (Mak.) Bir de kişinin dostu onun iyiliğini/saadetini istediği için sözleri her zaman gerçeği işaret eder. Can yakıcı olsa da “Dost acı söyler.” (Trk.) diyerek doğru bildiğinden şaşmaz. “Dostun sözü kalpten vurur.” (BAS) “Dos küydürö aytat, Duşman küldürö aytat.” *Dost acıtarak/yakarak söyler, Düşman güldürerek söyler.* (Krg.) Çünkü düşman karşısındakinin bozguna uğramasını isteyerek, onu yanılıya düşürmeyi kendine şiar edinmiştir. Diğer taraftan eli kalem tutan, haklıyı haksızı, doğruyu yanlış bilen kişinin de sözü keskin, can acıtıcı olur: “Kalem tutkannıñ sözi ötkir.” *Kalem tutanın sözü keskindir.* (Rom.) “Dilmardıñ sözi, ustannıñ bizinen ötkir.” *Hatibin sözü, ustanın bizinden sivridir.* (Kzk.)

4.2. Hatip, Bilge, Şair, Ozan, Yiğit Sözü Üzerine

Hatiplik, bilgelik, ozanlık/âşıklık ve şairlik Türk toplumunda büyük hürmet gösterilen makam ve mevkiler olarak kayda geçmiştir. Nasıl ki her mesleğin kendine göre zorlukları varsa ve buna göre saygı duyuluyorsa, bu mevkilere erişmiş kişiler de “söz ustası” olarak daha çok saygı görürler. Diğer taraftan söz ustaları ile bireylere dolaylı yünden nasihat de verilir: Çok bilsen de az söyle! “Ustat akındın oyu köp, sözü az.” *Usta şairin düşüncesi çok, sözü az.* (Krg.) “Ulu sözden ulağat.” *Bilgenin sözünde ibret vardır.* (Kzk.) “Onu dinlersen yaşamını, işini kolaylaştırırsın” denilmektedir. Eğer konuyla ilgisi olmayan birinden nasihat alarak yola çıkarsa bir kişi, yanlış yapar denilmektedir: “Bikar sözü ilä arvad alma.” *Bekâr sözü ile avrat alma.* (Azr.)

Hatiplerin ve bilgelerin söz söylemedeki ustalıklarını anlatan atasözlerinde dikkati çeken bir unsur vardır. Pek çok atasözü yapısal olarak iyi-kötü, güzel-çirkin, doğru-yanlış gibi zıtlıkları bir karşılaştırma vesilesi yaparak doğru/güzel/iyi olanı işaret eder. Buradaki atasözlerinde ise her ustanın kendi alanında yetkinliğinin olduğu, sözde ise ozan/şair/hatip sözünün en değerlisi olduğu vurgulanır:

“Önerliniñ kolu altın, öleñşiniñ sözi altın.” *Hünerlinin eli altın, ozanın sözü altın.* (Kzk.), (Krg.). “Kesteşiniñ bizi altın, Kemeñgerdiñ sözi altın, Köregenniñ közi altın.” *Nakişçının bizi altındır; bilgin kişinin sözü altındır; kâhinin gözü altındır.* (Kzk.)

“Bolandıñ mögözö, säsände hüze, fildeñ teşe, ostanıñ eşe qimmät.” *Geyiğin boynuzu, hatibin sözü, flin dişi, ustanın işi değerlidir.* (Baş.)

“Suluunun körkü közündö, Çeçendin körkü sözündö.” *Güzelin güzelliği gözünde, Hatibin güzelliği sözünde.* (Krg.)

“Akındar kayda söz sonda, Suluwdar kayda naz sonda.” *Şairler neredeyse söz oradadır; güzeller neredeyse naz oradadır.* (Kzk.)

“Anık çeçen akındar, cazğı caağan camğırday.” *Söz zengini ozanlar, ilkbaharda yağan yağmur gibidir.* (Krg.2)

“Aşığın qılını-qalxanı-bir sazıdır, bir sözü.” (Azr.)

“Danalardıñ sözderi gawharmen teñ.” *Bilgelerin sözleri mücevhere denktir.* (Kzk.)

“Çeçenin sözü kumday kuyulat.” *Hatibin sözü kum gibi dökülür.* (Krg.)

Yiğitlik ise özü sözü bir olması, her zaman haklının ve güçsüzün yanında durmasıyla toplumun yüzakı sayılan mertebelerindedir. Yiğit kişi sadece bileğinin gücüyle değil, sözüyle de var olan; toplumda örnek biri olarak kendini gösterir. Eğer ki yiğidin sözü yoksa gücü “kaba kuvvet” olarak adlandırılır ve toplumdaki saygınlığını kaybeder. “Söz bilbegen muştumu menen korkutat.” *Söz bilmeyen yumruğu ile korkutur.* (Krg.) Ama yiğidin sözü her yerde geçer akçedir:

“Cigittin sözü ölgönçö, özü ölsön.” *Yiğidin sözü öleceğine, kendisi ölsün.* (Krg.)

“Yiğit ölse de, sözi ölmes.” *Yiğit ölse de sözü ölmez.* (Nog.)

“Ağay bulır yegetteñ äytkän hüze im bulır, Bulır-bulması äytkän hüze yegetteñ yel bulır.” *Ağa olacak yiğidin söylediği sözü em (deva, ilaç) olur, Olur olmaz yiğidin söylediği sözü yel olur.* (Baş.)

“Adamdı (kişini, cigitti) sözünön taanıyt.” *İnsan (kişi, yiğit) sözünden tanınır.* (Krg.), (Kar-Mal.)

“Adamdı közünön tüşünböyi sözünön tüşün, Akmaktı özünön tüşünböy, elden tüşün.” *İnsanı gözünden anlama, sözünden anla, Ahmağı kendisinden anlama, halktan anla.* (Krg.)

“Atnıñ yahşısı tizinden belli/ Yigitniñ yahşısı – sözünden.” *Atın iyisi dizinden belli, Yiğidin iyisi sözünden.* (Kır-Ta.), (Kmk.)

“At yahşısı tezden belgili, katın yahşısı közden belgili, yigit yahşısı sözden belgili, kız yahşısı kılıktan belgili, dirvis asawından, bay yasawından.” *Atın iyisi süratinden, kadının iyisi*

gözünden, yiğidin iyisi sözünden, kızın iyisi kılığından, derviş yemek yemesinden, zengin yaşamasından (gün görmesinden) belli olur. (Nog.)

“Batırdıñ sözi miñ teñgelik.” *Yiğidin sözü bin teñgeliktir. [Yiğit insanın sözünün kıymeti büyüktür.] (Kzk.)*

4.3. Kadın, Ana ve Gelin Sözü Üzerine

Kadınlar atasözlerinde çoğu kez eleştirel bir bakış açısıyla yer alırlar. Eğlence anlayışları “Gökyüzünde düğün var deseler, kadınlar merdiven kurmaya kalkar.” (Trk.) atasözü ile eleştirilir. “Xotinnin makri şaytonga ders bolur.” *Kadının hilesi şeytana ders olur. (Özb.)* minvalindeki atasözleri ile kadının şeytandan daha hilebaz (?) olduğu aktarılmaya çalışılır. Kadının sözüyle ilgili atasözlerinde de durumun değişmediği görülmektedir:

“Aýalýn sözünü diñle, ýöne özüne uyma.” *Kadının sözünü dinle ama kendisine uyma. (Tkm.)*

“Qatınnı sözlerin arbağa yüklegende, dögerçigi uvalğan.” *Kadının sözlerini arabaya yükleyince tekerleği kırılmış. (Kmk.)*

“Alganın caman bolso, Suuk söz ugup küyösüñ. Alganıñ cakşı bolso, Bal sözün ugup süyösüñ.” *Aldığın (karın) kötü ise, Soğuk söz duyup beklersin. Aldığın (karın) iyi ise, Bal sözünü duyup seversin. (Krg.)*

“Otka bargan hatınnıng otız avız sözi bar.” *Ateş almaya giden kadının otuz ağız sözü var. (Nog.)*

“Gelin sözi batar kätmene deñ, ogul sözi batar batmana deñ.” *Gelinin sözü çapa gibi batar, oğul sözü batman³ gibi batar. (Tkm.)*

“Gerişli sözi gelin aýdar.” *Dolaylı (ağır) sözü gelin söyler. (Tkm.)*

Örneklerden de görüldüğü üzere kadının/gelinin sözleri ağır, iğneleyici olduğu ifade edilmiştir. Ayrıca kadın acele işinde bile araya çok söz sıkıştırarak (çok konuşan) biri olarak yansıtılmıştır. Bu noktada yeri ayrı tutulan kadın ise annedir: “Ana sözü altın tav.” *Ana sözü altın dağ. (Kmk.)* Anne hakkı, annenin çocuğuna karşı sevgisi, doğurmanın kutsallığı ile ilgili pek çok atasözü toplumun “anne”yi diğer kadınlardan farklı bir mertebeye oturttuğunu göstermektedir.⁴

³ Sekiz okkalık ağırlık birimi.

⁴ Türkiye’deki atasözleri arasından verilen şu birkaç örnek de kadın ile annenin statü olarak atasözlerinde bile nasıl farklılaştığını göstermektedir: “Kadın kocasının çarığı, anasının sarığıdır.” “Ağlarsa anam ağlar, başkası (kalani) yalan ağlar.” “Horoz ne kadar ötersen ötsün, civciv tavuğun dıkdıkına bakar.” “On beşindeki kız, ya erde[erkek]te] gerek ya yerde[mezarda]. “Kadın şeytana pabuç diker.” “Karının bir aklı, erkeğin dokuz aklı vardır.” “Kadının yüklendiği yük şuraya varmaz.”

Çocuk sözü üzerine ise söylenmiş atasözü neredeyse yok gibidir. Buna rağmen efsanelerimizde, menkıbelerimizde ve bazı halk anlatılarında adam olacak çocukların sözlerinden belli olduğuna dair hikâyeler mevcuttur. Azerbaycan Türkleri arasında söylene gelen “Uşaq sözü şah sözündən hökümlüdür.” atasözünün efsane karşılığını Türkmen efsanelerinden “*Mirali ve Sultansöyün*” efsanesinde buluruz. Efsanede Sultansöyün adlı padişahın, bir çocuğun sözleriyle imtihan olması ve çocuğun bir eşeğin vezirlerden daha akıllı olduğunu ispat etmesi olayı anlatılmaktadır (Erol Çalışkan, 2018).

4.4. Zengin-Fakir, İyi-Kötü Sözü Üzerine

Atasözlerinin yapısal olarak bir karşılaştırma yapılarak oluşturulduğu diğer konu zengin-fakir ve iyi-kötü üzerine söylenmiş sözlerde karşımıza çıkar. Bu karşılaştırma ile atalarımız, iki tarafın da konuyla ilgili yönlerini gösterip “tarafını seç” demektedirler. İyinin ve kötünün gerek eylemleri gerekse eylemlerinin topluma mal olan sonuçları ile ilgili söylenmiş geniş yelpazede atasözleri vardır. Bu kişilerin sözleri ile ilgili atasözlerini ise şu şekilde özetlemek mümkündür:

“Cakşının sözü taş eritet, Camandın sözü baş çiritet.” *İyinin sözü taş eritir, Kötünün sözü baş çürütür.* (Krg.)

“Camandın miñ sözü, cakşının bir sözünö tatıbayt.” *Kötünün bin sözü, iyinin bir sözünün tadını vermez.* (Krg.)

“Cakşı adam sözdü taap süylöyt, Caman adam kaap süylöyt.” *İyi insan söz bularak söyler, Kötü insan kaparak söyler.* (Krg.)

“Camandın sözün talaşıp, cakşı menen arızduu bolbo.” *Kötünün sözünü tartışıp iyi birisiyle kavga etme.* (Krg.2)

“İğvogarniñ özi yomon, özidan ham sözi yomon.” *Münafiğin özü kötü, özünden de sözü kötüdür.* (Özb.)

“Buluttan çıkkan kün, açuu, Camandan çıkkan söz, açuu.” *Buluttan çıkan güneş, acı. Kötüden çıkan söz, acı.* (Krg.)

“Yaman kisiding sözi aşşı, yabağı tonning biyti aşşı.” *Kötü kişinin sözü acı, yünlü paltonun biti acı.* (Nog.)

“Yamanning avızınnan yahşı söz şıkpas.” *Kötünün ağzından güzel söz çıkmaz.* (Nog.)

“Kekçildin sözü kee bolot.” *Kindarın sözü acı olur.* (Krg.)

Kadının, dünya üzerindeki diğer toplumların atasözlerinde ele alınmış şeklinin de Türkiye’deki kullanımlardan pek farklı olmadığına dair ortaya konulan çıktılar için bkz. Başaran, Uğur. “Atasözlerinde Kadın Algısı”. *IX. Milletlerarası Türk Halk Kültürü Kongresi: Türk Halk Edebiyatı (20 - 23 Kasım 2017)*. 2: 65-74. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2019.

“Kesirdüü oozdon kesepettüü söz çıgat.” *Şom ağızdan belalı söz çıkar.* (Krg.)

“Közü camandın sözü caman.” *Gözü kötünün sözü kötü.* (Krg.)

“Kekçildin sözü köö bolot.” *İnatçının sözü kömür olur.* (Krg.2)

Garip/fakir olan kişi toplumda makam ve mevki olarak da kendisine yer edinemeyen kimselerdir. Her ne kadar halk onları koruyup gözetmeye çalışsa da birçok yerde esamesini okumazlar. Yunus Emre'nin “*Bir garip ölmüş diyeler/ Üç günden sonra duyalar / Soğuk su ile yuyalar / Şöyle garip bencileyin*” dizelerinde anlattığı gibi şaşalı cenaze törenleri de olmaz. Ancak “Garybyn sözi yer hem almaz, yerde – de galmaz.” *Garibin sözü yer tutmaz ama yerde de kalmaz.* (Tkm.) Bu inançla özellikle garibin ağzından çıkacak en ufak bir bedduanın kişiyi helak edeceğinden korkularak temkinli davranılır. Buna rağmen toplumun fakir ve zengine genel bakış açısını şu atasözleri özetlemektedir:

“Baý işlese – işeññir, işlemese – kanagatly, Sözlese – dilewai”, sözlemese – salyhatly; Garyp işlese – harsal, işlemese – ýalta, Sözlese – lakgy, sözlemese – güñ.” *Zengin çalışırsa çalışkan, çalışmazsa kanaatli, Söylese hatip, söylemezse ciddidir. Fakir çalışsa iyi yapmaz, çalışmazsa tembel, Söylese geveze, söylemezse bön.* (Tkm.)

“Malduunun sözü ötkür, Malsızın közü ötkür.” *Zenginin sözü keskin, Yoksulun gözü keskin.* (Krg.)

4.5. Akıllı- Deli, Ahmak, Yüzsüz Sözü Üzerine

“Kişi emes kişi, söz emes sözdü süylöyt.” *Adam olmayan, lüzumsuz söz söyler.* (Krg.2) Bu kişiler toplumdan dışlanan, muhabbet ortamında bulunmaları istenmeyen, kazara konuştuklarında da çamı çardağı deviren bir üsluba sahiptirler. Çok ve boş sözler söyleyen bu tipler, atasözlerinde şu şekilde tanıtılıp, konuştuklarında da neyle karşılaşacağımız konusunda uyarılar yapılmıştır:

“Çaşpaa kijiniñ sözü höy, / Çalgaa kijiniñ çıldaa höy.” *Dalkavuk kişinin sözü çok, / tembel kişinin sebebi çok.* (Tıv)

“Akmak söz açyşyndan belli, guş – uçşyndan.” (Tkm.)

“Kula tüzdi suv alsa, kuba kazdınğ tösinnen, kulaksızga söz aytsang, kulagıning tısınnan.” *Yanmış ovayı su bassa bile kazın göğsüne su yapışmaz, anlamayan adama söz söyleyen kulağının dışında kalır.* (Nog.)

“Ýüzsüz – ýüzsüziñ sözi duzsuz.” *Yüzsüzün sözü tuzsuz.* (Tkm.)

“Idisiziñ gepi ýaman, ýyrtyk geýimiñ – biti.” *Görgüsüzün sözü kötü, yırtık giysinin biti.* (Tkm.)

“Jaý söze arsyz talaş eder.” *Yerinde sözle arsız tartışır.* (Tkm.)

“Korkaktan sorama közi aytar, tentekten (aptal) sorama sözi aytar.” *Korkağa sorma gözü söyler, aptala sorma sözü söyler.* (Nog.)

“Özünün uyatı cektun, Sözünün turumu cok.” *Kendisinden utanması olmayanın, Sözünün desteği olmaz.* (Krg.)

“Öz bermalolnıñ sözi bermalol.” *Kendi rahat olanın sözü de rahat (açık) olur.* (Özb.)

Akıllı kimseler ise sözlerini apaçık ve uluorta söylemeyen kimselerdir: “Akıllı qoş qanatın haqlay, aqıllı keşe hüzen haqlay.” *Akıllı kuş kanadını saklar akıllı kimse sözünü saklar.* (Baş.) Eğer ki akıllı insan söz söyleme noktasında bonkör davranmışsa onu susturan da ancak bir akılsız olur: “Akyllı sözü arsyz bozar.” *Akıllının sözünü namuzsuz keser.* (Tkm.)

Halk nezninde deli kimselerin kabülü de fakir ve gariban kimseler gibidir. “Delinin sözü kaleme alınmaz.” (BAS) “Halının tozu biter, delinin sözü bitmez.” (BAS), (Bul.) Bu sebeple insanlar toplum içinde olabildiğince bu kimselerden kaçarlar. Bu noktada atalarımızın yaptığı iki uyarı vardır: “Bä’zän däli dä ağıllı söz deyir.” (Azr.) “Däliniñ müñ gepi telek bolsa-da, bir gepi gerek.” *Delinin bin sözü lüzumsuz olsa da bir sözü gereklidir.* (Tkm.) Çünkü deli kimselerin gönül gözünün açık olduğu, bazı durumların ve olayların onlara mâlum olabileceği düşünülür ve buna göre hareket edilir.

Yukarıda verdiğimiz başlıkların haricinde atasözlerinin taşıdığı başkaca “söz” nasihatleri de vardır. Örneğin birlik ve beraberliğin önemine işaret eden şu söz, toplumda yalnız kalanın sözünün tutulmayacağını da ifade eder⁵: “Köpten koyan kutılmas, yalgızdıng aytkan sözi tutılmas.” *Çoklukta tavşan kurtulmaz, yalnızın söylediği söz tutulmaz.* (Nog.) Ayrıca birbirine denk insanların yaşlarına göre değil sözlerine göre denk olabilecekleri anlatılır: “Yaşı yaslaskan teng tuvıl, sözi kelisken teng.” *Yaşı denk olan akran değil, sözü denk olan akran.* (Nog.) Konuyla ilgili diğer atasözleri ise şöyle sıralanabilir:

“Kimiñ ýerine ýerleşen, şonuñ sözünü gürlü.” *Kimin yerine yerleşen onun sözünü söyle.* (Tkm.)

“Özi söylep özi külgen-yayrang yigit, özi söylep halk külgen-kayrang yigit.” *Kendi söyleyip, kendisi gülen boş adam, Kendi söyleyip, halkı gülen hoş adam.* (Nog.)

“Adamnıñ jüzine bakpa, sözine bak.” *İnsanın yüzüne bakma, sözüne bak. İnsanın değeri sözünden belli olur.* (Kzk.)

“İnsan sözünden, öküz buynuzundan tutulur.” (Ahs.)

⁵ Türk dünyası atasözleri arasında birlik ve beraberliğin önemine işaret eden atasözleri için bkz. (Yiğit, 2019, 863-869).

“Papazın sözünü dinne amma yaptını yapma.” (Ggz.)

“Elin sözü ile tavşan avına gidilmez. (BAS)

“Söz bilüçü adamdın, ar sözündö bir tuzak.” *Söz bilen insanın her sözünde bir tuzak.* (Krg.)

“Ayban açuusu közünön bilinet, Adam açuusu sözünön bilinet.” *Hayvanın öfkesi gözünden bilinir. İnsanın öfkesi sözünden bilinir.* (Krg.)

SONUÇ

Atasözleri, genel olarak atalarımızdan bize miras kalan ciltler dolusu ansiklopedi gibidirler. Her birinde yılların yaşanmışlığı, tecrübesi, nasihati saklıdır. Bu sebeple başımıza gelen her türlü aksiliğin çözümünü bulabileceğimiz başucu kitapları olarak bizlere rehberlik ederler. Türk dünyası atasözleri incelendiğinde atasözlerinin; ahlak, doğruluk, adalet, iyilik, emeğe saygı, bilgi, hoşgörü, cömertlik, çalışkanlık, sevgi, dostluk, vatan sevgisi, misafirperverlik, yiğitlik, mertlik, ağırbaşlılık, sabırlılık gibi birçok temel kavram üzerine kurulu olduğu görülür. İnsanların günlük hayatında karşılaştıkları her durumla ilgili söylenmiş en az bir atasözü vardır. Bütün bu kavramların üstünde, kişiyi gaflete sokan ya da âbâd eden bir olgu varsa o da “söz”dür. Atasözleri, kişinin hiçbir şey yapmasa da diliyle, sözüyle hem kendini hem yaşadığı toplumu felakete sürükleyebileceği gibi, huzura da gark edebileceğini ifade eder.

Çalışmanın birinci aşaması 1. *Atasözleri üzerine söylenmiş atasözleri*, 2. *Söz söyleme ile ilgili atasözleri*, 3. *Söz dinleme ile ilgili atasözleri*, 4. *Sözünde durma ile ilgili atasözleri* başlıklarıyla oluşturulmuştu. Çalışmanın ikinci aşaması ise 1. *Tatlı söz, doğru söz üstüne söylenmiş atasözleri*, 2. *Acı söz, yalan söz, kötü söz üstüne söylenmiş atasözleri*, 3. *Sözle ilgili nasihatler*, 4. *Sözün kişilere göre tanımlanmasını sağlayan atasözleri* başlıkları ile tamamlanmıştır.

“Aklın gözü”, “aklın kaymağı”, “altın söz”, “eski söz”, “hayır dua”, “cevherli söz”, “kanatlı söz”, “sözlerin gözü”, “sözün atası”, “sözün güzelliği” gibi sıfatlandırmalarla tanımlanan atasözlerinde “söz”le ilgili en çok ön plana çıkan nasihat “önce düşünüp sonra konuşmak”tır. Çünkü söz ağızdan bir kere çıktığında onun geri alınması imkânsızdır. Bu noktada sözün *ok ve kuş* benzetmeleriyle taşındığı görülmektedir.

Türk dünyası atasözlerinde iyi/doğru/güzel/tatlı sözün açamadığı kapı olmadığı, zaman zaman can yakıcı olsa da en ideal yöntemin *doğru sözle* konuşmak olduğu öğütlenir. Ancak doğru söz acı/kötü söz kadar yaralayıcı değildir. Zira birinin ağzından teklifsizce/düşüncesizce çıkan bir söz ömür boyu kanayan bir yara açabilir. Hemen hemen bütün Türk boylarında acı-kötü söz, *bıçak, ok, kılıç, zehir* gibi benzetmelerle yansıtılmıştır. *Yalan söz* ise bir anlık mutluluk verse de

uzun vadede huzur, sükûnet getirmeyecek olmasıyla yasaklanmıştır. Hatta yalan konusu o kadar önemsenmiştir ki bir kere yalan söyleyen ve yalancı yaftası üstüne yapışan kişinin sözüne hiçbir zaman itibar edilmeyeceği anlatılır.

Bireyler söz söylemeyi bilmediklerinde ağızlarından dökülen sözler iyi niyetli de olsa kendi itibarlarını zedeleyebilir. Bu sebeple atalarımız sık sık az, öz söz söylemenin kıymetli olduğunu, çok ve boş konuşan insanlardan uzak durulması gerektiğini öğütlemişlerdir. Burada sözün ustası sayılan şairler, ozanlar, hatipler ve bilginler ayrı tutulmuştur. Onlar çok söylüyorlarsa da halkın iyiliği için söylemektedirler. Bu ustaların sözlerine gereken kıymet verilip, her fırsatta onları dinlemek bireylerin yararına. Yaşlı/ihtiyar kimselerin sözü ise hiçbir zaman yabana atılmadan dikkate alınmalıdır. Çünkü onların uzun yıllara dayanan yaşantıları, pek çok tecrübeyle doludur.

Türk dünyası atasözlerinde dikkati çeken diğer bir husus şudur: Erkeklerin sözleri ne kadar yüceltiliyorsa kadınların sözleri/konuştukları da o kadar yerilmektedir. Ömer Asım Aksoy, Türkiye Türkçesinde hazırladığı *Atasözleri ve Deyimler Sözlüğü* (2017) adlı eserinde kadınlar hakkında aşağılayıcı ifadeler taşıyan atasözlerinin değerlendirmeye alınmadığını belirtmiştir. Her ne kadar Türkiye'deki kullanımları sözlükten tespit etmek mümkün olmasa da günlük hayatta kullanıldığı görülmektedir. Ancak Türkmen, Nogay ve Kırgız Türklerinin atasözleri arasında kadının ve gelinin sözlerini küçümseyen, kötüleyen ifadeler vardır.

Söz üzerine söylenmiş atasözleri incelendiğinde yapısal özellikleri bakımından da bazı benzerlikler taşıdıkları gözlemlenmiştir. Bu benzerliklerin başında iki zıt unsurun karşılaştırılması gelmektedir. Olumlu davranışı öğütmek için çok defa olumsuz davranışın sonuçları da gösterilmek istenmiştir: *Benzin soğuk olsa da, sözün sıcak olsun. Çok söz gülmeye iyidir, az söz bilmeye iyidir. İyi insan söz bularak söyler, kötü insan kaparak söyler.* gibi.

Türk dünyası boyları arasında sözle ilgili söylenen sözlerin kabataslak istatistiğini vermek gerekirse, bu konuda açık ara *Kazak Türkleri* öndedir. *Kazan Türklerine* ait atasözleri ise en az sayıdadır. Bu istatistiği verirken şu göz ardı edilmemelidir: Uğur Gürsu (2017)'nin hazırladığı *Kazak Atasözleri* eseri, oldukça hacimlidir ve çok sayıda atasözünü bir araya toplamıştır. *Kazan, Saha, Gagavuz Türklerinin* atasözleri üzerine ise müstakil çalışmaların olmaması konuyla ilgili araştırma sahasını daraltmıştır. Buna rağmen çalışmada verilen atasözlerinden daha fazla veri konu dışı bırakılmış, doğrudan “söz” kelimesini içeren atasözleri çalışmaya dâhil edilmiştir. Söz kelimesi yerine “laf” veya “dil” kelimesiyle oluşturulmuş, tatlı dilin önemini vurgulayan acı-kötü dilin yaralayıcılığına dikkat çeken atasözleri inceleme/tasnif dışı tutulmuştur.

Kaynakça

- Adiloğlu, Adilhan. “Karaçay-Malkar Türklerinin Atasözleri”. *Türk Dünyası Edebiyat Metinleri Antolojisi*. 8: 159-167. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları, 2007.
- Akça, Hakan. “Kumuk Türkleri Atasözleri”. *Türk Dünyası Edebiyat Metinleri Antolojisi*. 8: 146-159. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları, 2007.
- Aksoy, Ömer Asım. *Atasözleri ve Deyimler Sözlüğü*. C.1. İstanbul: İnkılâp Kitabevi, 2017.
- Aliyeva, Minara. “Ahıska Türklerinin Ağzında Atasözleri”. *Türk Dünyası Dil ve Edebiyat Dergisi*. 12 (Ocak 2001): 585-590
- Arıkoğlu, Ekrem. “Tuva Türkleri Atasözleri”. *Türk Dünyası Edebiyat Metinleri Antolojisi*. 8: 257-262. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları, 2007.
- Arıkoğlu, Ekrem. “Hakas Türkleri Atasözleri”. *Türk Dünyası Edebiyat Metinleri Antolojisi*. 8: 262-266. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları, 2007.
- Aydoğmuş, Erdal. “Karaçay Malkar ve Türkiye Türkçesi Atasözlerinin Karşılaştırılması”. *Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi*. 8/3 (Kasım 2018): 513-524.
- Bal İncebacak, Belgin ve Yılar, Murat Bayram. “Türkiye Azerbaycan Ortak Atasözleri Üzerine Bir İnceleme”. *Geçmişten Günümüze Göç*. C. 3 (2017): 1457-1477.
- Başaran, Uğur. “Atasözlerinde Kadın Algısı”. *IX. Milletlerarası Türk Halk Kültürü Kongresi: Türk Halk Edebiyatı (20 - 23 Kasım 2017)*. 2: 65-74. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2019.
- Başdaş, Cahit. “Türkmen Halk Nakılları (Atasözleri)”. *Türk Dünyası Dil ve Edebiyat Dergisi*. 4 (Mayıs 1997): 107-117.
- Ceylan, Emine. *Çuvaş Atasözleri ve Deyimleri*. Ankara: Simurg Yayınları, 1996.
- Çağatay, Saadet. “Nogay Atasözlerinden Birkaç Örnek”. Ankara: Türk Dili Araştırmaları Yıllığı. 188 (1961): 47-51.
- Çalışkan, Şerife Seher Erol. *Türkmen Efsaneleri (Türkmenistan Türkçesi ve Türkiye Türkçesi ile)*. Ankara: Gece Akademi, 2018.
- Çelik Şavk, Ülkü. *Kırgız Atasözleri(2)*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 2002.
- Dilek, İbrahim. “Altay Türklerinin Ata Sözleri”(1996). Erişim Tarihi: 5 Temmuz 2020. http://tdk.gov.tr/wp-content/uploads/2014/09/1996_01_09_Dilek.pdf
- Dilek, İbrahim. “Altay Türkleri Atasözleri”. *Türk Dünyası Edebiyat Metinleri Antolojisi*. 8: 248-257. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları, 2007.
- Doğan, Levent. “Uygur Atasözlerinde Yüceltilen Değerler”. *Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*. 11/1 (Mart 2009): 87-104.

Engüllü, Suat. “Kosova Türkleri Atasözleri”. *Türk Dünyası Edebiyat Metinleri Antolojisi*. 8: 122-123. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları, 2007.

Fedai, Harid. “Kıbrıs Türkleri Atasözleri”. *Türk Dünyası Edebiyat Metinleri Antolojisi*. 8: 123-130. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları, 2007.

Geldiyev, Gurbandurdi ve Karayunusoğlu, Yaşar. *Karşılaştırmalı Türkmen Atasözleri*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 2017.

Güngör, Ahmet ve Güngör Cailova Asel. *Kırgız Atasözleri*. Ankara: Engin Yayınevi, 1998.

Gürsu, Uğur. *Kazak Atasözleri*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 2017.

Hasan, Hamdi. *Makedonya ve Kosova Türklerince Kullanılan Atasözleri ve Deyimler*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 1997.

Horata, Osman. “Romanya (Dobruca Tatarları) Türkleri Atasözleri”. *Türk Dünyası Edebiyat Metinleri Antolojisi*. 8: 119-122. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları, 2007.

Kaçalin, Mustafa (Yay. Haz.). *Bölge Ağızlarında Atasözleri ve Deyimler*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 2016.

Kasimov, Begali vd. “Özbek Türkleri Atasözleri”. *Türk Dünyası Edebiyat Metinleri Antolojisi*. 8: 195-199. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları, 2007.

Kaya, Doğan. *Ansiklopedik Türk Halk Edebiyatı Terimleri Sözlüğü*. Ankara: Akçağ Yayınları, 2014.

Kirişcioğlu, Fatih. “Saxa(Yakut) Atasözlerinin Türkiye Atasözleriyle Karşılaştırılması”. Erişim Tarihi: 05/07/2020. http://turkoloji.cu.edu.tr/CAGDAS%20TURK%20LEHCELERI/fatih_kiriscioglu_saha_atasozleri_turkiye_atasozleri.pdf

Malinowski, Bronislaw. *Bilimsel Bir Kültür Teorisi*. Çev. Deniz Uludağ. Ankara: Doğu Batı Yayınları, 2016.

Näzersina, Fänüzä. “Başkurt Türkleri Atasözleri”. *Türk Dünyası Edebiyat Metinleri Antolojisi*. 8: 214-224. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları, 2007.

Özdemir, Nebi. *Cumhuriyet Dönemi Türk Eğlence Kültürü*. Ankara: Akçağ Yayınları, 2005.

Özkan, Nevzat. “Gagauz Türkleri Atasözleri”. *Türk Dünyası Edebiyat Metinleri Antolojisi*. 8: 130-141. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları, 2007.

Sanders, Barry. *Öküzün A'sı*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2019.

Süleymanoğlu, Hayriye. “Bulgaristan Türkleri Atasözleri”. *Türk Dünyası Edebiyat Metinleri Antolojisi*. 8: 111-119. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları, 2007.

Türk Dil Kurumu. *Güncel Türkçe Sözlük*. Erişim Tarihi: 25/10/2021. <https://sozluk.gov.tr>

“Kazan Türkleri Atasözleri”. *Türk Dünyası Edebiyat Metinleri Antolojisi*. 8: 212-214. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları, 2007.

Ülker, Hasan. “*Nogay Atasözlerinden*”. Erişim Tarihi: 25 Kasım 2019. http://turuz.com/storage/atalarsozu/294-1-Noqay_Atasozlerinden-Hasan_Ulker-69s.pdf

Vasilyev, Yuyiy vd. *Saha (Yakut) Halk Edebiyatı Örnekleri*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 1996.

Veliyev, Kamil ve Akpınar, Yavuz. “Azerbaycan Türkleri Atasözleri”. *Türk Dünyası Edebiyat Metinleri Antolojisi*. 8: 142-145. Ankara: AKM Başkanlığı Yayınları, 2007.

Yıldız, Naciye. “Yunanistan Türkleri Atasözleri”. *Türk Dünyası Edebiyat Metinleri Antolojisi*. 8: 119. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları, 2007.

Yiğit, Neslihan Huri. “Türk Dünyası Atasözlerinde Milli Duygular, Vatan, Yurt, Birlik ve Beraberlik Kavramları”. *Hoca Ahmet Yesevi 2. Uluslararası Bilimsel Araştırmalar Kongresi, Erzurum, 6 - 08 Aralık 2019*). Ed. Ümran Türkyılmaz - Vefa Kurban. 863-869.

Yiğit, Neslihan Huri. “Türk Dünyası Atasözlerinde "Söz" Üstüne Söylenmiş Atasözleri”. *Doğan Kaya Armağanı*. Haz. Serhat Sabri Yılmaz vd. 1485-1498. Sivas: Vilayet Kitabevi, 2021.

Yoldaşev, İbrahim ve Gümüş, Muhittin. *Türkçe Açıklamalı Özbek Atasözleri*. Ankara: Engin Yayınevi, 1995.

Yurtbaşı, Metin. *Sınıflandırılmış Atasözleri Sözlüğü*. İstanbul: Excellence Publishing, 2012.

Yüksel, Zühal. “Kırım Türkleri Atasözleri”. *Türk Dünyası Edebiyat Metinleri Antolojisi*. 8: 145-146. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları, 2007.

Kısaltmalar

Ahs. Ahıska

Alt. Altay

Azr. Azerbaycan

BAS. Bölge Ağızları Sözlüğü

Baş. Başkurt

Bul. Bulgaristan

Çuv. Çuvaş

Ggz Gagauz

Hks. Hakas

Kar-Mal. Karaçay Malkar

Kaz. Kazan

Kıb. Kıbrıs

Kır-Ta. Kırım Tatar

Kmk. Kumuk

Kos. Kosova

Krg. Kırgız

Kzk. Kazak

Mak. Makedonya

Nog. Nogay

Özb. Özbek

Rom. Romanya (Dobruca)

Sah. Saha (Yakut)

Tıv Tuva

Tkm. Türkmen

Trk. Türkiye Türkleri

Uyg. Uygur

Yun. Yunanistan

ÂŞIK ŞEREF TAŞLIOVA'NIN DERLEDİĞİ GELİN TAŞI HİKÂYESİ'NİN YAPISAL OLARAK İNCELENMESİ Müge BAYRAKTAR*

Öz: Bu çalışmada, Âşık Şeref Taşlıova'nın derlediği Gelin Taşı hikâyesinin yapı incelemesi üzerinde durulacaktır. Bir halk hikâyesi için yapı, metnin iskeletini oluşturmaktadır. Kurgunun sağlam olması halk hikâyesinin hem anlatıcı hem de dinleyici açısından kalıcılığını etkileyen hususlardandır. Âşık Şeref Taşlıova, âşıklığın şiir ve musiki yönlerinde olduğu gibi halk hikâyeciliğinde de önemli temsilcilerden biridir. Bu çalışmada, hikâyenin kurgu basamakları ve eşikleri incelenmiştir. Ardından hikâyede yer alan formeller, arasözler ve epitetler tespit edilmeye çalışılmıştır. Hikâye metni, benzetmeler ve kalıplaşmış ifadeler bakımından da zengindir.

Anahtar Kelimeler: Halk Hikâyesi, Şeref Taşlıova, Kurgu, Arasöz, Epitet, Gelin Taşı.

STRUCTURAL ANALYSIS OF THE BRIDE STONE STORY COMPILED BY ÂŞIK ŞEREF TAŞLIOVA

Abstract: In this study, the structural analysis of the Bride Stone story compiled by Âşık Şeref Taşlıova will be emphasized. For a folktale, the structure is the skeleton of the text. The soundness of the fiction is one of the factors that affect the permanence of the folktale in terms of both the narrator and the listener. Minstrel Şeref Taşlıova is one of the important representatives in folk storytelling as well as in poetry and music aspects of minstrelsy. In this study, the fictional steps and thresholds of the story were examined. Afterwards, it was tried to determine the formals, digressions and epithets in the story. The story text is also rich in similes and stereotypes.

Keywords: Folktale, Şeref Taşlıova, Fiction, Digression, Epithet, Bride's Stone.

Giriş

Konar-göçerlikten yerleşik yaşama geçmeye başlayan Türk topluluklarının hayatlarında birçok açıdan değişiklik olmuştur. Geçim kaynaklarından, sosyal hayata kadar yansıyan bu değişiklikler edebiyatta da kendini göstermiştir. Halk edebiyatı türlerinden destanın yerini yavaş yavaş halk hikâyelerine bırakmaya başlaması buna örnek olarak gösterilebilir. Aça bu konuyu şu şekilde açıklamıştır, “*Halk hikâyeleri destandan sonra nazım- nesir karışık olarak söylenen destandan daha gerçekçi yerleşik hayat ürünü metinlerdir*” (Aça, 1998: 3).

Halk biliminin en önemli malzemesini oluşturan sözlü kültür ürünleri ait olduğu toplumun değer yargılarını, dünyayı algılayış şekillerini, doğru ve yanlış kavramlarına bakış açılarını ortaya çıkarması bakımından son derece önemli bir yere sahiptir (Erol Çalışkan, 2017: 1717). Bu bağlamda halk biliminin önemli bir parçasını oluşturan halk hikâyeleri de ait olduğu toplumun değer yargılarını anlamamız açısından önemli bir paya sahiptir. Sözlü geleneğin

* MEB Türkçe Öğretmeni, Bartın Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Doktora Öğrencisi, ORCID ID: [0000-0002-9944-1521](https://orcid.org/0000-0002-9944-1521), mugecebora@hotmail.com.

nazım-nesir yapısını oluşturan halk hikâyeleri hakkında konuya, kaynağa, musannife, anlatıcıya dayalı olarak farklı tanımlar ve tasnifler yapılmıştır. Pertev Naili Boratav'a göre, *"Halk hikâyelerinin yaratıcıları bellidir. Âşıklar tarafından söylenirler. En önemli özelliklerinden biri de nazım-nesir karışık yazılıyor olmalarıdır"* (Boratav, 2014: 69-71). Şükrü Elçin, halk hikâyelerinin efsane, masal, menkabe ve destan gibi anlatı türlerinden beslendiğini söylemekte ve roman ihtiyacını karşıladığını dile getirmektedir (Elçin, 2019: 444). Ali Berat Alptekin, halk hikâyelerinin aşk, kahramanlık gibi konular üzerinde yoğunlaştığını belirtir. Meddah ve âşıklar tarafından nazım-nesir karışık söylendiğini dile getirir (Alptekin, 2021: 18).

Halk hikâyelerinin tasnifi üzerine birçok araştırmacı görüş bildirmiştir. Pertev Naili Boratav halk hikâyelerini üç başlık altında konularına göre sınıflamıştır: *"Kahramanlık hikâyeleri, aşk hikâyeleri ve bu kategoriye girmeyenler olarak halk hikâyeleri"* (Boratav, 2015: 28-30).

Sözel metinlerin türler arası geçiş özelliği incelenen "Gelin Taşı" hikâyesinde de görülmektedir. *"Geçmişten günümüze kültür aktarımını sağlayan, halk biliminin en önemli türlerinden olan, halk inançlarını ve kültürünü yansıtan efsanenin"* (Erol Çalışkan, 2016: 280) Gelin Taşı hikâyesinin bitiş bölümünde yer aldığı görülmektedir. Memiş bu konuda, yöre adlarının çeşitli efsanelere dayandığını, bu isimlerin nesilden nesile aktarıldığını dile getirmiştir (Memiş, 2013: 133). Gelin Taşı hikâyesinde görülen "taş kesilme" motifi de efsanelerde görülen bir motiftir ve halk hikâyesinde hikâyenin kahramanı Yasemen Hanımla bağ kurularak taş kesilme yer almaktadır.

Metinlerin dönüşümüne ait çeşitli örnekler bulunmaktadır. Bu kapsamda halk hikâyelerinin efsaneleşmesi de söz konusudur. Türk dünyasında, Anadolu'nun birçok yöresinden halk hikâyesi kahramanları efsanelerin de kahramanları olabilmektedir.

"Taşlıova, hikâyelerinden bazılarının çıkış noktasını efsanelerden almıştır. Gerek hikâye anlatıcılığını ve gerekse geleneğe bağlılığı kendi tasnifi hikâyelerinde açıkça görülmektedir" (Altınkaynak, 2014: 97). Tüm bunlardan yola çıkarak efsane ve halk hikâyelerinin birbirleriyle ilişki içinde olduğunu söylemek mümkündür.

Âşık Şeref Taşlıova 2008 yılında Birleşmiş Milletler Eğitim Bilim Kültür Teşkilatı (UNESCO) tarafından, halk hikâyeciliği alanında "Yaşayan İnsan Hazinesi" ilân edilmiş olup, koruma altına alınmıştır. (Türkmen vd, 2020: 15).

1. Âşık Şeref Taşlıova'nın Hayatı ve Hikâyeciliği

10 Nisan 1938'de Kars'ın Arpaçay ilçesine bağlı Gülyüzü (Pekreşen) köyünde dünyaya geldi. 1949 yılında ilkokul çağlarında iken 23 Nisan'da ilk türküsünü söyledi. İlkokul öğretmeninin yardımıyla âşıklığa ağırlık verdi, bazı sebeplerle eğitimine devam edemedi.

İlerleyen yaşlarında Kars merkeze yerleşti Şiirlerinde Şeref mahlasını kullanan usta bir âşiktir. Muamma çözmede başarılı ve doğaçlama kabiliyeti yüksektir. Şiirlerini genellikle 8'li ve 11'li hece ölçüsüyle söylemiştir. Şairliğinin yanı sıra halk hikâyesi anlatmalarıyla da ünlüdür. (Türkmen vd, 2020: 14-16).

Halk hikâyesi öğrendiği usta âşıklar: Âşık Kasım, Âşık Gülistan, Posoflu Sabit Müdâmî Ataman gibi önemli âşıklardır (Türkmen vd, 2020: 17).

Hikâyelerinde İstanbul ağzına yakın söz varlığı kullanmaktadır. Azerbaycan Türkçesinin etkileri özellikle hikâyelerin şiir kısımlarında görülmektedir. Hikâye anlatırken yerel dilde yaşayan bazı isim ve deyimler de görülmektedir. Hikâyelerinde üslubu genellikle kahramanları canlandırmak için sesini alçaltıp yükseltmektedir. Diyalogla anlatım, soru cevaplı anlatım, devrik cümleler, diyaloglu şiir kullanarak anlatımına güç kazandırmaktadır (Türkmen vd, 2020: 20).

Âşık Şeref Taşlıova'dan derlenen halk hikâyelerinde hikâyelerin oluşmasına sebep olan olaylar gerçek veya gerçeğe yakın durumlardır (Memiş, 2013: 46). Şeref Taşlıova ile yapılan bir röportajda kendi hikâyeciliği üzerine şunları dile getirmiştir: *"Halk hikâyeciliği uzun bir sanat dalıdır ve ustalardan öğrenilir. Başlı başına bir kültür hazinesidir. Âşıklar halk hikâyesini anlatırken bir tiyatro sahnesinde her rolü tek başına canlandırır. Halk hikâyeciliği bir beyin işidir"* (Ataman ve İşler, 2015: 218-219).

Taşlıova'nın hikâyelerinde Türk anlatılarından, halk kültüründen ve halk söyleyişlerinden izler bulmak mümkündür.

2. Gelin Taşı Hikâyesinin Yapı Yönünden İncelenmesi

Kurgu: Bir düzenin sağlanmasının temelinde kurgu vardır. Bir metin için de düzenli ve sistemli bir akışın sağlanması kurgu çerçevesinde gerçekleşebilir. Gümüş, bu konuda *"Kurgunun, yazılı ve sözlü metinlerde olay ve eylemlerin sistemli bir şekilde aktarılmasını sağlayan bütün"* olduğunu dile getirir (Gümüş, 2019: 85). Kurgu için bir nevi taslak diyebiliriz. Çünkü her şeyin inşasında aslında bir kurgu mevcuttur. Halk hikâyeleri için de bu durum geçerlidir. Halk hikâyelerinin kurgu yapısı genellikle giriş, gelişme ve sonuca dayanmaktadır (Boratav, 2015: 92). Taşlıova, metin kurgusu konusunda giriş, gelişme ve sonuç incelemenin yetersizliğine vurgu yaparak, genişleme ve daralma bölümlerinin de eklenmesi gerektiğini dile getirerek Giriş, Gelişme, Genişleme, Daralma, Sonuç sıralamasını yapmıştır (Taşlıova, 2016: 64).

Metnin Kurgusu: Giriş / Başlangıç Durumu: Hikâyenin zamanı ile ilgili herhangi bir bilgi belirtilmese de hikâyenin geçtiği coğrafyanın Kars olduğu net bir şekilde ortadadır. Hikâye Yusuf'un arkadaşlarıyla eğitim gördüğü Oltu'dan ayrılmaları ve arkadaşlarının memleketleri Göle'ye misafir olarak gitmesiyle başlar.

Gelişme / Dönüştürücü Öge: Göle'ye giden Yusuf ve arkadaşları gezinti esnasında Göle'nin en zalim beylerinden olan Sabri Bey'in kızı Yasemen'le karşılaşır. Yasemen ve Yusuf birbirlerine ilk görüşte âşık olurlar. Bu aşk ateşiyle Yusuf memleketine geri döner. Yasemen ve Yusuf aşk hastalığına tutulup yanıp tutuşurlar.

Genişleme / Dinamik Olaylar Zinciri: Yusuf'un durumunu öğrenen babası Laçın Bey yanına topladığı şehrin ileri gelenleriyle birlikte Yasemen'e görücü olarak Sabri Bey'in evine Göle'ye gider. Burada çok güzel ağırlanır. Niyetini anlatır. İki eski arkadaş birbirleriyle dünür olmayı mutlulukla kabul ederler. Düğün zamanı için konuşurlar. Çeyizler hazırlanır. Yasemen ve Yusuf kavuşacakları günü beklemeye başlarlar. Ancak Yasemen'i isteyen başka bir bey vardır ve zalimdir. Adı yedi deli kardeşler olarak geçmektedir. Yasemen'in başka bir beyin oğluna verilmesini hazmedemez ve aklından kötülük yapmak geçer. Nasıl bir şey yapıp bu düğünü bozabileceğini düşünmeye başlar.

Daralma: Düğün günü, Yusuf gelenek gereği Kars'ta bekler, giden düğün alayını Yasemen'i getirmesi için beklemeye başlar. İçinde de bir sıkıntı vardır. Sürekli annesine kötü bir şey olabileceğine yönelik hisleri olduğunu dile getirir. Annesi oğlunu rahatlatmaya çalışır. Düğün alayı yola koyulur. Yedi deli kardeşler topladıkları yetmiş yedi katille birlikte Akkom köyü yakınında pusu kurarlar ve düğün alayına baskın yaparlar.

Sonuç / Bitiş Durumu: Yedi deli kardeşler düğün alayındaki çoğu kişiyi öldürür. Geriye sadece davulcu, zurnacı, gelin, yengeler, kız çıkarıcı ve birkaç kadın kalır. Oğluna Yasemen'i isteyen zalim bey atına tam Yasemen'i alacakken, Yasemen Allah'a yalvarır, bu zalim insanlara yâr olmaktansa beni taş kes der. Ve o ve beraberinde sağ kalan insanlar Akkom köyünün yamacında taş kesilir.

Hikâyenin Kurgu Eşikleri-Başlangıç Durumu: Metnin başlangıç durumu kahramanın babasının tanıtılmasıyla başlar. Hikâyede kahramanın babasının Kars'ın ileri gelenlerinden olduğu, misafirperver, varlıklı bir insan olduğu, adının Laçın Bey olduğu ve halk âşıklarına uzun kış gecelerinde evinin kapılarını açtığı, buralarda hikâyelerini anlattığından bahsedilmiştir. Laçın Bey'in oğlu Yusuf'un medrese eğitimi almak için gittiği Oltu'da arkadaşlarına çok yardımcı olması ve bunun sonucunda arkadaşlarının onu kendi memleketleri Göle'de ağırlayıp, misafir etmek istemeleri hikâyenin başlangıç durumunu oluşturmaktadır.

Dönüştürücü Öge- İki Âşığın Karşılaşması: Hikâyenin dönüştürücü ögesi iki âşığın karşılaşmasıdır. Yusuf'un arkadaşları Göle'den Yusuf'u uğurlarken Göle'nin zalim beylerinden olan Sabri Bey'in kızı Yasemen ve onun emrindeki atlı kızlarla karşılaşır. Yusuf Yasemen'i merak eder ve arkadaşlarının uyarılarına rağmen Yasemen'in çadırına gider ve onunla tanışmak ister. İki genç Yasemen'in çadırına kabul etmesi sonrasında ilk kez karşılaşır.

Dinamik Olaylar Zinciri- Âşık Olma: Yusuf ve Yasemen görür görmez birbirlerine âşık olurlar. İlk görüşte aşk halk hikâyelerinde yaygın olarak karşılaşılan bir durumdur. Birbirlerine duygularını şiir şeklinde söyleyerek iletirler. Yasemen bir beyin kızıdır ve çevresinde çok sayıda muhafız vardır. Yusuf'un Yasemen'e söylediği aşk dolu şiirler muhafızların dikkatini çeker ve Yusuf'un etrafını sarmaya başlarlar. Yusuf arkadaşlarının yanına dönerken Yasemen cariyelerinden biri ile Yusuf'a mendilini gönderir. Mendilin âşığa gönderilmesi bir nevi gönlünün ona vurulduğunun işaretidir. Yusuf arkadaşlarının yanına, oradan da baba ocağı Kars'a geri döner ama ne yer ne içer ne konuşur. Günden güne erir, sararır. Âşık olma durumunu yaşar ve bunu annesi fark eder. Aynı şekilde Yasemen de kalbi aşka düşmüş şekilde, ikisini de aşk sıtması tutar. Halk hikâyelerinde âşıkların elden ayaktan düşüp çılgınca sevdaya düştükleri görülmektedir. İki âşık birbirinden uzak diyarlarda aşk hastalığına tutulup yatak döşek yatarlar.

Dengeleyici Öge- Kızı İsteme Durumu: Laçın Bey oğlu Yusuf'un hastalıklı hallerine üzülüp sebebini araştırır ve oğlunun gönlünün aşka düştüğünü öğrenir. Lakin bu işin güzel olan yanı, Laçın Bey'in Yasemen'in babası Sabri Bey'i tanyor oluşudur. Bunun sonucunda Laçın Bey şehrin ileri gelenleriyle toplanır ve Göle yaylasındaki Sabri Bey'in evine gider. Sabri Bey'den Allah'ın emri ile kızları Yasemen'i isterler ve Sabri Bey de kızını verir. Düğün için güz mevsimi beklenir. Gelenek gereği oğlan babasının evinde gelini bekler. Laçın Bey akrabalarıyla yola koyulur ve gelini almaya gider. Lakin Yusuf'un içine doğan olumsuz bir şeyler vardır ve sürekli içinden "Acaba başlarına bir hâl mi gelecek?" diye geçirmektedir. Annesi oğlunu rahatlatmaya çalışır, düğün alayı da Göle'den yola çıkarak Kars'a doğru yola koyulur.

Bitiş Durumu- Taş Kesilme: Yedi Deli Kardeşler olarak anılan Sabri Bey'in obasında yaşayan bir adam da Yasemen'i oğluna almak istemektedir. Onun Laçın Bey'in oğluna verildiğini duyunca bu düğünün bozulması için plan yapar ve yedi zalim adam topladıkları 77 katille düğün alayını basar. Herkesi öldürdüler, tam Yasemen'i tutup atına atacakken, Yasemen Allah'a yalvarır, "Gönlüm Yusuf'tan başkasının olamaz, beni bu insanlara yâr edeceğine taş kes!" der. Yasemen'in duası kabul olur ve düğün alayı taş kesilir. "Gelin Taşı" olarak da hala anılmaktadır. Bu halk hikâyesinin sonucu mutlu sonla bitmemiş, âşıklar kavuşmamıştır.

Arasöz- Anlatıcının / Yazarın Duyguları: Arasözler hikâyeye daha da açıklık getirebilmeleri yönünden önemlidir. Yazarın kendini gizleyememesidir.

Açıklayıcı ve Öğretici Arasözler: Bilgi vermeye dayalı arasözler olduğu söylenebilir. Gümüş, bu durumu şu şekilde ifade etmektedir: "Metin içinde kavranamayan bir durumun açıklanmasıdır. Unutulmuş gelenekler ve konuları açıklamak için kullanılır" (Gümüş, 2019: 105). Taşlıova'nın kullandığı arasözlere bakıldığında genellikle "açıklayıcı-öğretici" arasözleri tercih

ettiği görülmektedir. Atasözü, yerel kelimeler, araç-gereç- yer adlarının açıklanması... gibi açıklayıcı ve öğretici arasözler kullanılmaktadır (Aydoğan, 2019: 56).

Gelin Taşı hikâyesinde Şeref Taşlıova tarafından kullanıldığı tespit edilen açıklayıcı ve öğretici arasözlere bakıldığında¹:

Arkadaşlarından birisi Göle yaylalarındaki bir obadan. O zaman, o yaylalar Türkmen bölgesi. [*Yani, Türk milletinin dağları aşıp ilk geldiği yerlerden.*] (s.375)

Yani sarıyla kırmızı arasındaki bir renkteki atlar. Onlar da düzlükte çok güzel mesafe alırlar. Fakat onların tırnakları yumuşak olurmuş. Bir de yağız atlar var. Onlar da sulu yerlerde çok güzel mesafe alırlarmış. Çünkü tırnakları suya dayanıklıymış. (s.376)

Tabii, o zamanın en büyük vasıtası at. Herkesin altında bir at. Atlar da yarış halinde. [Atların iki üç çeşit rengi var. Bunlardan en marifetlisi, rengi kır olan atlardır.] (s.376)

Yusuf beyle arkadaşları bindiler atlarına. Oltu'dan hareket ettiler. [*Oltuyla Göle sınırdır. Oltu biraz kuraklık bir yerdir. Fakat Göle yeşillik ve ovalıktır.*] (s.376)

Yasemen Hanım'ın çadırı beyaz, üzerine de siyah bir bezden işaret geçirilmiş. [*Bunun manası bu çadır, bey kızının çadırıdır.*] (s.377)

Yasemen Hanım örüklerine tavuk kanatlarının ucunu ve mavi boncukları takmış. [*Eskiden yayla kızları saç örgülerinin ucuna mavi boncukla beraber tavukların kanat kemiklerinin ucunu takarlarmış.*] (s.378)

Sen köşkünde, odanda, ahbabını toplayıp dem ü devran sürüyorsun! [*Keyfin keyfiyetin yerinde.*] (s.382)

Güz geldi. Davullar zurnalar çalmaya başladı. Âşıklar geldi. Düğün başladı. [*Eski gelenekte, oğlan kızın evine gitmez. Oğlan, babasının evinde gelini bekler.*] (s.384)

Gelini; oğlanın babası, yakınları, davetliler, atlılar, iki yenge bir de kız çıkararak alıp getirirdi. [*Genç kızdır, gelini elinden tutar, evinden çıkarır. Onun için "Kız Çıkararak" derler.*] (s.384)

Gelin yola çıkmış. Kars'a yaklaşmış. Kars'ın yakınında bir köy vardır: Semâvat köyü. [*Hâlen o köy şenliklidir. Nüfusu kalabalıktır.*] (s.385)

Derler ki, Allah Yasemen'in duasını kabul etmiş. Taş kesmiş onu. [*Hakikaten, bugün Semâvat köyüyle Akkom köyünün arasındaki yamaca bir baktığınız zaman, bir taş yığını görürsünüz. O günden bugüne kadar oranın taşı "Gelin Taşı" diye bilinir.*] (s.386)

Halen o köy şenliklidir. Nüfusu kalabalıktır. O köyün aşağısında, derede de bir köy vardır: Akkom köyü. (s.385)

¹ Bu çalışmada Fikret Türkmen, M. Mete Taşlıova ve Nail Tan tarafından yayıma hazırlanan Âşık Şeref Taşlıova kitabının Türk Dil Kurumu tarafından 2020 yılında çıkartılan 4. Baskısı kullanılmıştır.

Görüş, Yorum ve Eleştiriyle İlgili Arasözler: “Görüş, yorum ya da eleştiri arasözleri, kurguda olumlu veya olumsuz düşüncelerin uygun olarak akış içinde dile getirilmesidir” (Gümü, 2019: 108).

Halk hikâyelerinde “görüş, yorum ve eleştiri” ile ilgili arasözler “açıklayıcı ve öğretici” arasözlere göre daha azdır. Çünkü halk hikâyeleri masal vb... türlere göre daha gerçekçidir (Aydoğan, 2019: 56).

O zaman yaylalar Türkmen bölgesi. Yani, Türk milletinin dağları aşip ilk geldiği yerlerden. [*Yeşilliği fazla olan yerlerde atlar da fazla olur derler.*] (s.375)

Yusuflu Göle yaylalarına götürüp misafir edecekler. [*Tabii, o zamanın en büyük vasıtası at.*] (s.376).

[Cenabıallah Yasemen'i yarattığı zaman kudret kalemiyle özene bezene yaratmış.] Bu Sabri Bey'in kızının güzelliği dillere destan. (s.376)

Yasemen'i gördüğü zaman böyle gönülden gönle âşık oldu. [*Eee, yiğit! Koç oğlu koç!*] (s.378)

Yusuf yoluna devam etti. Kars'a evlerine geldi. [*Eee, âşıktır, bunu kabul edeceksin.*] (s.380)
Artık dizleri titreyip gözlerinden yaşlar akıyordu. [*İnsanın en yakın dert ortağı, hele kızların, anasıdır.*] (s.381)

Serin yaylaların rengi, tabiatın güllerinin rengi, kızın yanağında açmıştı (s.378).

[*Bunlar burada bu hâlle hâllenirken ben size nerden haber vereyim?*] Yasemen Hanım'a göz koyalardan, Yedi Deli Kardeşlerden. (s.383)

Bu yedi kardeş Yasemen Hanım'ı Yusuf'a yâr etmemeyi kafalarına koymuştu. [*Bu vaziyet, bu minval üzere ben size nerden haber vereyim? Laçın Bey'den. O zaman ayınan, yılınan şimdi âşık diliyle muhtasarı dilinen Laçın Bey dedi ki:*] (s.383)

[*Bu hikâyeyi her söylediğim zaman içim dolar.*] Gözlerimden yaşlar gelir. Bir gencin başına gelen, hayatın en acı bir hikâyesidir (s.387).

Benzetme, Temenni ve Dua Arasözleri: “Metinde olayların veya kahramanların çeşitli unsurlara benzetilmesi ve onlara dua edilmesi, onlar için temennide bulunulmasıdır” (Gümü, 2019: 109).

Olsun deminiz, olmasın gamınız, hayra dönsün serencaminiz, mert yakanız namert elinde giriftar olmasın! Allah, devletimize, milletimize zeval vermesin! (s.376)

Laçın Bey'in de bir babayiğit oğlu var. [*İsmi Yusuf. Yusuf, ocağın batmasın Yusuf*] (s.376).

[*Arkadaşlar, Allah razı olsun.*] Bana şimdiye kadar hürmet ettiniz. Yedirdiniz, içirdiniz, misafir ettiniz (s.377).

Kusurumuz varsa affola! [*Allah, bizden sonrakilere sağlık, afiyet, huzur, âşık dinleme cemiyeti versin diyorum!*] Sağ olun! Var olun! (s.387)

Şahsına ve Geleceğe Dönük Bilgi Sözleri: “Yazarın veya anlatıcının metinde kendi ile ilgili bilgi verdiği durumlar olarak ya da metnin kurgusunun oluşturulduğu icra gibi geleneksel yapılar ile ilgili bilgi aktardığı sözlerdir” (Gümüş, 2019: 109).

Hikâyede bu tarz bir ara sözün varlığıyla yoğun olarak karşılaşılmamıştır. Aşağıdaki örneğin bu şekilde kabul edilebileceği kanısındayız.

İşte o zaman size anlattığım olayı anlattı bana. O sırada, şöyle içim doldu. O taş olan geline bakalım Şeref Taşlıova ne söylemiş? *Vekâleten yine ben söyleyeyim* (s.386).

Kalıplaşmış İfadelerle İlgili Arasözler: “Metin kurgusunda bazı anlatımların kalıplaşmış sözcüklerle ifade edilmesidir” (Gümüş, 2019: 110).

İncelenen hikâyede genellikle kalıplaşmış ifade olarak deyimler ve atasözlerine yer verilmiştir. İncelendiğinde şu örneklerle karşılaşılmıştır:

Sürüsü su bulandırır (s.376).

Kurt duysun, kuş duysun, dağ duysun, taş duysun sakın sen duyma! (s.377).

Kızının güzelliği *dillere destan* (s.376).

Tepesine kan yürüdüğü zaman, gözünü de kan bürür derler (s.377).

Tek atın menzili olmaz (s.379).

Yüreğindeki sızı yüzüne vurmuştu (s.380).

Yarından tezi yok (s.382).

Dem ü devran (s.382).

El toplanır, dağı oynatır (s.382).

Sünnet-i seniyye (s.383).

Takdir-i ilahi (s.383).

Göz koymak (s.383).

Başkasına yâr etmek (s.383).

Âşık-maşuk olmak (s.386).

Kıyıkâç bir gözle bakmak (s.380)

Epitetler: Epitetler, bir metinde kullanılan kavramları çeşitli yönlerden niteleyen ifadelerdir. Bekki, bununla ilgili şunları dile getirmektedir, “Sözlü anlatı türlerinde kahramanın veya anlatı içerisindeki durumların daha hoş gözükmesini sağlamak için renk, hacim, güzellik veya çirkinliğini yansıtan öğelere epitet denir” (Bekki, 2012: 203).

Başgöz, Dede Korkut Hikâyeleri üzerinde yaptığı bir çalışmada epitetleri ana grup olarak ikiye ayırmıştır. Bu gruplardan ilki, kısa ve isme doğrudan bağlı epitetler; diğer grup ise uzun söz kalıpları halinde epitetler olarak gruplandırılmıştır (Başgöz, 1998: 24).

Bu çalışmada da Başgöz'ün yaptığı çalışmadan yola çıkarak epitet başlıkları belirlenip Gelin Taşı hikâyesindeki varlıklarına bakılmıştır.

Renk Epitetleri:

Rengi kır olan atlar

Çadırı beyaz üzerine de siyah bir bezden

Mavi boncukla beraber

İnsan Özellikleriyle İlgili Epitetler

Olumlu Epitetler:

Çok hanedan bir kişi

Varlıklı, varyetli, misafirperver, kapısı açık bir kişi

Babayiğit delikanlılar

Genç adamlar

Çok zengin bir adam

Engin gönüllü, çok yufka yürekli bir karısı

Sözü sohbeti yerinde bir kadın

Yiğit delikanlı

Olumsuz Epitetler:

Çok zulümkâr, zalim bir bey

Kanlı katil insanlar

Zalim insanlar

Fizikî Özelliklerle İlgili Epitetler: İnce belli geniş omuzlu bir güzel

Hayvan Adları Epitetleri:

Bir at

Rengi kır olan atlar

Sarı ile kırmızı arasındaki renkteki atlar

Akrabalık İlişkileri Epitetleri: Vay, benim bir tek evladım

En yakın dert ortağı ana

Can yavrum

Yaş ve Sayı Epitetleri: Bir arkadaşımı davet eder

Yedi arkadaş

İki üç çeşit renk

Kırk günde bir

On dört yasemin zülüflerini taramış

Yedi deli kardeş

İki yenge

Yetmiş yedi tane kanlı katil insanlar

Üç beş tane kadın

Mevki veya Sosyal Statü Epitetleri: Misafirperver beyler

Eski bir kale

Bu bir bey oğlu

Köşkündeki oğlunun odası

Gelenekle İlgili Epitetler: Beyaz üzerine siyah bir bezden işaret

(Saç örgülerinin ucuna) mavi boncukla beraber tavukların kanatlarının ucu

Dinî Epitetler: Allah'ın hikmeti böyle

Cenabiallah

Allah razı olsun

Allah Allah

Beyaz kırmızı kamp kalacak kadar bir şey

Allah'ın taktiri ilahesi

On sekiz bin alemleri yaratan Allah...

Yer, Mekân ve Nesne ile İlgili Epitetler: O mahallede

Eski bir kale

Serin yayla

Çok önemli bir yermiş (Oltu)

Sözel/Kültürel Bellek Ürünleri- Atasözü ve Deyimler: *"Atasözleri, halkın yüzyıllar boyunca yaşadığı deneyimlerden doğan kalıplaşmış sözlerdir"* (Aksoy, 1988: 132). Elçin de atasözlerini atalar sözü adıyla kabul etmekte ve Türk halkının hayatında önemli yer tutan dinî yargılar ve hukukî ilkeler gibi atalar sözünün de önem taşıdığını dile getirmektedir (Elçin, 2019: 627). *"Deyimler de atasözleri gibi kalıplaşmış sözlerdir ancak daha özel durumların ifadesinde kullanılır"* (Aksoy, 1988: 142). Elçin de benzer bir ifadeyle, kalıplaşmış söz olarak kabul edilen deyimlerin, asıl anlamlarından uzaklaştığını ve iki veya daha çok kelimedenden oluşan yapısal özelliklerine vurgu yapmayı tercih etmiştir (Elçin, 2019: 642).

Gelin Taşı halk hikâyesinde yer alan atasözü ve deyimler şunlardır:

Ocağı batmak

Yufka yürekli olmak

Sözü sohbeti yerinde olmak
Özene bezene yaratmak
Dillere destan olmak
Seyrana çıkmak
Gözünü kan bürümek
İçinde dert kalmak (olmak)
Doluyu tarlaya çağırarak
Konuk etmek
Sinesine basmak
Aşka düşmek
Yüzüne vurmak
El toplanır dağı oynatır yerinden
Başkasına yâr etmek
Göz koymak
İçine velvele düşmek
Pusu kurmak
Gönül vermek

Özene bezene yaratmak

Alkış ve Kargış: İslamiyet'in kabulünden sonra duâ ve bedduâ adı ile anılmaya başlayan alkış ve kargış için yapılan tanımlamalara bakıldığında; Elçin, alkış için, Tanrı'ya karşı dilek ve isteklerin nazım-nesir karışık olarak ulaştırılmasını sağlayan ve atalar sözü kadar yargı bildiren ifadeler olduğunu dile getirmektedir (Elçin, 2019: 662). Kargış için ise, "İnsanın kendini ve toplumu oluşturan unsurlara zararı dokunabilecek olan unsurlara yönelik şiddetli bir tepkidir" (Elçin, 2019: 663) şeklinde açıklama yapar.

Hikâyede tespit edilen alkış ve kargışlar şu şekildedir:

Allah, devletimize, milletimize zeval vermesin!

Ocağın batmasın.

Allah razı olsun.

Hepiniz var olun, sağ olun.

Allah'ın bugününe şükürler olsun.

Allah'a şükür

Bu zalim insanlara beni yâr etmektense, beni taş kes.

Benzetmeler: "Benzetme, aralarında bağlantı bulunan iki şeyden iyi, güçlü veya kötü olanın özelliklerinin diğer karaktere benzetilmesidir" (Gümüş, 2019: 127).

Gelin Taşı hikâyesinde yer alan benzetme unsurlarına bakıldığında şunları görmekteyiz;
Kardeşi gibi severdi onları
Oltu biraz kırıklık bir yerdir
Yasemin Hanım'ın yüreği Sultan Süleyman'ın fırını gibi yanmaya başladı

Formel Yapı / Söz Kalıpları: Formeller, yani söz kalıpları genellikle masalların bünyesinde olduğu kabul edilse de halk hikâyelerinde de karşılaşılabilen yapılardır. Genel bir tanım yapan Karagöz; *“Formel yapıların sözlü anlatı türlerinde bulunduğu ve anlatıcının konuya başlarken, anlatı içinde birbirine eklemeler yaparken ve bitiş anında dikkat çekici özel söyleyişlerde bulunduğu, bunun da formel olduğunu”* dile getirmiştir (Karagöz, 2020: 60).

Gelin Taşı hikâyesinde yer alan formeller şu şekildedir:

Başlangıç Formelleri: *“Giriş/Başlangıç formelleri, hikâye metninin başlangıcında yer alır. Taşlıova, icrasına âşıklık geleneğine uygun olarak dinleyiciye hitap ettiği veya selamladığı bir kısımla söze başlar ve genellikle döşeme kısmıyla devam eder”* (Aydoğan, 2019: 47). Başlangıç formelleri, hikâye metninin başlangıcında yer alır.

Evet efendim! Olsun deminiz, olmasın gamınız, hayra dönsün serencamınız, mert yakanız namert elinde giriftar olmasın! Allah, devletimize, milletimize zeval vermesin! (s.375)

Geçiş Formelleri: *“Âşık Şeref Taşlıova, zaman ve mekân değiştirmek için geçiş formellerine başvurur. Bunun için bazen atasözü ve deyimlere yer verir. Geçiş formellerini en çok şiirden nesre geçişte kullanmıştır”* (Aydoğan, 2019: 50).

Hikâyede yeri veya kahramanları değiştirmek için kullanılan geçiş formelleri: Ben söyleyeyim sizlere, hepiniz var olun, sağ olun.

Eee, olmaz mı efendim?

Hay ocağın batmasın Yasemen Hanım,

Ben size nereden haber vereyim? Laçın Bey'den

Keyfin keyfedin yerinde ama bak Yusufumuza neler olmuş?

Dediler ki:

Uzun zamanı kısaca belirtmek için kullanılan geçiş formelleri: Göle'de misafir oldukları evde birkaç gün kaldılar.

Eee, bundan sonra...

Bir gün Yusuf ve arkadaşları toplanırlar.

Hâl böyle iken...

O her kırk günde bir arkadaşlarıyla beraber seyrana çıkardı

Kış geçip yaz mevsimi gelip okullar kapanınca...

O zaman...

Hikâyede nesirden nazıma geçiş için kullanılan formeller: Ben söyleyeyim sizlere, hepiniz sağ olun var olun.

Aldı bir daha...

Vekâleten ben söyleyeyim

Bitiş Formelleri: Şeref Taşlıova'nın kullandığı bitiş formellerinin çoğu dua/alkıştır. Can sağlığı, afiyet, mutluluk vb. dileklerle, "bir kusurumuz varsa affola" ifadesiyle kusurları için af dileyerek icrasını sonlandırır.

Kusurumuz varsa affola! Allah, bizden sonrakilere sağlık, afiyet, huzur, âşık dinleme cemiyeti versin diyorum! Sağ olun! Var olun! (s.387)

Çeşitli Formel Unsurlar: "Yazarların anlatımı güçlendirmek adına sayı, renk, zaman gibi formel unsurlara eserlerinde yer vermeleridir" (Gümüş, 2019: 135).

Sayılar:

Bir tarih

Bir isim

Bir kişi

Bir tepe

Bir babayiğit

Bir insan

Bir bey oğlu

Bir arkadaş

Bir oba

Bir at

Bir yer

Bir adam

Bir kadın

Bir yamaç

Bir bez

Bir tek evladım

İki yenge

Üç beş tane kadın

Yedi arkadaş

On dört yasemin zülûf

Yirmi kişi

Yedi belalı kardeşler

Zaman:

Kırk gün

Renk:

Rengi kır olan atlar

Beyaz üzerinde siyah renkten oluşan bir bez

Mavi boncuk

Kara gün

Kına rengi gibi bir renk

Sonuç

Âşık Şeref Taşlıova'nın Gelin Taşı hikâyesinin yapı incelemesine bakıldığında hikâyenin kurgusunun aşk ile başladığı görülmektedir. Hikâyenin kahramanları ailelerinin tek çocuklarıdır ve seçkin ailelere mensupturlar. Eğitim görmek için farklı şehre gönderilen bir çocuğun oluşu aslında eğitime de önem verilmesinin gerekliliğini mesaj olarak sunmaktadır. İlk görüşte âşık olan kahramanlar, halk hikâyesi geleneğinin dışında yani alışılmışın dışında, kavuşturulmaz, mücadeleleri birbirine vuslatla son bulmaz. Bu konuda yapılan bir açıklama aslında Taşlıova hikâyeciliğinin bu boyutuna değinmektedir.

Hikâye kurgusu ilk görüşte aşk ile başlasa da sonu alışılmışın dışında kavuşamama ile bitmektedir ve efsanelerde görülen taş kesilme motifi hikâyenin sonunda ortaya çıkmaktadır. Bu da halk anlatı türlerinin birbirinden tamamen bağımsız olmadığını bizlere göstermektedir. Kurgu eşiklerine göz atıldığında kötü kişilerin düşüncelerinin kurguya etki etmesi, güzel giden bir durumu bozması söz konusudur. Yedi kötü adamın varlığı halk hikâyelerindeki iyi karakter-kötü karakter dengesinin kurulmasına örnek olabilir. Kötülerin kaybedip, iyilerin kazanması burada dolaylı yoldan gerçekleşmiştir. Yasemen Hanım'ı kaçırmak isteyenler muradına erememiş, Yasemen Hanım ve çevresinde sağ kalanlar taş kesilmiş ancak yedi kötü adam ve ana karakterlerden Yusuf'un akıbeti hakkında herhangi bir bilgi verilmemiştir. Bu da aslında hikâyenin sonunun dinleyicilere bırakıldığının göstergesi olabilir. İsteyen diğer dünyada, zihninde iki âşığı bir şekilde kavuşturabilir.

Gelin Taşı hikâyesinin kurgusunda da bu dikkati çekmektedir. Anlatıcı bitiş durumuna eklemeler yapmış ve hikâyeyi nasıl derlediğini anlatıp bitişini dua ile yapmıştır.

Hikâye genel olarak arasözler bakımından da zengindir. Özellikle "öğretici- bilgilendirici" arasözlere yer verildiği görülmektedir. Taşlıova'nın hikâyeciliğinde de bu karşımıza çıkmaktadır. Kars yöresinde geçen hikâye âşığın yaşadığı coğrafyanın izlerini taşıması bakımından da önem

taşımaktadır. Kalıplaşmış ifadeler ve özellikle deyim- atasözü kullanımı bakımından da zengin bir hikâye olan Gelin Taşı, Taşlıova'nın üslubundan izleri somutlaştırmaktadır.

Diyalogla anlatım Taşlıova'nın bir diğer özelliklerindedir. Bu hikâyede de diyalogla anlatım mevcuttur. Geçiş formelleri kullanılmış, özellikle nazımdan nesire geçerken bu formellerden yararlanılmıştır. Alkış ve kargışlar da metinde yer almıştır. Bitiş formeli de bir duadır ve hikâyeyi sona erdirmiştir.

Epitetleri incelendiğinde özellikle sayılar ve renkler bakımından zenginlik göze çarpmaktadır. Metnin genelinde benzetmeler de mevcuttur. Ancak yansıma sözcük ve ikilemelere rastlanmamıştır.

Bütün bunlar bir bütün olarak değerlendirildiğinde bu hikâyenin kalıplaşmış sözler bakımından, atasözü, deyim, alkış-kargış gibi halk anlatılarında izleri olan yapılar bakımından zengin olduğu görülmüştür.

Anlatımı ve yapısıyla halk deyişlerinin, halk kültürünün izlerini taşıyan bu hikâye, halk hikâyelerinin birçok özelliğini taşımaktadır ve Taşlıova'nın hikâyeciliğinin özelliklerini de bizlere göstermektedir.

Kaynaklar

Aksoy, Ömer Asım. *Atasözleri ve Deyimler Sözlüğü*. Ankara: TDK Yayınları, 1988.

Alptekin, Ali Berat. *Halk Hikâyelerinin Motif Yapısı*. Ankara: Akçağ Yayınları, 2021.

Altınkaynak, Erdoğan. "Âşık Şeref Taşlıova'nın Kendi Tasnifi Hikâyelerinde Aşkın Doğuşu". *Karadeniz Uluslararası Bilimsel Dergi* 22/1 (2014): 104-112.

Ataman, Nur İrem ve İşler, Aslı. "Şeref Taşlıova ile İki Söyleşi". *Türk Dünyası Dil ve Edebiyat Dergisi* 39 (Bahar-2015): 213-228.

Aydoğan, Mustafa. *Âşık Şeref Taşlıova'nın Tasnif Ettiği Halk Hikâyeleri Üzerinde Yapısal Bir İnceleme*. Yüksek Lisans Tezi, Ege Üniversitesi, 2019.

Başgöz, İlhan. "Dede Korkut Destanında Epitetler". Çev. Nebi Özdemir. *Millî Folklor*, 37 (Bahar 1998): 23-35.

Bekki, Salahattin. "Türkiye'de Epitetler Üzerine Yapılan Çalışmalar ve Köroğlu'nun Bir Şiirinin Tahlili". *Millî Folklor* 24/95 (Güz 2012): 202-214.

Boratav, Pertev Naili. *100 Soruda Türk Halk Edebiyatı*. Ankara: BilgeSu Yayıncılık, 2014.

Boratav, Pertev Naili. *Halk Hikâyeleri ve Halk Hikâyeciliği*. Ankara: BilgeSu Yayınları, 2015.

Elçin, Şükrü. *Halk Edebiyatına Giriş*. Ankara: Akçağ Yayınları, 2019.

Erol Çalışkan, Şerife Seher ve Başaran, Cihan Barış. "Türkmen Efsanelerinde Vatana İhanet ve Cezası". *İdil* 6/34 (Yaz 2017): 1715-1733.

Erol Çalışkan, Şerife Seher. "Türkmen Efsanelerindeki Cezalandırmaların Toplumsal İşlevleri". *Uluslararası Edebiyat ve Toplum Sempozyumu* (28-30 Nisan 2016) ed. İbrahim Delice. Bartın. *Bildiriler Kitabı. 2:* 279-286. Ankara: Hermes Ofset, 2016.

Gümüş, İbrahim. *Elif ile Mahmut Hikâyesi*. İstanbul: Hiperyayın, 2019.

Karagöz, Erkan. "Masallarda Başlayış Formelleri: İdil-Ural (Tatar ve Başkurt) Masalları Örneği". *Milli Folklor* 16/ 128 (Güz,2020): 60-65.

Memiş, Yavuz Selim. *Âşık Şeref Taşlıova'dan Derlenen Halk Hikâyelerinde Değerler Eğitimi*. Yüksek lisans tezi, Akdeniz Üniversitesi, 2013.

Taşlıova, Muammer Mete. *Koroğlu Oltu Kolu: İnceleme- Metinler*. Ankara: Akçağ Yayınları, 2016.

Türkmen, Fikret-Taşlıova, Muammer Mete- Tan, Nail. *Âşık Şeref Taşlıova Halk Hikâyeleri*. Ankara: Türk Dili Kurumu Yayınları, 2020.

Ek-1:

Gelin Taşı Hikâyesinin Epizotları

1. Vaktin birinde Kars'ın Tezharap Mahallesinde Lâçin Bey isminde varlıklı, misafirperver bir bey vardır.

2. Lâçin Bey'in Yusuf adında babayiğit, boylu, soylu, akıllı, insanlıklı, yiğit, cömert bir oğlu vardır.

3. Babası Yusuf'u eğitim görmesi için Oltu'ya gönderir.

4. Yusuf arkadaşları tarafından çok sevilir. Tatilde medresedeki yedi arkadaşla beraber olmak isterler ve Yusuf'u misafir etmeye karar verirler. Yusuf arkadaşlarıyla birlikte Göle'ye gider.

5. Göle'de Sabri Bey adında çok zengin ama zalim bir adam vardır. Sabri Bey'in iyi yürekli Ballı Sultan adında karısı vardır. Bir de dünya güzeli bir kızı vardır, adı Yasemen'dir.

6. Yusuf ve arkadaşları Göle'de birkaç gün kaldıktan sonra Yusuf, arkadaşlarını kendi memleketinde ağırlamak ister ve yola çıkarlar.

7. Yollarında Yasemen Sultan ve kırk kızı, Yasemen Hanım'ın koruyucularını görürler.

8. Yusuf, arkadaşlarının tüm uyarılarına rağmen, Yasemen Hanım'ı merak eder ve atını Yasemen Sultan'a doğru sürer, çadırlarının olduğu yere gider.

9. Yasemen ve Yusuf birbirlerine ilk görüşte âşık olurlar.

10. Yusuf, Yasemen'e aşkını ilan eder.

11. Yusuf'un etrafını Sabri Bey'in adamları sarar ve Yusuf yanlarından ayrılır.
12. Yasemen cariyelerden birini çağırır, kendi elleriyle işlediği mendilini Yusuf'a armağan olarak gönderir.
13. Yusuf, Kars'a evlerine döner. Anası, Yusuf'un perişan halini fark eder ve Lâçin Bey'e durumu söyler.
14. Lâçin Bey, Sabri Bey'in kızını istemek üzere şehrin ileri gelenlerinden; kadısı, müftüsü, hocası, âlimi, askeri, yiğidi kim varsa 20 kişiyle yola çıkar, Sabri Bey'in evine varırlar.
15. Lâçin Bey ile Sabri Bey iki eski arkadaştır ve birbirleriyle dünür olmak isterler, söz keserler.
16. Sabri Beyin yakın obasında bir adam vardır. O da Yasemen'i oğluna almak ister. Sabri Bey'in kızını, Lâçin Bey'in oğluna vereceğini duyunca bu işin bozulması gerektiğini düşünürler. Bunlar Yedi Deli Kardeşlerdir.
17. Bu Yedi Deli Kardeşler Yasemen'i, Yusuf'a yar etmemeyi kafalarına koyarlar.
18. Hem gelin hem güvey çeyizlerini hazırlamaya başlar, bu arada Yedi Deli Kardeşler de şad günü, kara güne çevirme telaşına düşerler.
19. Güz gelir, düğün başlar.
20. Gelenek gereği Yusuf evde bekler. Lâçin Bey, akrabaları, yengeleri, kız çıkaran Göle Yaylasına Yasemen'i gelin almaya giderler.
21. Düğün alayı Kars'a doğru yol alır.
22. Yedi Deli Kardeşler 77 tane kanlı katil ile birlikte düğün alayına tuzak kurmayı planlarlar.
23. Yusuf'un içine sızı düşer, olacakları hisseder gibi dolaşmaya başlar ama bekler.
24. Yedi Deli kardeşler 77 kanlı katille Akkom'un yanındaki dereye pusu kurarlar. Hazırlıksız olan düğün alayındakileri öldürürler. Geriye davulcu, zurnacı, gelin, yengeler, kız çıkaran, üç beş tane kadın kalır.
24. Yedi Deli kardeşten Yasemen'i oğluna almak isteyen adam tam Yasemen'i atından aşağıya çekip götürmek isterken Yasemen geri döner ve Allah'a yalvarır: Eeey on sekiz bin âlemi yaratan Allah! Ben, sevdiğim Yusuf'a söz vermiştim. O, yoldan geçerken beni çadırımda görüp gönül vermişti. Ben ona, o bana âşık-maşuk olmuştuk. Bu zalim insanlara beni yar etmektense, beni taş kes!
25. Allah, Yasemen Hanımın duasını kabul eder. O günden beri Semavat Köyüyle Akkom Köyünün arasındaki yamaçtaki taş yığına Gelin Taşı derler (Türkmen vd, 2020: 375-387).

TARİHİ GÖRME BİÇİMİ: TARİH RESİM İLİŞKİSİ Doç. Dr. Ferhunde KÜÇÜKŞEN ÖNER*

Öz: Sanat eserlerinin 'tarihin içinde' üretildiğine dair genel kabul, bir yönüyle sanatın içkin yapısının toplumla ve bir disiplin olarak sosyoloji, tarih gibi bilimlerle doğrudan ilişkisine yapılan bir vurgudur. Sanat eserinin ortaya çıkarıldığı dönemin siyasi, sosyal, gündelik yansımalarını içermesi, sanat eserini o dönemi anlatan tarihi bir belge yapmasa da estetik alanın tarihe düştüğü not bağlamında değerlendirilebilir. Mağara duvarlarına yapılan arkaik örneklerden savaş tasviri yapan resimlere kadar pek çok yapının tarihi bilgileri doğrulayan bir yanı vardır. Resim sanatı tarihe mikro ve makro bakışın, tarihin ürettiği paradigmalardan estetik alandaki doğrulayıcısı olarak kabul edilebilir. Bu makalede, resim sanatı ile bir bilim dalı olarak tarih arasındaki ilişkinin doğallığı, kökenleri üzerinde durulacak; yapıldığı dönemin izlerini yansıtan yapıtların tarih bilimi için kanıtlayıcı, doğrulayıcı argümanlar olduğuna değinilecektir. Bunların yanı sıra resim sanatının tarihle ilişkisini ortaya koyan somut alanlar ve örnekler üzerinde durulacaktır. Çizilen genel çerçeve, bu ilişkinin boyutları da çoğaltan resmin gündelik hayat, bilim tarihi ve tarih öğretiminde yer alma biçimleri gibi alt başlıklarla değerlendirilecektir.

Anahtar Kelimeler: Resim Sanatı, Tarih, Gündelik Hayat Tarihi, Türk Sanatı, Tarih Yazımı.

THE WAY OF SEEING THE HISTORY: RELATIONSHIP BETWEEN PAINTING AND HISTORY

Abstract: The general acceptance that works of art are produced 'in the history' is an emphasis on the direct relationship of the inherent structure of art with society and as a discipline with sciences such as sociology and history. The fact that the work of art contains the political, social and daily reflections of the period in which it was produced can be evaluated in the context of the traces that the aesthetic field has left in the history, although it does not make the work of art a historical document describing that period. Many works, from archaic examples on cave walls to paintings depicting war, have an aspect that confirms historical information. The art of painting can be accepted as a validator of the micro and macro view of history and the paradigms produced by history in the field of aesthetics. This article will focus on the naturalness and origins of the relationship between the art of painting and history as a science; It will be mentioned that the works reflecting the traces of the period in which they were produced are proving and confirming arguments for the science of history. In addition to these, concrete areas and examples that reveal the relationship between the art of painting and history will be emphasized. The general framework will be evaluated with subheadings such as the way the painting takes place in daily life, history of science and history teaching, which also increases the dimensions of this relationship.

Keywords: Art of Painting, History, History of Daily Life, Turkish Art, Historiography.

* Bartın Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, ORCID: 0000-0001-5251-4327, foner@bartin.edu.tr.

Giriş

Resim sanatı, diğer sanat alanlarında olduğu gibi farklı biçimlerde tanımlanır. Tanımların farklılığı ve çeşitliliği sanatın özgün yapısıyla ilgilidir. Doğadaki görüntünün bir yüzey üzerinde taklit edilmesi biçimindeki tanımı, resmin doğasına dair kapsayıcı bir tanımdır. Bu tanım resim sanatının tarihle olan ilişkisine de dolaylı yollardan ulaşmayı sağlar. Çünkü tanımda mimetik özelliğine yapılan vurgu, arkaik dönemlerden bugüne resmin ortaya çıktığı dönemin/çağın yansımalarını içeren bir yanı olduğunu gösterir. Resim sanatındaki estetiğin ortaya çıkışındaki toplumsal ve tarihi atmosfer, bu estetiğin tarihsel açıdan belge işlevi görebileceğini de gösterir. Tarih ile resmin yolları hatırlama bağlamında kesişir. Resim sanatı, tarihin ortaya koyduğu bütünlüklü ve devamlılık esasına dayalı sürecin estetik kaydını tutar. Hakikati, güzeli ve estetik olanı bireysel perspektiften değerlendiren bir alan olarak kabul edilse de resim sanatı; ortaya çıkış anında 'başkalarının' gündemlerini, arzularını, kaygılarını ve gelecek tahayyülünü, geçmişe bakışını da karşılayan bir içeriğe sahiptir. İnsanın dolayısıyla toplumun ortak yaşama biçimini ve değerlerini ortaya koyan resim, aynı zamanda toplumsal aidiyet hissini de pekiştirir. Bu içkin yapısı, resim sanatını sosyoloji, tarih gibi bilim dallarıyla ilişkili bir disiplin haline de getirir. Sanat eserleri, ait olduğu toplum ve ortaya çıktığı dönemin dinamiklerinden biri olarak değerlendirildiğinde -bir anlamda tarih içinde üretildiği esas alındığında- sanat eserinin ve sanatçının eser verdiği dönemin yansımalarını içeren yapıdan bağımsız olamayacağı da ortaya çıkar. Bu bakımdan sanat eserlerinin tarihle ilişkisi organiktir. Bu ilişki çoğu zaman sanat eserinin ve sanatçının çağına tanıklık etmesi bağlamında değerlendirilir: *“Aslında hangi çağda olursa olsun, sanatçıların yaşadıkları dönemlere tanıklık etme bilinci ve isteği hemen her zaman şiir olsun, resim olsun, ortaya koydukları eserlerine yansımıştır”* (Başkan, 2006, 24).

Resim sanatının teknik ve kompozisyon bütünlüğünü sağlayan dayanaklarının başında perspektif gelir. Perspektif resim sanatı için teknik bir unsur olmasının yanı sıra kompozisyonu da etkileyen ve 'görme biçimleri' olarak adlandırılabilir bir bütünü de ortaya koyar. Resimde sanatçının ortaya koyduğu kompozisyonu da içeren bu bakış açısı tarihçilerin ele aldığı dönem ya da sorunsala farklı perspektiften yaklaşmasını sağlayabilir. *“Sanat hem dünyayı anlamaya yönelik bir anlamlandırma pratiği hem de dünyayı ve onu anlamlandırma biçimlerini yeniden üretme ve/ veya dönüştürme potansiyeli olan bir etkinliktir. Sanat ürünleri belirli bir görme biçiminin ürünü olmalarının yanı sıra görme biçimlerinin üreticisi konumundadırlar. Farklı görme biçimleri farklı dünya görüşlerinin, farklı dünya, insan, zaman ve mekân anlayışlarının ürünüdürler”* (Özgül, 2012, 171). İnsan, zaman ve mekân arasındaki ilişkiye öznel, öznel olduğu

kadar da toplumsal ve tarihi yaklaşan resim sanatı, tarihin de görme biçimlerini çeşitlendirmektedir.

Tarihin Kaynağı Olarak Resim Sanatı

Gustave Lanson (1857-1934), tarih ile edebiyatı birey ile toplumu incelemeleri bağlamında karşılaştırır ve tarihinin fertten önce toplumla ilgilendiğini, edebiyatın da toplumdan önce bireye odaklandığını söyler. Benzer bir karşılaştırma resim ile tarih arasında da yapılabilir. Tarih bilimi ve tarihçi, genelde insanlığın özeldede toplumların geçirdiği değişim sürecini ortaya koyarken resim sanatı, tarihin ortaya koyduğu bu bütünlüğün ayrıntılarını sunar. Resim sanatının kullandığı göstergeler (renk, biçim, kompozisyon vb) sanatçının iç dünyasıyla (bireysel dinamiklerle) şekillense de tarih için kaynak olarak kullanılabilir. Çünkü resimsel göstergelerin ortaya çıkardığı kompozisyon, tarihi atmosferin bir parçası olarak değerlendirilebilir. Resim sanatının görsel imgeleri de kapsayacak şekilde geniş bir zeminde kendini ifade ettiği düşünüldüğünde (resimsellik esas alındığında) haritalar, şekiller, eskizler de bu sanatın eserleri olarak kabul edilir ve tarih için önemli kaynaklar olarak kullanılır. Mağara duvarlarına yapılan resimler, tarihle resim arasındaki diyalektik ilişkinin başlangıç noktası olarak kabul edilir. Bu resimler, insanlığın doğa koşullarına göre kurduğu ilişki biçimlerinin, toplumsallaşma sürecinin başlangıç noktasıdır ve tarih için de önemli veriler olarak kabul edilir. Resmin tarihe kaynaklık edebilmesi biraz da tarihsel kaynağın neden gerekli olduğunu düşünmekle anlaşılabilir. Bilimsel tarih anlayışının ortaya koyduğu gerekliliklerin başında kaynağa, belgeye dayalı argüman üretmek gelir. Yusuf Akçura 1932 yılında Tarih'in bir bilim olarak şekillenmesinde 'materyal'in önemini vurgular: *"Hepiniz bilirsiniz ki tarih binasının kerestesi, malzemesi, artık lisanımıza girmeye başlamış olan bir tâbir ile materyali vak'alar (Fait'ler) dir. Nasıl ki taşsız, ağaçsız, demirsiz bir ev inşa olunamazsa, vak'alar toplanmaksızın da bir tarih binası kurulamaz"* (Akçura, 2012, 82). 'Vakıa'ların toplanması için de kaynaklara yönelmek gerekir. Tam bu noktada kaynakların güvenilirliği ve önceliğine dair tartışma alanı ortaya çıkar. Tarihte kullanılacak birincil kaynaklar belirlenirken izlenen yolda belirleyici unsur, kaynağın tarih disiplininin temelini inşa edecek kadar güvenilir olması ve tarihsel paradigma üretebilmesidir. Bu nedenle bir bilim dalı olarak tarihin paradigma üreten kaynakları konusunda farklı görüşler mevcuttur. Amerikan Kongre Kütüphanesi, tarihsel araştırmalarda kullanılacak birincil kaynak türlerini altı grupta ele almakta ve resimsel kaynakları imaj kaynakları olarak değerlendirmektedir. Buna göre öncelikli kaynaklar; 'buluntular, aletler, silahlar, icatlar, üniformalar, mezar taşları gibi bulgulardan oluşan 'nesne' kaynaklarıdır. Nesne kaynaklarından sonra 'fotoğraflar, filmler, videolar, güzel sanatlar' gibi 'imaj kaynakları' gelir. Sonrasında da "işitsel, istatistiki, metinsel kaynaklar ve halk kaynakları gelir (Husbands,

2006'dan akt. Akbaba, 2005, 185-186). Resmin tarihin kaynakları arasında kabul görmesi biraz da tarihin bir bilim ya da disiplin olarak metodolojisini belirleme süreciyle ilgilidir. Ancak Tarih, hem bir geçmiş ve hatırlama unsuru hem bir disiplin olarak insanlığın sahip olduğu bilincin ve birikimin doğduğu, geliştiği zemindir. Bu nedenle resimle tarih arasındaki ilişkinin disiplinel boyutlarından önce doğal bir ilişki biçimi (kendiliğinden) geliştirdiğini göz ardı etmemek gerekir. Resmin doğasında yer alan zamansallık (bir zamana ait olma ya da bir dönemin ürünü olma) tarihle olan ilişkisindeki doğallığa da işaret eder. Örneğin 2004 yılında Kazakistan'da bulunan ve dünya mirası listesine alınan Bronz ve Demir çağlarına ait 'Tamgalı Kaya Resimleri', Türklerin tarih sahnesine çıktığı dönemi bilinenden daha öncesine çekme ihtimalini de ortaya çıkarmıştır. Bu resimlerin zamansallığı (yapılma zamanı) Türklerin ve bölgenin tarihini değiştirebilecek öneme sahiptir.



Görsel 1. Semirechie Tamgalı Kaya Resimleri, M.Ö.3000-M.S. 13. yüzyıl Kazakistan.

Resimle tarih arasındaki ilişkinin kökenleri, yazının bulunmasından çok önceye dayanır. Resim, yazının bulunmasından önce tarihin kayda geçirme, kayıt tutma işlevini üstlenmiştir. Necati Demir, resmin bu işlevi; sırasıyla 'petrogrif, ideogram, piktogram ve damga'larda üstlendiğini belirtir:

Petroglifler'den (taş üzerine yapılan oyma) sonraki aşama, ideogram (doğrudan doğruya fikri ifade eden işaret, varlıkların sembolize edildiği ya da bir düşüncenin anlatıldığı çizim)'dir. Daha gelişmiş ve düzenlenmiş biçimi ise piktogram (resimyazı)'dır. Piktogram'dan sonraki

aşama damga dönemidir. Damgadan dile doğru giden yol, hece, yarı hece ve harf şeklinde gelişmiştir. Orhun Yazıtları, bu aşamaların en son noktasıdır (Demir, 2009, 6).

Resimsel bulguların tarihin köken araştırmalarında önemli bir kaynak olarak kullanıldığı görülür. Resimsel bulgular, tarihin seyrini değiştirmese de tarihe farklı perspektif kazandırmaya ya da doğrulayıcı paradigmlar üretmeye, tarihsel bilgilerin güncellenmesine katkı sağlamaya devam etmektedir. Örneğin *“Batı Gök-Türk Devleti’nin ve haleflerinin (I. ve II. Gök-Türk Devletleri arasındaki fetret devrinde sürekliliği korumuşlardır) hâkimiyet dönemleri olan VI. ve VIII. yüzyıllar arasında Maverâünnehir bölgesinde bulunan Buhara Şehrine bağlı Varahşa yerleşim alanındaki Varahşa Sarayı’ndaki duvar resimleri”* (Sazak, 2013, 1) incelendiğinde Türk kültürüne dair bulunan izlerin tarih disiplinine veriler sunduğu ve resimle tarih arasındaki ilişkinin doğallığını ortaya koyduğu görülür. Bu duvar resimleri, mitolojik öğelerle dolu olsa da sarayın yapıldığı bölgede Türklerin yaşadığına dair en kuvvetli bulgular olarak değerlendirilir. *“Buharhudah ailesinin menşeinin Gök-Türklerin Du-Lu olarak adlandırılan zümresinin çekirdeğini oluşturan Comuk (Cömük, Çömük, Camuk) adlı Türk kabilesi” olduğuna dair bilgiyi de doğrulamaktadır”* (Sazak, 2013,4).



Görsel 2. Leoparlarla Mücadele, Varahşa Sarayı Duvar Resimleri, Hermitage Müzesi.

Tarihin yazılması ve tarihçilik anlayışının gelişmesi, tarihin bir disiplin olarak kendini yenilemesi sürecinde resimle kurduğu bu doğal ilişki, disiplinler arası boyut kazanır. Tarihin bir bilim dalı olarak görülmeye başlanması ile tarihten beklentiler de artmış, tarihin pozitivist yaklaşımı benimsemesi, doğa bilimleri gibi hemen her ayrıntıyı dikkate alması, neden sonuç ilişkisini ön plana çıkarması neredeyse bir zorunluluk haline gelmiştir. Bu bağlamda tarih, resim sanatının bulgularını daha çok doğrulayıcı belgeler olarak görmeye başlamıştır. Tarihin bir bilim olarak kabul görmesiyle mitolojiden ilham alarak yapılan arkaik dönem resimlerinin tarihi

bilgileri, tarihin nesnelliğini doğrudan ortaya koyduğu söylenemez. Ancak ilk örneklerini mağara duvarlarında vermeye başlayan resim sanatı, tarihi bilgileri tamamlayan bulgular olarak kabul edilir. Tarihle resim ilişkisinin disiplinler arası ve metodolojik boyut kazanmasında, resmin birincil tarihi kaynak olarak kabul görmesinde ressamların tarihi bir konu olarak kullanmaya başlamasının da etkisi vardır. Minyatür sanatı ve hemen sonrasında ön plana çıkan Batılı anlamda resim sanatı; ressamların tarihe iki farklı açıdan kaynaklık etmesinin önünü açar. Bunlardan birincisi, tarihi olayların sanatçılar tarafından resmedilmesi, kayda geçirilmesidir. Padişahların tahta çıkmaları, cülus dağıtmaları, savaşlar, haritalar tarihin birincil kaynakları olarak değerlendirilmiştir. Metin And, minyatür sanatının Osmanlı'da Orhan Bey zamanında İznik'te başladığını, Bursa'da devam ettiğini, sonraki dönemlerde yaygınlaştığını belirtir (And, 2014,34). Minyatürler, Osmanlı tarihinin önemli anlarını resmetmiş ve tarih için görsel imaj kazandırmanın ötesinde birer kaynak olarak değerlendirilmiştir.



Görsel 3. II. Mehmed'in, Edirne'de tahta çıkışı, 1451, (Hünernâme, TSM, H1523).



Görsel 4. Matrakçı Nasuh, Beyan-I Sefer İrakeyn, 16.yüzyıl.

Batılı anlamda resim sanatından önce de portre önemsenmiştir. Özellikle Fatih döneminden itibaren hazırlanan Silsilename'lerde minyatür sanatçılarının yaptığı padişah portrelerine rastlanır. Bunun yanı sıra ulu kişilerin, peygamberlerin, dönemin meşhurlarının da portreleri yapılmıştır. Doğu tasvir geleneğine bağlı kalınarak yapılan bu portrelerde Fatih Sultan Mehmet döneminden itibaren Batı tarzı resim ve gravürlerden etkilendiği görülür.



Görsel 5. Levni, Silsilename. Hüdavendigâr.

Görsel 6. Levni, Silsilename, Murat

XIX. yüzyılın ikinci yarısından itibaren Batı tarzı resim sanatı benimsendikten sonra daha realist bir yaklaşım sergileyen Türk resmi, portreler yapmaya ve önemli tarihi olayları resmetmeye devam eder. *“Tarihi konu alan veya bu konuda bir duyarlık yansıtan ilk örnekler ‘asker ressamı’ olarak bilinen Osmanlı sanatçılarının eserlerinde görülür”* (Başkan, 2007, 92). Hoca Ali Rıza (1858 – 1930), Şeker Ahmet Paşa (1841 – 1907), Süleyman Seyyid (1842 – 1913), Hüseyin Zekai Paşa (1860 – 1919), Sami Yetik (1878 – 1945), Hikmet Onat (1882 – 1977), Halil Paşa (1857 – 1939) gibi ressamardan oluşan topluluk, Türk resim tarihinde Batı tarzı resim sanatını yerleştirmiş, renk ve canlılık endişesini resmin gündemine sokmuştur. Bunun yanı sıra yaşadığı dönemin siyasi ve sosyal hareketliliğini de resimlerine yansıtmış, tarihi bir konu olarak ele almaya devam etmiştir.



Görsel 7. Sami Yetik, “Milli Mücadele” Tuval üzerine yağlıboya, 1917, 106x175 cm.

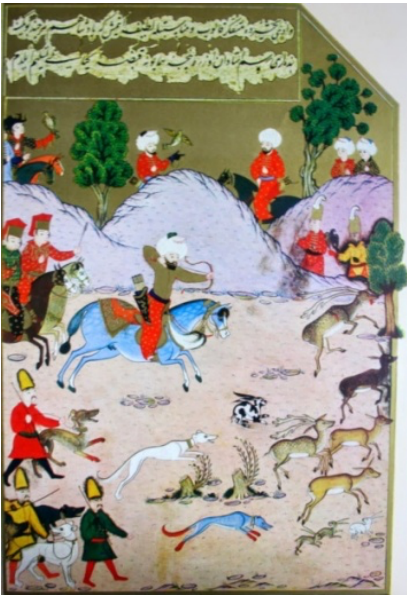
Asker ressamılarından sonra da Osmanlı ve Cumhuriyet dönemi ressamı, bir taraftan resim anlayışını değiştirmiş diğer taraftan tarihi olayları resmederek tarihe kaynaklık etmeye devam etmiştir. Örneğin *“Kurtuluş Savaşının ardından (...) Özellikle 1930’ların başlarında düzenlenen ‘İnkılâp Resimleri Sergisi’ genç Cumhuriyetin kuruluş dinamiklerini, bu arada da tarih duyarlılığını öne çıkaran resimlerin yoğunlukla yapılmasını sağlamıştı.”* (Başkan, 2007,93).



Görsel 8. Zeki Faik İzer, İnkılap Yolunda, 1933, tuval üzerine yağlıboya, 176x237 cm.

Gündelik Hayat, Bilim Tarihi ve Resim Sanatı

Resim sanatının tarihe kaynaklık ettiği ikinci yol, bilim tarihi, kültürel tarih ve gündelik hayat tarihini resmetmesiyle açılmıştır. Gündelik hayat ve kültür, toplum yapısının görünen yanlarından biridir ve doğrudan tarihin ilgi alanına girer. Resim sanatının gündelik hayat tarihine ilişkin sunduğu ayrıntılar, resim tarih ilişkisine farklı bir boyut kazandırmıştır. Özellikle XV. Yüzyıldan itibaren gündelik hayata dair ayrıntılara, resimsel bulgularda rastlamak mümkündür. Kültür tarihinin bir parçası olarak da okunabilecek gündelik hayat; ayrıntıları - önce minyatürlerde sonrasında Batı tarzı resimlerde- eğlence ortamlarından sokak, çarşı ve pazarlara; av merasimlerinden doğa ve kent görünümüne; saray hayatından bitki ve hayvanların yaşamına kadar pek çok ayrıntıyla resmedilmiştir.



Görsel 8. Sultan II. Bayezid'in Avlanması, Kebir Musavver Silsilename (TSM, A3109)



Görsel 9. On Altıncı Yüzyılda İstanbul'da Bir Kahvehane, Albüm (CBL, 439)

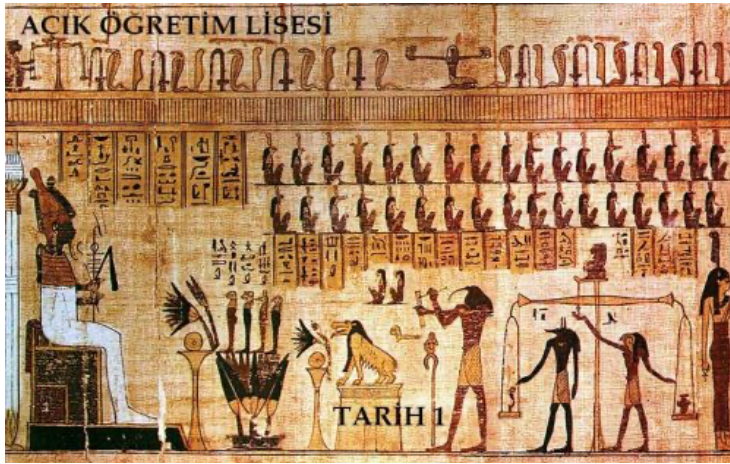
Bilimsel bilginin geçirdiği evreleri ortaya koyan bilim tarihi, bu bilginin hangi toplumsal şartlarda geliştiğini de ortaya koyar. Bu bakımdan bütünlüklü ve bilimsel tarih anlayışının önemli unsurlarından biridir. Bu nedenle tarih bilimi için bilim tarihi önemlidir. Resim sanatı, tarihe bilimsel pratiklerin nasıl görüldüğünü ortaya koymak adına yardım eder. Rasathaneler, topografik veriler, tıp biliminin pratikleri gibi pek çok bilim dalının gelişim aşamalarını resmeder.



Görsel 10. Galata'daki Rasathane, Şehinşahname (İÜK, F1404)

Tarih Öğretiminde Kaynak Olarak Resim Sanatı

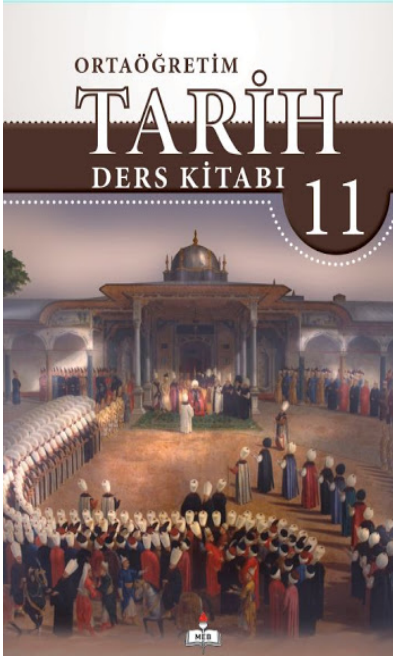
Hemen bütün eğitim sistemlerinin her aşamasında yer alan ve bir bilim olarak tarihin veri ve metotlarından yararlanılarak verilen tarih dersi, kültür ve medeniyet bilinci kazandırmak, aidiyet hissini pekiştirmek, eleştiri becerisi kazandırmak için anlamlıdır. Tarih öğretimi için grafikler, haritalar, minyatürler, gravürler, karikatürler gibi resimsel materyallerden yararlanır. *“Bu materyaller 18. Yüzyılın başlarında okuma yazma bilmeyen halka olaylar ve kamusal ilişkilerle mesajlar vermek amacıyla basılı kaynaklarda yer almaya başlamıştır”* (Stradling, 2003, 99-100).



Görsel 11. Açık Öğretim Lisesi Ders Kitabı.

Tarihi bilginin tarih derslerinde resimsel olarak da ifade edilmesi, bu bilgiye yönelik herkesin (başta öğrencilerin) tarihle yüzleşmesini ve bilginin kalıcılığını sağlar. Görsel materyallerin sunduğu imgeler, hatırlama ve analiz yapma konusunda yardımcı olur. Örneğin Osmanlı tarihini, saray hayatını, savaşları tasvir eden minyatürlerin tarih ders kitaplarında kullanılması, tarih öğretiminde daha realist ve kanıtlayıcı, dolayısıyla güvenilir bir paradigma sunar.

Resmin tarih öğretimine sunduğu katkılardan biri de tarih dersini alanların kendilerinin resim üretmesidir. Metinsel bilginin görselliğe dönüştürülmesi, tarihi bilginin yorumlanması anlamına gelir ki bu durum bir bilim olarak tarihin ve eğitimin temel ilkelerinden birinin pratiğe dönüştüğünü gösterir. Görsel materyalle desteklenen bir tarihi bilginin yorumlanmasında soru-cevap metodunun da öğrenmeyi kolaylaştırdığı söylenebilir.



Görsel 12. Ortaöğretim Tarih Ders Kitabı.

Sonuç

Edward H. Carr tarihi, “*tarihçi ile olgular arasında kesintisiz bir karşılıklı etkileşim süreci, bugünle geçmiş arasında bitmez bir diyalog olarak tanımlar*” (Carr, 2018,10). Carr’ın bu yaklaşımı, olgular ve olaylarla perspektif kazanan tarihin tarihçilerle anlam kazandığını dolayısıyla tarihin öznel yanını da vurgular. Son dönemlerde tarihi bilginin nesnelliği, belgelerin tarih bilimi için ne kadar güvenilir olduğu, iktidar odaklı tarih anlayışı sürekli tartışılmaktadır. Bu tartışmalar, tarihin kaynaklarını da içeren daha kapsamlı ve çok kutuplu farklı tartışma alanlarını da doğurmakta, bir bilim olarak tarihi mikro ve makro tarih olarak yenilemektedir. Görüldüğü kadarıyla tartışmaların odağında kaynakların güvenilirliğinden önce yorumlanması yer almaktadır. Bu yorumlamalar ve tartışmalar gündelik hayat, bilim, kültür ve ekonominin de tarihsel bilgi olarak kullanılmasının önünü açmıştır. Bütünlüklü, kapsayıcı (makro) tarih anlayışının ortaya çıkması için artık tarihin dönemleri kadar minimal alanları da (mikro) ön plandadır. Tam bu noktada genelde sanat ve sanat tarihi özelde resim sanatı, tarih bilimine makro ve mikro ölçekte kaynaklık etmektedir. Yazının bulunmasından önce tarih adına kayıt tutma işlevini üstlenen resim sanatı, ilerleyen dönemlerde zamansallık (yapıldığı dönemin izlerini yansıtmaya) bağlamında tarih bilimi için kanıtlayıcı, doğrulayıcı argümanlar sunmuştur. Bu bakımdan tarihin birincil ve ikincil kaynakları arasında yer alabilmiştir. Bunun yanı sıra kültür, bilim, gündelik hayat tarihinin şekillenmesinde somut veriler sunmuştur. Resmin tarih

öğretiminde de önemli bir materyal olarak kullanıldığı, tarih öğretiminde kalıcı imgeler oluşturacak kadar etkili olduğu söylenebilir.

Kaynakça

Akbaba, Bülent. “Tarih Öğretiminde Fotoğraf Kullanımı”, *Gazi Üniversitesi Kırşehir Eğitim Fakültesi Dergisi*, 6/1, (2005): 185-197.

And, Metin. *Osmanlı Tasvir Sanatları 1: Minyatür*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2014.

Başkan, Seyfi. “Bazı Örneklerle Osmanlı-Türk Ressamının Tarihi Çevre ve Tarihe Tanıklık Kaygısı”, *Türkiye’de Sanat Dergisi*, (Ağustos 2006): 24-31.

Başkan, Seyfi. “Türk Resmine Yansıyan Tarih ya da Tarihselcilik Arayışları”, *SDÜ Fen Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 15, (Mayıs 2007): 91-110.

Carr, Edward H. *Tarih Nedir?* Çev.Gizem Güntürk, İstanbul: İletişim Yayınları, 2018.

Demir, Necati. “Türk Tarihinin Ve Kültürünün Kaynağı Olarak Kaya Üzeri Resimler (Petroglifler) Ve Yazılar”, *ZeitschriftfürdieWelt der Türken Journal of World of Turks*, 1/1, (2009): 5-19.

Köse, Meliha - Yıldız, Abdullah. “Tarih Eğitiminde Sosyal ve Kültürel Konuların Öğretimi”, *Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi*. I, (2012): 81-99.

Özgül, Gönül Eda. “Farklı Bir Görme Biçimi Olarak Tasvir: Matrakçı Nasuh’un Topografik Tasvirleri” *Millî Folklor Dergisi*, 24/96, 2012: 170-189.

Sazak, Gözde. “Varaşa Sarayı Duvar Resimleri”, *Tarih Dergisi*, 57/1, (2013): 1-23.

Stradling, Robert. *20. Yüzyıl Avrupa Tarihi Nasıl Öğretilmeli*, çev. Ayfer Ünal. İstanbul: Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı Yayınları, 2003.

Görsel Kaynakça

Görsel.1 <http://unesco-dunya-miraslari.blogspot.com/2012/12/unesco-dunya-miras-tamgali.html>

Görsel.2 <https://akademiye.org/tr/?p=6950>

Görsel.3 <https://www.tarihidim.com/bir-entelektuel-hukumdar-fatih-sultan-mehmedin-kisiligi/>

Görsel 4. <https://www.fikriyat.com/galeri/tarih/osmanlidan-yadigar-kiymetli-minyaturler/3>

Görsel 5. <https://edebiyatvesanatakademisi.com/osmanli-minyatur-gravur-resim/levni-silsilename/2269>

Görsel 6. <https://edebiyatvesanatakademisi.com/osmanli-minyatur-gravur-resim/levni-silsilename/2269>

Görsel 7. <https://artam.com/muzayede/286-degerli-tablolar-ve-antikalar/sami-yetik-1878-1945-milli-mucadele>

Görsel 8. Metin And, Osmanlı Tasvir Sanatları 1: Minyatür, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2014, 230.

Görsel 9. Metin And, Osmanlı Tasvir Sanatları 1: Minyatür, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2014, 467.

Görsel 10. Metin And, Osmanlı Tasvir Sanatları 1: Minyatür, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2014, 436.

Görsel 11. <https://acikoku.com/tarih-1-kitap-ozeti/>

Görsel 12. <https://www.mebders.com/dosya/10186-acik-ogretim-lisesi-tarih-6-ders-kitabi-pdf-indir>

**TÜRKİYE TÜRKÇESİNDE BİR SÖZ DİZİMİ TERİMİ ÖNERİSİ: KISA ÇİZGİ ÖBEĞİ (KISA ÇİZGİ İŞARETİYLE KURULMUŞ BÜTÜNLEŞİKLİK BİLDİREN ÖBEK)
Doç. Dr. Anıl ÇELİK***

Öz: Türkiye Türkçesinin muhtelif söz dizimi çalışmalarında pek çok sözcük öbeği tanımı ve tasnifi mevcuttur. Bu tanımların birçoğu; sözcük öbeklerinin en az iki sözcükten meydana geldiği, anlam ve yapı açısından bir bütünlük sergilediği, herhangi bir yargı bildirmedeği vb. konularında görüş birliği içindedir. Bu çalışmada, yukarıdaki görüşler temel alınmış ve Türkiye Türkçesi yazı dilinde kısa çizgi işareti ile birlikte çeşitli işlevlerde kullanıldığı tespit edilen, bütünlük anlatımını ön plana çıkaran bir sözcük öbeği türü tanımlanarak bu öbek türünün nitelikleri sıralanmaya çalışılmıştır. Söz konusu öbeğin adlandırılması için “kısa çizgi öbeği” terimi önerilmiştir. Bu öbek türünün Türkçede; istikamet ve hedef aralığı bildirme, sayı ve miktar aralığı bildirme, rekabet ve skor bildirme, mensubiyet ve adres bildirme, süre aralığı bildirme ve bütünlük birliktelik bildirme gibi işlevler taşıyan yapılar meydana getirmek için kullanıldığı konusu örnekler ve çözümlemeler aracılığıyla dile getirilmiştir. Bu türün, diğer bazı sözcük öbekleriyle ayrıştığı noktalar üzerinde durulmuş, müstakil bir sözcük öbeği türü olarak gramer kitaplarında kendine yer bulması gerektiği savı dikkatlere sunulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Türkiye Türkçesi, Gramer, Söz Dizimi, Sözcük Öbekleri, Kısa Çizgi.

**AN OFFER FOR A SYNTAX TERM IN TURKISH: HYPHENATED PHRASE
(PHRASE THAT STATES INTEGRATION ESTABLISHED WITH HYPHEN)**

Abstract: There are many phrase definitions and classifications in various syntax studies of Turkish. Many of these definitions are in agreement on issues such as the fact that phrases consist of at least two words, exhibit integrity in terms of morphology and semantic, and do not state any judgment, etc. In this study, the above views are taken as a basis and a type of phrase that highlights the expression of integration is introduced in the Turkish writing language, which is found to be used in various functions along with a hyphen mark. In addition, the qualities of this type of phrase are tried to be sorted out and the term “hyphenated phrase” is offered for naming the phrase in question. It is expressed through examples and analysis that this type of phrase is used to create structures with functions such as specifying the range of direction and target, the range of numbers and quantities, competition and score, affiliation and address, time interval and integrated association. It is emphasized that this type of phrase is distinguished from some other phrases, and the argument that it should find a place for itself in grammar books as a separate type of phrase is asserted.

Keywords: Turkish, Grammar, Syntax, Phrases, Hyphens..

* Bartın Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, acelik@bartin.edu.tr, ORCID ID: 0000-0001-6035-5303.

Giriş

Sözcük öbekleri; pek çok farklı kaynaktan pek çok farklı şekilde adlandırılmış, tanımlanmış ve muhtelif şekillerde tasnif edilmiştir¹. Her ne kadar dil bilgisi öğretimindeki Türkoloji geleneğine dayanan genel kabullere² itiraz eden birçok dil bilimci mevcutsa da Korkmaz'ın (1992:100) "Cümle içinde kavramlar arasında ilişki kurmak üzere birden çok kelimenin belirli kurallar ile yan yana getirilmesinden oluşan, yapı ve anlamındaki bütünlük dolayısıyla cümle içinde tek bir nesne veya hareketi karşılayan ve herhangi bir yargı bildirmeyen kelimeler topluluğu" şeklindeki tanımı bu kavramın genel bir tanımlaması olarak sunulabilir.

Dil, canlı bir varlıktır ve devinim halindedir. Dil dizgesinin içinde yer alan pek çok unsurun zamanla kullanım alanlarını, işlevlerini ve görevlerini genişlettikleri görülür. Bu unsurlardan biri de noktalama işaretleridir. Araştırmanın konusu dolayısıyla incelenecek noktalama işaretlerinden kısa çizginin (-) bir imla işaretçisi olarak eski ve yeni kullanım yerleri üzerine Alibekiroğlu'nun (2020: 547-557) bir çalışması mevcuttur.

İşbu çalışmada ise yazı dilinde kısa çizgi işareti (-) ile birlikte kullanıldığı tespit edilen muhtelif bağlamlardaki sözcük öbeği yapısından söz dizimi ile ilgili kaynaklarda bahsedilmesi gerektiği savından hareket edilmiş, ilgili konu aşağıda örneklerle ve ayrıntılı şekilde ele alınmaya çalışılmıştır.

Son zamanlarda çeşitli araştırmacılarca gündeme getirilen ama geleneksel söz dizimi kitaplarında yer almayan sözcük öbekleriyle ilgili başka öneriler de mevcuttur. Muna Yüceol Özözen'in (2000) "Türkiye Türkçesinde Saat Anlatımlarının Sözdizimsel Yapısı", Sedat Balyemez'in (2008, 2014) "Türkiye Türkçesinde Dakikalı Saat İfadeleri ve Saat Grubu", "Türkiye Türkçesinde Tarih İfade Etmek İçin Kullanılan Yapıların Söz Dizimi Bakımından İncelenmesi", Caner Kerimoğlu'nun (2016) "Sözcük Öbeği Olarak Cümle ve Bir Öbek Önerisi", Hasan Karaca'nın (2018) "Türkiye Türkçesinde Sadece Sayılarla Kurulan Söz Dizimsel Yapılar" ve Abdurrahman Özkan'ın (2018) "Bir Söz Dizimi Terimi: Özel İsim Grubu" gibi çalışmaları bu tür önerilere örnek olarak gösterilebilir.

Kısa Çizgi (-) ve Kullanım Yerleri

Türk Dil Kurumu, Yazım Kılavuzu'nda (Akalın vd., 2012: 34-35) kısa çizginin kullanım yerlerini şu şekilde sıralar;

1. Satıra sığmayan kelimeler bölünürken satır sonuna konur.

¹ Ayrıntılı bilgi için bk. Ertane Baydar, Arzu Sema - Baydar, Turgut. "Türkiye Türkçesinde Kelime Grupları", A. Ü. *Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, 16, 2001: 27-47.

² Ayrıntılı bilgi için bk. Kerimoğlu, Caner. "Türkçe Dil Bilgisi Öğretiminde Söz Dizimi ile İlgili Kabuller Üzerine I (Kelime Grupları)", *Dokuz Eylül Üniversitesi Buca Eğitim Fakültesi Dergisi*, 20, 2006: 106- 118.

2. Cümle içinde ara sözlere veya ara cümleleri ayırmak için ara sözlerin veya ara cümlelerin başına ve sonuna konur, bitişik yazılır.
3. Kelimelerin kökleri, gövdeleri ve eklerini birbirinden ayırmak için kullanılır.
4. Fiil kök ve gövdelerini göstermek için kullanılır.
5. İsim yapma eklerinin başına, fiil yapma eklerinin başına ve sonuna konur.
6. Heceleri göstermek için kullanılır.
7. *Arasında, ve, ile, ila, ...-den ...-e* anlamlarını vermek için kelimeler veya sayılar arasında kullanılır.
8. Matematikte çıkarma işareti olarak kullanılır.
9. Sıfırdan küçük değerleri göstermek için kullanılır.

Alibekiroğlu (2020: 547-557), başka birtakım kaynaklarda bunlara ek olarak; Arapça ve Farsça tamlamalarda, yabancı bazı terimlerin yazımında ve madde başı rakamlarından sonra kısa çizgi işaretinin kullanıldığını belirttikten sonra mezkûr maddelere; söz konusu işaretin kimi birleşik sözcüklerin yazımında, bir tarafı tek bir harften oluşan bazı terimlerin yazımında, zıt anlamlı sözcüklerin bir arada kullanılması sırasında ve kimi yazılarda örnekleri sıralamada virgül yerine kullanıldığı tespitlerini ekler. Bunlarla beraber kısa çizginin kullanıldığı Türkçenin genel söz dizimi kurallarına aykırı kullanımlardan örnekler verir, bunlar deyimlerin ve ikilemelerin yazımında karşılaşılan bazı yanlış kullanımlardır.

Kısa çizgi işaretinin Türkçedeki yeni kullanımlarından, gerek Türkçenin söz dizimine uygun olanlar gerekse uygun olmayanların görülüş sıklığının artmasında, batı dilleriyle etkileşimin payı büyüktür³.

Yukarıda bahsedilenler arasında Türk Dil Kurumu'nun kısa çizginin kullanım yerleri listesindeki yedinci madde, bu çalışmanın konusunu doğrudan ilgilendirmektedir; "*Arasında, ve, ile, ila, ...-den ...-e anlamlarını vermek için kelimeler veya sayılar arasında kullanılır.*". Bu maddede bahsedilen kullanımlar ve bazı ek kullanımlarda kısa çizgi (-) işaretinin, birçok bağlamı içinde barındıran bir çatı sözcük öbeği türünün belirleyicisi olarak yazı dilinde kullanıldığı düşünülmektedir.

Kısa Çizgi Öbeğinin Tanımı ve Özellikleri

³ Batı dillerinden geçen bazı ön ekli kullanımların da kısa çizginin yanlış kullanılmasında pay sahibi olduğu burada vurgulanmalıdır. Bk. Çelik, Anıl. "Türkçede Kelime Olarak Kullanılan Batı Kaynaklı Ön Eklerin Bugünkü Durumu Üzerine". *Eurasian Academy Of Sciences Social Sciences Journal*, 6, 2015: 82-99; Çelik, Anıl. "Türk Dilinde Bir Modernleşme Sorunu: Türkçe Kelimelere Batı Kaynaklı Ön Ekler Getirilerek Türetilen Yeni Terimler". *Dil ve Edebiyat Yazıları İçinde*. 53-77, Ankara: Bilgin Kültür Sanat Yayınları, 2018; Şahin, Hatice. "Türkçede Ön Ek". *Uludağ Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 10, 2006: 65-77.

Birtakım sözcük öbekleri Türkçeye yabancı diller aracılığıyla girer ya da onlar aracılığıyla Türkçede yaygınlaşır. “Soyadı öbekleri” bu türden kullanımlara örnek olarak gösterilebilir. “*Soyadı kanunumuz aile adını kanunlaştırırken Batı dilleri örneğine uymuş ve tabii kullanışa aykırı olarak ayamay, dolayısıyla aile adını kişi adından sonraya almıştır.*” (Banguoğlu, 1990:516). Böylece “soyadı öbeği” olarak adlandırılan sözcük öbeği türü Türkçede ortaya çıkmıştır.

Yazı dilinde kısa çizgi (-) ile birlikte kurulan, farklı bağlamları bünyesinde barındıran ve adlandırılması için bu çalışmada “kısa çizgi öbeği” terimi önerilen sözcük öbeği türü de yabancı diller etkisiyle Türkçede yaygınlaşmakta olan bir türdür. Batı dilleri başta olmak üzere başka dillerde de imlada kısa çizgi (-) işaretine benzer kullanımlar mevcuttur. Ancak, örneğin İngilizcedeki tire kullanımlarında “hyphen”, “en dash” ve “em dash” ayrımına gidildiği görülür. Türkiye Türkçesi yazı dilinde kısa çizgi öbeği oluşturan yapıların benzerleri, İngilizcede “hyphen”den daha uzun, “em dash”ten daha kısa, orta uzunlukta bir tire olan “en dash” işareti ile birlikte yazılır. Türkçenin tercihi “kısa çizgi” işaretinden yanadır.

Bu çalışmada nitelikleri açıklanmaya çalışılacak olan sözcük öbeği türü için yukarıda da belirttiğimiz gibi “kısa çizgi öbeği” terimini önermekteyiz. Buna göre, kısa çizgi öbeği; Türkiye Türkçesi yazı dilinde kısa çizgi (-) işareti ile birlikte kurulan ve anlamsal olarak bütünleşik “/x/-den /y/-e”⁴, /x/ ve /y/ arasında, /x/ ve /y/ arasındaki, /x/-e karşı /y/, /x/’e bağlı-mensup /y/, /x/ ila /y/, /x/ ve /y/” ile bu yapılardan bazılarının daha fazla öge ile genişletilmiş biçimlerini içeren, istikamet ve hedef aralığı bildirme işlevi, sayı ve miktar aralığı bildirme işlevi, rekabet ve skor bildirme işlevi, mensubiyet ve adres bildirme işlevi, süre aralığı bildirme işlevi ve bütünleşik birliktelik bildirme işlevi gibi muhtelif işlevlerde ortaya çıkan bir sözcük öbeği türüdür. Kısa çizgi öbekleri şekilsel olarak tek bir sözcük gibi kullanılır ve bağlama göre değişik işlevler kazanırlar. Birtakım özellikleri, başka bazı sözcük öbekleriyle ve birleşik adlarla benzeşiyormuş gibi gözükse de kısa çizgi öbeklerinin yapıları bunlardan farklıdır.

İstikamet-Hedef Aralığı Bildirme İşlevi: Ek almamış iki sözcüğün arasına giren kısa çizgi “-” işareti, istikamet ve hedef aralığı bildirme bağlamı kısa çizgi öbeklerinde bütünleşik bir “/x/-den /y/-e” anlamını temsil edebilir ve bu anlam öbeğe üçüncü bir öge eklenerek “/x/-den /y/-e, /y/’den /z/-e”⁵ şeklinde genişletilebilir. Söz konusu öbek, aynı yöntemle “/x/ ve /y/ arası-arasındaki” ve “/x/ ve /y/, /y/ ve /z/ arası-arasındaki” anlam dairesinde de ortaya çıkabilir.

Örnekler:

⁴ /x/, öbeği oluşturan ilk sözcüğü; /y/, öbeği oluşturan ikinci sözcüğü temsil etmektedir.

⁵ /z/ öbeği oluşturan üçüncü sözcüğü temsil etmektedir.

- a) “Buraya Aydın-İzmir otoyolunu kullanarak geldim.” [Benzer Anlam Yapısı: Aydın’dan İzmir’e ‘kadar’ (otoyol) / Aydın ve İzmir Arası-Arasındaki (otoyol)] [Şekil Yapısı: Aydın-İzmir (otoyolu)].

→ “Aydın-İzmir otoyolu” ad tamlamasının derin yapısı “Aydın+φ otoyolu, İzmir+φ otoyolu” şeklinde değil “Aydın-İzmir+φ otoyolu” şeklindedir. Tamlamada iki ayrı otoyoldan değil; istikamet anlatımlı, bütünleşik bir Aydın-İzmir otoyolundan söz edilmektedir. Görüldüğü üzere kısa çizgi öbeği, başka sözcük öbeklerinin yapılarına katılırken bir bütün olarak hareket edebilmektedir.

- b) “Bakü-Tiflis-Ceyhan Boru Hattı Projesi’nin açılışı yarın yapılacak.” [Benzer Anlam Yapısı: Bakü’den Tiflis’e, Tiflis’ten Ceyhan’a ‘kadar’ (Boru Hattı) / “Bakü ve Tiflis, Tiflis ve Ceyhan Arası/ Arasındaki (Boru Hattı)”] [Şekil yapısı: Bakü-Tiflis-Ceyhan (Boru Hattı)].

→ “Bakü-Tiflis-Ceyhan Boru Hattı” ad tamlamasının derin yapısı “Bakü+φ Boru+φ Hattı, Tiflis+φ Boru+φ Hattı, Ceyhan+φ Boru+φ Hattı” şeklinde değil, “Bakü-Tiflis-Ceyhan+φ Boru+φ Hattı” şeklindedir. Tamlamada üç ayrı boru hattından değil, istikamet anlatımlı, bütünleşik bir Bakü-Tiflis-Ceyhan Boru Hattı’ndan söz edilmektedir. Görüldüğü üzere kısa çizgi öbeği, başka sözcük öbeklerinin yapılarına katılırken bir bütün olarak hareket edebilmektedir.

- c) “Türkçe-İngilizce sözlük aldım.” [Benzer Anlam Yapısı: Türkçeden İngilizceye (sözlük)] [Şekil Yapısı: Türkçe-İngilizce (sözlük)].

→ “Türkçe-İngilizce sözlük” sıfat tamlamasının derin yapısı “Türkçe sözlük, İngilizce sözlük” şeklinde değildir. Tamlamada; hedef aralığı bildirme bağlamında, tek bir “Türkçe-İngilizce sözlük”ten bahsedilmektedir. Görüldüğü üzere kısa çizgi öbeği, başka sözcük öbeklerinin yapılarına katılırken bir bütün olarak hareket edebilmektedir.

Yukarıdaki örneklerde de fark edildiği gibi istikamet ve hedef aralığı bildirme bağlamlı kısa çizgi öbeklerinde öbeği oluşturan sözcükler anlamsal olarak bütünleşik “/x/-den /y/-e”, “/x/-den /y/-e, /y/’den /z/-e” ya da “/x/ ve /y/ arası-arasındaki”, “/x/ ve /y/, /y/ ve /z/ arası-arasındaki” kavram alanına girerken bünyelerine herhangi bir ek ya da yanlarına fazladan bir sözcük almazlar. O kavram alanı yazı diline kısa çizgi işareti (-) ile yansıtılır.

Bu sözcük öbeği türünde bağlam çok önemlidir. Örneğin “istikamet bildirme” bağlamlı kısa çizgi öbeğinde unsurların sırası anlam belirleyicidir, unsurların herhangi birinin yeri değiştirildiğinde anlam da tamamen değişir. “İstikamet bildirme” bağlamı bilinen “Bakü-Tiflis-Ceyhan” sözcük öbeğiyle “Tiflis-Ceyhan-Bakü”, “Ceyhan-Bakü-Tiflis” ve “Tiflis-Bakü-Ceyhan” gibi sözcük öbeklerinin anlamı tamamen farklıdır, her biri ayrı bir istikamet belirtmektedir. “Türkçe-İngilizce” örneğinde de durum böyledir. Sözlüklerin ilk sayfasında “İngilizce-Türkçe, Türkçe-İngilizce” [Türkçeden İngilizceye, İngilizceden Türkçeye] vb. ibareler bulunur. Bu kullanımlar,

yukarıda anlatılmak isteneni somutlaştırmak adına kullanışlı örneklerdir. Söz konusu öbekte, unsurların yeri değiştirildiğinde hedef aralığının yönü görüldüğü üzere tam zıt tarafa doğru dönmüştür. Öte yandan “istikamet ve hedef aralığı” bağlamı olmayan “Kendini bir iş-okul-sanat çıkmazının ortasında bulmuştu.” örnek cümlesindeki “iş-okul-sanat” kısa çizgi öbeğinde kuvvetlendirilmiş bir “ve” işlevi; bütünleşik bir birliktelik bağlamı mevcuttur ve bu öbeğin unsurlarının yeri değiştirilebilir.

Yukarıdaki yön-mesafe aralığı bildirme bağlamı örneklerden bazıları anlamsal olarak aitlik öbeklerine [Aydın ve İzmir arasındaki] yaklaşıp da “*aitlik öbekleri, aitlik eki eklenen kelime ve ondan önce gelen en az bir kelimeyle kurulan kelime gruplarıdır.*” (Altun, 2011:15). Örnekteki kısa çizgi öbeği [Aydın-İzmir] bir aitlik eki aracılığıyla teşekkül etmemiştir. Bütünleşikliği yazı dilinde, kısa çizgi işareti (-) ile temsil edilmiştir. Bu öbeğin aitlik öbeğini oluşturan unsurlarla değil, kısa çizgi öbeğini oluşturan unsurlarla ortaya çıkmasının sebebi, yalnızca dilde en az çaba ilkesinin işletilmesi değil, aynı zamanda anlamındaki bu bütünleşiklik ifadesidir. İstikamet ve hedef aralığı bildirme bağlamı kısa çizgi öbeklerinin yapıları ve anlamsal kuruluş mantıkları aitlik öbeğinden farklıdır.

Kısa çizgi öbeği ile karıştırılabilecek yapılardan bir diğeri olan “birleşik isim” terimi ile ilgili Türkiye Türkolojisi yayınlarında bir karmaşa söz konusudur. Özkan (2018: 1-11), “*Birleşik isim terimi şekil bilgisi kaynaklarında ve terim sözlüklerinde “hanımeli, cumartesi, gecekondü” gibi örnekler için, söz dizimi veya söz dizimine yer veren kaynaklarda ise “Reşat Nuri Güntekin, Yahya Kemal Beyatlı, Peyami Safa, Muharrem Ergin” gibi yapılar için kullanılmaktadır.*” der ve “*Birleşik isim, değişik kelime grubu kalıplarıyla oluşturulan ve fiil özelliği göstermeyen birleşik kelimelerin ortak adıdır.*” şeklinde işbu çalışmada da kabul edilen bir birleşik isim tanımlaması yapar. Ona göre “*Bir şahsa özel ad olmak üzere iki veya daha fazla özel ismin bir araya gelmesiyle oluşan kelime grubuna özel isim grubu denir.*” Bu ehemmiyetli tespitlere katılmakla birlikte bu çalışmada aynı tanımlı “özel isim grubu” terimi yerine “kişi adı öbeği” terimi tercih edilmiştir. Bunun yanı sıra, “kişi adı öbeği”nin alt türlerinin de şu şekilde olduğu düşünülmektedir: a) Kişi ilk adı + kişi ikinci adı öbeği (örn. Mustafa Kemal) b) Kişi ilk adı + soyadı öbeği (örn. Zeynep Korkmaz) c) Kişi ilk adı + kişi ikinci adı + soyadı öbeği (örn. Mustafa Kemal Atatürk). Bu terimin ve tasnifin tercih edilmesinin sebebi “Aydın-İzmir” ya da “Mazhar-Fuat-Özkan” gibi kısa çizgi öbeklerinin de art arda sıralanan özel isimlerden teşekkül eden birtakım örnekler vermesi dolayısıyla bu iki farklı öbeği karşılayan terimler arasında ortaya çıkabilecek anlam karmaşalarının önüne geçilmeye çalışılmasıdır. Örneğin “Aydın-İzmir” ya da “Mazhar-Fuat-

Özkan” gibi bazı öbekler de özel adların herhangi bir ek almaksızın⁶ art arda gelmesinden (özel ad + özel ad + özel ad...) ⁷ ortaya çıkabilir ancak oluşum biçimleri, anlam ve kavram alanları kişi adı öbeklerinden tamamen farklıdır. Birleşik sözcükler ise muhtelif sözcük öbeklerinin kalıplaşması nihayetinde ortaya çıkar. Elbette kısa çizgi öbeklerinin kalıplaşması yoluyla da birleşik sözcükler ortaya çıkabilir. Ancak yukarıda belirtilenler, bahsi geçen tanımlamalar ve nüanslar dikkate alınarak bu kavramlar ile kısa çizgi öbekleri birbirlerine karıştırılmamalıdır.

İmla işaretleri yazı dili için oldukça önemli unsurlardır. Dil dizgesinin her parçasının olduğu gibi yazı dilinin öğelerinden noktalama işaretlerinin görevleri de dildeki içsel dinamiklerle evrilebilir yahut dışarıdan ödünçlerle genişleyebilir. Kısa çizgi işareti, mezkûr öbeklerin yazı dilinde belli bağlamlarda ifade edilmesini sağlayarak öbeği oluşturan unsurlar arasındaki bütünleşikliği ön plana çıkarır. Dilin en temel ilkelerinden “dilde emekten ve zamandan tasarruf” ya da diğer adıyla “dilde en az çaba” ilkesi göz önüne alındığında son derece ekonomik bir öbek oluşturma yöntemiyle ortaya çıkarılan kısa çizgi öbeklerinin dilde niçin böyle kolay kabul gördüğü ve yaygınlaştığı anlaşılabilir.

Etkileşim Bildirme İşlevi: Ek almamış iki sözcüğün arasına giren kısa çizgi “-” işareti, etkileşim bildirme bağlamı kısa çizgi öbekleri bünyesinde bütünleşik bir “/x/ ile /y/ arasındaki” anlamını temsil edebilir.

Örnekler:

- a) “Heyet, Türkiye-İngiltere ilişkilerinin güçlendirilmesi konusunu görüştü.” [Benzer Anlam Yapısı: Türkiye ile İngiltere arasındaki (ilişkiler)] [Şekil Yapısı: Türkiye-İngiltere (ilişkileri)].

→ “Türkiye-İngiltere ilişkileri” ad tamlamasının derin yapısı “Türkiye+φ ilişkileri, İngiltere+φ ilişkileri” şeklinde değil, “Türkiye-İngiltere+φ ilişkileri” şeklindedir. Tamlamada iki ayrı ilişkiden değil; etkileşim anlatımlı, bütünleşik bir Türkiye-İngiltere ilişkilerinden söz edilmektedir. Görüldüğü üzere kısa çizgi öbeği, başka sözcük öbeklerinin yapılarına katılırken bir bütün olarak hareket edebilmektedir. Burada kısa çizgi işareti aracılığıyla ifade edilen anlam, salt “Türkiye ile İngiltere+φ ilişkileri” veya “Türkiye ve İngiltere+φ ilişkileri” olarak düşünülmemelidir. Yapının bağlaçlarla değil, kısa çizgi öbeğiyle kurulmuş olmasının sebebi yalnızca “dilde en az çaba ilkesi” değildir. Bu anlatımda iki ülke arasındaki ilişki yumağının bütünleşikliği ön plana çıkarılmış ve bir ilişki adı nitelenmiştir. Yani bu kullanımda “kısa çizgi öbeği” anlamsal olarak sıfat görevi görmüştür. Bilindiği üzere “*bir kelime grubu diğer bir grubun ögesi olabilir.*” (Altun, 2011:14).

⁶ Yazı dilinde kısa çizgi işareti ile birlikte kullanılırlar.

⁷ Yazı dilinde, kişi adı öbeklerinden birlikte kullanıldıkları kısa çizgi (-) işareti ile de ayrılırlar.

- b) “Spor-sanat iş birliğiyle ülkenin tanıtımına katkı sağlandı.” [Benzer Anlam Yapısı: Spor ile Sanat Arasındaki (iş birliği)] [Şekil Yapısı: Spor-sanat (iş birliği)].

→ “Spor-sanat iş birliği” ad tamlamasının derin yapısı “Spor+φ iş birliği, Sanat+φ iş birliği” şeklinde değil, “Spor-sanat+φ iş birliği” şeklindedir. Tamlamada iki ayrı iş birliğinden değil; etkileşim anlatımlı, bütünleşik bir spor-sanat iş birliğinden söz edilmektedir. Görüldüğü üzere kısa çizgi öbeği, başka sözcük öbeklerinin yapılarına katılırken bir bütün olarak hareket edebilmektedir.

Yukarıdaki örneklerde de fark edildiği gibi etkileşim bildirme bağlamı kısa çizgi öbeklerinde öbeği oluşturan sözcükler anlamsal olarak bütünleşik “/x/ ile /y/ arasındaki” kavram alanına girerken bünyelerine herhangi bir ek ya da yanlarına fazladan bir sözcük almazlar. O kavram alanı yazı diline kısa çizgi işareti (-) ile yansıtılır.

Etkileşim bildirme bağlamındaki kısa çizgi öbeğinin unsurlarının yerleri, aksini isteyen göstergeler olmadığı sürece birbirleriyle değiştirilebilir.

Yukarıdaki etkileşim bağlamı örneklerden bazıları anlamsal olarak aitlik öbeklerine [Türkiye ile İngiltere arasındaki] yaklaşırsa da bunların yapılarının ve anlamsal kuruluş mantıklarının aitlik öbeğinden farklı olduğu bu çalışmanın “İstikamet ve hedef aralığı bildirme bağlamı” başlığı altında açıklanmıştır. Şekil yönünden kısa çizgi öbeği ile karıştırılabilecek yapılardan olan “birleşik isim” ve “özel isim öbeği” terimleri ile ilgili tartışmalar ve kısa çizgi öbeklerinin bu yapılardan ayrıştığı yönler hakkında da yine aynı başlık altında bilgi verilmiştir. Bu tür yapıların “bağlama öbeklerinden” farkları ise aşağıda “sayı ve miktar aralığı bildirme işlevi” başlığı bünyesinde ele alınmıştır.

Süre Aralığı Bildirme İşlevi: Ek almamış iki sözcüğün ya da sayının arasına giren kısa çizgi “-” işareti, süre aralığı bildirme bağlamı kısa çizgi öbekleri bünyesinde bütünleşik bir “/x/ ile /y/ arası-arasında-arasındaki” anlamını temsil edebilir.

Örnekler:

- a) “Sınav saatinin 09:45-10:45 olduğu belirtildi.” [Benzer Anlam Yapısı: 09:45 ile 10:45 arası] [Şekil Yapısı: 09:45-10:45].

→ Bu yapıda iki ayrı sınav saatinden değil, bütünleşik bir 09:45-10:45 süre aralığından söz edilmektedir. Buradaki kısa çizgi öbeği, geçtiği cümlelerin derin yapısında bir bütün olarak konumlanmıştır.

- b) “1914-1918 Birinci Dünya Savaşı’nda çok canlar kaybedildi.” [Benzer Anlam Yapısı: [1914 ile 1918 arasındaki (Birinci Dünya Savaşı)] [Şekil Yapısı: 1914-1918 (Birinci Dünya Savaşı)].

→ Bu yapıda iki ayrı yılda yapılan bir savaştan değil bütünleşik süre aralığından söz edilmektedir. Buradaki kısa çizgi öbeği, geçtiği cümlenin derin yapısında bir bütün olarak konumlanmıştır.

Yukarıdaki örneklerde de görüldüğü üzere süre aralığı bağlamı kısa çizgi öbeklerinde öbeği oluşturan sözcükler, anlamsal olarak bütünleşik “/x/ ile /y/ arası-arasında-arasındaki” kavram alanına girerken bünyelerine herhangi bir ek ya da yanlarına fazladan bir sözcük almazlar. O kavram alanı yazı diline kısa çizgi işareti (-) ile yansıtılır.

Süre aralığı bildirme bağlamındaki kısa çizgi öbeğinin unsurlarının sıraları önemlidir. Önceki unsur, süre aralığının başlangıcını; sonraki unsur ise süre aralığının bitişini bildirecek şekilde öbekte yerini alır, “1914-1918” yerine “1918-1914” denilemez.

Yukarıdaki süre aralığı bağlamı örneklerden bazıları anlamsal olarak aitlik öbeklerine [1914 ile 1918 arasındaki] yaklaşırsa da bunların yapılarının ve anlamsal kuruluş mantıklarının aitlik öbeğinden farklı olduğu bu çalışmanın “İstikamet ve hedef aralığı bildirme bağlamı” başlığı altında açıklanmıştır. Yine bu bağlamdaki örneklerden bir kısmı da anlamsal olarak belirtisiz isim tamlamasına (1914 ile 1918 arası) yaklaşmış gözükür. Oysa belirtisiz isim tamlamaları “*tamlayan ve tamlanan öğelerinden ilkinin yüzey yapıda bir ek barındırmadığı, ikincisinin iyelik üçüncü kişi eki aldığı kelime grubu*”dur (Altun, 2011:17). Kısa çizgi öbeklerinin ise her iki unsuru da eksiz durumdadır. Buna bakarak bu öbek türünü eksiz ad tamlamaları ile de karıştırmamak gerekir. Eksiz ad tamlamalarında yer alan adlar arasında aitlik-sahiplik ilişkisi ve bu adların derin yapılarında ad tamlamalarını kuran ekler tespit edilebilmektedir. Kısa çizgi öbeklerinin ise bütünleşiklikleri yazı dilinde, kısa çizgi işareti (-) ile temsil edilir. Unsurların arasında aitlik-sahiplik ilişkisi yoktur.

Sayı ve Miktar Aralığı Bildirme İşlevi: Ek almamış iki sözcüğün ya da sayının arasına giren kısa çizgi “-” işareti, sayı ve miktar aralığı bildirme bağlamı kısa çizgi öbekleri bünyesinde bütünleşik bir “/x/ ile /y/” ya da “/x/-den /y/-e kadar” anlamlarını temsil edebilir.

Örnek:

- a) “Bu oyun, 2-4 oyuncuyla oynanmaktadır.” [Benzer Anlam Yapısı: 2 ila 4 / 2’den 4’e kadar (oyuncu)] [Şekilse Yapı: 2-4 (oyuncu)].

→ Bu yapıda iki ayrı oyuncu sayısından değil, bütünleşik bir “2-4” miktar aralığından söz edilmektedir. Buradaki kısa çizgi öbeği, geçtiği cümlenin derin yapısında bir bütün olarak konumlanmıştır.

Yukarıdaki örnekte görüldüğü üzere sayı ve miktar aralığı bağlamı kısa çizgi öbeklerinde öbeği oluşturan sözcükler ya da sayılar anlamsal olarak bütünleşik “/x/ ile /y/” ya da “/x/-den

/y/-e kadar” kavram alanlarına girerken bünyelerine herhangi bir ek ya da yanlarına fazladan bir sözcük almazlar. O kavram alanı yazı diline kısa çizgi işareti (-) ile yansıtılır.

Sayı ve miktar aralığı bildirme bağlamındaki kısa çizgi öbeğinin unsurlarının sırası önemlidir. Başlangıç sayısı önceki unsur; bitiş sayısı sonraki unsur olarak öbekte yerini alır, bu bağlamda “2-4” yerine “4-2” denilemez.

Yukarıda yer alan sayı ve miktar aralığı bildirme bağlamı örnek, anlamsal olarak bağlama öbeklerine [2 ila 4] yaklaşırsa da bağlama öbekleri “*kelime ya da kelime gruplarının arasına bağlaçların getirilmesiyle kurulu kelime gruplarıdır.*” (Altun, 2011:18). Örnekteki kısa çizgi öbeği [2-4] bir bağlaç aracılığıyla teşekkül etmemiştir. Bütünleşikliği yazı dilinde, kısa çizgi işareti (-) ile temsil edilmiştir. Bu öbeğin, bağlama öbeğini oluşturan unsurlarla değil de kısa çizgi öbeğini oluşturan unsurlarla ortaya çıkmasının sebebi, yalnızca dilde en az çaba ilkesinin işletilmesi değil, aynı zamanda anlamındaki bu bütünleşiklik ifadesidir. Sayı ve miktar aralığı bildirme bağlamı kısa çizgi öbeklerinin yapıları ve anlamsal kuruluş mantıkları bağlama öbeklerinden farklıdır. Bulak (2018:62-74), geleneksel “bağlama öbeği” tanımlarına itiraz eder, “*bu yapıyı oluşturan unsurlar arasında ana unsur yardımcı unsur ayrımı yapılamaması, bunlarda her unsurun kendi vurgusunu alması, vurgularının eşit olması ve bu yapıların geçtikleri cümlelerin derin yapılarında bir bütün olarak değil de ayrı ayrı öge olmaları, yine başka kelime gruplarının yapılarına katılırken bir bütün olarak hareket edememeleri*” gibi sebepleri de itirazına dayanak olarak gösterir ve bu öbeğin kelime grubu olarak değerlendirilmemesi gerektiğini belirtir.

Yukarıda kısa çizgi öbeği ile ilgili olarak verilen örneklerde yer alan yapılar, tıpkı sözcük öbeği tanımlarının genel kabullerinde belirtildiği gibi en az iki bağımsız sözcükten meydana gelmekte, şekil ve mana açısından bir bütünlük göstermekte, bir varlığın ya da kavramın adı olabilmekte (Altun, 2011: 13-14), başka sözcük öbeklerinin yapılarına katılırken bir bütün olarak hareket edebilmekte ve geçtikleri cümlelerin derin yapılarında bir bütün olarak konumlanabilmektedir. Dolayısıyla benzeştikleri diğer sözcük öbekleriyle de yukarıda gösterildiği üzere çeşitli yönleriyle ayrılan bu yapıların müstakil bir sözcük öbeği türü olarak değerlendirilmesi ve “kısa çizgi öbeği” olarak adlandırılması bu çalışma aracılığıyla önerilmektedir.

Rekabet ve Skor Bildirme İşlevi: Ek almamış iki sözcüğün ya da sayının arasına giren kısa çizgi “-” işareti, rekabet ve skor bildirme bağlamı kısa çizgi öbekleri bünyesinde bütünleşik bir “/x/-e karşı /y/” anlamını temsil edebilir.

Örnekler:

- a) “Hep beraber Galatasaray-Fenerbahçe karşılaşmasını izledik.” [Benzer Anlam Yapısı: Galatasaray’a karşı Fenerbahçe (karşılaşması)] [Şekil Yapısı: Galatasaray-Fenerbahçe (karşılaşması)].

→ “Galatasaray-Fenerbahçe karşılaşması” ad tamlamasının derin yapısı “Galatasaray+φ karşılaşması, Fenerbahçe+φ karşılaşması” şeklinde değil, “Galatasaray-Fenerbahçe+φ karşılaşması” şeklindedir. Tamlamada iki ayrı karşılaşmadan değil; rekabet bildirme anlatımlı, bütünleşik bir Galatasaray-Fenerbahçe karşılaşmasından söz edilmektedir. Görüldüğü üzere kısa çizgi öbeği, başka sözcük öbeklerinin yapılarına katılırken bir bütün olarak hareket edebilmektedir.

- b) “O karşılaşmada 2-1 yenilmeleri turnuvadan elenmelerine yol açtı.” [Benzer Anlam Yapısı: 2’ye karşı 1 (yenilme)] [Şekil Yapısı: 2-1 (yenilme)].

→ Bu yapıda iki ayrı skordan değil, bütünleşik bir “2-1” skorundan söz edilmektedir. Buradaki kısa çizgi öbeği, geçtiği cümlenin derin yapısında bir bütün olarak konumlanmıştır.

Yukarıdaki örnekte görüldüğü üzere rekabet ve skor bildirme bağlamı kısa çizgi öbeklerinde öbeği oluşturan sözcükler ya da sayılar anlamsal olarak bütünleşik “/x/-e karşı /y/” kavram alanına girerken bünyelerine herhangi bir ek ya da yanlarına fazladan bir sözcük almazlar. O kavram alanı, yazı diline kısa çizgi işareti (-) ile yansıtılır.

Rekabet bildirme bağlamındaki kısa çizgi öbeğini oluşturan unsurların sırası, bir müsabaka anlattığı durumda, spor diline özgü yeni bir anlatım kazanmıştır. Bilhassa futbol dilinde, öbeğin ilk unsuru ev sahibi takımı, ikinci unsuru ise deplasman takımını temsil eder (Örn. “Hep beraber Galatasaray-Fenerbahçe karşılaşmasını izledik.”). Yani, futbol müsabakasını anlattığına dair göstergelerin olduğu kullanımlar dahilinde “Galatasaray-Fenerbahçe” öbeği ile “Fenerbahçe-Galatasaray” öbeği arasında anlamsal farklılık söz konusudur. “Galatasaray-Fenerbahçe” öbeğinde müsabakanın Galatasaray’ın iç sahasında gerçekleştiği, “Fenerbahçe-Galatasaray” öbeğinde ise müsabakanın Fenerbahçe’nin iç sahasında gerçekleştiği bilgisi saklıdır. Spor dilinde bu bağlam ile kurulmuş kısa çizgi öbeklerindeki unsurların sırası anlamı etkiler. Oysa, örneğin “Galatasaray-Fenerbahçe dostluğu adına çok önemli bir toplantı gerçekleştirildi.” cümlesindeki bağlam farklıdır ve etkileşim bildirir. Yukarıda da belirtildiği gibi etkileşim bildirme bağlamındaki kısa çizgi öbeğinin unsurlarının yerleri, aksini isteyen göstergeler olmadığı sürece birbirleriyle değiştirilebilir. Örnek verilen bu kısa çizgi öbeklerindeki unsurların şekil yapısı aynı olsa da kuruluş bağlamları farklıdır. Bu da öbekleri oluşturan unsurlardaki sıranın anlama etki edip etmeyeceğini belirlemiştir.

Skor bildirme bağlamı kısa çizgi öbeklerinde ise büyük skorun önce, küçük skorun sonra konumlandırılması eğilimi vardır. Ancak daha çok spor dilinde ve yazıda olmak üzere ev sahibi

takımın skorunun önce, deplasman takımının skorunun sonra konumlandırıldığı kullanımlar da söz konusudur.

Yukarıdaki rekabet ve skor bildirme bağlamı örneklerden bazılarının içindeki unsurlar anlamsal olarak edat öbeklerine [Galatasaray'a karşı] benzese de edat öbekleri “*kelime ya da kelime gruplarının sonuna edatların eklenmesiyle oluşturulan kelime gruplarıdır.*” (Altun, 2011:19) Örnekteki kısa çizgi öbeği [Galatasaray-Fenerbahçe] bir edat aracılığıyla teşekkül etmemiştir. Bütünleşikliği yazı dilinde, kısa çizgi işareti (-) ile temsil edilmiştir. Edat öbeğiyle olan anlamsal farkı yaratan da bu bütünleşiklik ifadesinin öne çıkarılmasıdır. Bu öbeğin; edat öbeğini oluşturan unsurlarla değil, kısa çizgi öbeğini oluşturan unsurlarla ortaya çıkmasının sebebi; yalnızca dilde en az çaba ilkesinin işletilmesi değil, aynı zamanda anlamındaki bu bütünleşiklik ifadesidir. Rekabet ve skor bildirme bağlamı kısa çizgi öbeklerinin yapıları ve anlamsal kuruluş mantıkları edat öbeğinden farklıdır. Şekil yönünden kısa çizgi öbeği ile karıştırılabilecek yapılardan olan “birleşik isim” ve “özel isim öbeği” terimleri ile ilgili tartışmalar ve kısa çizgi öbeklerinin bu yapılardan ayrıştığı yönler hakkında ise bu çalışmanın “İstikamet ve Mesafe Aralığı Bildirme İşlevi” başlığı altında bilgi verilmişti.

Mensubiyet ve Adres Bildirme İşlevi: Ek almamış iki yerleşim adının arasına giren kısa çizgi “-” işareti, mensubiyet ve adres bağlamı kısa çizgi öbekleri bünyesinde bütünleşik bir “/x/-e bağlı /y/” ve “/x/’e bağlı /y/-e bağlı z” anlamını temsil edebilir.

Örnekler:

- a) “Artvin-Ardanuçluyum.” [Benzer Anlam Yapısı: Artvin’e bağlı Ardanuç] [Şekil Yapısı: Artvin-Ardanuç].

→ Cümlede ayrı ayrı Artvinlilik ve Ardanuçluluktan bahsedilmemektedir. Bütünleşik bir anlam mevcuttur. Kısa çizgi öbeği bir bütün olarak konumlanmıştır.

- b) “Bursa-Nilüfer-Görükle’de satılık daireleri var.” [Benzer Anlam Yapısı: Bursa’ya bağlı Nilüfer’e bağlı Görükle] [Şekil Yapısı: Bursa-Nilüfer-Görükle].

→ Cümlede “Bursa’da satılık daireler, Nilüfer’de satılık daireler, Görükle’de satılık daireler” anlamı yoktur. Bütünleşik bir anlam mevcuttur. Kısa çizgi öbeği bir bütün olarak konumlanmıştır.

Yukarıdaki örneklerde görüldüğü üzere mensubiyet ve adres bildirme bağlamı kısa çizgi öbeklerinde öbeği oluşturan sözcükler anlamsal olarak bütünleşik “/x/-e bağlı /y/” veya “/x/’e bağlı /y/-e bağlı z” kavram alanına girerken bünyelerine herhangi bir ek ya da yanlarına fazladan bir sözcük almazlar. O kavram alanı, yazı diline kısa çizgi işareti (-) ile yansıtılır.

Mensubiyet ve adres bildirme bağlamındaki kısa çizgi öbeğinin unsurlarının sırası önemlidir. İlk ad, ikinci adın bağlı olduğu; ikinci ad, varsa üçüncü adın bağlı olduğu yerleşim yerini ifade eder.

Bugün birleşik ada dönüşmüş pek çok yer ismi, mensubiyet ve adres bildirme işlevli kısa çizgi öbeği yapısında kurulduktan sonra kalıplaşmıştır. Örnek: Yenişarbademli -Eskiden Yenişar Kazası'na tabi, Bademli Karyesidir-, Alaplıbölücek -Alaplı ilçesine bağlı Bölücek köyü- vb.

Yukarıda verilen örneklerdeki yapılar “Kelem Yenice”, “Karadeniz Ereğli” vb. yapılarla karıştırılmamalıdır. “Kelem Yenice”, “Karadeniz Ereğli” vb. yapılar bazı araştırmacıların birleşik ad, bazı araştırmacıların eksilteli yapı⁸, bazı araştırmacıların ise eksiz ad tamlaması olarak değerlendirdiği bir formdadır. Bu yapılarda benzerlerinden ayırma işlevi ön plandadır, dolayısıyla anlamsal olarak sıfat tamlaması işlevi görürler. Bu çalışmada söz konusu öbeklerin derin yapısının “Kelem+φ Yenice+si”, “Karadeniz+φ Ereğli+si” biçiminde olduğu görüşünde olunduğunu belirtmek gerekir.

Şekil yönünden kısa çizgi öbeği ile karıştırılabilecek yapılardan olan “birleşik isim” ve “özel isim öbeği” terimleri ile ilgili tartışmalar ve kısa çizgi öbeklerinin bu yapılardan ayrıştığı yönler hakkında ise bu çalışmanın “İstikamet ve Mesafe Aralığı Bildirme İşlevi” başlığı altında bilgi verilmiştir.

Bütünleşik Birliktelik Bildirme İşlevi: Ek almamış iki sözcüğün arasına giren kısa çizgi “-” işareti, bütünleşik birliktelik bildirme bağlamı kısa çizgi öbekleri bünyesinde, bütünleşik bir “/x/ ve /y/” veya “/x/ ve /y/ ve /z/” anlamını temsil edebilir.

Örnekler:

- a) “Bu coğrafyaya Avusturya-Macaristan İmparatorluğu uzun yıllar boyunca hükmetmişti.”
[Benzer anlam yapısı: Avusturya ve Macaristan] [Şekil yapısı: Avusturya-Macaristan].

→ “Avusturya-Macaristan İmparatorluğu” ad tamlamasının derin yapısı “Avusturya+φ İmparatorluğu, Macaristan+φ İmparatorluğu” şeklinde değil, “Avusturya-Macaristan+φ İmparatorluğu” şeklindedir. Tamlamada iki ayrı imparatorluktan değil, bütünleşik bir Avusturya-Macaristan İmparatorluğu'ndan söz edilmektedir. Görüldüğü üzere kısa çizgi öbeği, başka sözcük öbeklerinin yapılarına katılırken bir bütün olarak hareket etmiş ve hatta bir imparatorluğun özel adı olmuştur.

- b) “Afet bölgesinde arama-kurtarma çalışmalarına hız verildi.” [Benzer anlam yapısı: Arama ve kurtarma] [Şekil yapısı: Arama-kurtarma].

⁸ “Kimi zaman öbeği kuran birimlerde eklerin düştüğüne rastlanır. Bu durum, eksilteli yapı dediğimiz, yapısı bozuk dil birimlerinin ortaya çıkmasına neden olmaktadır.” (Güllülü, vd., 2012: 552).

→ “Arama-kurtarma çalışmaları” ad tamlamasının derin yapısı “Arama+φ çalışmaları, kurtarma+φ çalışmaları” şeklinde değil, “Arama-kurtarma+φ çalışmaları” şeklinde değerlendirilmelidir. Tamlamada birbirinden bağımsız iki ayrı çalışmadan değil⁹, bütünleşik arama-kurtarma çalışmalarından söz edilmektedir. İngilizce “search and rescue” terimi kaynaklı olarak Türkçeye geçen ve Türk dilinde “arama ve kurtarma” ya da “arama-kurtarma” terimleriyle karşılanan terim AFAD’ın Açıklamalı Afet Yönetimi Terimleri Sözlüğü’nde (2014:39) “*afet nedeniyle güç durumda kalmış insanların, özel olarak eğitilmiş ve donatılmış resmî veya özel ekipler tarafından aranması, bulunması ve kurtarılmasına yönelik çalışma.*” şeklinde tanımlanır. Görüldüğü üzere tanımda da bütünleşik faaliyetlerden söz edilmektedir. Yabancı dilden doğrudan çevirisi “ve” bağlacı ile yapılmış terimin Türk dilinde kısa çizgi öbeğiyle kurulmuş “arama-kurtarma” biçiminin daha yaygın olarak tercih edilmesinin sebebi işte bu bütünleşiklik anlatımıdır.

c) “Bu roman, okuyucusunu aşk-entrika-cinayet üçgeninin ortasında bırakıyor.” [Benzer anlam yapısı: Aşk ve entrika ve cinayet] [Şekil yapısı: Aşk-entrika-cinayet].

→ “Aşk-entrika-cinayet üçgeni” ad tamlamasının derin yapısı “aşk+φ üçgeni, entrika+φ üçgeni, cinayet+φ üçgeni” şeklinde değil, “Aşk-entrika-cinayet+φ üçgeni” şeklindedir. Tamlamada üç ayrı üçgenden değil, bütünleşik bir aşk-entrika-cinayet üçgeninden söz edilmektedir. Görüldüğü üzere kısa çizgi öbeği, başka bir sözcük öbeğinin yapısına katılırken bir bütün olarak hareket etmiştir.

d) “Mazhar-Fuat-Özkan konserine iki biletimiz var.” [Benzer anlam yapısı: Mazhar ve Fuat ve Özkan] [Şekil yapısı: Mazhar-Fuat-Özkan].

→ “Mazhar-Fuat-Özkan konseri” ad tamlamasının derin yapısı “Mazhar+φ konseri, Fuat+φ konseri, Özkan+φ konseri” şeklinde değil, “Mazhar-Fuat-Özkan+φ konseri” şeklindedir. Tamlamada üç ayrı konserden değil, bütünleşik bir Mazhar-Fuat-Özkan konserinden söz edilmektedir. Görüldüğü üzere kısa çizgi öbeği, başka sözcük öbeklerinin yapılarına katılırken bir bütün olarak hareket etmiştir. Aynı cümlenin “Mazhar ve Fuat ve Özkan konserine iki biletimiz var.” şeklinde ifade edilmeyişinin sebebi yalnızca kısaltma değildir. Bu isimlerin tek tek değil bütünleşik olarak konser veriyor olduklarının, bir bütünleşikliği ifade ettiklerinin yansımasıdır. Örnekte, bir kısa çizgi öbeğinin bir müzik grubunun özel adı olma hüviyeti kazandığı da görülmektedir.

e) “Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesinden mezun olmuş.” [Benzer anlam yapısı: [Tarih ve Coğrafya] [Şekil yapısı: Tarih-Coğrafya].

⁹ Arama ve kurtarma birbirinden ayrı iki faaliyettir. Ancak “arama-kurtarma” terimi, bu ikisinin bütünleşik ve bağlantılı şekilde gerçekleştirildiği faaliyet alanını ifade eder.

→ Bu örnekteki ad tamlamasının tamlayanı bir bağlama öbeğidir. Bu bağlama öbeğinin ilk unsuru bir sözcük ve ikinci unsuru ise bir kısa çizgi öbeğidir. Bu tercih, bütünleşik birliktelik bildiren kısa çizgi öbekleriyle, “ve” bağlaçlı bağlama öbekleri arasındaki farkı en belirgin şekilde göstermesi açısından dikkat çekicidir.

Yukarıdaki bütünleşik birliktelik bildirme bağlamı örneklerden bazıları anlamsal olarak bağlama öbeklerine [Arama ve kurtarma] yaklaşırsa da bu çalışmanın “sayı ve miktar bildirme işlevi” kısmında da belirtildiği gibi bağlama öbekleri “*kelime ya da kelime gruplarının arasına bağlaçların getirilmesiyle kurulu kelime gruplarıdır.*” (Altun, 2011:18). Örneklerdeki kısa çizgi öbekleri bağlaç aracılığıyla teşekkül etmemiştir. Bütünleşiklikleri yazı dilinde, kısa çizgi işareti (-) ile temsil edilmiştir. Örneğin “Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi” tamlamasının tamlayanında yer alan “Tarih-Coğrafya” kısa çizgi öbeği “Tarih ve Coğrafya” şeklinde de ifade edilebilirdi. Ancak bu iki disiplinin bütünleşikliğini vurgulamak ve onları dil disiplininin bu bağlamda ayırmak için kısa çizgi öbeği tercih edilmiştir. Yani bu öbeğin bağlama öbeğini oluşturan unsurlarla değil, kısa çizgi öbeğini oluşturan unsurlarla ortaya çıkmasının sebebi, yalnızca dilde en az çaba ilkesinin işletilmesi değil, aynı zamanda anlamındaki bu bütünleşiklik ifadesidir. Bütünleşik birliktelik bildirme bağlamı kısa çizgi öbeklerinin yapıları ve anlamsal kuruluş mantıkları bağlama öbeklerinden farklıdır. Bir imla işareti aracılığıyla kurulmuş olmasından dolayı bütünleşik birliktelik bağlamı kısa çizgi öbekleri ile virgülle art arda sıralanmış yapıları da birbirine karıştırmamak gerekir. Virgül, sıralanan unsurlara bütünleşiklik anlamı katmaz. Bu bağlamda sözcük öbekleri kuracak nitelikleri bünyesinde taşımaz.

“Avusturya-Macaristan” ve “Mazhar-Fuat-Özkan” gibi örneklerde bütünleşik birliktelik bildirme bağlamı kısa çizgi öbekleri donarak özel ad işlevi kazanmıştır. Dolayısıyla bu yapılarda unsurların yeri de donmuştur. “Arama-kurtarma” yapısında da söz konusu öbek, bir faaliyet disiplininin adı olma özelliği kazandığı için unsurlarının yeri değiştirilemez. Aynı zamanda arama ve kurtarma faaliyetleri arasında bir öncelik sonralık bağlamı, bütünleşiklikte sıra da mevcuttur. “Aşk-entrika-cinayet üçgeni” yapısında yukarıdaki durumlar söz konusu olmadığından unsurların yerlerinin değiştirilmesi bunlara nispeten mümkündür.

Şekil yönünden kısa çizgi öbeği ile karıştırılabilecek yapılardan olan “birleşik isim” ve “özel isim öbeği” terimleri ile ilgili tartışmalar ve kısa çizgi öbeklerinin bu yapılardan ayrıştığı yönler hakkında ise bu çalışmanın “İstikamet ve Mesafe Aralığı Bildirme İşlevi” başlığı altında bilgi verilmiştir.

Kısa çizgi öbeğinin tanımında yer alan “bütünleşik /x/-den /y/-e”, “/x/ ve /y/ arasında-arasındaki”, /x/-e karşı /y/, /x/’e bağlı-mensup /y/, /x/ ile /y/, /x/ ve /y/...” ifadesinden yola çıkarak bu sözcük öbeği türünü “kısa çizgi işaretiyle kurulan sözcük öbekleri” ana başlığı altında

yukarıda geçen öbek kurucularının oluşturdukları kategoriler dahilinde (örn. kısa çizgi işareti ile kurulan bağlama öbekleri vb.) değerlendirme düşüncesi, bu çalışmanın verileri dikkate alındığında doğru olmaz. Tanımlamadaki “bütünleşik” sıfatı çok önemlidir. Kısa çizgi öbekleri, yukarıdaki öbek kurucularının oluşturdukları yapılara benzer anlamda yapılar ortaya çıkarsa da aynı anlamda yapılar ortaya çıkarmazlar. Şekil olarak farklılıkları bir yana diğer öbeklerden “bütünleşiklik” anlamı ile de ayrılırlar. Buna ek olarak, örneğin “Aydın-İzmir otoyolu” ad tamlamasının tamlayanında yer alan kısa çizgi öbeğinin benzer anlam yapısı yukarıda da belirtildiği gibi “Aydın’dan İzmir’e kadar otoyol” ya da “Aydın ve İzmir arasındaki otoyol” olarak düşünülebilir. Bu durumda bu öbeğin kategorizasyonunda edat öbeği kuruluşu mu yoksa aitlik öbeği kuruluşu mu esas alınacaktır? Kaldı ki “Aydın-İzmir” öbeği bütünleşiklik anlamıyla her iki yapıdan da ayrılmaktadır. Dolayısıyla, kısa çizgi öbekleri müstakil bir sözcük öbeği türü olarak incelenmelidir.

Bu öbeği oluşturan unsurların aralarında kısa çizgi olmadan yazılmaları sıkça görülen bir imla kusurudur. Bu tür imla kusurlarının sayısı giderek artmaktadır. “Arama-kurtarma” yerine “arama kurtarma”, “İngilizce-Türkçe” yerine “İngilizce Türkçe” veya “İngilizce, Türkçe” vb. kullanımları hatalıdır. Kısa çizgi işaretinin doğru kullanımına dikkat edilmelidir.

Sonuç

Bu araştırmada tartışılan verilere dayanılarak kısa çizgi öbekleri hakkında ortaya çıkan tespitler şöyle sıralanabilir:

1. Kısa çizgi öbeği; Türkiye Türkçesi yazı dilinde kısa çizgi (-) işareti ile birlikte kurulan ve anlamsal olarak bütünleşik “/x/-den /y/-e , /x/ ve /y/ arasında, /x/ ve /y/ arasındaki, /x/-e karşı /y/, /x/’e bağlı-mensup /y/, /x/ ila /y/, /x/ ve /y/” ile bu yapılardan bazılarının daha fazla öge ile genişletilmiş biçimlerini içeren, istikamet ve hedef aralığı bildirme işlevi, sayı ve miktar aralığı bildirme işlevi, rekabet ve skor bildirme işlevi, mensubiyet ve adres bildirme işlevi, süre aralığı bildirme işlevi ve bütünleşik birliktelik bildirme işlevi gibi muhtelif işlevlerde ortaya çıkan bir sözcük öbeği türüdür.
2. Kısa çizgi öbekleri, tıpkı sözcük öbeği tanımlarının genel kabullerinde belirtildiği gibi en az iki bağımsız sözcükten meydana gelmekte, şekil ve mana açısından bir bütünlük göstermekte, bir varlığın ya da kavramın adı olabilmekte, başka sözcük öbeklerinin yapılarına katılırken bir bütün olarak hareket edebilmekte ve geçtikleri cümlelerin derin yapılarında bir bütün olarak konumlanabilmektedir.

3. Kısa çizgi öbeklerinde öbeği oluşturan sözcükler anlamsal olarak, ilgili bütünleşik kavram alanlarına girerken bünyelerine herhangi bir ek ya da yanlarına fazladan bir sözcük almazlar. O kavram alanı, yazı diline kısa çizgi işareti (-) ile yansıtılır.
4. Kısa çizgi öbeklerinde bağlam çok önemlidir. Öbek unsurlarındaki sıranın anlama etkileri öbeğin işaret ettiği bağlama göre değişiklik gösterir.
5. Kısa çizgi öbekleri, çeşitli açılardan benzeştikleri; birleşik ad öbeği (ya da özel isim grubu), aitlik öbeği, bağlama öbeği, edat öbeği, sıfat tamlaması, belirtili/belirtisiz ad tamlaması, eksiz ad tamlaması (ya da eksiltili yapı), virgül ya da diğer imla işaretleri ile sıralanmış unsurlarla ve birleşik adlarla karıştırılmamalıdır. Bu öbeğin, diğer öbekleri oluşturan unsurlarla değil de kısa çizgi öbeğini oluşturan unsurlarla ortaya çıkmasının sebebi, yalnızca dilde en az çaba ilkesinin işletilmesi değil, aynı zamanda anlamındaki bütünleşiklik ifadesidir.
6. Kısa çizgi öbekleri, şekilsel açıdan ve bütünleşiklik ifadesi göz önüne alındığında anlam bakımından diğer öbeklerden farklıdır. Bu farklılıklardan dolayı bu kategori, “kısa çizgi işaretiyle kurulan sözcük öbekleri” benzeri bir ana başlık altında anlamsal olarak benzeştikleri yönler olan öbek kurucularının oluşturdukları kategoriler dahilinde (örn. kısa çizgi işareti ile kurulan bağlama öbekleri, kısa çizgi işareti ile kurulan edat öbekleri vb.) ele alınmamalıdır.
7. İmla işaretleri yazı dili için oldukça önemli unsurlardır. Dil dizgesinin her parçasının olduğu gibi yazı dilinin öğelerinden noktalama işaretlerinin görevleri de dildeki içsel dinamiklerle evrilebilir yahut dışarıdan ödünçlerle genişleyebilir. Kısa çizgi işaretinin kazandığı birtakım yeni işlevlerde yabancı dillerin etkisi mevcuttur.
8. Kısa çizgi öbeğini oluşturan unsurların aralarında kısa çizgi olmadan yazılmaları sıkça görülen bir imla kusurudur. Kısa çizgi işaretinin doğru kullanımına dikkat edilmelidir.
9. Kısa çizgi öbeklerinin müstakil bir sözcük öbeği türü olarak incelenmesinin ve gramer kitaplarında kendine yer bulmasının gerektiği savı yukarıdaki veriler dolayısıyla dikkatlere sunulmaya değerdir.

Kaynakça

AFAD. *Açıklamalı Afet Yönetimi Terimleri Sözlüğü*. Ankara: T.C. Başbakanlık Afet ve Acil Durum Yönetimi Başkanlığı, 2014.

Akalın, Şükrü Haluk. *Yazım Kılavuzu*, Ankara: TDK Yayınları, 2012.

Alibekiroğlu, Sertan. "Türkçede Kısa Çizginin Kullanım Yerlerine Ekler". *Uluslararası Dil, Eğitim ve Sosyal Bilimlerde Güncel Yaklaşımlar Dergisi (CALESS)*, 2(2), 2020: 547-557.

Altun, Mustafa. *Türkçede Kelime Grupları Çözümlemeleri "Türk Romanlarından Örneklerle"*, İstanbul: Mvt Yayıncılık, 2011.

Balyemez, Sedat. "Türkiye Türkçesinde Dakikalı Saat İfadeleri ve Saat Grubu", *Dil Araştırmaları Dergisi*, 2, 2008, 87-92.

Balyemez, Sedat. "Türkiye Türkçesinde Tarih İfade Etmek İçin Kullanılan Yapıların Söz Dizimi Bakımından İncelenmesi", *VIII. Milletlerarası Türkoloji Kongresi Bildiri Kitabı I*, İstanbul: İstanbul Üniversitesi Yayınları, 2014.

Banguoğlu, Tahsin. *Türkçenin Grameri*, Ankara: TDK Yayınları, 1990.

Baydar, Turgut. "Bağlama Grubu Üzerine". *TÜRÜK Uluslararası Dil, Edebiyat ve Halkbilimi Araştırmaları Dergisi*, 6/15, 2018: 62-74.

Çelik, Anıl. "Türk Dilinde Bir Modernleşme Sorunu: Türkçe Kelimelere Batı Kaynaklı Ön Ekler Getirilerek Türetilen Yeni Terimler". *Dil ve Edebiyat Yazıları İçinde*. 53-77. Ankara: Bilgin Kültür Sanat Yayınları, 2018.

Çelik, Anıl. "Türkçede Kelime Olarak Kullanılan Batı Kaynaklı Ön Eklerin Bugünkü Durumu Üzerine". *Eurasian Academy Of Sciences Social Sciences Journal*, 6, 2015: 82-99.

Ertane Baydar, Arzu Sema - Baydar, Turgut. "Türkiye Türkçesinde Kelime Grupları", *A. Ü. Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, 16, 2001: 27-47.

Güllülü, Meral - Aydın, Hasane - Üstünova, Mustafa - Üstünova, Kerime - Çetinoğlu Berberoğlu, Gülnaz - Akgün, Nilüfer. "Bursa'daki Cadde, Mahalle, Sokak Adlarında Birleşik Yapılı Tamlayanlar Üzerine". *Turkish Studies*, 7(2), 2012: 547-556.

Karaca, Hasan. "Türkiye Türkçesinde Sadece Sayılarla Kurulan Söz Dizimsel Yapılar", *Gaziantep University Journal of Social Sciences*, 17 (3), 2018: 814-819

Kerimoğlu, Caner. "Türkçe Dil Bilgisi Öğretiminde Söz Dizimi ile İlgili Kabuller Üzerine I (Kelime Grupları)", *Dokuz Eylül Üniversitesi Buca Eğitim Fakültesi Dergisi*, 20, 2006: 106- 118.

Kerimoğlu, Caner. "Sözcük Öbeği Olarak Cümle ve Bir Öbek Önerisi". *Türkiyat Mecmuası*, 26/2, 2016: 241-245.

Korkmaz, Zeynep. *Gramer Terimleri Sözlüğü*, Ankara: TDK Yayınları, 1992.

Özkan, Abdurrahman. "Bir Söz Dizimi Terimi: Özel İsim Grubu". *Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, 43, 2018: 1-11.

Özözen, Yüceol Muna. "Türkiye Türkçesinde Saat Anlatımlarının Sözdizimsel Yapısı", *Dil Dergisi*, 89 (Mart), 2000, 76-80.

Şahin, Hatice. "Türkçede Ön Ek". *Uludağ Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 10, 2006: 65-77.

İSMAİL HAKKI'NIN TAHASSÜR'DEKİ ŞİİRLERİNE VE POETİKASINA DAİR BAZI DİKKATLER Doç. Dr. Macit BALIK*

Öz: Türk edebiyatında Ara Nesil adı verilen intikal sürecinde adı geçen (Alişanzâde) İsmail Hakkı (1871-1944); şair, biyografi yazarı, çevirmen, araştırmacı ve bürokrat olarak bilinir. İsmail Hakkı, Tanzimat'tan Servet-i Fünûn'a geçiş sürecinde görülen farklı cepheler içinde kendisini Hâmit-Ekrem-Sezai dairesinde konumlandırmıştır. Recaizade Mahmut Ekrem'in şiir hakkındaki düşüncelerinin savunucusu olmanın yanı sıra yeni şiire örnek teşkil edecek eserler de ortaya koymuştur. Edebî faaliyetleri uzun sürmemiş olsa da Fransız şiirinden yaptığı tercüme, yazdığı biyografiler, dergicilik faaliyetleri ve edebiyat araştırmalarıyla Türk şiirinin Batılı bir hüviyet kazanmasına katkıda bulunmuştur. Yazın yaşamına gençlik yıllarında yazdığı şiirlerle başlayan İsmail Hakkı, bu dönemin ürünlerini *Tahassür* (1308/1891) adlı eserinde toplamıştır. *Tahassür*, bir kısmı daha önce *Mekteb* dergisinde yayımlanmış, bazıları tercüme ve tamamına yakını Recaizade Ekrem tarzında yazılmış hissî şiirlerden oluşur. Eserin dikkat çeken başka bir yönü de şiir hakkındaki düşüncelerin aktarıldığı uzunca bir poetikayı içermesidir. Bu kısımda şiirin tarifi, konusu, güzellik, tabiat, hakikat, yeni şiirin nasıl olması gerektiği hususlarında Ekrem'in görüşlerini güçlendirecek tezler ileri sürmüştür. Tabiat, aşk ve melankolinin hâkim olduğu şiirler ise Recaizade Ekrem çizgisinde yeni şiirin örnekleri olarak sunulmuştur.

Bu çalışmada, İsmail Hakkı'nın biyografisi ve edebî portresi, şiir hakkındaki düşüncelerinin analizi ve *Tahassür*'deki metinlerin yeni Türk şiiri bağlamında incelemesi yapılmaya çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: İsmail Hakkı, Tahassür, Poetika, Şiir, Tabiat, Melankoli.

SOME ATTENTION TO İSMAİL HAKKI'S POEMS AN POETİCS İN *TAHASSÜR*

Abstract: (Alişanzâde) İsmail Hakkı (1871-1944), who is mentioned in the transition process called Ara Nesil (Intermediate Generation) in Turkish literature; he is known as a poet, biographer, translator, researcher and bureaucrat. İsmail Hakkı positioned himself in the Hamit-Ekrem-Sezai school among the different fronts seen during the transition period from the Tanzimat to Servet-i Fünûn. In addition to being the defender of Mahmut Ekrem's thoughts on poetry, Recaizade also produced works that would set an example for new poetry. Although his literary activities did not last long, he contributed to Turkish poetry gaining a Western identity with his translations from French poetry, his biographies, journalism activities and literature research. İsmail Hakkı, who started his literary life with the poems he wrote in his youth, collected the products of this period in his work called *Tahassür* (1308/1891). *Tahassür* consists of sentimental poems, some of which were previously published in the *Mekteb* journal, some of which were translated and almost entirely written in the style of Recaizade Ekrem. Another striking aspect of the work is that it contains a long poetics in which thoughts about poetry are conveyed. In this section, he put forward theses that will strengthen Ekrem's views on the definition of poetry, its subject, beauty, nature, truth, and how a new poem should be. The poems in which nature, love and melancholy dominate are presented as examples of new poetry in the line of Recaizade Ekrem.

In this study, the biography and literary portrait of İsmail Hakkı, the analysis of his thoughts on poetry and the analysis of the texts in *Tahassür* in the context of new Turkish poetry have been tried to be done.

Keywords: İsmail Hakkı, Tahassür, Poetics, Poetry, Nature, Melancholy.

* Doç. Dr., Bartın Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, macitbalik@gmail.com
ORCID: 0000-0002-4589-0428.

Giriş

Yeni Türk edebiyatının hemen her döneminde zirve şahsiyetlerin gölgesinde kalmış olmasına rağmen telif ve tercüme eserleriyle edebiyatın yeni süreçlere evrilmesinde katkısı büyük olan isimler vardır. Edebiyat tarihi ve araştırmalarının daha çok köşe başlarında yer alan şahsiyetlere yönelmiş olmasının şüphesiz Türk edebiyatının gelişim manzarasını ortaya koymada önemi büyüktür. Lakin zirve şahsiyetler yaşadıkları devrin kültür-sanat hayatının ortalamasının üzerinde oldukları gerçeği göz önüne alındığında ikincil önemde kalmış sanatçıların eserlerinin incelenmesi, edebiyat tarihinde hak ettikleri yere konumlandırılması “devir ruhu”nun portresini ortaya çıkarmakta daha işlevsel olabilmektedir. Yenileşme dönemi Türk edebiyatının bilhassa intikal süreçlerinde yer alan bazı şahsiyetlerin geçmişten aldıkları edebi mirası sonraki döneme aktararak yeni oluşumların art alanını oluşturduklarının çok sayıda örneğini görmek mümkündür. Bunların yoğun şekilde hissedildiği dönem ise Mehmet Kaplan’ın artık yerleşmiş ve genel kabul görmüş adlandırması ile söylemek gerekirse 1873-1877 arasında başlayıp Servet-i Fünûn edebiyatının başladığı tarihe kadar faaliyet gösteren sanatçıların oluşturduğu “Ara Nesil” dönemidir (Kaplan, 2011, 25). Burada yer alan çok sayıda şair, yazar ve çevirmenin Türk edebiyatı araştırma ve incelemelerinin odağına girmesinin mazisi çok eski olmamakla birlikte, son zamanlarda Ara Nesil’e dair çalışmaların artması yeni Türk edebiyatı açısından önemli bir boşluğu doldurmaktadır.¹

Ara Nesil olarak adlandırılan dönem içerisinde faaliyet gösteren fakat çoğu zaman dönemin sayıca henüz kesin olmayan kadrosu içinde ismi pek zikredilmeyen şahsiyetlerinden biri de İsmail Hakkı (Alişanzâde) Eldem’dir. Şair, yazar, çevirmen ve bürokrat olarak bilinen İsmail Hakkı, “1871 Şubat’ında İstanbul’da doğmuş, Fevziye Rüşdiyesi ve Mülkiye Mektebi’ni bitirdikten sonra 1891 senesinde Hariciye Nezareti Şehbenderlik İşleri Kalemî’nde memuriyet hayatına başlamıştır” (Okay, 1995, 21). Uzun yıllar yurt dışı görevlerde bulunmuş, 1904’ten 1918’e kadar Korfı ve İtalya konsolosluklarının teftişini, Marsilya ve Münih Başkonsolosluğu yapmıştır. 1923 senesinden itibaren İsmail Hakkı’ya konsolosluklara ait defter ve antlaşma metinlerinin basımı, Lozan Konferansı zabıtnamesinin basımında gözetmenlik türünden matbuata ilişkin görevler verilmiştir (Esen, 2017, 13). 1925 yılında kendi isteğiyle emekli olmuş, 13 Mart 1944’te İstanbul’da vefat etmiştir.

Mülkiye Mektebi’nin gözde öğrencilerinden biri olduğu belirtilen Alişanzâde İsmail Hakkı’nın iyi derecede Fransızca bildiği, ele alınacak *Tahassür* adlı kitabındaki tercümelerinden

¹ Son yıllarda Ara Nesil üzerine yapılmış kapsamlı çalışmalar arasında şunları göstermek mümkündür: Kolcu, Ali İhsan (2018). *Ara Nesil Edebiyatı*. Erzurum: Salkımsöğüt Yayınları, Kolcu Ali İhsan (2018). *Ara Nesil Edebiyatı Tarihi*. Erzurum: Salkımsöğüt Yayınları.

de anlaşılmaktadır. Yazı hayatına henüz öğrenciyken yaptığı Voltaire'den kısa bir çevirinin *Nahl-ı Emel* dergisinin Mart 1886 sayısında yayımlanmasıyla başlamıştır. Henüz yirmili yaşlarının başında yayımlanmış beş tercüme eserinin olması, edebiyat camiasında velut ve çalışkan bir isim olarak tanınmasını sağlamıştır. Onun asıl ünü sağlayan gelişme ise bir süre Cenab Şahabeddin'in idaresinde çıkan *Mekteb* dergisinin 1891-1894 yılları arasında başmuharriri olmasıdır. Derginin başmuharrirliğini yapmanın yanı sıra şiirlerini, edebiyat incelemelerini ve çevirilerini de yayımlamak suretiyle yazı hayatına devam etmiştir. *Mekteb* dergisi, İsmail Hakkı döneminde, Servet-i Fünûn sanatçılarının bir araya geldiği önemli bir edebiyat ocağı haline gelmiştir. Halit Ziya, derginin böyle bir işlev kazanması ve kendisinin bir süre ara verdikten sonra yeniden yazı faaliyetlerine başlamasındaki tesirini biraz da şiirsel bir ifadeyle *Kırk Yıl*'da şöyle dile getirir: “Ömürler bir mevsim ancak süren, geçici bir çiçeklenme dönemini atladıktan sonra tohuma yatarak sonunda solup kaybolan dergilerin arasında birkaçı, hele bir tanesi vardır ki, kökü daha derinlere inerek topraktan besinini almakta direnen fidanlar gibi, kuruyup söndükten sonra biraz ötede daha güçlü bir yaşama direnciyle, başka bir parıltıyla yeniden boy atardı. Bu “*Mekteb*” adlı dergiydi” (Uşaklıgil 1987, 452). Öte yandan aynı hatırasında yeniden yazı hayatına yönelmesinde önemli payı olduğunu İsmail Hakkı'ya methiyelerle anlatır:

Derginin bu üçüncü yaşayışı başlamadan önce mi, biraz sonra mı (bilemeyeceğim), ben asıl girişimin başında olan İsmail Hakkı'yı tanımıştım. Bugün de değerli yazılarını sürdüren İsmail Hakkı, her vakit olduğu gibi o genç yaşında da yaşamakta ciddi olmanın bilimini öğrenmiş, yaşını başını almışçasına ağırbaşlılıktan ayrılmamıştı. Mülkiye Mektebi'nin o zamanlar önemli kürsülerinde görev veren önemli öğretim üyelerinden hayatta tartılı olmak felsefesine örnekler aldıktan sonra Babiâli'nin resmi havası içinde ılımlı ve kararlılık dolu dersleriyle de, zaten ciddiliğe yönelik yaratılışını geliştiren bu genç –biz yaşta olduğu halde- bizden büyük gibi görünürdü. Dergilerine yazı yazmak önerisi bana ondan gelince, düşünmeye gerek duymaksızın kabul etmiştim (Uşaklıgil 1987, 452-453).

İsmail Hakkı'nın edebî yayınlar açısından en verimli olduğu *Mekteb* dergisi yıllarında *Çiftlikte* adlı bitmemiş bir romanının, Ali Şir Nevai üzerine birkaç sayı devam eden incelemesinin olduğu belirtilir (Okay, 1995, 21). Devri içinde dergicilik, edebiyat araştırmaları ve şiir teorisi gibi önemli adımlar atmış olan şair, tenkit ve tercümeleriyle de öne çıkmıştır. Bu tercümeler arasında Charles Baudelaire'den yaptığı *Les Fleurs du Mal* (Elem Çiçekleri) çevirisi önemlidir. 1896'ya kadar verimli ve etkin bir edebi üretkenlik süreci geçirdikten sonra 1927'ye kadar uzun bir durgunluk sürecine girer ve bu süreç İsmail Hakkı'nın edebiyat çevrelerince unutulmasına yol açar. Böyle bir suskunluk dönemi yaşamasında aile hayatı ve yurt dışındaki görevlerinin yer aldığı belirtilmektedir (Esen, 2017, 15). 1910 yılında Rıza Tevfik'e yazdığı mektupların birinde

kendisinden biyografisi ve seçtiği birkaç şiirinin istenmesine, şair kimliğini bütünüyle geride bıraktığını belirten bir cevap yazar. Rıza Tevfik'e, on beş sene evvelki ile şimdiki benliğini muhtelif iki şahsiyetin teşkil ettiğini belirttikten sonra *Sevda-yı Hazan yahud Tahassür* adlı eserinden söz ederek bu şiirlerin hiçbirinin yanında ve hatırında olmadığını dile getirir (Uçman, 2017, 18-19). Edebî şahsiyetinin yanında “amatör tarzda yağlı boya resim merakı olan İsmail Hakkı Eldem”in (Okay 1995, 21) Türk kültür ve edebiyatına kazandırdığı eserler arasında *Müntehabât-ı Terâcim-i Meşâhir* (1307), *Türk Muharrirleri* (1308-1311), *Muasır Şairlerimiz* (1311), *Osmanlı Meşâhir-i Üdebâsı* (1311), *Sevda-yı Hazan yahud Tahassür* (1308)², *İki Hakikat* (1311)'i saymak mümkündür.

Tahassür'ün Muhtevasına Dair

İsmail Hakkı Eldem'in telif ve tercüme eserlerinin yanı sıra şiir hakkındaki düşüncelerinin yer aldığı *Tahassür* (kaynaklarda *Sevda-yı Hazan yahud Tahassür* şeklinde de geçmektedir) 1308 / 1891 yılında Artin Asadoryan Şirket-i Mürettebiye Matbaası tarafından basılmıştır. *Tahassür*, eserin yazılış gayesine ilişkin kısa bir açıklamadan sonra II. Abdülhamid'e övgü içeren bir şiirin yer aldığı “Arz-ı Mahmidet” bölümüyle başlar. Bu bölümde İsmail Hakkı, “Tahassür bir sene zarfında tahrir ve tercüme edebildiğim eş'ârın heman kâffesini şamildir” cümlesiyle başladığı sunuş yazısında alışlageldiği üzere söz konusu kitabı, “bulduğumuz asr-ı ma'delet-hasr-ı Hazreti Cihanbâni” şeklinde yücelttiği II. Abdülhamid'in “berekât-ı irşâdânesi”nin eseri olarak takdim eder (s. 3).

Tahassür'ün “Arz-ı Mahmidet” kısmında yer alan kısa bir paragraftan sonra padişaha sitayişin yapıldığı dokuz beyitlik bir manzumeye yer verilir. Fe'ilâtün / mefâ'ilün / Fe'ilün vezniyle yazılan manzumede Sultan II. Abdülhâmid'in şahsiyetine, eğitim, ilim ve irfan için yaptıklarına övgü ve dua yer alır. “*Asr-ı sultan Hamîd-i sâni'dir / Eyleyen mülk ü milleti ihyâ*” beytiyle başlayan manzumede asıl vurgulanmak istenen husus ise “*Zarar-ı cehli derk edip yer yer / Nice mektebler eyledi inşâ*” ve devamında “*Nûr-u irfan temevvüc etmededir / Nâ-becâ sanma hiddet-i a'dâ*” (s. 4) beyitlerinde dile getirildiği üzere, padişahın, cehaletin zararını kavrayıp okullar açması ve bu sayede irfan ışığının dalga dalga artmasının düşmanın hiddetini artırdığını anlatır. Manzume, “*Ey şehen-şâh-ı ma'delet-güster / Bizi senden ayırmayın Mevlâ!..*” beytinde padişahın adaletinin öne çıkarıldığı dua ile tamamlanır.

İsmail Hakkı'nın *Tahassür*'ü, sunuş kısmında kendisinin de söylediği gibi, yalnız telif değil, Fransız şiirinden tercüme de ihtiva etmektedir. Eserde 15'i telif, 12'si tercüme olmak üzere 27 şiir yer almaktadır. İsmail Hakkı, Fransız şairleri arasında Lemartine, Alfred de Musset,

² Bu çalışmada yer alan alıntılar, eserin şu baskısına aittir: İsmail Hakkı (1308/1891). *Tahassür*. İstanbul: Artin Asadoryan Şirket-i Mürettebiye Matbaası, Tab'-ı Evvel.

Victor Hugo, Paul Armand Sylvester, Alexandre Soumet ve Millevoye'den konusu aşk ve tabiat olan şiir örneklerine yer vermiştir. Karışık bir şekilde yer alan tercüme ve telif şiirlerden önce eserin üçte birini ayırdığı uzunca bir nesir bölümü yer alır. Bu bölümün önemi, yenileşme dönemi Türk şiirinde Ekrem-Hâmit ekolu olarak adlandırılan şiir anlayışının İsmail Hakkı'nın Fransız şiirine vukûfiyetiyle birleşen birikimlerinin aktarılmasından ileri gelmektedir. “Şiir Hakkında Bir İki Söz” başlığı taşıyan bu bölümde İsmail Hakkı, tabiat, aşk, bireysel ıstıraplar, sevda gibi Tanzimat ikinci kuşağın şiirini imleyen kavramlar çerçevesinde bir poetika ortaya koyar ve teorilerini; beğendiği ve izinde gittiği sanatçıların şiirlerinden örneklerle ispat etme yoluna gider. Şiir hakkındaki düşüncelerinin, *Tahassür*'ün önemli bir bölümünü teşkil ettiği için ayrı bir başlık altında değerlendirilmesi uygun görülmektedir.

Servet-i Fünûn'a İntikal Sürecinde “Şiir Hakkında Bir İki Söz”

İsmail Hakkı, *Tahassür*'de geniş yer ayırdığı şiir düşüncelerini adeta Hâmit-Ekrem-Sezai mektebinin poetikasını ortaya koymak; bu poetikayı da telif ve tercüme şiirlere arka plan oluşturmak amacıyla yazmıştır. Özellikle Rezaizade Mahmut Ekrem'in şiirle ilgili gerek *Talim-i Edebiyat* gerekse *Takdir-i Elhan*'da öne sürdüğü düşüncelerine oldukça benzediği dikkat çeken İsmail Hakkı'nın şiire bakışında tabiat, aşk, yeni edebiyatın teşekkülü, ortaya çıkan tartışmalar, şiirin ne olduğu / olmadığı ve hayal-hakikat meselesine değinilir. Son olarak *Tahassür*'ün ortaya çıkışına ve içeriğine dair ifadelerle “Şiir Hakkında Bir İki Söz” kısmı tamamlanmış olur.

Uzun cümle ve terkiplerle kurulan, tabiat manzaralarının detaylı bir şekilde ve kendisinde oluşturduğu his ve hayali de yedeğine alan tasvirleriyle başlayan İsmail Hakkı, eserinde -şiirlerine nispetle- nesir kısmını süslü bir dil ve ifadeyle kaleme almıştır. İsmail Hakkı, şiirle ilgili düşüncelerine, bahar mevsiminde müşahede edilen tabiat manzarasından, bir tablo karşısındaymiş gibi etkilenerek yazılan şiirler kadar “vicdana lezzet veren var mıdır?” sorusuyla başlar. Bütünüyle tabiatın güzelliğini ve insanın iç âleminde bıraktığı intibai bir sayfayı aşacak kadar uzun ve tek cümle ile ifade ettiği bu kısımda tabiat, Servet-i Fünûn şiirinde görüleceği şekilde hassas ve ince bir ruha sahip, beşeri nitelikleri haiz bir canlı olarak telakki edilir. İsmail Hakkı'nın, ruh-u beşeri ruh-u tabiatla özdeşleştirdiğini, insana has birtakım hisleri tabiata atfettiğini “emvâc-ı bahr üzerine inen sislerin, matem-i libasına bürünmüş periler gibi...”, “safha-yı laciverd-i semânın tahayyülât-ı âşıkâne gibi...”, “nevaziş-i bahar...” veya “bir cûybârın zenzeme-i hazîn-i muttaridiyle matem-i tabiata ahenk-sâz-ı küdüret olması” (s. 7-8) gibi ifadelerle somut hale getirmek mümkündür. Böylece gerçek şiirin ortaya çıkması için uzun uzadıya tabiatı müşahede etmek gerektiğine ilişkin düşüncelerine arka plan hazırlamış olur. Bu girişten sonra İsmail Hakkı, hakikat meselesine geçer ve ona göre “Hakikat bir vecd ve istiğrâk-ı tâm ile mütalaa-yı tabiata mevkuף” (s. 8) olmaktır. Sadeleştirerek devam etmek gerekirse, ona

göre hakikat, kendinden geçerek tabiat düşüncesine bağlanan, arzularını ve kalbin sırlarını bulutlara, çiçeklere emanet etmekle teselli bulan ve bir yıldızın ışığından, bir küçük kuşun sesinden nice sırlar çıkararak hassas ve ince bir kalbe sahip olanların kalplerine merhamet verir (s. 8).

İsmail Hakkı, tabiatın güzelliklerini anlayabilmek için şairin ince bir kalbe sahip olması gerektiğini söyler. Ona göre tabiatın güzelliklerinden etkilenecek yaradılıştaki olanlar için her güzellik “bir şey” söyler. “Onlara göre bir çiçeğin lisanı rengi, nefesi de râyihâsıdır” (s. 9) ve sözgelimi bir küçük seher yıldızından dökülen ince nur, onlara çok şey söyler. İsmail Hakkı, tabiatın inceliklerine ve orada gizlenmiş hakikatin sırrına vakıf olabilen hassas kişilerin, tabiatın bunca meziyetinden bu derece letafet ve lezzet alabilmelerini yine kalplerinin sevdanın ışığı ile aydınlanmış olmasına bağlar. Ardından da “sevda nedir?” sorusunu yöneltir. Sevdayı, “Fecrin sadâ-yı lâtifi, gecenin iniltisi, dalgaların kayalara, yıldızların bulutlara, rüzgârın dağlara tepelere söylediği” (s. 9) bir gizli sır olarak tarif eder. Devamında sevdanın hassas bir gönül için ne derece gerekli olduğunu dile getirir: “Çiçekler nevâziş-i bahara (baharın okşamalarına), sitâreler zulmet-i leyle (yıldızlar gecenin karanlığına), kuşlar ibtisâm-ı sehere (seher vaktinin gülüşüne), bir esir hürriyete, bir mezar sükûnete ne derece muhtaç ise mütehassis bir gönül de sevdaya o derece muhtaçtır”³ (s. 9). Bu bahisten sonra şiirin aşk ve tabiatla ilintisine geçer. Ona göre kalbinde sevda ile tabiata bakan biri, her güzel şeyi sevdiğinden nişane addeder. Bu düşüncesini de tabiata dair farklı detaylarla örneklendirir. Birkaçını şu şekilde söylemek mümkündür. Kalbi sevda kokuları ile dolan biri, uzaktaki bir yıldızın ışığında, tanıdığı güzel yüzlü birinin hüznü bakışını görür, dalgaların sahile çarpmasından, derelerin ağır akmasından kaynaklanan hazin sesle arasında dostluk hisseder.⁴ Bu örneklerden sonra şiiri; kalbin en samimi bir hissi, fikrin en ilahi bir düşüncesi, seslerin en ahenkisi ve tasavvurun en güzeli şeklinde tavsif eder. Ona göre tabiata ve tabiatla haşır neşir olan insan manzaraları da birer şiirdir.

“Şiir Hakkında Bir İki Söz” kısmında şiirin tabiatla ilişkisi kurulurken, eserden beş yıl sonra teşekkül edecek Servet-i Fünûn şiirindeki marazî hassasiyetin, çok daha evvel var olduğunu gösteren açıklamalara da rastlanır. Aşağıda yer verilen uzun alıntı, henüz intikal sürecinde söz konusu hassasiyetin hem teorik olarak ortaya koyulduğu hem de şiir pratiklerine yansıtıldığını gösterir niteliktedir:

Sabahları kâinatı ihata eden sisler arasında bir güvercinin, henüz pek küçük olan yavrularına yem tedariki için uçarken birden bire bir ağaca saplanıp çiçekler kadar nazik olan vücudunun şafak bulutları gibi al kanlara boyanması üzerine bir müddet çabaladıktan sonra

³ Parantez içi açıklamalar tarafımıza aittir.

⁴ *Tahasür*'den yapılan alıntılar bu örnekte olduğu gibi gerekli görüldüğü yerde sadeleştirilerek aktarılmıştır.

nihayet -vakt-ı mülakata intizardan gözleri mahmur olmuş bir sevdazedenin gözkapaklarının düşüp düşüp de kalkmaması gibi- kanatlarında tahrike muktedir olamayınca kendisini tutabilmek için sislere sarılmak istiyormuş gibi cismini daima ön tarafa doğru atarak çırpına çırpına can vermesi de bir şi'r-i diğerdır (s.11).

İsmail Hakkı tam da bu noktada üstat olarak gördüğü Recaizâde Ekrem'in *Talîm-i Edebiyat*'ta yer alan ve şiirin sınırlarını genişlettiği "Zerrattan şümûsa kadar her güzel şey şiidir" değerlendirmesini tabiata indirgeyerek "velhasıl tabiatta her güzel şey şiidir. Nazar-ı şairânede her mevsimin, her mevkiin kendine mahsus bir letafeti vardır" (s. 11-12) der ve sırasıyla bahar, yaz, hazan ve kış mevsimlerinin kendilerine has güzelliklerini anlatır. Uzun uzadıya ve ince ayrıntılarla mevsimlerin güzelliklerini ortaya koyduğu için her birini alıntılama bu incelemeyi esasından uzaklaştıracaktır. Bu nedenle burada dikkat çeken bir hususu irdelemenin önemli olduğu düşünülmektedir. İsmail Hakkı gibi dönemin birçok şair ve yazarının nazarında tabiat oldukça hassasiyet ve ehemmiyetle dile getirilmiştir. Tabiata ruh atfetme eğilimine örnek teşkil etmesi açısından ifadedeki bazı ayrıntılara değinmek yerinde olacaktır. Burada dikkati çeken önemli hususlardan biri, her mevsimin hüznü olması, gözyaşı dökmesi veya acı çekmesidir. Sözgelimi bahara dair görüntülerin anlatımında "bir kızın ağlarken saçları altında parlayan gözyaşı gibi..."; yaz bahsinde "...yetim kızların bulutlar arasında görülen bedr-i münir-âsâ çehrelerindeki sirişk-i dâimî..."; hazan mevsiminin güzelliğinden söz ederken "bütün cihan bir perde-i matem altında" ve "rüzgâr, mazinin o mesudâne geçen saatlerinin esvât-ı müellimesi kadar hazin hazin inler"; nihayet kışın "sema daima mahzun ve mükedder" iken, nadir görülen çiçeklerde "acı acı handelerden başka bir şey görünmez" (s. 12-13) şeklinde melankolik ve hüznü bir tabiat tablosu çizilir.

İsmail Hakkı, mevsimlere ilişkin çıkarımlarını uzun uzadıya yaptıktan sonra Hâmîd-Ekrem şiirinin önemli bir belirleyeni olan tabiata ilişkin bütün bir teoriyi, "İşte bu nefâis-i taibiyeni kâffesi şiidir" (s. 13) cümlesiyle özetler. O, şiirin konusunu belirttiği üzere geniş tutarken şiire dair kendi beğenilerinin de hangi noktalarda toplandığını açıklar. Kendisini etkileyen şiirler, öncelikle hayal nezaketi ve his inceliğine sahip, ikinci derecede de doğal ve sade, söyleyişte zorlama ve gösterişten uzak olanlardır. Şiiri, tabiattan mülhem ve hassas kalplerden gelen gizli seslerin akisleri olarak tarif eden İsmail Hakkı, örnek olarak Namık Kemal'den, Recaizade Ekrem ve Abdülhâk Hâmit'ten mısralar aktarır. Öte yandan takdir ederek alıntıladığı şiirlere bakılırsa şiirde doğallığı ve sadeliği, güzel şiirin ölçütü olarak telakki etmektedir. Daha çok halk şiirini andıran bu örnekler arasında kaynağını belirtmediği; "Evvel bahar yaz ayları gelende / Kızılırmak kenarını sel alır / Cümle güzel bir araya gelende / Oğlan kıza nergis verir gül alır" kıtasına yer verdikten sonra Samipaşazâde Sezaî'den, söyleyiş ve üslup

yönleriyle öncekine benzer bir örnek verir. “Ah aman küçüğüm / Pek geldi göreceğim / Ahd ettim aman ettim / Yolunda öleceğim /Yokuştan yoruldun mu / Sözüme darıldın mı / Sen bana yâr olalı / Boynuma sarıldın mı?” şarkısına, “Biraderim!” dediği Sami Bey’in şiirinden benzer niteliği haiz bir alıntı yapar. İsmail Hakkı, sadelik ve doğallığın örneği olarak verdiği bu mısralara yönelik düşüncelerini şu sözlerle açıklar: “(Bu) beyitler misillü sade ve tabii şiirleri okudukça, esas-ı tahayyül olan derelerin çağıltısını işitip güllerin, nergislerin rayıhasını koklarcasına mütelezziz olurum” (s. 19).

“Şiir Hakkında Bir İki Söz” başlığı altında ele alınan meselelerden biri de nesir ve nazım mukayesesidir. Şiirde ve nesirde fikrin, hayalin, söyleyiş güzelliğinin ne derece önemli olduğuna yönelik düşüncelerinin çıkış noktasını da Lamartine’in düzyazı ile şiir hakkındaki söylediklerine dayandırır. Lamartine’in, “Asâr-ı mensûre ancak fikr ile, şîr ise hem fikr hem de his ile takdir olunur” cümlesinde görüldüğü üzere, nesrin tamamen fikir, şiirin ise his ve fikir birlikteliğini içerdiği ölçüde değer kazanacağına ilişkin görüşüne karşı çıkar. Zira ona göre, çok sanatlı ve süslü nesir örneği vardır ve bunlar okundukça düşüncedeki sağlamlık, üsluptaki başarı ve tasvirlerindeki incelik hayret edilecek derecede nazım ve nesir arasında bir tercih yapmayı güçleştirir. Her ikisine de en güzel örnek olarak Ekrem’i gösterir. “Subh-dem gel de gör o mehveşi / Düşekalmış cemende mestâne!”[...] (s. 21) mısralarıyla başlayan şiirini örnek verdikten sonra yine Ekrem’in “Bazen kadîd olmuş bir çiçek (yaprakları dökülmüş çiçek) bir hadika-yı nevbaharî (ilkbahar bahçesi) kadar kendilerine ifazâ-yı hayat (hayatın feyzini, bereketini) efkâr eder. Bazen bir mezar, ilhâmat-ı ulviyelerinin bir kenz-ün lâ-yüfnâsıdır (tükenmez hazinesidir)...” (s. 22) cümleleriyle başlayan metnini nesirdeki sanatlı söyleyişin en güzel örneklerinden biri olarak değerlendirir. Bunun yanında İsmail Hakkı, “ibaredeki nezâket-i fikr, tasvirdeki ihtişam ve şaşaa, gözlerini kamaştırır” (s. 22) sözleriyle birlikte Ekrem’in deha, istidâd ve zekâsına hayranlığını bir kez daha vurgular. Aynı minvalde farklı bir örneği de yine bağlı bulunduğu Hâmid-Ekrem-Sezai ekolü gereğince Samipaşazâde Sezai’nin manzum ve mensur eserleriyle ortaya koyar. “İstikbâl-i edebiyatın yegâne bir ümidi olan ‘Sergüzeşt’ müellifi” (s. 22) olarak nitelediği Sezai’nin; “Bir kızın hîn-i irtihâlinde / Dolaşan handeyi cemâlinde / Andırır hâlet-i zevâlinde / Ah ben sonbaharı pek severim” (s. 23) mısralarını “nazik ve ruh-perver” şiirin en güzel örneklerinden biri olarak verirken aynı letâfetin nesir sahasında da en başarılı örneklerinden biri olarak *Sergüzeşt*’ten aşağıdaki pasajı aktarır:

“Uykusuzluğun verdiği bir hararetle yataktan kalkıp saate bakarak sabahın takribini anlayınca bir şafak teması için bahçeye inmeye karar verdi. Giyinip de kimseyi uyandırmamak için yavaş yavaş merdivenlerden aşağı inince alt kat odalarının açık bir penceresinin önünde birisinin mağmum bir surette düşündüğünü görerek havf ve ihtiraz ile yaklaştı. Dilberdi! Galiba

o da uyumamıştı ki gündüz gibi elbisesi hâlâ üstündeydi. Birbirleriyle konuşmaya başladılar. Celal Bey: Bak bu yıldızlar gecenin bu derin sükûneti içinde nasıl parlıyor. Ta şu ufku üzerinde senin gönlüne nâzır olan iki necm-i tev'em düşündüklerini zühreye söylemek için ufuklara doğru uzaklaşan iki beyaz güvercini andırmıyor mu? Bunlar güzel, hepsi güzel, fakat sen onlardan daha güzelsin... Sen niçin uyumadın?" (s. 23-24).

Bu mukayeseden hareketle bir sonuca varmak isteyen İsmail Hakkı, romandan yaptığı bu alıntının okundukça ince bir zevk verdiğini ve yine alıntılanan bu nesir parçasının nazımdan daha ziyade kalplere tesir ettiğini iddia eder. Sonuç olarak nesir ile nazımın kendine mahsus incelikleri, güzellikleri olduğunu sanatkârane benzetmelerle dile getirirken ikisi arasında bir tercih yapmanın zorluğuna da değinir. Ona göre ikisi arasındaki fark, bir yeni gelinin güzel yüzünü örten hafif, ince bir tül gibidir. Tülün altından görülen güzellik ile alenen görülen güzellikten hangisinin insanın güzellik algısına daha fazla tesir ettiğini hakkıyla teslim etmek mümkün değildir. Çünkü insanın doğası, *"seher vakti tesadüf olunan bahar renkleri gibi farklı farklıdır. Tabiatın zevk alanların kimi derelerin, kuşların sesini dinlemekten lezzet alırken kimisi fırtınalı havalarda dalgaların kayalara çarpmasından çıkan elîm sesi dinlemekten haz alır."*⁵

Tahasür'ün fikrî kısmında ele alınan bir diğer mevzu, Türk şiirinin Fransız şiirleriyle tanışmasına, Batılı şiir örneklerinin tanıtılmasına, Türk edebiyatına taşınmasına öncülük eden Şinasi'nin çabalarının farklı bir merhalesi olarak değerlendirilmesidir. Bu kısımda İsmail Hakkı, Fransız şiirinden "Sonnet" ve "Triolet" gibi yeni nazım şekillerinin örneklerini ortaya koyar. "Tanine" ve "Mükerrer" başlıkları altında batılı şekilleri Türk edebiyatına tatbik etme cesaretini yenileşme ve değişime olan beklenti, istek ve düşkünlükten aldığını söyler. Fransız şiirinden almak istediği her iki yeni şekle ilişkin örnekleri de Sami Bey'in tercümelerinden verir. Bu örnekleri aktarırken gazel gibi, beyitleri arasında anlam ilişkisi bulunmayan ve kafiyeyi tutturmak için "yaprak" kelimesine, "sancak, ırmak, tokmak" gibi ilgili-ilgisiz kelimeler kullanarak oluşturulan nazım anlayışına karşı çıkar ve verdiği "Sonnet ve Triolet" örneklerinin edebî açıdan daha makul görülüp beğenileceğini iddia eder. Bu iddiasından, Fuzûli'nin gazellerini ve Namık Kemal'in eski tarz şiirlerini (bir gazelini de örnek vererek) ayrı tutar.

İsmail Hakkı'nın ele aldığı meselelerden bir diğeri, edebiyat-hakikat sarmalı etrafında şekillenen "şiirde fikrin yeri" ile ilgili tartışmalardır. Başkalarıyla polemige girmeden kendi fikir dairesi içinde tartışılan bu meseleyi şüphesiz yukarıda bahsi geçen Lamartine'in şiir-nesir ve fikir-his üzerine düşüncesinin bir devamı olarak okumak da mümkündür. Baştan aşağı sıradan fikirlerle dolu olan manzumelerin adeta bir "Durub-u Emsâl" mecmuasına dönüşeceği için bu

⁵ Günümüz Türkçesine uygun bir şekilde sadeleştirilerek aktarma yapılmıştır.

tarz eserlerden lezzet almak da mümkün değildir. İsmail Hakkı'ya göre şiirde hikmet ve düşünce unsurları ancak hayal ve his ile güzel bir şekilde iç içe geçtiği takdirde makbul olacaktır. Hikmetin hayal ve hisle doğru şekilde bir araya getirildiğine örnek olarak da Hâmid ve Ekrem'e ait "Ölü", "Makber" ve "Yakacık'ta Bir Mezarlık Âlemi" gibi şiirleri gösterir.

Şiirin övünülmesi gereken öncelikli niteliğinin "hayal" olduğunu söyleyen İsmail Hakkı, hemen ardından şiirde aranılacak meziyetin "selâmet-i efkâr" ve "letâfet-i hayal" olması gerektiğini öne sürer. Aynı bahiste içerikleri mukarin-i sıhhat olmayan bir manzumeye şiir denemeyeceği gibi his ile zevki okşamayan bir eseri de şiir olarak saymamak gerektiği söylenir. Edebiyatın inceliklerine vâkıf olan bazı edebiyatçıların, bir fikri, e'âl ve tef'il gibi vezinlerle ifade etmekten başka meziyeti olmayanlara şair demeyi reddederek yerine "nâzım" dediklerinden söz eden İsmail Hakkı, bu konudaki görüşlerinde "üstad" gördüğü Ekrem'in, "Her mevzun ve mukaffa lakırdı şiir olmak lazım gelmez. Her şiir mevzun ve mukaffa bulunmak iktiza etmediği gibi" düşüncesine yaklaşır. İsmail Hakkı, yeniden hayal-hakikat meselesine döner ve o dönemdeki edebî eserlerin birçoğunda hakikate uygun olma fikrinin geniş ve yaygın olduğu kanaatini Fransız sanatçılarından örneklerle ortaya koyma yoluna gider. İsmail Hakkı, Batı şiirinde Lamartine, Musset, Victor Hugo gibi tabiata gönül vermiş ve Millevoye ile Parni gibi hayale tutkun şairler yerine Teodor de Banville, de Lisle, François Coppée gibi hayalden ziyade hakikati önceleyen şairlerin zikrediliyor olmasını doğru bulmaz. İlk saydığı isimlerin genellikle tabiatın ince, latif ve hoş bir manzarasını şiire konu ettiklerini, buna karşın günümüz şairlerini tasvir esaslı, daha çok düşünceyi / fikri meşgul eden felsefi bir meseleye ya da Yunan "hurafelerine"⁶ ait birer uzun hikâyeye benzeyen, şairaneliğe de uymayan saçmalıklar ortaya çıkardıklarını ifade eder. Bu tercih batı edebiyatında bir ilerleme, yükselme şeklinde itibar görse bile İsmail Hakkı'ya göre Sully Prudhomme ve Armand Sylvester gibi hakiki şairlerin sözgelimi güzel bir kıızı, tabiatı süsleyen nazik bir çiçek gibi estetize etmeleri karşısında daima daha aşağıda yer alırlar.

İsmail Hakkı, şiir hakkındaki görüşlerinin son kısmına geçmeden önce Recaizade Ekrem'in edebiyatın yenileşme sürecindeki rolünü vurgulayan bir fasıl daha açar. O, üstadı saydığı Ekrem'i şöyle konumlandırır:

Malumdur ki edebiyat-ı cedîdemizin mucidi değilse de, kavâid-i edebiyeyi bulunduğu hâl-i perişanîden kurtararak bir tertib ve intizam tahtına vaz' eyleyen ve bu suretle edebiyatı nur-u seyyidegân-ı vatana ibtida bir fen suretinde tedris eden Ekrem Beyefendi'dir. Şarkın efkâr-ı bakire ve asilânesine garbın hissiyat-ı rakika ve nazikânesini mezc eyleyip yeniden bir devr-i

⁶ Burada mitolojiden bahsediyor olduğu düşünülebilir.

edeb küşâd eyleyen Şinasi merhum ile Kemal Bey edebiyat-ı cedideyi kendilerine ne derece minnettar etmişler ise Ekrem Beyefendi Hazretleri'nin asârıyla dahi yalnız edebiyat-ı Osmaniye değil umum âlem-i edebiyat o derece vâyedâr-ı füyûz-u kemâlat olmuştur (s. 32).

Recaizâde Ekrem'e yapılan eleştirilerin kin ve gazez ile yapıldığını, arkasında “haset” olduğunu belirttikten sonra bu tür dil uzatmaları kendilerinden başka kimseye dinletemeyeceklerini söyler. Ekrem'in yaptıklarını bir nur-u latif olarak nitelendiren İsmail Hakkı, “erbab-ı hased” dediği kişilerin bu ışıktan faydalanmamak için gözlerini yumduklarını fakat hakikati er-geç anlayacaklarını Avrupalıları örnek vererek iddia eder. Ona göre, Ekrem ve neslinin, Türk edebiyatının yenileşmesi adına yaptıklarını beğenmeyen ve anlamayanların, gözlerine inen perde, Avrupalıların bile edebiyatımızın baharından çiçekler topladığı bu yükseliş devrinde, kalkacak, edebiyatın gönül alıcı ışığıyla aydınlanacaktır.

İsmail Hakkı, şiir hakkındaki düşüncelerinin sonunda *Tahassür*'den söz eder. Eserde yer alan şiirleri hayallerinden hareketle bir tür sızlanma şeklinde yazılmış olduğunu belirttikten sonra, kalpleri yalnızca kendileri için kıymetli olan bir mahlûku düşündüğü için ağlayan ve gözleri elim bir hatıranın etkisi ile jâledâr (kırığılanmış) olmayan bahtiyar insanların bu şiirlere küçümseyerek gülümseyeceklerini söyler. Birkaç sene öncesine kadar tabiatı müşahede etmekten zevk aldığını, gecenin sükûneti içinde dinlediği denizin sesinin, ayın çevresindeki küçük bir bulut veya bir yıldızın kendisini derin düşüncelere sevk ettiğini fakat zaman geçtikçe o çocuksu mutluluğu kaybettiğini, artık düşüncelerini kara bulutların sardığını belirtir. İsmail Hakkı haz ve lezzet aldığını söylediği bu yıllarından sonra (bu satırları yazdıktan 4-5 sene sonra oluşacak Servet-i Fünûn bedbinliğini hatırlatan) tam tersi bir ruh haline büründüğünü şöyle dile getirir:

Gece vakti denize baksam, artık, kalbime bir mezaristan-ı azîmin sükûnetini ihtâr ediyordu. Havf u dehşet içinde kalırdım; semada bir küçük ahter görsem daha hayatına doymadan teverrüm etmiş bir kızın cemâlinde dolaşan tebessüme benzetirdim. Hüzn ü rikkat içinde kalırdım; yolda giderken ağaçların, tesir-i bâd ile -gittikçe mahvolmakta olan o saadet-i sabâvetin son vedaları kadar garibâne- inlemeleri beni giryenâk ederdi. Yes ü kudûret içinde kalırdım.

Şimdi ise... gördüğüm bedayi-i tabiattan hiçbir şey anlamıyorum (s. 35).

İsmail Hakkı, poetikasının sonunda tabiata bakarken aldığı eski hazzı ve lezzeti alamadığından, kâinatın gösterişli manzaralarına karşı hissiz kaldığından, hülâsa anlam veremediği değişimden şikâyet eder. İçinde bulunduğu bu hâli bir düşüş olarak niteleyen şair, evvelki halinin sona erdiğini kederle ifade eder. Henüz on dokuz yaşında olmasına rağmen geçmişin acı veren hatıralarıyla bu şiirleri kaleme aldığını dile getirir. Kendisinden kısa bir süre

sonra Türk şiirinde karamsarlığın, kaçış ve sığınma psikozunun şiirsel söyleme dönüştürüldüğü, daha da ötesi şiirin merkezini teşkil edeceği Servet-i Fünûn'dan önce tabiatı, maziye sığınmayı, keder, hüznün ve gözyaşını şiirine taşıması ve bunun bir de poetikasını oluşturması önemlidir. Bundan anlaşılmaktadır ki Servet-i Fünûn sanatçılarının şiire taşıdıkları hassasiyetlerin birçoğu kendilerinden evvel vardı ve belli bir birikim oluşturmuştu. Şiir hakkındaki düşüncelerinin sonunda değiştiğini ifade eden satırları İsmail Hakkı'nın şahsi macerası üzerinden okumak gerekirse, bu sözlerle o, 1894'e kadar *Mekteb*'in başmuharrirliğini yaptığı süreçte yayımlanan birkaç şiiri haricinde, edebî niteliğe haiz eserler yazmayı bırakacağını da ipuçlarını vermiştir. Nitekim “Şiir Hakkında Bir İki Söz” kısmının sonunda yer alan beyit, “yitik mazi” arzusunun ifadesi olduğu kadar şairin ruh halinin ve poetikasının özeti olarak da okunabilir.

Mazidir beni eyleyen perverde şimdilik

Hiç olmuyor hayatıma hâlin inayeti (s. 35)

İsmail Hakkı'nın tabiat ve aşkı öncelediğini ve bütün şiirlerinde bu iki eksene, mazi, hatıralar, hüznün, keder, gözyaşı, sükûnet, karanlık, kâinatın seyrine dayanan izlenimler, hassas ve marazî bir ruhun akisleri eşlik etmektedir.

Şiir hakkındaki düşünceleri bağlamında İsmail Hakkı'yı değerlendirmek gerekirse, en net ve öz ifadeyle Recaizade Mahmut Ekrem'in “her güzel şey şiirdir” düşüncesiyle başlayıp *Talim-i Edebiyat*'ta hakikilik vurgusunu tabiata bağlayan, *Zemzeme III*'te bunun güzellikle ilişkisini kuran ve *Takdir-i Elhân*'da ise tabiat-güzellik-şiir bağına netleştirdiği kompozisyona uygun bir poetika ortaya koymuştur. Pelin Aslan Ayar'ın Recaizade Mahmut Ekrem'in şiirin konusunu “güzellik” ekseninde genişletmesinin “bir şeyi güzel olarak nitelemedeki estetik ölçünün ne olacağı, tabiatla güzellik üzerinden nasıl bir ilişki kurulacağı gibi konularda bir belirsizlik” (Aslan Ayar 2018, 174) yarattığı hususundaki tespitini, İsmail Hakkı'nın yukarıda içeriği aktarılan düşünceleri için de zikretmek mümkündür. Söz konusu sıkıntıya rağmen şiirlerin tamamında tabiat güzelliği ve oluşturulan atmosfer içinde melankoli ve aşkın öncelenmesi, tabiatın bütün ayrıntılarıyla şiir öznesinin iç dünyasındaki muhtelif hislerin tercümanı olarak işlevsel kılınması, geniş ve tek bir çerçevede değerlendirmeye imkân tanıyacaktır.

Tabiat, Melankoli ve Aşk

İsmail Hakkı, gerek şiir ile ilgili düşüncelerinde gerekse verdiği örneklerde öncelikle Ekrem'i ve dolayısıyla Hâmit ve Seza'i'yi referans aldığı gibi *Tahassür*'de yer alan manzumelerde de benzer bir etkiyi sürdürür. Tahassür (hasret çeken), henüz isminden itibaren Recaizade'nin şiirlerinden etkilenerek yazılmış olduğuna dair güçlü göstergeler içerir. Hüznün ve melâlin tabiat tablosu içinde ortaya çıkarılması İsmail Hakkı'nın tüm şiirlerinde etkilenmeden ziyade aynileşme olarak nitelemeyi gerektirecek düzeyde nesnel karşılık bulur. Bu durum aynı

zamanda onun şair kimliğini Hâmit-Ekrem dairesinde yazdığı eserlerle inşa etmek istediğinin göstergesidir.

Şiirlerinde tabiata ilişkin geniş bir envanter yığını görülen şairin *Tahassür*'deki manzumelerini tematik açıdan farklı başlıklar altında incelemek oldukça güç görünür. Zira onun şiirlerinde hüznün, keder, özlem, şikâyet, sitem, sükût-u hayal, sevda gibi türlü duygular daima tabiat ile iç içedir. Öte yandan bu duyguların temerküz edildiği tabiat tablosu içinde tesadüf edilen; yıldız, mehtap, çiçek, kuş, bulut, dağ, tan kızılığı, akan sular, dalgalar, seher, ilkbahar, hazan, akşamüstü, gece, ölüm, sevgili, mezarlık vs. gibi çok geniş bir konu yelpazesine de rastlanır. Şiir öznesinin tüm his ve hayal dünyası karşılığını tabiatla bulur. Servet-i Fünûn'da daha geniş bir şekilde şiire girecek olan "tabiatın ruhu", İsmail Hakkı'nın şiirlerinin de esasını teşkil eder. Tabiat, İsmail Hakkı için ruh dünyasını tasvir eden, iç sıkıntılarını dile getiren, şairliğini besleyen yegâne kaynaktır. *Tahassür*'ün ilk şiiri olan "Bir Sabah Vakti"nde "*Siyah bahtımı tasvir ederdi hep eşya*" mısraı başlı başına onun tabiata bakışının özeti gibidir. Aynı şiirde "*Civara münteşir olmuştu reng-i bû-yı seher / Bu gamlı kalbime tesir eder mi hiç onlar? / Zalâm-ı fikrime sandım cihânı matemgâh / Ne bülbülü işitilmez çemenistân imiş âh!*" (s. 36) mısralarında görülen karamsar, bezgin ve hüzünlü hâlinin arkasında "sevda" olduğunu aynı şiirde dile getiren şiir öznesi, sesi ve görüntüsüyle tabiatın verdiği ilhamı; "*Ne der çimenlere bilsem akan şu ırmaklar / Hayâl-i şaire yerlerdeki şu yapraklar?*" (s. 36) diye ifade eder.

İsmail Hakkı'nın hemen her şiirinde, hakikat ve güzelliğin, ilhamın, şiirin ve melankolinin (şiirlerin hemen hepsinde farklı bir duygu vurgulanarak dile gelse de melankoli; gam, keder, hüznün, özlem, hasret, sevgiliye kavuşma arzusu gibi farklı hissiyat ile yinelenir) kaynağı olarak tabiatın, kendisinden önce üstat kabul ettiği Hâmit ve Ekrem etkisiyle şiirlerine girdiğini "Pek Severim" şiirinden çıkarımla söylemek mümkündür. Recaizade Ekrem'in Abdülhak Hâmit'e nazire olarak yazdığı "Pek Severim" şiirini aynı başlıkla tanzir eden İsmail Hakkı'nın -kesin olarak Ekrem'e mi Hâmit'e mi nazire yaptığı tespit edilemese de- tabiata bakışını etraflıca ortaya koyan manzumeyi dikkate almak için önemli bir gerekçedir. Recaizade Mahmut Ekrem "Pek Severim" şiirini Hâmit'in;

Merhabâ ey harap makbereler,

Sâfiline küşâde pencereler!

Nezdinizde karârı pek severim.

Bence hep şî'rdir bu meşcereler,

Şu bayırlar, harabeler, dereler.

Bu eser rüzgârı pek severim (Tarhan 2013, 560).

dizeleriyle başlayan “Bir Şairin Hezeyânı” şiirine nazire olarak yazdığını belirtir. Ekrem, *II. Zemzeme*'de yer alan bu şiirin dipnotunda, “*Eblâğ-ı şu'arâ fahrü'l üdebâ Abdülhak Hâmid Bey Efendi'ye bir naziredir. Şâir-i müşârün-ileyhin bu eser-i hakîrâneye meşk-i taklîd olan manzûme-i latîfe-i beliğânesi “Bir Şairin Hezeyânı” unvânıyla geçen sene “Tercümân-ı Hakikat” gazetesinde neşr olunmuştu*” ifadesine yer verir (R.M. Ekrem 1997, 226). Ekrem'in “Pek Severim” şiirinin ilk biriminde yer alan, “*Sû-be-sû manzaram bedâyi'dir / Pür tecellî-i nûr-ı sâni'dir; / Kırdâ geşt ü güzârı pek severim. / Ömr-i bî-neşve ömr-i zâyî'dir, / Neşve-i ömrüm onda vaki'dir; / Leb-i cûdâ karârı pek severim*” (R.M. Ekrem 1997, 226-227) mısralarının Hâmit'in sanat ve ilhâmı, şiir ve şairaneliği tabiata bağlayan dizeleriyle ne düzeyde benzerlik gösterdiği aşikârdır. İsmail Hakkı'nın aynı başlıklı şiirinde ise Hâmit'ten ziyade Ekrem'e nazire yaptığını gösteren güçlü göstergeler mevcuttur.

Her seher naz ile çemende gezer
Zînet-i pâyıdır düşen güller
Rehberi asumânda peyk-i seher,
Ben o sevda-şîârı pek severim (s. 73).

İsmail Hakkı'nın beş birim şeklinde yazdığı “Pek Severim”de Ekrem'in tabiattan aldığı feyzi benzer şekilde ifade ettiği görülür. Ekrem'in “*Hem gülü hem hezârı pek severim*” mısraı İsmail Hakkı'da “*Gûş-ı savt-ı hezârı pek severim*” şeklinde ifade edilirken mezarlık imgesinde de aynı müşterek anlayış sezilir. Ekrem, “*Hâk-ber-ser mezârı pek severim*” derken İsmail Hakkı bunu “*Sade bir kabr-i zârı pek severim*” şeklinde şiire taşır. Benzer bir şekilde aşkın ve gözyaşının müşahede edilen tabiat içinde görülmesi her iki şairin tabiata bakışlarındaki aynılığı gösterir. Aşk ve sevgili Ekrem'de “*Yaşatan gönlümü muhabbettir, / Hüzn-i sevdâ safâ-yı işrettir / Aşka girye başka bir lezzettir / (...) / Ağlarım âh u zârı pek severim*” (R.M. Ekrem 1997, 228) mısralarında görüldüğü üzere tabiatta bulunan ve arzulan bir hissiyatın ifadesi olur. İsmail Hakkı;

Yine baksam cemal-i dilberini
Görürüm, aks-i ru-yu zî-ferini.
Vech-i nâzende zülf-ü zerrîni
Andırır yasemin çiçeklerini
Seyr-i didâr-ı yâri pek severim (s. 74).

dizeleriyle, sevgilinin güzelliğini tabiatta bulduğundan, hazan mevsiminde tabiatı müşahede etmenin kendisine gam ve keder verdiğinden ve zevkten dem vurur. Şiirin güzellikle ilişkisi bahsinde “tabiattaki her güzel şeyi şiir” addeden bir anlayışın söylemdeki karşılığını İsmail Hakkı'nın “Pek Severim” manzumesinde açıkça görmek mümkündür. Ekrem ve Hâmit'in tabiata

yükledikleri anlamı olduğu gibi kabul eden İsmail Hakkı nazireye nazire yazarak her iki “üstad”ına da bağlılığını ortaya koyar. Fakat Hâmit’in tabiat şiirlerinde görülen felsefi sorgulama ve metafizik, İsmail Hakkı’nın şiirlerinde görülmez. Onun tabiata bakışı, Ekrem’e yakındır. Tabiata sunduğu detaylar, derinlik ihtiva etmekten ziyade, hüznün ve melâlini, gözyaşını da yedeğine alarak doğrudan ifade etmek için işlevsel kılınır. Ele alınan üç şiirin de Fe’îlâtün / Mefâ’ilün / Fe’îlün vezninde yazılmış olması, (İsmail Hakkı böyle bir not düşmemişse bile) içerikle birlikte düşünüldüğünde birbirine nazire olduğu tespiti güçlendirir.

Tahassür’deki şiirlerin hemen hepsinde tabiatın melankoli ve aşk ile bir arada yer aldığı daha önce belirtilmişti. İsmail Hakkı, kullandığı başlıklardan şiir estetiği hakkında ipuçları verir. Bilhassa tabiatla konuşma, tabiatın dilini kendi duygularının tercümanı olarak şiire taşıma arzusunu, diğer bir deyişle beşerin ruhu ile tabiatın ruhu arasında ayrılmaz bir ilişki kurma imkânını öncelikle şiirlerin başlıklarında verir. Onun şiirleri ya kozmik zaman belirteçleri ya da tabiattaki bir ayrıntıdır. “Bir Sabah Vakti”, “Hilâl-i Seher”, “Şu Kevkeb”, “Mâha Hitâb!”, “Kuşları Dinlerken”, “Sitare Altında” gibi başlıklar tabiatın farklı detaylarından ilham alındığının habercisiyken, “Girye-i Teselli”, “Niçin Ağlar?”, “Nâle”, “Teessür” başlıkları, tabiat karşısında şairin içine düştüğü hüznün, keder, sevda ve ağlamak gibi duyguların erken habercisi gibidir.

İsmail Hakkı, ilham aldığı tabiata, hislerinin tercümanı ve ruh dünyasının tasvirini yaptırır. Sözelimi Fransız şiirinin etkisiyle “triolet”nin⁷ başarılı bir örneği olarak kaleme aldığı “Hilâl-i Seher” şiirinde, ay, şairin melâlinin yansımalarını barındırma işleviyle donatılır. Hem “triolet”nin başarılı bir örneği hem de tabiata ruh atfedildiğinin teşbihlerle ortaya konması açısından önemli olan şiiri olduğu gibi alıntılama, İsmail Hakkı’nın diğer şiirlerinin hangi minval üzere yazıldığı hakkında yeterli veriyi sunacaktır:

Yüzünde hasta-yı sevda gibi melâlet var,
Nedir b hâl-i perişanın ey hilâl-i seher?!

Sabah feyz-i bahârîde mübtesim ezhâr
Çemen çemen mütemevvic nesim-i anber-bâr;
Niçin? –Ben anlamadım kimden istesem istifsâr?-
Yüzünde hasta-yı sevda gibi melâlet var!..

Dem-i seherde yanında şu parlayan ahter

⁷ On mısralı bir nazım şekli olan “triolet”de başta iki mısradan sonra iki dörtlük yer alır. İlk dörtlüğün son mısraı baştaki beytin ilk mısranın, ikinci dörtlüğün son mısraı ise ilk beytin ikinci mısranın aynen tekrar edilmesiyle oluşturulan bir nazım şeklidir. Kafiye örgüsü, ab aaaa bbbb şeklindedir.

Hazan içinde solan bir çiçek gibi dilber;
Sürûr-u fecr ile şâdân iken bütün yerler,
Nedir bu hâl-i perişanın ey hilâl-i seher?! (s. 50)

İsmail Hakkı, tabiata insani nitelikler yükleyerek yazdığı bu şiirinde “yüzünde sevda hastalığı olan hilal”, “hazan içinde solan bir çiçeğe benzettiği yıldız”, “perişan haldeki ay” ifadeleriyle esasında iç dünyasını dile getirme gayretindedir. “Şu Kevkeb” şiirinde de yıldızın tabii hâlimden kendi melâlini gören bir şiir öznesiyle karşılaşılır. Şairin nazarına tesadüf eden yıldızın “hilâl-i nev gibi üftade-i seher (seher vaktine düşkün) oluşu, şairi tabâh eden (mahveden) bir “nazlı necm” şeklinde görülmesi, metnin sonunda şairin sevda uğruna çektiklerinin tabiat diliyle beyanı gibidir. Tabiata ruh ve hissiyat atfeden şairin yıldızlarda, gökyüzünde müşahede ettiği manzaralara yüklediği anlam ve işlev, sevgilisinin eziyetine maruz kalmış âşığın bekleyişi, kavuşma arzusu ve sitemiyle özdeşleştirilir. Klasik Türk şiirinde sevgilinin ilgisizliğinden şikâyet eden âşığın yaptığına benzer teşbihlere başvuran İsmail Hakkı, aşk acısına, keder ve hüznüne tabiatı ortak eder. Şiirin “*Biraz bu kalb-i yetime tarahhum et ey yâr / Yazık değil mi bana hep melâik âh ediyor*” (s. 54) dizeleriyle bitirilmesi, şiirde söylenmek istenen esas duygunun sevgilinin ilgisizliğinden kaynaklanan “melankoli” olduğuna işaret eder. Şiirdeki detayların tümü, şiir öznesinin ruh coğrafyasını farklı yollarla ortaya koyma işlevinin ötesine geçmezler.

Tabiatı hüznün ve melâlini dile getirmek üzere bir fon olarak kullandığını gösteren örneklerden biri, “Niçin ağlar şu kız dağlar başında her seher تنها / Sular çağlar iken kuşlar öterken böyle bî-pervâ” (s. 57) dizeleriyle başlayan “Niçin Ağlar?” şiiridir. Gözyaşı ve kederin hâkim olduğu şiirde İsmail Hakkı bu kez, bir kıza, tabiat tablosu içinde, etrafı seyrederek vaziyetteki görüntüsüyle adeta melankolinin temsiliyetini yükler. Şiirin odağındaki kız, “pür-âlâm”, “mağmûm”, “gıryan olmuş” ve “ümidini mahvolup bitmiş” bir hâlde kâinatı seyrederek. Odağında gözyaşının yer aldığı şiir, sonraki yıllarda daha da belirgin şekilde görülecek olan, tablo altı şiire emsal teşkil eder. Hazan mevsiminin şair muhayyilesinde hüznü ve kederi çağrıştırdığı, birçoğu için ölümü hatırlattığının Türk şiirinde sayısız örneğine rastlanır. Gerek dönemin şiir ikliminde gerek kendisine üstat kabul ettiği Ekrem ve Hâmit’in tabiat telakkisinde gerekse bireysel tercihlerinde mevsimlerin ruh haliyle ilişkilendirilme eğilimi, İsmail Hakkı’nın da şiirinin esasını teşkil eder. “Hasta bir kız lisanından” notuyla yazdığı “Nâle”, hüznün ve keder içinde inleyen bir kızın inleyişinin şiirsel ifadesidir. *Tahassür*’ün en uzun şiirlerinden biri olan “Nâle”, üç bölüm halinde yazılır ve her bir bölüm hasta kızın hüznünü tabiatın farklı görünüşleri içinde dile getirilir. Baharın neşesinin, doğadaki renklerin güzelliğinin, coşkusunun aktarıldığı ilk bölümde hasta kıza atfedilen hüznün, bahar-sonbahar tezaadı ile güçlendirilir. Şair, deyim

yerindeyse, şiirde mutluluğu, neşeyi sürdürmenin bir kusur olacağını düşünürcesine, metnin tamamına sirayet etmiş bir hüznü bu bölümde de esas duygu olarak öne çıkarır. Bahar tablosu içinde şiir öznesi, “*Bense hayfâ bu tatlı mevsimde / Yine kalmaktayım esîr-i figân*” diyerek “şâd” olduğu maziye özlemine dile getirir. Şiirin ilk bölümü, “*Ben ki şimdi baharım oldu hazan*” mısraıyla tamamlanır. İkinci bölüme ise kimsesizlikten, “hâline giryân” olacak bir “refikâ-yı vicdan” bulamamaktan kaynaklanan yalnızlığın yol açtığı “karamsarlık” hâkimdir. “*Kalması takatim... tükendi hayat / Bilemem nedir bu derd-i nihân? / Yalnızım yok meded-resim eyvah, / Neden oldum bu mateme şâyân?*” (s. 61) şeklinde sorgulanan yalnızlık, karamsarlık ve hüznü, şiirin üçüncü bölümünde “kendine acı(ndır)ma”ya dönüşür. Gözyaşı ve keder, bahardan hazana geçtiğini söyleyen şiir öznesinin zamana sitem ve ölüm arzusunu ifade ettiği kısımda geniş bir perspektif kazandırılarak dile getirilir.

Neylesin bunca dert içinde acerb
Ben gibi bir zayıf ve bî-derman
Nerdesin? Ey ecel-i perişanım
Bana artık hayat... bâr-ı girân.
Cevr ü âlâm içinde mi â yâ,
Sürünüp inlemek için insan;
(...)
Beni işte felek zebun etti,
Kalmadı hiç halâsıma imkân,
Sizi de dâmene esir eyler
Eyledikçe güzâr-ı vakt u zaman! (s. 61-62)

Zamandan şikâyet, ölüm arzusu ve insanın dünyada çektiği eziyetlerden dem vuran şair, karamsarlığını hasta kıza söyletirken tabiatın doğum-ölüm ritüellerini sembolize etmek için sıklıkla kullanılan bahar-hazan tezadından faydalanır. Zira “baharı hazan” olan hasta kız, ikinci bölümde “Şimdi vakt-i harîfeyim nâlân” (şimdi, inleyen bir sonbahar hazırlığıyım) diyerek yalnızlıktan, aşktan, sevgiliden, zamandan ve felekten şikâyet eder. Böylelikle İsmail Hakkı'nın oluşturmak istediği karamsar atmosferin bileşenleri tamamlanmış olur.

Zamanın geçip gitmesinin şair muhayyilesinde oluşturduğu hüznü ve kederi odağa alan şiirlerden biri de “Kuşları Dinlerken”dir. Şiir öznesinin taşıdığı hüznü, yine tabiatın gelen ses ve görüntüler aracılığıyla somutlaştırılır. Doğadaki varlıklar da şiir öznesi gibi kederlidir. “Nâle” şiiriyle benzer bir atmosfere sahip olduğu için “Kuşları Dinlerken” üzerinde detaylı durmak, aynı tespitin tekrar edilmesinin ötesinde bir işleve sahip olmadığı için kısaca değinmek yeterli olacaktır. Söz konusu şiirin öznesi, “Çemende kuşlar öterken (...) ağlar”, kuş sesleri “harab

kalbi”ne derin bir şekilde tesir ederken manzara içindeki kuşlar, onun halet-i ruhiyesini terennüm eder: “*Şükûfeler arasında figân eden kuşlar / Geçen zamanları hep sâkitâne yâd eyler*” (s. 65). Nihayet şiirin sonunda kendisini sonbaharla özdeşleştiren şiir öznesi, melâlini ortaya koymak için hazan mevsiminin olağan görüntüsünü iç dünyasının aynası haline getirir:

Hazan-resîde giyâha müşabih oldu benim
Harab kıldı fidanım bu rüzgâr benim.
Semâda ağlayan ebr-i seherle giryânım
Senin o zülf-ü siyahın gibi perişanım!.. (s. 66)

Şiirin son biriminde metne hâkim olan hüznün, alışlageldiği üzere, sevdaya ve sevgilinin merhametsizliğinden şikâyete evrilir. “*Yeter bana yeter artık bu rütbe cevri ü keder / Terhîm eylemez oldu bana o meh-peyker!..*” (s. 67) dizelerine yansıyan şikâyetin kaynağı ise “baharın(m)ı nâlân eden şu murg-u seher”e dayandırılır. Tabiat her türlü güzelliğin kaynağı olarak telakki edildiği kadar, melankolinin, gözyaşı ve kederin de ortaya çıktığı değişmez hakikat tablosudur. Nitekim “Mâha Hitâb!” şiirinde aşka, sevgiliye dair duygular, “ay”ın gece vakti saçtığı ışık aracılığıyla somutlaştırılır. Tabiatla hasbihâl etmenin, hemhâl olmanın, tabiatı ruhunun aynası olarak görmenin başarılı örneklerinden biri olan şiirde, ay, “didâr-ı yâr”i hatırlatan, “hayal-i dilber”e benzeyen yönleriyle klasik şiirde sevgilinin güzelliğini dile getirmek için sık başvurulan mazmunları hatırlatır. *Tahassür*’ün son telif şiiri olan “Bir Kıt’a” da hüznün yine mehtaba yüklenen hissiyatla dile getirildiğini göstermesi açısından dikkate değerdir.

Neden o çeşm-i kebûdun hazan gibi giryân,
Neden soluk revîş-i nâz-ı ismetin ey mâh?
Nigâh-ı hüznünü gizler idin de güllerden;
Niçin ben öksüze öyle o nazlı nazlı nigâh! (s. 81).

Tabiatı ruh sahibi bir varlık olarak idrak eden anlayışın yansımalarını barındıran şiirlerden biri de Abdülhâk Hâmit etkisi altında yazıldığını gösteren benzerliklerin yer aldığı “Sitare Altında” şiiridir. Hâmit, İsmail Hakkı’dan dört sene önce yayımladığı “Bir Sitare Altında” (Mizan, 1887) şiirine “*Seyret şu küçük âfeti, mahmur u mükedder*” (Tarhan 2013, 597) mısraıyla başlarken şiirin odağına aldığı yıldızın her bir detayını kendi hüznün ve kederinin ifade vasıtasına dönüştürür. İsmail Hakkı da “Sitare Altında” şiirinde yer alan “*Ey pâyine güller yaraşan necm-i mükedder*” (s. 79) mısraında Hâmit’le aynı şekilde yıldızla kendi kederini söyletir. Hâmit’in “necm-i semen-ber” diye nitelediği yıldızı İsmail Hakkı “sine-i gülde büyüyen tıf-ı semen-ber”e teşbihle ifade eder. Her ikisinde de yıldızla atfedilen kederin sebebi, sevgiliye duyulan hasrettir. Hâmit bunu, “*Hicrân-ı meâli ile düştükçe zemine / Ulvî nigeihin olmada fikrim gibi muğber*” (Tarhan 2013, 597) şeklinde söyleyerek gönül küskünlüğünü, kırgınlığını dile getirirken İsmail

Hakkı, “*Ey hüzn ile sevda taşıyan bâd-ı muattar?*” (s. 79) dediği yıldızdan “bir yâr-ı vefa-dâr” bekler.

İsmail Hakkı'nın şiir hakkındaki düşünceleri içinde tabiatın her türlü güzelliği barındırdığı ve asıl şiirin bu güzellikler olduğunu fakat onları görebilmek için kalpte sevdanın olması gerektiğine değinilmişti. Bu noktada *Tahassür*'de sevgili ve aşkın, özlem, hasret ve kimi zaman da şikâyetin tabiat tablosu içinde görünür kılındığı, tabiatın farklı ayrıntılarının sırf bu hisleri ifade etmek için işlevsel kılındığının bazı örnekleri yukarıda ele alınmıştı. İsmail Hakkı'nın şiirini açımlayan aşk ve sevgili gibi anahtar kelimelerin yansımalarından kısaca söz ederek şiirlerin içerik değerlendirmesine dair tespitleri tamamlamak mümkündür. “Girye-i Teselli”, “Teessür”, ve “Tasvir-i Canan” gibi şiirler, aşk'ın hüzn, gözyaşı ile bir arada, tabiatın ruh ve lisanı eşliğinde dile getirildiği şiirlerdir. “Girye-i Teselli” şiirine “sitareyi” sevdiğini ifade ederek başlayan şiir öznesi, kendisini “mağmum” eden, “matem-i hâli”nden haberdar olan yıldızı kendine yâr ve hem-dem” olarak görür (s. 53). “Sitare Altında” şiirinde hislerini yıldıza söyleten şair burada onunla konuşma, dertleşme yoluna gider:

Ne tefekkür edersin öyle aceb,
Zulmet-i leyl içinde ey kevkeb?
Düşünürken semada sen تنها
Kalbini okşuyor mu hiç sevda?
Bûy-u ezhâr... hâle-i mehtâb
Nefha-yı bâd u penbe-reng-i sehâb
Seni de eyliyor mu girye-nisâr,
Beni eyler idi melâlet-dâr? (s. 53-54).

İsmail Hakkı, aşk acısını, melâli, gözyaşını, hüzn ve gamını gökyüzünde gece vakti görünen bir yıldızın hâliyle özdeşleştirir. Şiir öznesi; çiçeklerin kokusu, mehtabın ışığı, rüzgârın esmesi ve bulutların pembe renginin ruhunda bıraktığı tesirin aynısını, hasbihal ettiği yıldızda da arar. Şüphesiz burada oluşturulmak istenen tablo, tabiatın dilini ve yaptığı çağrışımları ferdi ıstırabının ifade aygıtı haline dönüştürmektir.

“*Tahassür*”de sevdaya ve sevgiliye yer veren şiirlerden biri olan “Teessür”de özne bu kez, “ey hatıra, ey bahar, ey fecr, ey tatlı şua'-ı ner'e-âver” diye hitap ettiği tabiata, özlemini çektiği mazisinin sözcülüğünü aktarmak için “Eyler misiniz aceb tahattur?” sorusunu yöneltir. Şiirin bu mısraından sonra tamamen özlemi çekilen geçmiş zaman içinde sevgiliyle birlikte yaptıkları tabiat gezintilerini aktaran şiir öznesi sevgiliden ayrı kalmanın hüznünü bu kez mehtaba sorar. “*Mihr-i ezel olmadan nümâyan / Kırlarda gezer idik beraber / Yârimle, ki benzetirdi gönlüm / Bir nazlı şükûfeye mükedder*” (s. 70). Şiirin uzunca bir bölümü tabiatın tanıklığında sevgiliyle

yaşanan fakat hüznü hatırlanan mazinin matem havasında aktarımına dayanır. Gözyaşının tıpkı Ekrem gibi hâkim kılındığı “Teessür” şiirinde “*Topraklar içinde hâk-ber-ser!*” (s. 71) olan sevgilinin yokluğundan kaynaklanan hüznün sebebi önce “hem-derd” olduğu ay’a sorulur: “*Ey mâh!... (...) Hep böyle hazannümâ olur mu / Cananı gâib eyleyenler?*” (s. 71). Şiirin sonunda aşk ve özlemin sevgiliye ulaştırılması yine tabiattan beklenir: “*Sevdamı siz edin ona ihtar, / Ey hâkini setreyleyen çiçekler!...*” (s. 72). Tabiata sadece bir tablo olarak görmek değil, ona ruh, irade ve kutsiyet atfedilmesini, bir tür tabiat-tanrı düşüncesinin şiire taşındığının örneği olarak değerlendirmek de mümkündür.

Son olarak, İsmail Hakkı'nın sevgili, güzellik ve sevda ekseninde yazdığı “Tasvir-i Canan”dan söz edilebilir. Eski şiirin etkisini bütünüyle muhayyilesinden atmadığını gösteren bu manzumede, mübalağalı ifadeler, teşbih ve istiarelerle sevgilinin güzelliğini, vasıflarını, vefasızlığını vs. ortaya koyma eğilimini sürdürdüğü görülür. “Gîsûları vechine saçılmış” “zülfü perişan” bir nihal olan sevgilinin yüzünde mehtap ışık saçıyorken göğsünde nûr-u ismet vardır. “Kim mihr inerek zemine gûya / Gelmiş de o sadr-ı nâza kaçmış!” diyen şair bu ifadelerle tavsif ettiği sevgilinin güzelliğini güneşten üstün tutar. Bu şiiri *Tahassür*'deki diğer metinlerden ayrı tutmak gerekir. Nazım şekli gazel olmasa da sevgilinin güzelliğini yüceltmesi ve -diğer şiirlerin aksine- bunun için tabiatın diline, tanıklığına ihtiyaç duymayan bir hâkim kılınması, şiirin ayırıcı vasıflarının başında gelir. Tekil bir örnek olması hasebiyle İsmail Hakkı'nın şiir dünyası için belirleyici nitelik taşımayan “Tasvir-i Canan”, tabiatın soyut ve sadece teşbih yoluyla sevgilinin vasıflarını yüceltme işlevinin ötesine geçmeyecek tarzda ele alındığı klasik şiir örneği olarak okunabilir.

Tahassür'de yer alan şiirlerle ilgili olarak biçim ve ahenge dair bazı hususlara da kısaca değinmek gerekir. İsmail Hakkı'nın şiirlerinde aruz veznine ilişkin sağlam bir alt yapısı ve hâkimiyetinin varlığı göze çarpar. *Tahassür*'de yer alan manzumelerin -tercümeler de dâhil olmak üzere- tamamında aruz vezni kullanmış, imâle veya zihâf gibi vezni zorlayacak yollara başvurmamıştır. Bu da İsmail Hakkı'nın vezni başarılı bir şekilde tatbik ettiğinin göstergelerinden biridir. Şairin telif şiirleri incelendiği için yalnızca bu şiirlerin vezin bilgilerine yer vermekle yetinilecektir.

Mefâ'ilün / Fe'ilâtün / Mefâ'ilün / Fe'ilün	Bir Sabah Vakti, Hilâl-i Seher, Şu Kevkeb, Kuşları Dinlerken, Bir Kıta.
Fe'ilâtün / Mefâ'ilün / Fe'ilün	Sevda, Giryeye-i Teselli, Nâle, Mâha Hitab, Pek Severim
Mef'ûlü / Mefâ'ilü / Mefâ'ilü /	Ona, Sitare Altında

Fe'ûlün	
Mef'ûlü / Mefâ'ilün / Fe'ûlün	Tasvir-i Canan, Teessür
Mefâ'ilün / Mefâ'ilün / Mefâ'ilün / Mefâ'ilün	Niçin Ağlar?

İsmail Hakkı'nın, şiirlerini ağırlıklı olarak iki vezin etrafında yazdığını, özellikle hislerini etkili bir şekilde dile getirmek veya seveda ve melankoliyi aktarırken ifade gücünü artırmak adına çok yoğun bir şekilde teşbih, istiare ve en önemlisi tabiatın ruhunu insan ruhu ile özdeşleştirme amacıyla teşhis sanatına başvurduğunu yukarıda yapılan değerlendirmeler çerçevesinde görmek mümkündür.

Sonuç

Türk şiirinin intikal süreçleri içinde önemli bir evre olan "Ara Nesil", eski şiiri savunanlar, yenilikçiler ve ikisi arasında denge kurmaya çalışan mutavassıfın olmak üzere üç ayaklı bir yapıya sahiptir. Ekrem'in çevresinde toplanarak yeni Türk edebiyatını batıya eklemek isteyen gürûh içerisinde yenileşmeyi Fransız şiiri odağında savunan, bunun hem teorisini hem de şiir pratiğini ortaya koyan, yaşamı boyunca üstat kabul ettiği Recaizâde'nin peyki olan Alişanzâde İsmail Hakkı (Eldem), önemli bir mütercim, edebiyat araştırmacısı, şair ve bürokrat olarak bilinir. İsmail Hakkı, yazın yaşamının en etkili dönemi olan 1890-1895 arasında, sonradan Servet-i Fünûn kadrosu içinde yer alacak isimleri *Mekteb* dergisi etrafında toplayarak yeni bir teşekkülün alt yapısını oluşturan öncü isimlerdendir. Türk şiirinin yenileşme sürecinde Batı'yı örnek alması, şekil ve içeriğe ilişkin yeniliklerin savunulması hususunda birçok Ara Nesil sanatçısından farklı olarak Hâmit-Ekrem dairesinden devşirilen basit ve klişe ezberlere kapılmamış, Fransız şiirinden Çağatay dönemine kadar geniş bir yelpazede edebiyatın birikimiyle ilgilenmiş, üzerine yazılar ve araştırmalar yapmış, tilmizi olmaktan iftihar ettiği Ekrem'in beğenmediği yönlerini söylemekten çekinmemiştir. İsmail Hakkı bir zirve şahsiyet sayılmasa da mektebinin öncü isimlerinin zirvedeki yerini sağlamlaştıran bir tavır ortaya koymuştur.

İncelemeye konu olan *Tahassür* adlı eseri, İsmail Hakkı'nın çok yönlü sanatçı kişiliğini yansıtan bir eser olarak değerlendirilebilir. Zira eserin poetika kısmında Ekrem'in şiir hakkındaki düşüncelerine kendi birikimlerini ekleyerek özgün bir metin ortaya koymaya çalışan İsmail Hakkı, telif ve tercüme şiirlerle bunlara somut karşılıklar da sunmuştur. Şiir hakkındaki düşüncelerini tabiat, aşk, güzellik ve hakikat çerçevesinde şekillendirmiş, Fransız şairlerinden

örnekler vererek okura mukayese olanağı da vermiştir. Şiirlerinde ise Hâmit-Ekrem etkisinin had safhada olduğunu söylemek mümkündür. *Tahassür*, Hâmit'ten etkiler taşıyor olsa da şiire vukûfiyet ve şairanelik açısından değerlendirildiğinde Ekrem'in ötesine geçememiştir. İncelenen şiirlerin bütününde tabiatın lisanını şahsi ıstrabının tercümanı olarak işlevsel kılmış; aşk, ayrılık, özlem, hüzn, keder, melâl ve gözyaşını önceleyerek melankolik atmosferi oluşturmuştur. *Tahassür*'den sonra bir süre de *Mekteb* dergisinde birkaç şiir yayımlayan İsmail Hakkı'nın ömrünün sonuna kadar şiirden ve edebî yaratımdan uzak kalması, şiir dünyası hakkında verilecek hükümleri de bu eserle sınırlı tutmaktadır. Bu sınırlılık içinde de olsa İsmail Hakkı'nın dönem ruhunu okumaya elverişli şiirler yazdığını söylemek gerekir.

Kaynaklar

Ayar, Pelin Aslan. "Gece"yle Görünür Olan: Recaizade Mahmut Ekrem'in Şiir Estetiği". *Gazi Türkiyat*, 23 (Güz 2018): 173-200.

Esen, Cennet. *Alişanzade İsmail Hakkı'nın Sanat ve Edebiyat Yazıları*. Yüksek Lisans Tezi, Aksaray Üniversitesi, 2017.

İsmail Hakkı. *Tahassür*. İstanbul: Artin Asadoryan Şirket-i Mürettebiye Matbaası, 1308.

Kaplan, Mehmet. *Tevfik Fikret Devir-Şahsiyet-Eser*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2011.

Kolcu, Ali İhsan. *Ara Nesil Edebiyatı Tarihi*. Konya: Salkımsöğüt Yayınları, 2018.

Kolcu, Ali İhsan. *Ara Nesil Edebiyatı*. Konya: Salkımsöğüt Yayınları, 2018.

Okay, Orhan. "Eldem, İsmail Hakkı". Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi. 11: 21-22. Ankara: TDV Yayınları, 1995.

Recaizade Mahmut Ekrem. *Bütün Eserleri II*. (Haz. İsmail Parlatır vd.), İstanbul: Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları, 1997.

Tarhan, Abdülhak Hâmid. *Bütün Şiirleri*. (Haz. İnci Enginün), İstanbul: Dergâh Yayınları, 2013.

Uçman, Abdullah. "Kendi Kalemile Alişanzade İsmail Hakkı". *Dergâh Dergisi*, 323, (Ocak 2017): 18-20.

Uşaklıgil, Halit Ziya. *Kırk Yıl*. (Haz.Şemsettin Kutlu), İstanbul: İnkılap Kitabevi, 1987.

**VİDEO KLİPLERDE TOPLUMSAL CİNSİYET AÇISINDAN KADIN KİMLİĞİ: SEZEN AKSU
ÖRNEĞİ**
Doç. Dr. Serenat İSTANBULLU*
İdil ILICAK ÖZKAN**

Öz: Video klipler, müzik eserlerinin ve yorumlarının sadece görselleşip öyküleşmesinden ibaret olmayıp, içerisinde modadan tasarıma, danstan koreografiye, oyunculuktan anlatıcılığa kadar birçok unsuru barındırır. İlgi çekici görüntülerin yanında toplumsal yaşama dair birçok mesaj, kurgu, örnek yaşam gibi özendirici ya da düşündürücü öğeleri ardı ardına sıralayarak kısa bir süre içerisinde, belirli aralıklarla ve sık tekrarlı olarak izleyiciye sunar.

Video klipler, günümüzde teknolojinin ve internetin hızlı gelişimiyle, günden güne sayıları çoğalan müzik kanallarıyla, ulusal ve uluslararası alanda çok büyük kitlelere ulaşabilmektedir. Her yaş grubundan ve her kesimden izleyicinin kolayca ulaşip seyredildiği video kliplerin, içerdiği olumlu ve olumsuz öğeleri, anlam ve örtülü anlamları ile toplumu yönlendirme ve etkileme gücü bulunmaktadır. Söz konusu video kliplerde kadın kimliğinin işleniş şekli de hem günümüz hem de gelecek nesiller için örnek teşkil etmekte ve izleyicisini etkilemektedir.

Bu çalışmada, 1970'lerden itibaren çalışmalarıyla Türk pop müziğine yön vermiş ve toplumda saygın bir yer edinmiş olan sanatçı Sezen Aksu'nun video klipleri incelenmiş, bu kliplerde kadın kimliğinin toplumsal cinsiyet çerçevesinde nasıl temsil edildiği ele alınmıştır.

Betimsel tarama yönteminin kullanıldığı bu çalışmada, amaçlı örnekleme ile seçilmiş olan Sezen Aksu'ya ait video klipler içerik analizi yoluyla çözümlenmiştir. Ulaşılan veriler, kadına ait roller, fiziksel, duygusal ve konumsal durum alt başlıklarında değerlendirilmiş ve toplumsal cinsiyet/ kadın kimliği ekseninde yorumlanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Müzikoloji, Kadın, Kimlik, Toplumsal Cinsiyet, Sezen Aksu, Video Klip.

**FEMALE IDENTITY IN TERMS OF GENDER IN VIDEO CLIPS: THE CASE OF
SEZEN AKSU**

Abstract: Video clips do not only consist of visualizing and narrating musical works and interpretations, but also contain many elements from fashion to design, from dance to choreography, from acting to narration. In addition to interesting images, it presents many encouraging or thought-provoking elements such as fiction, exemplary life, etc. to the audience in a short time, at regular intervals and frequently.

With the rapid development of technology and the internet, video clips can reach huge audiences in the national and international arena, with the number of music channels increasing day by day. Video clips that viewers from all age groups and from all walks of life can easily access and watch, It has the power to direct and influence the society with its positive and negative elements, meaning and implicit meanings. The way in which the female identity is handled in the video clips in question also sets an example for both today and future generations and affects the audience.

In this study, The video clips of the artist Sezen Aksu, who has shaped Turkish pop music and gained a respectable place in society with her works since the 1970s, were examined, and how the female identity was represented in the context of gender in these clips was discussed.

* İzmir Demokrasi Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Müzik Bölümü, ORCID ID: 0000-0002-6833-8396, serenatistanbullu@hotmail.com.

** ORCID ID: 0000-0123-4567-9012, ilicakidil@hotmail.com.

In this research, in which the descriptive scanning method was used, the video clips of Sezen Aksu, selected with purposive sampling, were analyzed through content analysis. Obtained data, women's roles were evaluated under the sub-headings of physical, emotional and positional status and interpreted in the axis of gender / female identity.

Keywords: Musicology, Women, Identity, Gender, Sezen Aksu, Video Clip

Giriş

Sezen Aksu, Türk pop müzik tarihinde uzun yıllardır şarkıcı, besteci ve aynı zamanda söz yazarı olarak, toplumda kendine saygın bir yer edinmiş, takip ve taklit edilen, ürettikleriyle ve müziğe kazandırmış olduğu onlarca ünlü isimle, popüler kültür ve müziğe yön veren kadın müzisyenlerimizden biridir. Popülerliği, müziğe ve medyaya olan katkıları ile toplumda, görsel ve işitsel medya kanallarında yıllardır yoğun bir şekilde takip edilmekte, katılmış olduğu her program toplum tarafından ilgi ile izlenmektedir. Sezen Aksu'nun video klipleri de sanatçının kendisi, çalışmaları ve katıldığı programlar kadar ilgi uyandırmakta ve görsel medya kanallarında sık sık yayımlanmaktadır.

Bu araştırmada, toplumsal cinsiyet bağlamında Türkiye'de yayımlanan video kliplerde kadın kimliğinin belirlenmesi problemine dayalı olarak Sezen Aksu video klipleri özelinde kadın kimliğini incelemek ve yansıtılan kimliğin toplumsal cinsiyet çerçevesinde nasıl temsil edildiğini ele almak amaçlanmıştır. Kadın kimliği, içerik analizi yoluyla kadına ait roller, fiziksel, duygusal ve konumsal durum alt başlıklarında değerlendirilmiştir.

Sezen Aksu'nun 1990 yılından günümüze kadar çekilmiş olan video klipleri içerisinde 9 video klip, amaçlı örnekleme yoluyla seçilmiş ve içerik analizleri yapılarak çözümlenmiştir. Betimsel tarama modeli bu çalışmada, taramanın tanımına uygun olarak "sonuçların genellenebilirliğini sağlamak için, araştırılan alanda mümkün olduğunca uygun veriyi tarama ve analiz etme" (Koçak Usluel, Avcı, Kurtoğlu ve Uslu, 2013, 55) yoluyla çalışmanın bulguları oluşturulmuştur. Araştırma verilerinin benzer ve durum saptamaya yönelik dikkat çekici yönleri fotoğraflarla desteklenmiştir. Video kliplerin elde edilmesinde Youtube video paylaşım sitesinin videolarından yararlanılmıştır.

Araştırma verilerinin analizi için içerik analizi yöntemi temel alınmıştır. "İçerik analizi, toplanan verilerin derinlemesine analiz edilmesini gerektirir ve önceden belirgin olmayan temaların ve boyutların ortaya çıkarılmasına olanak tanır" (Yıldırım- Şimşek, 2016, 239). "İçerik analizinde temel amaç, toplanan verileri açıklayabilecek kavramlara ve ilişkilere ulaşmaktır" (Yıldırım- Şimşek, 2016, 242).

Araştırma verileri ve bulguları sunulmadan önce kimlik, kimlik ve kadın, toplumsal cinsiyet ve kadın kimliği kavramları açıklanmış, video klipler ve Sezen Aksu'nun çalışmaları hakkında bilgiler verilmiştir.

1. Kimlik

Bireyin "kim" olduğu sorusundan hareketle, kişiyi tanımlayan her tür nitelik ve tanım "kimlik" kavramının bileşenlerini oluşturur. Metin, (2011, 82) kimlik kavramını, kişinin "ben kimim?" sorusuna verdiği yanıtların oluşturduğunu belirtmektedir. Doğuş Varlı (2007, 26), bireylerin kimlik bilincini yaşamları içerisinde farklı dönemlerde ve farklı biçimlerde organize ettiklerini ve bu organizasyon sürecinin kişinin yeteneklerini ve ilgilerini de barındırmasından dolayı, kimlik kavramının yeteneklerin, ilgilerin ve kişiliğin bir toplamı olduğunu belirtmiştir. Aydoğdu'ya (2004, 117) göre ise kimlik (identity) terimi, Latince "idem" kökünden gelerek sürekliliği, aynılığı ifade etmektedir. Türkçede "kim" sorusundan türetilmiş olan kimlik kavramı, benzer şekilde bir mensubiyeti tek olmayı, aynı olmayı ve hangi kişi olmayı betimler. "Kimlik kavramı toplumun sosyal sisteminin en temel ve en önemli kökenini oluşturmaktadır" (Alyakut, 2016, 697).

Kimlik oluşumunda, bireyin içinde yaşadığı kültür oldukça önemli bir faktördür. "Sosyal ortamda bireylerden cinsiyetleri doğrultusunda ve buna bağlı olarak sosyal ortamın o cinsiyetten beklentisi olan rol modellerine uygun kimlikler geliştirilmesi beklenir" (Sankır, 2010, 2). Kimlik oluşumuyla ilgili olarak Alyakut (2016, 697), "çocukluğun ilk yıllarında ve aşamalı bir şekilde bir ömür boyu" devam ettiğini belirtmiştir. Tayanç (2010) da benzer olarak, kimliğin çocukluk çağında oluşmaya başladığını ve ömür boyu biçimlenme sürecinin devam ettiğini belirtmiş, ebeveynlerin tutum ve davranışlarının kimlik oluşumunda ilk belirleyiciler olduğunu eklemiştir. Aydoğdu'ya (2004, 129) göre ise "Kimlik, bireyin içinde yaşadığı değer, zaman ve mekân ilişkisi içinde şekillenir, var olma deneyiminde ona sunulan malzemelerle de gelişimini tamamlar." Bahsedilen kimlik gelişimi, içinde bulunulan sosyal çevre ve etkileşimin şekline göre olumlu veya olumsuz olarak gerçekleşebilir.

İçinde bulunulan toplumun toplumsal cinsiyet rolleri, bireylerin kimlik oluşumu sürecinde büyük rol oynamaktadır. Özdemir (2001, 116), kimliğin "özneye yapıştırılan bir etiket" olduğunu ve bu etiketlemenin amacının "özneyi nitelemek, ait olduğu zemini belirginleştirmek, diğerleri karşısında pozisyonuna açıklık kazandırmak, hak ve yükümlülüklerinin sınırlarını çizmek, dost ve düşmanlarını belirlemek, ona zaman ve mekânda yer vermek" olduğunu belirtmiştir.

Aşkın'a (2007, 216-217) göre, kişinin özünde sahip olduğu "bireysel kimliği" zaman içerisinde içinde yaşadığı toplumun değer yargılarının bir ürünü olmaya yönlendirilmekte ve

“giydirilmiş kimliklere” sahip olmaktadır. “Cinsiyet ile edinilmiş kimlik kişilerde içinde yaşanılan toplumun onlara uygun gördüğü şekillerde var olmaktadır. Yani kişi doğum ile kazanmış olduğu cinsiyet kimliğini daha sonra toplumsal yaşantısı sonucu kazandığı özelliklerle bütünler” (Sankır, 2010, 24). Sankır’ın giydirilmiş kimlikler kavramına benzer olarak Woodward (akt. Sakar, 2007, 20), günümüz dünyasında kimliklerin “ulus, etnisite, toplumsal sınıf, komüniteler, cinsiyet ve toplumsal cinsiyet” gibi çeşitli kaynaklardan elde edildiğini ve bu kaynakların kimliğin oluşum sürecinde çatışmalara ve tutarsız parçalanmış kimliklere sebep olabildiğini belirtmektedir.

Metin (2011, 83), kimliğin genelde özdeşleştirme ile kazanıldığını ancak kişinin içerisinde bulunduğu toplumun ve statünün beklentileri doğrultusunda kendini belirli kalıplar içerisinde hareket etmek zorunda hissetmesi gibi kimliğin oluşumuna etki eden başka faktörler de olduğunu belirtmiştir. Dalbay (2018, 174), kimlik kavramına sosyolojik açıdan bakıldığında “toplumsal kimlik” öneminden bahsetmiş, Özdemir (2001, 108) de toplumsal kimlik kavramının “bireyin ait olduğu toplumsal çevrenin değerlerine, normlarına, akıl yürütmesine, sanatına, diline, dinine, gelenek ve göreneklerine ve diğer kurumlarına karşı geliştirdiği bir aidiyet bilincini” ifade ettiğini belirtmiştir.

1.1. Kimlik ve Kadın

Kadın kimliğinin oluşumunda bireyin öncelikle ailesi sonrasında ise sosyal çevresi büyük önem taşımaktadır. Birey ilk olarak ailesi ve yakın çevresinde gördüğü kadın kimliklerini içselleştirir ardından onlara benzemeye çalışarak kendi kimliğini oluşturur. “Bir kadının bireysel özelliklerini kazanma sürecinde, toplumsal yapıyı oluşturan etken ve süreçlerin, kadın kimliğini oluşturmada farklı yansımalarla birlikte şekillendirici olduğunu belirtmek gerekmektedir” (Doğuş Varlı, 2007, 38).

“Kimlikler, üretilmekten ziyade miras olarak alınmaktadır. Bu kimliklerin örneklerinden birisi de kadın kimliğidir. Bir annenin dışsallaştırmış olduğu kimlik, kızı tarafından içselleştirilir. Bu içselleştirme aşamasında kız çocuğu, bir yandan kendi kimliğini kazanırken, diğer yandan kız çocuğunun nasıl kadın olarak, oğlan çocuğunun da nasıl erkek olarak yetiştirileceğini öğrenir ve kendisi bir anne olduğunda da toplum tarafından kendisinden beklenen rolü oynar” (Metin, 2011, 76).

Metin (2011, 84), geleneksel toplumlarda sıkça görülen geleneksel kadın kimliğinin değişime dirençli, daha önce kendisine aktarılmış gerçeklere bağlı ve bu gerçekleri bir sonraki nesle aktarma konusunda kararlı olduğunu belirtmektedir.

Sankır (2010, 24), ataerkil kültürün baskısı altında kalan kadınların kendilerini ifade edebilecekleri özgür sosyal ortamdan uzak kaldıklarını ve “bu nedenle kimliklerini oluşturma ve

bunu ortaya koyma sürecinde yaşadıkları bu olumsuzlukları ve sonuçlarını da içselleştirmek” zorunda kaldıklarını belirtmiştir.

“Gündelik hayatın tarihsel döngüsü kadının ve erkeğin kimliklerini de üretmiş ve toplumsal cinsiyeti ortaya çıkarmıştır. Modern kadın bu döngüyü değiştirebilmiş, ama geleneksel kadın, kendi rol ve statüsünü kabullenmiş ve sahiplenmiştir. Kabullendiği ve sahiplendiği gerçeği çocukları vasıtasıyla bir sonraki nesle aktararak toplumsal cinsiyeti gündelik hayatın bir gerçeği olarak devam ettirmektedir” (Metin, 2011, 91).

1.2. Toplumsal cinsiyet ve kadın kimliği

Toplumsal bir kategorileştirme sonucu bireye cinsiyeti üzerinden toplum tarafından yüklenen roller ve davranış kalıpları toplumsal cinsiyeti tanımlar. Bireylerin hangi cinsiyete sahip olacağını doğa belirlerken, cinsiyetlerine uygun olarak sergilemeleri gereken davranışları içine doğdukları toplumun sosyal ve kültürel özellikleri belirlemektedir” (Açar, 2015, 3). Beklenen bu davranış kalıpları toplumdan topluma değişebildiği gibi aynı toplum içerisinde zaman ve mekâna dayalı olarak da değişiklik gösterir. “Toplumsal cinsiyet, biyolojik cinsiyetten farklı olarak toplumsal ve kültürel olarak belirlenen ve dolayısıyla içeriği yere ve zamana göre değişebilen “cinsiyet konumu” ya da “cins kimliği”dir. Yalnızca cinsiyet farklılığını belirtmekle kalmaz, aynı zamanda cinsler arasındaki eşitsiz güç ilişkilerini de belirtir” (Berktay, 2013, 8). “Geleneksel toplumsal cinsiyet rollerine göre erkeğin en önemli rolü ailenin geçimini sağlamak iken, kadının en önemli görevi çocuklarını büyütme ve aile yaşamının devamlılığını sağlamaktır” (Moya, Expósito-Ruiz, 2000). Geleneksel toplumsal cinsiyet rollerine göre kadın rolünü Russell şöyle tanımlamıştır, “Kadının öncelikli rolü aile anası olmaktır. Kadın, toplum tarafından her şeyden önce kocaya eş, çocuğa anne seçilmiştir ki bu sebeple ailenin bir ferdi olarak da öncelikle onun korunması gerekmektedir. Batı uygarlığında da Doğu uygarlığında da cinsel etiğin ilk amacı kadının namusuna sahip çıkmak olmuştur. Çünkü onsuz babalık belirsizleşeceği için ataerkil ailenin de varlığı tehlikeye girecektir” (Russell, 2003, 10). Kadın ve erkeğin toplumsal cinsiyet rollerine yönelik “bu anlamlandırmalar kişisel bakış açlarına, içinde yaşanılan topluma ve kültürel birikimine, hayatın her alanındaki değişim ve dönüşümlere göre değişiklikler gösterebilir” (Türkmen, 2021, 348). “Her toplum kadın ve erkeğe ayrılan rolleri, geleneksel norm ve değerlere dayalı basmakalıp yargılarla haklı göstermeye, kadına ve erkeğe uygun düşen davranışları geleneksel imgelerle anlatıma ve sağlamlaştırmaya yönelir”(Tan, 1979, 161). Bu bağlamda kadın cinsiyetinden beklentinin öncelikleri değerlendirildiğinde kadının sosyal hayattaki yeri ve topluma yarar sağlamadaki işlevleri, sosyal bir varlık olarak kadın kimliğini göz ardı etmeye yöneliktir.

2. Video Klipler

Video klip ile ilgili birçok farklı tanım bulunmaktadır. Akyürek'e (2005, 100) göre "Video klip, en yalın tanımıyla, şarkıların/müziğin /şiirin/herhangi bir şeyin tanıtımının daha çok kişiye ulaşması için çekilen görsel/işitsel, rengarenk bir biresim, bir çeşit kısa film"dir. Çelikcan (akt. Genç, 2019, 1067) video klipi, "popüler şarkıların tanıtılması amacıyla, müzik endüstrisi tarafından üretilen ve bir şarkının söz dahil, müzikal unsurlarını görselleştiren bir form" olarak tanımlamaktadır. Demirayak'a göre (1996, 32) video klip, "her şeyiyle hazır olan bir müzik parçasının kısa bir öyküyle, çeşitli görüntüler eşliğinde, kısa bir anlatı oluşturmasıdır". Columbia Encyclopedia'da ise video klip, "Popüler bir şarkının genellikle dans ya da parça parça hikayeler eşliğinde ve zaman zaman konser görüntüleri kullanılarak icra edilip görüntülediği eser" (akt. Bektaş, 2007, 57) olarak tanımlanmaktadır. Abt (akt. Turhan, 2019, 45) ise video klipleri, "müzik eserlerini fiziki olarak satın alacak kişilerin üzerinde düşündüğü ve görselleştirecekleri, bu görseller üzerine beyinlerinde canlandırmalar yapabilecekleri ve buna karşılık klipler ile kişisel bağlantılar kurabilecekleri özel bir olgu" olarak tanımlamaktadır. Türkiye'de çoğunlukla "video klip", "video müzik klipi" isimleriyle nitelendirilen bu form uluslararası literatürde "müzik videosu" olarak da nitelendirilmektedir.

Video klipler, "Popüler müzik ve popüler müziğin algılanması üzerinde radikal değişimlere neden olan bir teknoloji olarak ortaya çıkmıştır (Işıkdoğan, 2007, 11). Bektaş'a (2007, 30) göre, video kliplerin ortaya çıkmasında görselliğin, müzik eserinden ve uygulamasından daha öncelikli hale gelmesi etkili olmuştur. "İçerdiği kısa hikayelerle müziğin harmanlanması sayesinde kolay tüketilebilir bir niteliğe sahip olan video kliplerin bu özelliği cazibesini ve yaygınlığını kısa sürede arttırmıştır" (Küçük Durur- Bendaş, 2018, 190). Kaba'ya (1996, 28) göre video kliplerin birinci amacı "Pazar ortamında rekabet edecek albüm piyasaya çıkmadan veya çıktıktan sonraki reklamı" üstlenmesidir. "Müzik videoları, televizyon ve müzik televizyonlarının yaygınlaşması ile birlikte, popüler müziği ulusal ve uluslararası düzeyde etkin olarak tanıtmak amacıyla 1980'li yıllarda ortaya çıkmıştır. Ancak müzik videosu hakkında yapılan araştırmalar, türün başlangıcının asıl olarak 1930'lu yıllara dayandığını göstermektedir" (Erşanlı, 2016, 22).

Video klipler, temelinde müzik ve çeşitli görüntülerin birleşmesini barındırır. Bu birleşim ilk olarak 19. yy'ın sonlarında görülmekle birlikte, Bektaş'ın (2007, 66) aktarımına göre S. Frith, 1892'de yaprak notalarla birlikte promosyon olarak dağıtılan "şarkı slaytları" nı müzik videosunun kaynağı olarak görmektedir. Alço (2013, 139), 28 Aralık 1896'da Paris'te bir kafede "Sinematograf"ın halka sunulduğunu ve sinematograf ile halka film gösterimi yapılırken filmlere bir piyanonun eşlik ettiğini belirtmiştir. "Başlangıçta sessiz filmlerin fonunu oluşturan müzik, 1930'lardan sonra müziklerle, görüntünün vazgeçilmez eşlikçisi haline gelir" (Yağcı, 2008,

206). “1935 yılında Von Oskar Fischinger’in “Komposition in Blau” filmini, video klip tarihinin ilk kaynağı olarak saymak mümkündür” (Erşanlı, 2016, 23).

Kalay (2007, 90), sinema ve televizyondaki ses ile görüntü ilişkisinin video kliplerde aynı olmadığını çünkü sinema ve televizyonun aksine video kliplerde görsel unsurların, müziğin cezbediciliğini arttırmak üzere kullanıldığını belirtmiştir. “19. yüzyıldan itibaren endüstriyel nitelik kazanan müzik eserleri, 1960’lı yıllarda yeni bir tanıtım modeli ile kitlelere ulaşmaya başladı. “Müzik videosu” olarak adlandırılan bu tür, ses ve görüntü teknolojilerindeki gelişmeler ile görüntü sanatlarının anlatım olanaklarından yararlanarak özgün bir form haline geldi” (Bektaş, 2007, 1). Erşanlı (2016, 24), 1960’lı yıllarda Fransa’da geliştirilen, üzerine 16 mm. film makinası oturtulmuş bir müzik kutusu olan “scopitone”un modern video kliplerin atası olduğunu ve müzik videolarının tarihsel gelişiminde önemli bir yer tuttuğunu belirtmiştir.

Bugünkü bilinen formatıyla müzik videolarının ortaya çıkışı 1960’lı yıllara rastlamaktadır. Bu dönemde müzik programlarının televizyonlarda yaygınlaşması ve video kayıt teknolojileri ile programcılık tekniklerinin gelişmesi müzik videolarının ortaya çıkmasına sebep olmuştur (Bektaş, 2007, 66). “Queen Production Ltd. tarafından 1975’te çekilen Bohemian Rhapsody tarihe geçen ilk video kliptir” (Akyürek, 2005, 100).

“1970’li yılların sonlarına doğru televizyonlardaki birçok müzik programında müzik videolarına rastlanıyordu. Ama müzik videosu, müzik endüstrisi için asıl önemini müzik televizyonlarının kurulmasıyla kazandı” (Bektaş, 2007, 67). 1980’lerin başından itibaren çeşitli müzik televizyonları ile müzik endüstrisine farklı bir soluk getiren video klipler, günümüzde teknolojinin ve internetin hızlı gelişimiyle büyük kitlelere ulaşabilmektedir. Video kliplerin yaygınlaşması 1981 yılında New York’ta kurulan MTV (Music Television) ile gerçekleşmiştir. Kanal yayın hayatına, müzik yapımcılarının tanıtım amaçlı ücretsiz olarak verdiği video bantlarını kullanarak başlamıştır. “Kanalın kütüphanesinde yalnızca 125 video vardır ve kendilerine gönderilen her şey ekranda yer bulmaktadır” (Yağcı, 2008, 206). MTV, sayısal olarak çoğunlukta olan genç kesimi hedef olarak belirlemiş ve kısa sürede popüler bir kanal haline gelmiştir. “MTV’nin ortaya çıkışı ile müzik ve televizyon endüstrisi arasındaki ilişkiler yeni bir boyut kazanırken, müzik video klipleri de başta MTV olmak üzere, diğer müzik kanallarıyla birlikte, sürekli yayınlanabileceği araçlara kavuşmuş oldu” (Çelikan, 1995, 99).

Müzik televizyonlarında yayınlanan video kliplerin, albüm satış rakamlarına olumlu olarak yansması, video kliplerin müzik endüstrisinde vazgeçilmez bir pazarlama aracı olmasını sağlamıştır. “Plak şirketleri de gönderdikleri klip sayısını çoğaltmışlar, sanatçılar da kanalın kendi yıldızlarının parlamasına büyük katkı sunduğunu fark etmişlerdir” (Yağcı, 2008, 206). “Müzik videolarının tekrar tekrar yayınlanabilme ve aynı zamanda izlenebilme özelliği, hiç

tanınmayan şarkıcıların bile çok kısa sürede yıldızlaşmasına olanak tanımaktadır” (Çelikcan, 1995, 124). Genç’e (2019, 1073) göre, “Müzik videoları bir promosyon-tanıtım aracı olmak dışında müzisyenlerin kendi stratejilerini ortaya koydukları özgün bir ifade formudur”.

“90’lı yıllarla birlikte gelişen teknolojik altyapı sayesinde sanatçılar ve yapımcılar televizyon dışında farklı mecralarda da yer almaya başlamış, video klipler CD, DVD ve internet gibi ortamlarda kendilerine yer edinmişlerdir” (Erşanlı, 2016, 28).

“2000’li yıllarla birlikte gelişen internet, bilgisayar, video kamera ve fotoğraf makinesi gibi elektronik cihaz teknolojileri görüntü ve sesin birleştirilmesi, kesilmesi, formatının değiştirilmesi, üzerlerine görsel efekt ve ses eklenmesi, paylaşılması, yorumlanması olanaklarının kolay ve ulaşılabilir olmasına sebebiyet vermiştir. Bu süreçte oluşturulan video müzik kliplerinin izleyici ile buluşmasına olanak sağlayan en büyük platform aylık 1.000.000.000 tekil ziyaretçi sayısı YouTube’dur” (Erşanlı, 2016, 23). Bu yüksek izleyici kitlesi, müzisyenlerin ve yapımcıların video kliplere çok daha fazla önem ve yatırım sağlamalarına neden olmuştur.

Kalay’a (2007, 91) göre klipler, yalnızca şarkıların ve yorumlarının görselleştirilmesinden ibaret değildir. İçerisinde dans, koreografi, öykü anlatıcılığı, moda, kostümcülük, ışıklandırma, oyunculuk, görsel teknikler ve kurgulama” gibi unsurları da barındırır. “Video klip öyküleri çoğunlukla, toplumsal yaşamın yansımaları örnekleridir, şarkıların sözleri müzikal filme benzeyen geleneksel pop temalarını ele alır” (Akyürek, 2005, 108).

“Video klipler, önceleri televizyon yayınında meydana gelen boşluğu doldurmak için program aralarında ya da arıza durumlarında kullanılırken, bugün önemli bir endüstriye dönüşmüştür” (Demirayak, 1996, 33). Erşanlı (2016, 29), başlarda kanalların ücretsiz olarak yayınladığı kliplerin günümüze geldiğimizde yüksek rakamlı ücretler karşılığında yayınlıyor olmasını video kliplerin günümüz televizyon dünyasındaki önemini gösterdiğini belirtmekte ve “video müzik kliplerinin sistematik bir tanıtım yolu olduğunun da keşfedilmesiyle birlikte, video müzik kliplerinin bir endüstri halini” aldığının altını çizmektedir. Akyürek (2005, 102) de müzik yapım şirketlerinin, müzik kanallarına bu yüksek rakamları ödememek adına kendi kanallarını kurduğunu belirtmiştir.

2.1. Video Klipler ve Kadın

Gelişen teknoloji ve medya araçları ile binlerce insana ulaşabilen video klipler, içerisinde barındırdığı görsel öğelerle toplumun algısında etkileşim değişimleri yaratmaktadır. İzlenme oranları arttıkça albüm satışlarının ve sanatçının popülerliğinin de artmasına olanak sağlayan video klipler, daha çok izlenme oranına ulaşmak adına kadın bedenini çoğunlukla cinsel bir obje olarak izleyiciye sunmaktadır.

Günindi Ersöz (2002, 6) video kliplerin, “toplumsal cinsiyet rollerinin yeniden üretilmesinde büyük role sahip” olduğunun altını çizerken, Seyhan’da (2018, 49) benzer bir ifadeyle video kliplerin “kadın ve erkeğin toplumdaki rollerini tanımlamak açısından önemli bir yere sahip” olduğunu belirtmektedir.

Moncrief (akt. Seyhan, 2018, 48), müzik videolarında kadınların erkeklerden daha çok süslü, çekici ve seksi görüntülerinin kullanıldığını belirtmektedir. “Çoğu müzik klibinde kadınlar, cinsiyetçi kalıplar çerçevesinde stereotipleştirilmektedir” (Ertel, 2018, 102). Yapılan araştırmaları ve video klipleri incelediğimizde çoğunlukla kadın kimliği iki şekilde karşımıza çıkmaktadır. Video kliplerde kadın “daha çok eş ve anne rolleri içinde veya geleneksel olarak kadına uygun görülen rol, davranış ve eylemler içinde, çoğu zaman da kadın, cinselliğin nesnesi olarak sunulmaktadır” (Günindi Ersöz, 2002, 6). Dökmen (2015, 142), müzik kliplerinin kadın ve erkeği kalıpyargılar çerçevesinde gösterdiğini ve kadınların “duygulu, mantıksız, kandıran ve uçarı olarak”, erkeklerin ise “cinsel olarak saldırgan, talepkâr ve maceracı olarak” gösterdiğini belirtmiştir. Türkiye’deki müzik klipleri değerlendirildiğinde ise kadının genellikle bir vitrin olarak kullanıldığını, cinsel obje olarak yansıtıldığını görmenin mümkün olduğunu belirtmiştir. Benzer olarak Behçetoğulları (akt. Sayın, 2006, 128) da “Müzik videolarında kadın, erkekleri baştan çıkarmak için kendi bedenini bilerek ve isteyerek sergileyen, erkek bakışını sürekli davet eden cinsel bir obje olarak tasvir edilmektedir” ifadelerini kullanmıştır.

“Pek çok müzik klibinde kadınların çekicilikleriyle boy gösterdikleri, erkekleri tahrik edecek biçimde giyindikleri Sherman ve Dominick tarafından belirtilmektedir. Ayrıca yine Sherman ve Dominick tarafından 1986 yılında, 166 düşünsel video üzerinde yapılan bir araştırma, erkeklerin büyük ölçüde egemen karakter olarak resmedildiğini ortaya koymaktadır” (Kalay, 2007, 91).

Benzer olarak “Kral TV’de yayınlanan müzik videolarıyla ilgili bir içerik çözümlemesi çalışmasında, 42 ana ve yan karakterden 32’sinin cinsel obje olarak kullanıldığı, kadın karakterlerin tamamına yakınının güzel, şık, bakımlı ve ideal vücut ölçülerinde olduğu görülmüştür” (Günindi Ersöz, 2002, 6). Llul (akt. Kalay, 2007, 91), “Goldsen 1983 tarihli araştırmasına dayanarak, kliplerde yer alan kadınların dört basmakalıp yargıyla resmedildiğini belirtmektedir. Erkek delileri, kurbanlar, aşk objeleri ve duygusuz hayat kadınları”. Gow (akt. Seyhan, 2018, 48), 90’lı yıllarda şarkıcının müzikal yeteneği ve becerisinden çok, video kliplerde kadının fiziksel görünümünün öne çıkarıldığını belirtmiştir.

Bir başka çalışmada Alexander (akt. Küçük Durur-Bendaş, 2018, 196), müzik videolarında kadınların başlıca üç kategoride temsil edildiğini belirtmektedir. Bunlardan birincisinde kadın geleneksel olarak erkeğin beğenisine bağımlı bir şekilde sunulur ve fiziksel

görünümü vurgulanarak ön plana cinsel özellikleri çıkartılır, ikincisinde güçlü, bağımsız ve partnerini cezalandıran, kendine güvenen bir kadın temsili söz konusudur, üçüncüsünde ise bir paradoks olarak kadın ve erkek çatışma içerisinde gösterilir fakat bu çatışma daha çok cinsellik üzerine olmaktadır.

“Türk popüler müzik piyasasında yer alan çoğu kadın şarkıcının albümlerini tanıtmaya ya da pazarlama amacıyla buldukları davranışların icra ettikleri müziğin önüne geçtiği görülmektedir” (Açar, 2015, 26). Bu durum erkek şarkıcılarda da görülmektedir. Albümlerin daha fazla sayıda satması ve daha yüksek gelir elde edilmesi amacıyla video kliplerde kadın bedeni ve cinselliği ön plana çıkartılmaktadır. “Müzik videolarında kadın bedeninin bir arzu nesnesi olarak konumlandırılması ‘bedeni ile var olan ya da bedenden ibaret kadın’ imajını kuvvetlendirilmekte ve kadın kimliğini değersizleştirmektedir” (Küçük Durur ve Bendaş, 2018, 197). Bu tarz müzik klipleri yoluyla kadın imajı ile ilgili içkin kalıp yargılar onaylanmakta ve bu tür inançların devamlılığı sağlanmaktadır (Günindi Ersöz, 2002, 6).

Cinsiyete dair kalıplaşmış yargıların ve önyargıların oluşumu ve devam etmesinde teknolojinin, arz talep oranına göre yayın yapmanın ve istenileni üretmenin etkileri büyüktür.

Video kliplerde kadın bedeninin teşhirine yönelik çıplaklık, davetkar tavırlar ve erotik danslara ek olarak şarkının sözleriyle de desteklenen bu temsil klişesi kadını seyirlik bir nesne olarak konumlandırması nedeniyle bu cinsiyet kimliğini değersizleştirmektedir (Küçük Durur-Bendaş, 2018, 205).

2.2. Türkiye’de Video Klipler

Türkiye’de video kliplerin gelişim süreci sessiz filmlerle olmasa da dönemin Türk filmleriyle başlamıştır. “Türk Sineması’nda müzikal eserlerin (şarkıların) etkin bir biçimde kullanımı ilk sesli filmlerin çekildiği yıllara kadar uzanır” (Bektaş, 2007, 107).

1970 li yıllarda ortaya çıkmaya başlayan müzik videolarının başlangıcı şarkılı film görüntüleri ile arabesk filmlerin yoğunlaştığı döneme rastlar. (Bektaş, 2007, 108). Ferdi Tayfur, Orhan Gencebay, İbrahim Tatlıses, Emrah gibi o dönemin arabesk müziğinin önemli isimleri, albümlerinin popüler şarkılarıyla aynı isimleri taşıyan filmlerde rol almışlardır. Bu sayede hem şarkıları daha geniş kitlelere ulaşmış hem de albüm satışları artış göstermiştir.

“1970’li yılların ikinci yarısından itibaren gerek batıda ortaya çıkıp gelişmeye başlayan müzik videolarının etkisi, gerekse yönetmenlerin arayışı TRT’nin müzik programı yönetmenlerinin, kimi özellikleriyle müzik videosuna benzeyen çalışmalar yapmalarına neden oldu” (Bektaş, 2007, 114). “Ülkemizdeki video kliplerin temelini eğlendirme amaçlı programlar için hazırlanan şarkı çekimleri oluşturmaktadır (Demirayak, 1996, 58). Akyürek’e göre (2005, 101) ise şarkı çekimleri ilk video klipler olarak sayılmaktadır. Seyhan’a (2018, 35) göre

Türkiye’de müzik video kliplerinin ilk örnekleri “sinema filmlerinde melodramlar şeklinde görselleştirilmesi video klip olarak kabul edilmezse, 1970’li yılların sonlarına doğru TRT’de müzik eğlence programlarında gösterilen stüdyo çekimlerinden oluşan görseller” olarak kabul edilebilir. Demirayak (1996, 61), 1976 yılında TRT’de İzzet Öz tarafından “Diskovizyon” programı için hazırlanan İpucu Beşlisi’ne ait “Heyecanlı”, 1977’de “Metronom” programı için hazırlanan Şenay’a ait “Dünyaya Geldik Bir Kere”, 1978’de “Sihirli Lamba” programı için hazırlanan Mazhar Alanson’un “Bozup Yeniden Yapmaktır İşim” şarkılarına çekilen videoların Türkiye’deki ilk video klipler olarak gösterilebileceğini belirtmektedir.

“1985 yılında TRT’de yayımlanan ve Sezen Cumhur Önal tarafından hazırlanıp sunulan ve yabancı klip yayını yapılan “Müzik Yelpazesi” programı kendi dönemi içerisinde ilk olma niteliği taşımaktadır” (Erşanlı, 2016, 28). “1990’lı yıllarda uluslararası gelişmelere paralel olarak Türkiye’de de başta TRT olmak üzere müzik televizyonları açısından önemli gelişmeler yaşanmıştır” (Erşanlı, 2016, 22). TRT’nin şarkılara sansür uygulaması ve zaman zaman denetimlerden geçirmemesi müzik yapımcılarının özel kanallara yönelmesine sebep olmuştur (Akyürek, 2005, 1001).

Kral TV Türk televizyonlarındaki öncü müzik videoları kanalı olarak 1994’te kurulmuş ardından 1995 yılında Number One TV yayın hayatına başlamıştır. Kral TV yalnızca Türk şarkıcıların kliplerini yayınlarken Number One TV yayın akışında hem yerli hem de yabancı kliplere yer vermiştir.

Özel televizyon kanalları programlarının görsel zenginliğini arttırmak amacıyla video klipleri yayınlamaya başladı. Daha sonra bu yayın kanalları, birçok video klipi arka arkaya ekleyerek yeni programlar yaptılar. Özel televizyon kanalları bu aşamada başka yöntemler arama yoluna gittiler ve non-stop müzik kanalları kurmaya başladılar (Demirayak, 1996, 60).

Demirayak (1996, 59), sanatçıların ve plak yapım şirketlerinin yeni çıkardıkları kasetlerin tanıtımı ve satışı için reklam amaçlı video klip çekmenin gerekliliğini kavramasının ardından, ilk video klipleri Sezen Aksu, Nilüfer, Kayahan, Ajda Pekkan gibi toplum tarafından popülerliği yüksek ve beğenilen sanatçıların yaptırdığını belirtmiştir.

3. Sezen Aksu

Türk pop müziğine 1970’lerden itibaren şarkılarıyla yön vermiş olan Sezen Aksu, “Minik Serçe” lakabı ile anılmış, hem söylediği şarkılarıyla hem de besteleriyle her dönemde müzik listelerinde kendine yer bulmayı başarmıştır. Her yaşta insanın severek dinlediği şarkıları yıllanarak unutulmazlar arasına girmektedir. Şarkılarıyla insanların duygularına tercüman, yaptığı çalışmalar ile örnek, aynı zamanda desteklediği kişilerle de kendi varlığı dışında Türk pop müziğine destek olmaktadır.

Asıl adı Fatma Sezen Yıldırım olan Sezen Aksu, şarkıcı, söz yazarı ve bestecidir. Döneminin gelişmelerini ve yeniliklerini takip etmiş, kendinden sonra gelen nesillerin bile severek dinlediği şarkılara imza atmıştır. “Kendi şarkılarını seslendiren ilk Türk kadın şarkıcılardan olması, O’nu önemli kılan özelliklerindedir” (Aynalar, 1997, Can Dündar, Show TV). “Masum değiliz hiçbirimiz”, “Seni yerler” gibi halk arasında deyimleşmiş sözlere sahip şarkılara imza atmıştır. “1975 yılından bu yana neredeyse tüm eserleri kendisine ait olduğu için, kendi hayat duruşunu ve felsefesini dinleyicileriyle paylaşabilen ve bu nedenle sarsılmaz bir kitle oluşturabilen nadir sanatçılardan biri olma şansını yakaladı” (Sezen Aksu, 2019).

Sezen Aksu’nun Türk pop müziğine katkıları sadece şarkıları ve besteleriyle sınırlı değildir. 1980’li yıllardan günümüze kadar Türk pop müziğine çok büyük katkılar sağlamış isimler Sezen Aksu’yla çalışmış, vokalistliğini yapmıştır. Bu isimler Sezen Aksu’ya vokalistlik yapma şansı bularak başladıkları müzik kariyerlerinde, Sezen Aksu’nun da desteğiyle çok farklı yollar çizmiş, bugün Türk pop müziğinin efsane isimleri arasına girmeyi başarmışlardır. Yıldız Tilbe, Sertab Erener, Aşkın Nur Yengi, Levent Yüksel, Zeynep Casalini, Hande Yener, Göksel, Emre Altuğ, Işın Karaca, Seden Gürel, Yaşar Gaga, Cihan Okan ve Mustafa Ceceli “Sezen Aksu ekolü’nden geçmek” (Hürriyet, 2019) de denilen bu süreçte, Sezen Aksu’yla çalışma fırsatı yakalamış, eğitiminden ve deneyimlerinden faydalanarak kendini geliştirme imkânı bulmuş isimlerdir.

Sanatçı kişiliği, üretkenliği ve başka sanatçılara destek olması yanında toplumsal sorunlara olan bakışı, desteği ve merhameti Sezen Aksu’nun öne çıkan özelliklerinden biridir. Çocukları kaybolan "Cumartesi Anneleri"nin sesini duyurmak için uğraşmış, ülkemizde konuşulan dillerde Türkiye Şarkıları söyleyip, dayanışma ve beraberliğe yönelik çalışmalar yapmıştır (Sezen Aksu, 2019). 2000 yılında başlatılan, maddi imkânsızlıklar nedeniyle okuyamayan kız çocuklarına eğitim eşitliği sağlanmasını amaçlayan “Kardelen Projesi”ne destek vermiş, 2005 yılında proje için bestelediği “Kardelen” şarkısının içinde bulunduğu aynı adı taşıyan albümünün ve bu kapsamda verdiği 21 konserin bütün gelirini bu projeye bağışlamıştır (Sabah, 2019).

3.1. Hayatı ve Müzik Çalışmaları

13 Temmuz 1954’te dünyaya gelen Sezen Aksu, Denizli ilinin Sarayköy ilçesinde doğmuştur. Annesi mübadele ile Selanik’ten Türkiye’ye göç eden bir öğretmen, babası Rizeli bir matematik öğretmenidir. Müzik çalışmalarını yapmak için İstanbul’a taşınana kadar İzmir’de yaşamış ve eğitim almıştır (Hürriyet, 2019).

Henüz lisede okurken ailesinin karşı çıkmasına rağmen yalnızca 7 ay süren sancı dolu ilk evliliğini gerçekleştiren Sezen Aksu, 1997 yılında “Aynalar” belgeselinde Can Dündar’a verdiği

röportajda o dönemde yaşadığı sıkıntıların kendi hayatına katılmış bir zenginlik olduğunu belirtmiştir. Evliliği döneminde yaşadıkları, daha sonrasında bestelerine ilham kaynağı olmuştur. Olaylı evliliğinin ardından yeni bir kimlik arayışına giren Sezen Aksu tiyatro, resim, folklor ve Türk Sanat Müziği kurslarına gitmiştir (Aynalar, 1997, Sezen Aksu, Show TV).

Sezen Aksu'nun müzik kariyerindeki ilk adımı 1970 yılında katıldığı Altın Ses yarışmasıdır ancak yarışmada dereceye girememiş altıncı olmuştur. Profesyonel olarak müzik dünyasına ilk adımı 1975 yılında atar. İzmir'de hazırladığı deneme kaydını İstanbul'a Melodi Plak firmasına gönderir ve ilk plak anlaşmasına imza atar (Söz ve Müzik, 2014, Emrah Kolukısa, NTV). "1975 yılında ilk 45'lik albümünü Sezen Seley adı ile çıkarmıştır. Albümün adı "Haydi Şansım / Gel Bana"dır. Bu albümün beklenen satışı gerçekleştirilememesi üzerine kendi eserlerini söylediği ikinci albümünü oluşturdu. İkinci albümü soyadı değişikliği ile Sezen Aksu olarak çıkmıştır. (Sezen Aksu, 2019).

1975 yılında ilk plağının tutmamasının ardından İzmir'e dönen Sezen Aksu, o yaz Kadifekale Gazinosu'nda sahneye çıkmaya başlamış ancak beklediği ilgiyi görmemiştir. Çeşitli işlerle uğraşmış başarılı olamamış ve sonunda en büyük tutkusu olan müziğin peşinden koşmak üzere İzmir'den İstanbul'a taşınmıştır. 1976 yılında çıkmış olan "Kusura Bakma" plağı ile kendine müzik piyasasında bir yer edinmiştir (Aynalar, 1997, Can Dünder, Show TV). Asıl büyük başarıyı "Olmaz Olsun / Seni Gidi Vurdum Duymaz" plağı ile yakalamıştır (Söz ve Müzik, 2014, Emrah Kolukısa, NTV). "Kaybolan Yıllar" plağı ile ilk Altın Plak ödülüne kavuşmuştur (Aynalar, 1997, Can Dünder, Show TV).

Sezen Aksu, elde ettiği başarılar sayesinde küçük gazinolardan ayrılıp dönemin en gösterişli ve büyük gazinosu olan Maksim Gazinosu'nda sahne almaya başlamıştır. 1980'lerde gazinolara veda eden Sezen Aksu, başarılı filmlere ve müzikallere imza atarak oyunculuk yeteneğini de sergilemiştir (Aynalar, 1997, Can Dünder, Show TV).

3.2. Albümleri ve Diğer Çalışmaları

Sezen Aksu'nun, 1975 yılında Sezen Seley adıyla çıkan ilk 45'lik plağı ile birlikte toplam 9 adet 45'lik plağı mevcuttur.

- 1975, Haydi Şansım / Gel Bana
- 1976, Kusura Bakma / Yaşanmamış Yıllar
- 1976, Olmaz Olsun / Seni Gidi Vurdum Duymaz
- 1977, Allahaismarladık / Kaç Yıl Geçti
- 1977, Kaybolan Yıllar / Neye Yarar

- 1978, Gölge Etme / Aşk
- 1979, İlk Gün Gibi / Yalancı
- 1979, Allah aşkına / Sensiz İçime Sinmiyor
- 1983, Heyamola

Sezen Aksu, ilk albümünü 1977 yılında yayımladı. 1977 yılından günümüze kadar içerisinde remix versiyonlarının da bulunduğu 29 albüm, 8 tekli (single) çıkartmış ayrıca 58 albüme de konuk olmuştur. Piyasaya sürülen albüm ve tekliler yıllara göre şöyle sıralanmaktadır.

Piyasaya sürülen albümlerin yanı sıra 4 adet dizi, film ve tiyatro müziği, Sezen Aksu Şarkıları - Nota Kitabı 1976-1988, Efe İle Bulut – Sezen Aksu Hikâyeleri, Eksik Şiir ve Eksik Şiir İkinci Kitap isimlerinde 4 adet kitap, 11 adet mücevher tasarımı, “Avrupa Hareketi” kapsamında düzenlediği konserleri içeren 1 adet DVD bulunmaktadır.

Sezen Aksu, başrolünde oynadığı ve lakabı olan 1979 yapımı “Minik Serçe” filmi ile birlikte Büyük Yalnızlık (1990), İstanbul Hatırası, Köprüyü Geçmek (2005) ve Osmanlı Cumhuriyeti (2008) filmlerinde rol almıştır.

3.3. Sezen Aksu'nun Video Klipleri

Sezen Aksu'nun bir kompozisyon anlatan, senaryosu olan, çeşitli görsel öğeler içeren video klipleri 1991 yılında yayınlanan “Gülümse” albümüyle başlamıştır. Bu albüme kadar olan şarkıların video klipleri, sahne ve konser görüntülerini içermektedir. “Gülümse” albümünden günümüze kadar geçen süreçte video klipleri çekilmiş ve ulaşılabilen 25 şarkı bulunmaktadır. Sezen Aksu'nun 2017'den sonra yayınlanan kliplerinde ise şarkı sözlerinin yazıya dönüştürüldüğü ya da belirli görüntülerle ve Sezen Aksu fotoğrafları ile süslenmiş video klipler yayınlanmıştır. Bu video kliplerden bazıları şunlardır,

- 1991, Hadi Bakalım
- 1991, Gülümse
- 1991, Namus
- 1993, Âdem Olan Anlar
- 1993, Kalbim Ege'de Kaldı
- 1993, Dert Fashlı
- 1996, Seni Yerler
- 1997, Hıdrellez
- 1997, Erkekler
- 2000, Keskin Bıçak
- 2000, Sarı Odalar
- 2003, Farkındayım
- 2005, Eskidendi, Çok Eskiden
- 2005, Yanmışım Sönmüşüm Ben
- 2005, Kardelen
- 2008, Beşik
- 2011, Unuttun Mu Beni
- 2011, Vay

- 1998, Ruhuma Asla
- 1998, Tutuklu
- 2000, Oh Oh
- 2017, İhanetten Geri Kalan
- 2017, Manifesto

4. Sezen Aksu'nun Video Kliplerinde Kadın Kimliği

Sezen Aksu'ya ait incelenen 9 video klipte kadının **rolleri** ve **fiziksel** kimliğinin nasıl işlendiğine yönelik olarak incelenen ilk video klip 1991 yılında yayınlanan sözü Ümit Yaşar Oğuzcan'a, bestesi Arto Tunçboyacı'ya ait "Namus" şarkısıdır. Klipin yönetmenliğini Samim Değer üstlenmiştir. Klipde Sezen Aksu'nun canlandırdığı kadın karakter dışında kimse görünmemektedir. Canlandırılan kadın karakter kısa siyah bir elbisenin üzerine omuzlardan düşürülerek giyilmiş yeşil bir hırka, yüksek topuklu ayakkabı, ayakkabının içine giyilmiş sarı çoraplar, sarı ve dağınık olarak toplanmış saçlar ile karşımıza çıkmaktadır (Şekil 1). Gece saatlerinde dışarıdaymış izlenimi verilen kadın karakter, sakız çiğneyerek ara sokaklarda dolaşmaktadır. Ortaya koyulan bu fiziksel kimlikle kadının hayat kadını olduğu imajı çizilmektedir. Şarkının sözlerini dikkate alarak inceleme yaptığımızda namus kavramının eleştirildiğini ve toplum içerisinde dışlanmak, ötekileştirilmek, etiketlenmek gibi birçok sorun yaşayan hayat kadınları üzerinden bu kavrama vurgu yapıldığı görülmektedir.



Şekil 1. "Namus" Şarkısına Ait Görsel 1

1993 yılında yayınlanan sözü Sezen Aksu, Şehrazat ve Yelda Karataş'a, bestesi Sezen Aksu ve Özkan Uğur'a ait "Dert Faslı" şarkısının klipinin yönetmenliğini Samim Değer üstlenmiştir. Klipde kadın ve erkekler bir meyhane ortamında canlandırılmışlardır (Şekil 2). Sezen Aksu erkeklerden oluşan geniş bir meyhane/fasıl orkestrasında kadın solist olarak karşımıza çıkmaktadır. Siyah saçları topuz yapılmış, üzerinde dekoltesi olmayan kapalı ve dökümlü beyaz bir elbise vardır. Dinleyiciler arasındaki kadınlar ise Sezen Aksu'yla benzer şekilde açık ve fazla dikkat çekici olmayan sade kıyafetler giymektedirler.



Şekil 2. “Dert Faslı” Şarkısına Ait Görsel

1996 yılında yayınlanan sözü ve bestesi Sezen Aksu’ya ait “Seni Yerler” şarkısının klbinin yönetmenliğini Ahmet Utlu yapmıştır. Klpte aynı mahallede oturan fiziksel olarak birbirine benzemeyen, belli bir kalıba sokulmamış birçok genç kız ayrıca Sezen Aksu’ya eşlik eden kadın dansçılar bulunmaktadır (Şekil 3 - 4). Mahalleli genç kızlar döneme uygun elbiseler ve günlük kıyafetlerle karşımıza çıkmaktadır. Sezen Aksu, klbin genelinde kırmızı uzun ve askılı bir elbise giymekte ancak dansçılarla olan sahnelerinde göğüs dekolteli deri siyah bir elbise ve tayt giymektedir. Dansçılar ise siyah tayt ve atlet giyerek ortak bir görünüm oluşturmaktadır.



**Şekil 3. “Seni Yerler” Şarkısına Ait
Görsel 1**

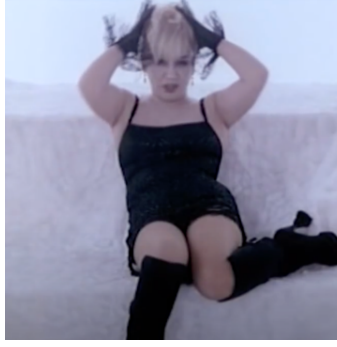


**Şekil 4. “Seni Yerler” Şarkısına Ait
Görsel 2**

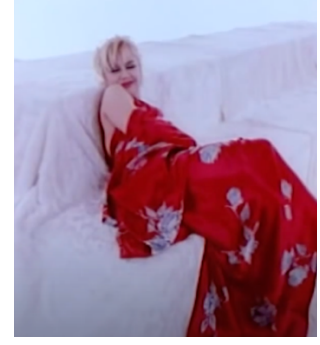
1997 yılında yayınlanan sözü Sezen Aksu’ya, bestesi Goran Bregoviç’e ait “Erkekler” şarkısının klbinin yönetmeni bilinmemektedir. Klpte başrolde olan Sezen Aksu klip boyunca üç farklı kıyafetle karşımıza çıkmaktadır. İlk olarak kendisini inci küpeler ve kolyeyle tamamlanmış beyaz bir elbise içerisinde görmekteyiz (Şekil 5). Saçına takılmış olan lila rengi çiçekler ve makyajıyla oldukça feminen bir görüntü sergilemektedir. İkinci olarak siyah çizmeler, oldukça kısa ince askılı siyah bir elbise ve siyah kısa eldivenlerle görmekteyiz (Şekil 6). Son olarak da kırmızı desenli bir gecelik ve sabahlıkla karşımıza çıkmaktadır (Şekil 7). Şarkının sözleri ve fiziksel kimliği birlikte ele alındığında toplum tarafından yüklenen cinsiyet rollerine boyun eğmeyen bir kadın portesi çizildiğini belirtmek mümkündür.



Şekil 5. "Erkekler"
Şarkısına Ait Görsel 1



Şekil 6. "Erkekler"
Şarkısına Ait Görsel 2



Şekil 7. "Erkekler"
Şarkısına Ait Görsel 3

2000 yılında yayınlanan sözü ve bestesi Sezen Aksu'ya ait "Oh Oh" şarkısının klibinin yönetmenliğini Gül Oğuz üstlenmiştir. Klipde daha çok önce hırsızlık yapan sonrasında da mafyadan kaçan bir erkeğin görüntüleri sunulmuş olsa da arka planda farklı şekillerde birçok kadın görmektediriz. Klipde bir konu bütünlüğü bulunmamakla birlikte, farklı ve genel kadın görünümlerine yer verilmiştir. İlk olarak dikkatimizi ellerindeki sayıca fazla poşetlerle aceleyle taksiye binen 2 kadın görmektediriz (Şekil 8). Kadınların dış görünüşleri ve giyimlerini inceleyecek olduğumuzda, medyanın ve reklamların insanları yönlendirmeye çalıştığı tüketim çılgınlığına dahil olduklarını söylemek mümkündür. Bir diğer karşımıza çıkan kadın profili ise sokakta çiçek satan başında eşarp, üzerinde sade kıyafetlerle gördüğümüz kendi ayakları üzerinde duran ve geçimi sağlamak için çalışan geleneksel Anadolu kadını (Şekil 9). Klipde görünen bir başka kadın ise üzerinde siyah ince askılı bir bluz, altında beyaz etek olan magazinciler tarafından takip edilen bir kadın görünümüdür. (Şekil 10).



Şekil 8. "Oh Oh"
Şarkısına Ait Görsel 1



Şekil 9. "Oh Oh"
Şarkısına Ait Görsel 2



Şekil 10. "Oh Oh"
Şarkısına Ait Görsel 3

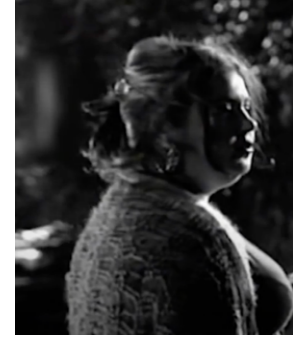
2000 yılında yayınlanan sözü ve bestesi Sezen Aksu'ya ait "Sarı Odalar" şarkısının klibinin yönetmenliğini Gül Oğuz üstlenmiştir. Siyah beyaz çekilen klipte anlatıcı rolüyle karşımıza çıkan Sezen Aksu'yu iki farklı şekilde görmekteyiz. İlkinde genellikle arkasında orkestra varken ince askılı siyah uzun bir elbisenin üzerine kolları ve yakası kürklü bir kaban giymiş, büyük ve sallantılı küpeler ve bandana takmış olarak görmekteyiz (Şekil 11). İkincisinde ise kısa dalgalı saçlarının dağınık bir hava verdiği, üzerinde kayık yakalı ve dökümlü siyah bir bluz giydiği hali bizi karşılamaktadır (Şekil 12). Sezen Aksu dışında klipte gördüğümüz orkestra üyelerinin arasında dolaşıp zaman zaman dans eden diğer kadın ise kısa ve yarı toplanmış saçları, düz renk uzun elbisesi ve üzerine aldığı örgü şalıyla çingene olduğu izlenimini uyandırmaktadır (Şekil 13).



Şekil 11. "Sarı Odalar" Şarkısına Ait Görsel 1



Şekil 12. "Sarı Odalar" Şarkısına Ait Görsel 2



Şekil 13. "Sarı Odalar" Şarkısına Ait Görsel 3

2005 yılında yayınlanan sözü ve bestesi Sezen Aksu'ya ait "Yanmışım Sönmüşüm Ben" şarkısının klibinin yönetmenliğini Fatih Akın üstlenmiştir. Klipte, hayatın parçası olan anlar farklı otel odalarında yaşananlar olarak işlenmiştir. Kadınların fiziksel kimliğini değerlendirebileceğimiz 5 oda bulunmaktadır. İlk odada erkek arkadaşıyla kavga eden, yeşil saçlı, altında kot pantolon üzerinde ise açık mavi renkte gömlek olan, geleneksel kadın profiline aykırı modern genç bir kadın görmekteyiz (Şekil 14). İkinci odada erkek bir fotoğrafçı tarafından iç çamaşırlarıyla fotoğrafları çekilen, yabancı kökenli olduğu izlenimi veren 3 kadın karşımıza çıkmaktadır (Şekil 15). Üçüncü odada orta yaşlı, kıvılc saçlı, derin dekolteli elbise giymiş makyaj yapan bir kadın görmekteyiz (Şekil 16). Dördüncü odada saçlarını eşarpla örtmüş, uzun ve bol iş kıyafetleriyle otel odasındaki yatak çarşaflarını değiştiren 2 kadın çalışan aktarılmıştır. Son odada ise kısa saçlı, altında kot pantolon üzerinde ise beyaz askılı bluz olan maskülen görünümlü bir kadın karşımıza çıkmaktadır (Şekil 17). Bu 5 odada yansıtılan fiziksel kimlikleri

ile kadınları değerlendirdiğimizde toplumun her kesiminde karşılaşılabileceğimiz farklı kadın profillerinin ele alındığını görmekteyiz.



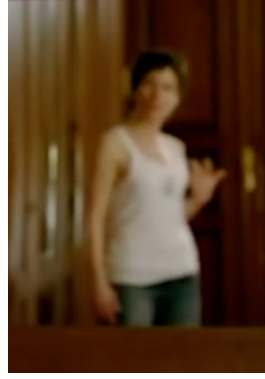
Şekil 14. “Yanmışım
Sönmüşüm Ben” Şarkısına Ait
Görsel 1



Şekil 15. “Yanmışım
Sönmüşüm Ben” Şarkısına Ait
Görsel 2



Şekil 16. “Yanmışım
Sönmüşüm Ben” Şarkısına Ait
Görsel 3



Şekil 17. “Yanmışım
Sönmüşüm Ben” Şarkısına Ait
Görsel 4

2005 yılında yayınlanan sözü ve bestesi Sezen Aksu'ya ait “Kardelen” şarkısının klbinin yönetmenliğini Yaşar Gaga ve Ayşe Ersayın üstlenmiştir. Mardin ili Nusaybin ilçesine bağlı üç farklı köyde çekilen klipte Sezen Aksu ve köylerde yaşayan okuma çağındaki kız çocuklarını görmekteyiz. Sezen Aksu siyah uzun bir elbise üzerine beyaz bir hırka ve başında yöreye ait şapkasıyla sade bir görüntüyle karşımıza çıkmaktadır (Şekil 18). Klipte rol alan küçük kızları ise önce günlük giydikleri kıyafetleri ile daha sonra ise mavi okul önlükleriyle görmekteyiz. Doğudaki kız çocuklarının okutulması kapsamında yapılan bu çalışmada klipteki kişiler köy sakinlerinden seçilmiş ve dolayısıyla fiziksel kimlik olarak doğuya özgü bir kimliği yansıtmaktadırlar.



Şekil 18. “Kardelen” Şarkısına Ait Görsel

2017 yılında yayınlanan sözü Sezen Aksu’ya, bestesi Şehrazat’a ait “Manifesto” şarkısının klibinin yönetmenliğini Sinan Tuncay üstlenmiştir. Klipte sadece Sezen Aksu’yu siyah sade kıyafetler içerisinde bir masada otururken görmekteyiz. Klip animasyon tarzında dijital efektler aracılığıyla yapıldığından dolayı herhangi bir fiziksel kimlik analizi yapmak mümkün olmamaktadır.

İncelenen Sezen Aksu’ya ait video kliplerde kadınların fiziksel özelliklerinin işlenmek istenen konuya göre farklılık gösterdiği, özellikle Sezen Aksu’nun klipler içerisindeki görünümünün ağırlıklı olarak feminen, dekolteye ve seksapeliteye ağırlık verilen görünüm olduğu, bunun dışında sabit bir kadın profili üzerinde durulmadığı tespit edilmiştir. Sezen Aksu dışında kliplerde yer alan farklı fiziksel özelliklerdeki kadınların toplumun her kademesinde karşılaşılabileceğimiz sosyal hayatın içinden kişiler olduğu, “Kardelen” ve “Manifesto” kliplerinde olduğu gibi zaman zaman sade, düz ve aynı renklerde kıyafetler seçilerek fiziksel özelliklerden ziyade klip çekilen bölgenin doğal halinin ve aktarılmak istenen mesajın öne çıkarılmaya çalışıldığı gözlemlenmiştir.

Sezen Aksu’ya ait incelenen 9 video klipte kadının **duygusal** durumuna yönelik çözümler şöyledir,

“Namus” şarkısının klibinde canlandırılan kadın karakter işi gereği geceleri dışarıda olduğu zamanlarda mutlu ve umursamaz görünmekte ancak evine dönüp kendi başına kaldığında son derece mutsuz ve bezgin olarak karşımıza çıkmaktadır (Şekil 19). Toplum tarafından olumsuz etiketlenen mesleklerle geçimini sağlamaya çalışan kadınların toplumla iç içe oldukları zamanlarda üstlerindeki toplumsal baskıdan etkilenmiyormuş gibi güçlü göründükleri ancak kendileriyle baş başa kaldıkları zaman gerçekte bu durumdan ne kadar etkilendikleri net bir şekilde işlenmiştir.



Şekil 19. "Namus" Şarkısına Ait Görsel 2

"Dert Faslı" şarkısının video klibinde müşteriler içerisinde olan bir kadının, orkestra üyelerinden birisini beğendiğini ve ardından işveli hareketlerle erkeğin dikkatini çektiğini görmekteyiz. Yanında oturan orkestra üyesi erkeğin başka bir kadınla bakıştığını gören kadın solist ise bu durumu kıskanarak dans etmeye başlar ve erkek müzisyenin ilgisini tekrar kendi üzerine çeker. Burada solist kadının, yanındaki erkeğin dikkatini yeniden üzerine çekebilmek için dans etmeye başlaması kadın bedeninin bir ilgi çekme aracı olarak kullanılması olarak değerlendirilebilir.

"Seni Yerler" şarkısının klibinde kadınları utangaç olmayan, maskülen ve rekabetçi bir yapıda görmekteyiz (Şekil 20-21). Toplumsal cinsiyet rollerinin oluşturduğu geleneksel kadının aksine klip süresince kendini saklamayan, özgüvenli, istediğinin peşinden giden modern kadınlar bulunmaktadır.



Şekil 20. "Seni Yerler" Şarkısına Ait
Görsel 3



Şekil 21. "Seni Yerler" Şarkısına Ait
Görsel 4

"Erkekler" şarkısının klibinde modern yapıda bir kadın sunulmaktadır. Toplumun yüklediği roller gereği geleneksel yapıda erkek seçen, kadın ise seçilen tarafta yer almaktadır. Bu klipte ise geleneksel yapının aksine kadın seçen, erkek seçilen tarafta yer almaktadır. Bu sayede dayatılanı istemese de kabul etmek zorunda hissedilen bir kadın yerine sınırlarından kurtulmuş, özgüvenli, kaygısız bir kadın görmekteyiz.



Şekil 22. “Erkekler” Şarkısına Ait Görsel 4

“Oh Oh” şarkısının klibinde konu bütünlüğü olmamakla birlikte, kadın üzerinden de belirli bir konu ilerlememektedir. Klip içerisinde Sezen Aksu anlatıcı rolüyle kendini gösterirken, klip akışı boyunca izleyebildiğimiz kadınlar genel görünüm sergilemektedirler.

“Sarı Odalar” şarkısının klibinde, şarkının sözleri ayrılık konusunu işlemektedir. Sezen Aksu’nun orkestra varken yani kalabalık bir ortamdayken giydiği gösterişli olarak değerlendirebileceğimiz görüntüsü, kadının acı çekse de dışarda güçlü bir duruş sergileyerek, üzüntüsünü kendi içinde yaşadığını düşündürmektedir.

“Yanmışım Sönmüşüm Ben” şarkısının klibinde birçok farklı kadın ve birçok farklı duygusal durum karşımıza çıkmaktadır. İlk odada karşımıza çıkan kadın erkek arkadaşıyla tartışmakta ve geleneksel kadın rolüne aykırı olarak saldırgan bir tutum sergilemektedir. İkinci odadaki erkek fotoğrafçı tarafından yarı çıplak halde fotoğrafları çekilen 3 kadının bu durumdan rahatsızlık duyduklarını yüzlerinden anlayabiliyoruz. Fotoğrafçının poz verdirmek adına kadınlara dokunmak istediğinde kadınların sert ve bu durumdan hoşnutsuz tavırlarını görmekteyiz. Üçüncü odada bulunan orta yaşlı kadının ayna karşısında elleriyle yüzünü gerdirmesi ve makyaj yapması, toplumun belirlediği güzellik kalıplarının baskısı altında olduğu izlenimini yaratmaktadır. Klibin sonunda bütün makyajını silerek daha mutlu bir ifadeyle ayna karşısından çekilmesiyle toplumun kalıp yargılarından sıyrılıp kendini olduğu gibi kabul etmesinin getirdiği iç huzur olarak değerlendirilebilir. Dördüncü odada çalışan kadınlar hakkında herhangi bir duygusal durum analizi yapmak mümkün olmamaktadır. Beşinci odada bulunan kadının, ilk başta duygularını dışa vururken savunmacı bir ruh halinde olduğunu söyleyebiliriz. Daha sonra bir deftere yazı yazarken gördüğümüz aynı kadın karakter daha sakin, huzurlu bir yapıda kendini göstermektedir.

“Kardelen” şarkısının klibinde kız çocuklarının ürkek ve donuk gözlerle baktıklarını ve çekingen yapıda olduklarını söylemek mümkündür. Kardeşine bakmak, hayvanları otlatmak, su taşımak gibi çeşitli günlük işlerini yapmakta olan kız çocuklarının okula gitmek üzere çağırıldıklarında sevinçle ellerindeki işleri bıraktıklarını, mutluluk ve heyecanla okula gitmek

üzere yola çıktıklarını görmekteyiz. Günümüzde dahi süregelen bir sorun olan kız çocuklarının okuyamaması, erkeklerle eşit haklara sahip olamamaları, söz hakkı verilmemesi gibi önemli konuları gözler önüne seren “Kardelen” klibi, diğer kliplerden oldukça farklı bir duygusal yapıdadır. Klibin çekildiği yer ve klipte oynayan yerli kız çocukları düşünüldüğünde doğallıktan uzaklaşmamaya çalışıldığını söylemek mümkündür.

“Manifesto” şarkısının klibinde Sezen Aksu anlatıcı rolüyle bulunmakta ve kendisi dışında klip süresince başka kadın görünmemektedir. Sezen Aksu’nun anlatıcı rolüyle klipte yer alması ve başka herhangi bir kadınla karşılaşılıyor olunmasından dolayı bu klipte ilgili kadının duygusal durumuna yönelik herhangi bir bulguya ulaşılamamıştır.

Hiçbir insan aynı olamayacağı gibi hiçbir kadın da birbirinin aynısı olamaz. İçinde bulunduğu sosyal, ekonomik ve kültürel etmenler gün içerisinde dahi farklı duygusal durumlar oluşmasına neden olmaktadır. Sezen Aksu’nun kliplerinde de birçok farklı kadın yapısı ve bu farklı kadın yapılarının yansıması olarak da birçok farklı duygusal durum karşımıza çıkmaktadır. İncelediğimiz klipler doğrultusunda kadınların çalışma alanları, toplumsal kalıp yargılar, sosyal çevre, modernleşme gibi etkenlerin, kadınların duygusal durumlarında farklı etkiler yarattığını gözlemlemek mümkündür.

Sezen Aksu’ya ait incelenen 9 video klipte kadının nasıl **konumlandırıldığına** yönelik bulgular şöyledir,

“Namus” şarkısının klibinde toplum tarafından yaftalanmasına ve baskılanmasına rağmen kadın, güçlü ve kendi ayakları üzerinde duran bir yapıda aktarılmıştır. Yalnız kaldığı zamanlarda bütün baskı ve etiketlenmelerin kendisini yorduğunu ve üzdüğünü görsek de bütün zorluklara rağmen kendi başına ayakta kalmaktan vazgeçmeyen bir kadın profili sergilenmiştir.

“Dert Faslı” şarkısının klibinde erkek müzisyeni etkileyebilmek adına önce müşteri kadının işveli ve cilveli hareketler yaptığı, daha sonra ise solist kadının erkek müzisyenin önünde dans etmeye başladığını ve müzisyen erkeğin ilgisinin solist kadına geçtiğini görmekteyiz. Burada kadınların erkekleri etkilemek için işveli olmaları gerektiği, eğer yeteri kadar feminen olmazlarsa erkeklerin ilgilerinin başka kadınlara kayabileceği imajı yansıtılmaktadır.

“Seni Yerler” şarkısının klibinde aynı mahalledeki kadınların yine aynı mahallede oturan genç bir erkeğin peşinde olduğunu, onu etkilemeye çalıştığını görmekteyiz. Toplum içerisinde daha çok erkeklerde karşılaştığımız mahalle içerisinde dikkat çekmek için laf atma, yürürken süzme, giyim tarzı gibi değişkenlerle etkilemeye çalışma biçimindeki davranışların, klip süresince kadınlar tarafından yapıldığını görmekteyiz. Şarkının içerisinde yer alan “Bu kadar cilvelisi / Olur mu be erkeğin / Delikanlı mısın, kız mısın” sözleri ve dansçıların saç düzeltme

şekli, bıyık burma gibi maskülen figürleri, klip içerisinde cinsiyetlerin değiştirilmiş olarak yansıtıldığını göstermekte, bu sayede çoğunlukla toplum içerisinde erkeklere ait bu tutumun bilincine varılmasını ve kadınlar açısından nasıl görüldüğüne dair empati yapılmasını sağlamaktadır.

“Erkekler” şarkısının klibinde Sezen Aksu’nun çevresinde birçok erkek olduğunu ve bu erkekler içerisinde Sezen Aksu’nun seçim yaptığını görmekteyiz. Geleneksel erkek egemen toplumda erkek kadını seçer şeklinde mevcut olan algı bu klipte aksine kadın egemen bir havaya bürünmüştür. Modernleşen toplumda sadece erkeğin değil kadının da seçme hakkının olduğunu, erkeklerin seçilmeyi beklediğini görmekteyiz. Kadın modern, seçme özgürlüğünü elinde tutan, özgüvenli bir yapıda sergilenmiştir.

“Oh Oh” şarkısının video klibinde her kesimden kadın görüntüleri sunulmuş. Sezen Aksu’nun kendisi ise stüdyoda şarkıyı söyleyip görüntüleri yorumlayan bir konumda yer almıştır. Alışveriş yapan kadınlardan sevdiğine sarılan kadına, çiçekçi kadından manken bir genç kadına geçişler yapan görüntülerde kadının gündelik yaşamdaki konumundan örnekler sunulmuştur.

“Sarı Odalar” şarkısının video klibinde yalnızca iki kadın yer almaktadır. Birisi Sezen Aksu diğeri ise tamamı erkeklerden oluşmuş bir saz ekibinin önünde dans eden bir kadın. Dans eden kadın genel olarak mutsuz bir görünüm sergilemekte ve konumsal olarak erkekleri eğlendiren bir duruş içerisinde görünmemektedir. Sezen aksu ise anlatıcı bir kimlikte şarkıyı söylemektedir.

“Yanmışım Sönmüşüm Ben” şarkısının video klibinde kadın hoşuna gitmeyen bir şey olduğunda bunu dile getiren, toplumun belirlediği kalıplara ve yargılara uymak zorunda olmayan, bir işte çalışarak kendi ayakları üstünde durabilen bir yapıda konumlandırılmıştır.

“Kardelen” şarkısının klibinde okuması gereksiz görülen kız çocuklarının toplanarak okula götürüldüğünü görmekteyiz. Özellikle küçük yaştaki çocukların öncelikli işinin günlük işler olmadığı, kadın istediği sürece erkeklerle eşit olarak okuma ve çalışma haklarına sahip olması gerektiği vurgulamaktadır.

“Manifesto” şarkısının video klibinde yalnızca Sezen Aksu görülmekte şarkının sözlerine uygun olarak eklenen görüntü efektleri ile neşeli, güvenli ve deneyimli bir kadın kimliğinde konumlanmaktadır.

“Dert Faslı” video klipi haricinde incelediğimiz Sezen Aksu kliplerinde kadın özgüvenli, toplumsal baskı olduğu durumlarda bile kendi ayakları üzerinde durabilen, seçme özgürlüğüne sahip, kalıp yargılara uymak zorunda olmayan, erkeklerle eşit haklara sahip olarak konumlandırılmıştır. “Dert Faslı” klibinde ise kadın erkeği başka kadınlara kaptırmamak için

daha feminen, bakımlı ve çekici olması gerektiği imajı çizilmekte, diğer incelenen kliplerle zıt bir durum oluşturmaktadır.

Sonuç

Sezen Aksu'nun video kliplerinde canlandığı ve yer verdiği kadın rollerinin, toplumun her kesiminden kadın kimliğini temsil etmeye yönelik olduğu görülmektedir. Kadın tiplerini temizlikçi, hayat kadını, mahalle kadınları, terkedilen ya da bir erkeği etkilemek için kur yapan kadın, şarkıcı kadın, köylü kadın gibi gündelik hayatta karşılaşılabilecek kadın kimliklerinin her biri ile şekillenmektedir. Sezen Aksu'nun söz konusu tiplerine yer verirken gerek görüntüler gerekse şarkı sözleri ile topluma belirli mesajlar vermeye çalışma amacıyla olduğu araştırma verilerinden çıkarılabilecek bir sonuçtur. Video kliplerdeki kadın kimliği genel olarak değerlendirildiğinde, toplumsal cinsiyet rollerinin getirdiği ideal kadın kimliği, toplumsal açıdan beklenen kadın davranışları ve kadın cinsiyetine yüklenen geleneksel toplumsal imaj gibi sık rastlanan kaygısal görüntüler yerine doğal kadın kimlikleri ön plana çıkmaktadır.

Sezen Aksu'ya ait video kliplerde toplumsal rollerin getirdiği genel özelliklerin tersine işleyen anlatımlar söz konusudur. Kadının peşinde koşan erkekler yerine bir erkeğin peşinde koşan onlarca kadın, kadınlardan kaçan erkek, seçilen kadın değil kadın tarafından seçilen erkekler ya da erkek gibi davranan kadınlar dikkat çekici şekilde vurgulanmıştır. Sezen Aksu'nun kalıplaşmış toplumsal cinsiyet normlarına tepki olarak yapmış olduğunu yorumladığımız bu video klipler izleyicisine ciddi mesajlar verecek boyutlardadır. Bazı kliplerde yer verilen kadın tipleri, erkeğe özgü abartılı davranışlar sergilemektedir. Bu görüntülerin, toplumsal cinsiyet perspektifinde kadın ve erkek davranışları açısından amaçlı ironi yapılarak konuya dikkat çekmek amacıyla yerleştirilmiş olduğu düşünülmektedir. Bunların dışında geçimini sağlamak için mesleğinin başında ya da günlük hayatta görülebilecek kadın rollerine de yer verilmiştir. Dans eden kadın figürlerine sıklıkla rastlanmaktadır.

Fiziksel olarak kadın profilleri genellikle çekici giysiler içerisinde ve bakımlı görünmektedir. Ancak kadınların gündelik hallerindeki görünümüne de yer verilmiştir. Kırsal kesimde çekmiş olduğu video klipte ise kız çocuklarının tamamen doğal görünümünde olduğu görülmektedir. Yukarıda anlatılmış olan erkek gibi giyinen ve davranan kadın profilleri de yine toplumsal cinsiyet sınıflandırmasına ve kadın cinsiyetinin yaşadığı zorluk ve baskılara tepkisel bir görünümdür.

Kadın karakterlerin duygusal olarak, mutlu, umursamaz, toplumsal sınırlamalardan uzak ve özgüvenli bunun yanında duygusallıklarını hüznlerini kendi içlerinde yaşayan bir yapıda

oldukları görülmektedir. Bazı video kliplerde maskülen ve rekabetçi kadın kimliği bazılarında ise tamamen feminen ve seksapel bir kimlik çizilmiştir.

Özellikle “Kardelen” şarkısının video klibinde kız çocuklarının ürkek, donuk ve çekingen gözlerinin altında kardeşlerine bakmak, hayvanları otlatmak, su taşımak gibi çeşitli günlük işleri yapmanın getirdiği yaşam yükü görülmektedir. Günümüzde özellikle kız çocukları için halen sorun olan okula gönderilmeme, ev-çocuk ve tarım işleri, erken evlenme gibi sorunlar Sezen Aksu’nun video klibinde de açıkça gözler önüne serilmiş ve konu ile ilgili mesajlar, kız çocuklarının okul sevinci ve gülen yüzleri ile gösterilmiştir. Aksu’nun özel yaşamında da ilgilenmekte olduğu toplumsal konular ve farkındalık çalışmaları kliplerindeki görsellere de yansımaktadır.

Sezen Aksu’nun video kliplerinde yer vermiş olduğu kadın kimlikleri, çeşitliliği, doğallığı ve vurgulanmak istenen mesajların etkinliği bakımından değerlendirildiğinde, sanatçının toplumsal cinsiyet yaptırımları konusunda son derece farkındalık sahibi olduğu ve bu yönde vurgulamaların yapıldığı sözlü ve görsel unsurları sıklıkla kullandığı sonucuna ulaşılmıştır.

Kaynakça

Açar, Sabiha. *Toplumsal Cinsiyet Ekseninde Rock Müzikte Kadın: Şebnem Ferah Örnek Olayı*. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2015.

Akyürek, Feridun. “Görsel/İşitsel Bir Dil: Video Klip”. *Selçuk İletişim*, 3(4), (2005), 98-113.

Alço, Pınar. “Sinema ve Müzik: Kısa Bir Tarihsel Bakış”. *İdil Dergisi*, 2(7), (2013), 135-149.

Alyakut, Ömür. “Postmodern Toplumda Kadın Kimliğinin Bedeni Üzerinden İnşası”. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 9(47), (2016), 696-708.

Aşkın, Muhittin. “Kimlik ve Giydirilmiş Kimlikler”. *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 10(2), (2007), 213-220.

Aydoğdu, Hüseyin. “Modern Kimlikte Öznenin Ölümü”. *Atatürk Üniversitesi Kazım Karabekir Eğitim Fakültesi Dergisi*, (10), (2004), 115-147.

Bektaş, Süleyman. *Türkiye’de Müzik Videosu Açısından Müzik Yapım Şirketleri ve Müzik Televizyonu İlişkisi Bir Örnek: MMC TV*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Doktora Tezi, 2007.

Berktaş, Fatmagül. *Tarihin Cinsiyeti*. İstanbul: Metis Yayınları, 2010.

Berktaş, Fatmagül. "Feminist Teoride Açılımlar". Y. Ecevit ve N. Karkıner (Editörler). Toplumsal Cinsiyet Çalışmaları. İkinci Baskı. *Eskişehir Anadolu Üniversitesi Açıköğretim Fakültesi Yayını*, (2013), 2-23.

Çelikcan, Peyami. *Popüler Müzik Medya İlişkileri Açısından Müzik Videosu ve Televizyonu*. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Doktora Tezi, 1995.

Dalbay, Ramazan Saim. "Kimlik" ve "Toplumsal Kimlik" Kavramı. *Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 31-1, (2018), 161-176.

Demirayak, Şennur. *Görsel ve İçerik Olarak Video Klip*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 1996.

Doğuş Varlı, Özlem. *Kültürel Kimliğin Değişim-Oluşum Süreci- Sürecin Kadın Kimliği ve Müziğine Yansımaları: Afyon, Trabzon, Kıbrıs, İstanbul Örnekleri*. İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Doktora Tezi, 2007.

Dökmen Yaşın, Zehra. *Toplumsal Cinsiyet*. İstanbul: Remzi Kitabevi. 2015.

Dündar, Can. Aynalar Belgeseli. Show TV. Yayın Tarihi: 25.03. & 08.04.1997. Erişim 15.12. 2020 <https://www.youtube.com/watch?v=Bw3TEnEXmHA> 1997.

Erşanlı, Banu. "Soundies'den Trt'ye, Mtv'den Youtube'a: Video Müzik Kliplerinin Tarihsel Gelişimi". *Uluslararası Hakemli Müzik Araştırmaları Dergisi*, 6, (2016), 21-34.

Ertel, Rana. *Sistemi Meşrulaştırma Aracı Olarak Müziğin Konumu*. Kocaeli: Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2018.

Genç, Buket. "Çok Boyutlu Bir Metin Olarak Müzik Videosu: Performans Videosu Örneği Olarak Judged to Execution". *Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi*, 18/71, (2019), 1066-1075.

Günindi Ersöz, Aysel. "Popüler Kültür Ürünlerinden Müzik Videolarının Gençler Üzerindeki Olumsuz Etkileri". *Aile ve Toplum Dergisi*, 2/5, (2002), 1-8.

Günindi Ersöz, Aysel. *Toplumsal Cinsiyet Sosyolojisi*. Ankara: Anı Yayıncılık. 2016.

Hürriyet. Vokalist Sektörü, Web: <http://www.hurriyet.com.tr/kelebek/vokalist-sektoru-39145329>, Erişim 27 Aralık 2020

Işıkdoğan, Oktay. *Görsel Kültürde Bir Tüketim Nesnesi Olarak Beden: Video Klipler Örneği*. Yüksek Lisans Tezi, *Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü*, Ankara. 2007.

Kaba, Fethi. *Müzik Videolarda Anlatım Dili*. Sanatta Yeterlik Tezi, *Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü*, 1996.

Kalay, Ayşe. "Tüketim Kültürü İçinde Müziğin Görselleştirilmesi: Klipler". *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, 30, (2007), 79-96.

Koçak Usluel, Yasemin- Avcı, Ümmühan- Kurtoğlu, Meltem- Uslu, Nilüfer. “Yeniliklerin Benimsenmesi Sürecinde Rol Oynayan Değişkenlerin Betimsel Tarama Yöntemiyle İncelenmesi”. *Pamukkale Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 33, (2013), 53-71.

Kolukısa, Emrah. Söz ve Müzik. NTV. Yayın Tarihi: 18.01.2014. Erişim 11.01.2021
<https://www.youtube.com/watch?v=3LBQo2LoFFY>.

Küçük Durur, Elif - Bendaş, Kadir. Kültürel Tüketim Ürünü Olarak Kadın Bedeni:Video Klipler Örneği. *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 6/79, (2018), 188-207.

Metin, Abdullah. “Kimliğin Toplumsal İnşası Ve Geleneksel Kadın Kimliğinin Aktarımı”. *Çankırı Karatekin Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 2/1, (2011), 74-92.

Moya, Miguel. Expósito, Francisca ve Ruiz, Romero Josefa. Close relationships, gender and career salience. *Sex Roles*, 42, (2000), 825-846

Özdemir, Cevdet. “Kimlik ve Söylem”. *Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 2(2), (2001), 107-122.

Russel, Bertrand. *Evlilik ve Ahlak*, (Çev. Ender Gürol), İstanbul: Morpa Kültür Yayınları, 2003.

Sakar, Mümtaz. Hakan. *Özlem Tekin Örneğinde Rock Müzikte Kadın Toplumsal Cinsiyet Etnisite, Hegemonya*. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Yayınlanmamış Doktora Tezi, 2007.

Sankır, Hasan. “Toplumsal Cinsiyet Rollerinin Anlamlandırılış Biçiminin ‘Kadın Sanatçı Kimliği’nin Oluşum Sürecine Etkileri.” *Hacettepe Üniversitesi Sosyolojik Araştırmalar E-Dergisi*, (9), (2010), 1-26.

Sayın, Güneş. Bir Popüler Kültür Ürünü Olarak Türkçe Pop Müzik Videolarının Anlatı Yapısı ve Biçimsel Özellikleri. Yüksek Lisans Tezi, *Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü*, Ankara. 2006.

Seyhan, Levent. *Müzik Video Kliplerinin Türkiye’deki Müzik Endüstrisi Gelişimine Katkısı*. İstanbul: Maltepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2018.

Sezen Aksu resmi web sitesi. Biyografi, Web:
http://www.sezenaksu.com.tr/tr/all_works/biography, Erişim 27 Aralık 2020

Sezen Aksu resmi web sitesi. Diskografi, Web:
http://www.sezenaksu.com.tr/tr/all_works/discography, Erişim 23 Aralık 2020

Sezen Aksu resmi web sitesi. Kalbim Ege’de Kaldı, Web: <http://www.sezen-aksu.com>, Erişim 23 Aralık 2020

Tan, Mine. *Kadın: Ekonomik Yaşama ve Eğitimi*. Ankara: Tisa Matbaası, 1979.

Tayanç Akıcı, Dilek. "Modernizm ve Postmodernizmin Kadın Kimliği Üzerindeki Etkisi".
Köprü Dergisi, (110). 2010

Turhan, Sencer. "Müzik Endüstrisinin Yeni Medya Aracılığı ile Dönüşümü". (*Yüksek Lisans Tezi*) Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kocaeli. 2019.

Türkmen, Uğur. *Müziğin Sosyal Psikolojisi*. Ankara: İzge Yayıncılık, 2021.

Yağcı, Sevgi. Can. "MTV'nin Küreselleşme Serüveninde Yeni Durak: MTV Türkiye". *İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi*, 27, (2008), 203-220.

Yıldırım, Ali- Şimşek, Hasan. *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*. Ankara: Seçkin Yayıncılık. 2016.

*Video kliplere ait görüntüler: <https://www.youtube.com>

TEZHİP SANATINDA NATÜRALİST MOTİFLER KAPSAMINDA YAPRAK MOTİFİNİN İNCELENMESİ

Dr. Öğr. Üyesi Gülşen ASLAN ELKIRAN*

Öz: Tezhip sanatı, sözlük anlamı bakımından ‘yaldızlamak’ manasına gelmektedir. İslami kültür ile zenginleşerek hayatımıza giren tezyinat, usta sanatkarlar tarafından kitapların çeşitli motif ve desenlerle bezenmesine olanak sağlamıştır. Tezhip sanatı yüzyıllardır süren köklü bir geçmişe dayanmakla birlikte en başarılı örneklerini XVI. yüzyıl içerisinde verir. Ana teması desen ve motifler olan tezhip sanatı, yüzyıllar içerisinde çeşitli dönüşümlerden geçmiş ve farklı üslupların etkisi altında kalmıştır. Osmanlı döneminde önem kazanan ve XVI. yüzyılda en mükemmel şekline kavuşan yaprak motifi, tezhip sanatı içerisindeki temel motiflerden sayılmaktadır.

Yaprak motifi; tezhip sanatının ilk uygulama aşamalarında üsluplaştırılarak, yazma eserlerdeki yerini almıştır. Ancak XVI. yüzyılda Müzehhip Kara Memi'nin ortaya koyduğu tezyinattaki natüralist süsleme üslubu, yaprak motifinin tezhip sanatı içerisindeki yerini büyük oranda etkilemiş ve önemli bir değişim sürecini başlatmıştır. Doğada hiçbir şeyin aynı olmadığı gibi yaprakların da aynı olmadığını fark etmiş ve çalışmalarıyla da bunu fark ettirmiştir. Bu dönemde (doğadan ele alınan örnekler göre) çiçek ve yaprak motifi, tabiattaki hâli ile uyumlu olacak şekilde biçimlendirilmiştir. Dolayısıyla bu dönem itibarıyla yazma eserlere bezenen yaprak motifleri, gerçek görünüşleri ile benzerlik içerisindedir.

XVI. yüzyılda Türk bezeme sanatları, klasik üslupta zirve noktaya ulaşmışken, Batı etkisi ile klasik dönemin kompozisyonları daha az kullanılmaya başlamış; barok ve rokoko tarzları Türk tezyinatı içinde etkisini göstermeye başlamıştır. Klasik üslupta eser veren sanatkarlar, bu etkinin önüne geçememiş ve natüralist görüşte yapılan bezemelerle eserlerini tezyin etmişlerdir. Bu yeni üslup, sözlükte ‘çiçek’ anlamına gelen ‘şükûfe’ adı ile tezhip sanatındaki yerini almıştır. Yeni gelişen bu akım kapsamında tezhip sanatında çiçeklerle beraber yaprak motifleri natüralist bir görüş ile yazma eserlere bezenmiştir.

Yapılan araştırmada yaprak motifi incelenmiş olup elde edilen bulgularda fotoğraflardan yararlanılmıştır. Nitel araştırma yöntemine göre yapılan araştırmada yaprak motifi tezhip sanatı içerisindeki yerine göre araştırılmıştır. Elde edilen görsellerde yaprak motifindeki üslup özelliklerine dikkat edilmiştir. Bu doğrultuda natüralist motifler kapsamında yaprak motifinin değişiminin tezhip sanatı açısından incelenmesi araştırmanın amacını oluşturmuştur.

Anahtar Kelimeler: İnceleme, Natüralist Motifler, Tezhip Sanatı, Yaprak Motifi.

INVESTIGATION OF LEAF MOTIF WITHIN THE SCOPE OF NATURALIST MOTIFS IN ILLUMINATION ART

Abstract: : Illumination Art term refers to “decorate with gold “as dictionary meaning. Ornamentation that enters our lives by enriching with Islamic culture, has allowed the books to be decorated with various motifs and patterns by master craftsmen. Although the art of illumination has a deep and long history of centuries, the most successful examples were given in the XVI century. Illumination art, whose main theme is patterns and motifs, has undergone various transformations over the centuries and has been under the influence of different styles. The leaf motif which gained importance in the Ottoman period and attained its most perfect shape in the 19th century is considered one of the basic motifs in the art of illumination.

In the first application stages of the art of illumination, the leaf motif was stylized and took its place in the manuscripts. However, in the 16th century, the naturalistic ornament style introduced by the

* Hitit Üniversitesi, Teknik Bilimler Meslek Yüksekokulu, El Sanatları Bölümü, ORCID: 0000-0002-2573-3054, e-posta: gulsenaslanelkiran@hitit.edu.tr.

Museum owner Kara Memi greatly influenced the place of the leaf motif in the art of illumination and initiated an important process of change. He realized that just as nothing in nature is the same, neither are the leaves and he made this aware with his works. In this period (according to the examples taken from nature), the flower and leaf motif was shaped to be compatible with its state in nature. Therefore, as of this period, leaf motifs adorned with manuscripts are similar to their real appearances.

While Turkish decorative arts reached the peak in classical style in the 16th century, compositions of the classical period started to be used less with the influence of the West; baroque and rococo styles began to show their influence in Turkish decoration. The artists who worked in the classical style could not prevent this effect and decorated their works with the decorations in naturalist view. This new style has taken its place in the art of illumination with the name 'şükûfe' which means 'flower' in the dictionary. Within the scope of this newly developing trend, leaf motifs as well as flowers in the art of illumination are decorated with a naturalistic view on manuscripts.

In this study, the leaf motif was examined and photographs were used in the findings. In the research carried out according to the qualitative research method, the leaf motif was investigated according to its place in the art of illumination. In the images obtained, attention was paid to the stylistic features of the leaf motif. In this context, examining the change of leaf motif within the scope of naturalistic motifs constituted the aim of the research.

Keywords: Research, Naturalist Motifs, Art of Illumination, Leaf Motif.

Giriş

Tarih boyunca doğa, çeşitli unsurları ile pek çok coğrafyada tezmini sanatlar içinde ele alınmıştır. Bu durum tezhip sanatı içinde geçerlidir. Türk tarihinin ilk örneklerinden itibaren tabiata ait motifleri tezmini sanatlarda görmek mümkündür. Gök Tanrı inancı, Şamanizm, Totemizm, Atalar Kültü gibi inanışları benimsedikleri dönemlerde olduğu gibi, İslamiyet'i kabul ettikten sonra da Türk bezeme sanatlarında çeşitli dönüşümlerle çiçek ve yaprak desenleri kullanılmaya devam etmiştir. Türk tezminatındaki motiflerin çok çeşitli olmasında yukarıda bahsedilen kültürlerin etkisinin yanı sıra *"Anadolu topraklarında uzun süre varlığını devam ettiren Sümerliler, Hititler, Persler, Bizanslılar gibi milletlerin sanat anlayışından etkilerin görülmesi mutlak bir gerçektir"* (Aslanapa, 1993). Köklü bir geçmişe sahip olan tezhip sanatı, Türklerin elinde üslup kazanarak şekillenmiş ve kendine has bir bezeme sanatı haline gelmiştir. Sözlük anlamı *zehap* kökünden türeyen (altın, altınla yapılan işler) tezhip, Türk İslam bezeme sanatları içerisinde çok önemli yeri olan zarif bir sanattır.

"Türk kitap sanatları içerisinde yer alan, gelenekli sanatlarımızdan biri olan tezhip sanatı" (Karadaş, 2008) Uygur Türklerine kadar uzanmaktadır. *Orta Asya'da Karahoça'da yapılan Turfan kazılarında vakıf yapan Maniheist Uygur Rahipleri minyatürlerinin üzerinde süsleme ögesi olarak kullanılan stilize edilmiş bitkisel motiflerin bulunması da bunun bir kanıtıdır* (Taşkale,2010).

Türk sanatları içerisinde yüzyıllardır varlığını devam ettiren tezhip sanatı; el yazması eserler, mimari eserlerde kullanılan motifler, el yazmasındaki ciltlerin kapak kısımları ve levhalar ile halılardan madeni eşyalara kadar çeşitli alanlarda dolaylı olarak veya doğrudan uygulanmıştır (Yılmaz - Şimşek, 2019). Kitap sanatlarının alanlarından olan tezhip sanatında özellikle Osmanlı

döneminde çok sayıda sanatkâr yetişmiştir. “*Tezhip sanatını icra eden sanatçılara ‘erkek ise müzehhip, kadın ise müzehhibe’ adı verilmektedir*” (Aslan Elkiran, 2021: 305). Tezyini sanatların temelini motifler oluşturmaktadır. Tezyini sanatlarda kullanılan motiflere göre; kitap sanatlarında kullanılan, kitap kenarlarında bulunan motiflerin daha küçük görünümde ve sade olduğu bilinmektedir. Araştırma kapsamında ele alınan yaprak motifinde de aynı özellik bulunmaktadır. *Tezhip sanatındaki motiflerde ana çizgilerin oluşturduğu desen korunmakla birlikte müzehhip/müzehhibe, deseni tahayyül ettiği biçimde aktarır* (<https://acikders.ankara.edu.tr>). Bu şekilde sanatkârın bilgi derinliği, düşündüklerini aktarabilme yeteneği kapsamında yorumlanan motiflerin gerçek görünüşü, müzehhip/müzehhibe tarafından biçimlenerek tezyin edilir. Tabiata ait unsurlar, sanatkârın tasarımında şekillenerek motif özelliği kazanırlar. “*Bu biçimde düzenlenen çizimlere, ‘üslûplaştırma, stilize etme, üslûba çekme’ adları verilmektedir*”(Duran, 2018). Tezyinat tarihimizde farklı kültür etkileşimleri ve değişimlerinde stilizasyon bir diğer manasıyla soyutlama, daima var olsa da bunun derecesi, dönemlere göre değişiklik göstermiştir. “*Türk tezyinatının en gelişmiş örneklerinin yer aldığı XVI. yüzyıl klasik dönem kabul edilir ki bu devrede tam olarak üslûplaştırmanın hâkim olduğu görülmektedir*” (www.yazmanadir.yek.gov.tr). “*Tabiattan alınan bitki kaynaklı motiflerin üslûplaştırılarak, yazma eserlere tezyin edildiği gruba ‘hatâyî’ adı verilmektedir*”(Özkeçeci-Özkeçeci,2007). Hatâyî örneklerinde, doğadan esinlenilerek, tezyin edilen motifler çoğunlukla kökenleri belli olmayacak derecede stilize edilmiştir. Simetrik bir tarzda ele alınan motiflerin orta kısımlarında yaprak ve kıvrımlara yer verilmektedir. “*Bazı kaynaklarda Hatailer hem çiçeklerin hem de yaprakların stilize edilmesine denir. Yaprak stilizeleri gerçeğe daha yakındır*” (www.ayk.gov.tr). Tezhip, bulunduğu dönemin özellikleri ile tezyinlenmiştir. Anadolu Selçuklu devrinde daha ziyade sade bir görünümde olan motifler, XVI. ve XVII. yüzyılda zengin bir şekle bürünmüştür. Klasik tezyinata ait en güzel örnekler, XVI. yüzyılda verilmiştir. “*Anadolu Selçukluları ve Beylikler, Fâtih, II. Bayezîd, Kanûnî, Duraklama, Barok, Rokoko ve Cumhuriyet dönemleri şeklinde gelişen tezhip sanatımızda en parlak dönem 16. yüzyıldır*”(Özsoy,2013). Farklı kaynaklar incelendiğinde de aynı düşüncenin sav olduğu görülmüştür. Örneğin; Türk tezyinatının en gelişmiş örneklerinin yer aldığı XVI. yüzyıl klasik dönem kabul edilir ki bu dönemde tam olarak üslûp vermenin hâkim olduğu görülür. Tezyini Sanatlar incelendiğinde; kültürel etkilerin, çiçeğin, yaprağın, kısaca doğaya ait olanın üsluplaşarak tezyin edilmesi dönemlere göre farklılık göstermektedir (Maktal-Erbaş, 2019:87).

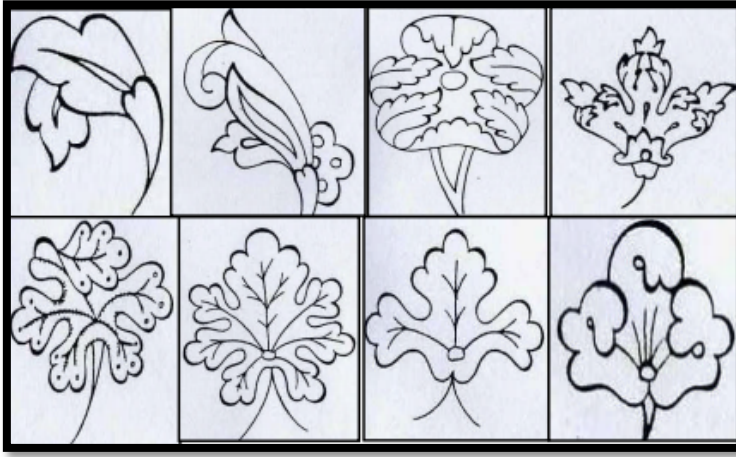
Tezhip sanatında çiçek motiflerinin vazgeçilmez parçaları, yapraklardır. Kitap süsleme sanatında tabiat öğelerinden yararlanılırken, elbette yapraklar da ihmal edilmemiştir. Çiçeklerde görülen üsluplaştırma, yapraklar için de kullanılmıştır. Bu kapsamda XVI. yüzyıla

kadar yazma eserlerde yer alan yaprak motifleri, gerçek görünüşleri ile değil çoğunlukla stilize edilerek kullanılmıştır. Bu üsluplar arasında en çok bilinen ve tezhip sanatını etkileyen Şah Kulu tarafından geliştirilen 'Saz Yolu' tezyinatıdır (Şekil 5). Yaprak motifi, bol dilimli, kıvrık, kırık şekilleri ile bütün bezeme alanlarında Osmanlı süsleme sanatının son dönemlerine kadar varlığını korumuştur. Ancak XVI. yüzyıl itibariyle özellikle Müzehhip Kara Memi'nin etkisi ile natüralist süsleme üslûbu kendisini göstermeye başlamıştır. Bu dönem ile birlikte her çiçek yaprağının tabiata ters düşmeyecek biçimde ele alındığı görülmektedir. "*Kara Memi, stilize halkâr desenlerinde iri çiçeklerin yanında oldukça küçük çiçekler kullanmıştır. Çok yönlü hatâîlerin alt sapından dal çıkışları yapılmış olup bunun yanı sıra, stilize çiçeklerin yanında lâle gibi yarı stilize çiçekler ve iri hançer yaprakları serpiştirilmiştir. Çiçek dallarıyla mekik oluşturularak, naif ve ince tezyinlenen dal kırıkları ile kompozisyonu zenginleştiren unsurlar arasında yapraklara yer verilmiştir*"(Şekil 11, 13) (<https://www.zdergisi>). Ünlü müzehhip Kara Memi tarafından gelişimi sağlanan natüralist kısaca doğal yansıtarak çizilen yaprakların doğadaki formlarını yansıttığı söylenebilir. Tezhip sanatında ortaya çıkan bu yeni akım kapsamında sanatkarlar tarafından çiçeklerin yaprakları gerçek görünüşleri ile uyum gösterecek şekilde ele alınmaya ayrıca özen gösterilmiştir. Sonraki süreçlerde de tasvir edilen yaprak motifleri çoğunlukla gerçek görünümünü yansıtmaktadır. Tezyinattaki natüralist yönelim, XVIII. yüzyılda kendisini daha açık bir şekilde göstererek, 'şükûfe' tarzı olarak adlandırılan üslup ile müzehhip ve müzehhibeler tarafından daha fazla tercih edilir olmuştur (Şekil 15,16,17,18). Şükûfe akımının ortaya çıkmasındaki en etkili unsur olarak, Avrupa'da yaşanan akımlar ile Lale Devriyle oluşan kültürel ve sanatsal etkileşimler görülmektedir. Yapılan araştırmada öncelikle tezhip sanatında yaprak motifine genel olarak yer verilmiştir. Daha sonra yarı üsluplaştırılmış olan yaprak motifleri ele alınmıştır. Son olarak; Tezhip sanatında Şukufe motifinin etkisiyle "Natüralist Yaprak Motiflerine" yer verilmiştir.

I. Tezhip Sanatında Yapraklar

Tezhipte motifler ana unsurken, bu motifler arasında en geniş aralığa sahip olanları çiçekler olmuştur. Çiçekler ile birlikte tezyinlenen yaprak motifi, tezyinatta yüzyıllar boyu çeşitli dönüşümlerden geçmiştir. "Selçuklu tezhibi birbirine geçme geometrik şekillerden oluşur ki bunların içi benek, yıldız ve yaprak motifleriyle süslenmiştir" (<http://www.yazmanadir.yek.gov.tr>). Selçuklu döneminde Türk tezhip sanatı daha ziyade geometrik desen ağırlıklıdır. Dolayısıyla Selçuklu tezyinatında dönem özelliği olarak yaprak motifi çok sık kullanılmamıştır. Osmanlı döneminde ise özellikle yarı üsluplaştırılmış ve natüralist hali ile XVI. yüzyılda dikkat çekici bir görünüme kavuşmuştur. Yapraklar çizilirken "*Tam stilize, yarı stilize ve doğal görünümlü çizimleri mevcuttur*" (Kurfeyz, 2003: 8).

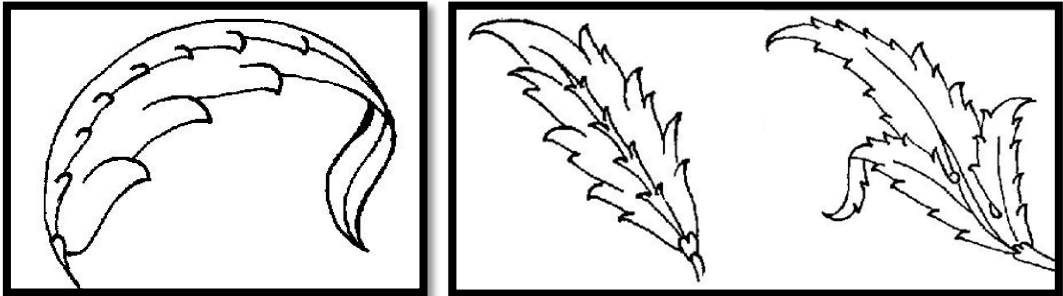
Çiçek motiflerine nazaran daha az stilize edilen yapraklar, sayılarına ve desenlerine göre farklı isimler almaktadır. “Farsça berk yaprak demektir. Tek yaprak formu neredeyse bitkisel süslemenin temelidir. Yapraklar, çiçeklere göre daha az stilize edilmişlerdir. Yapraklar uygulandığı sahaların teknik gereklerine uygun özellikte, tek dişliden başlayıp, çeşitli biçimlerde dişlerin ilavesiyle irileşen ve aynı zamanda zenginleşen seyir izler”(Özkeçeci-Özkeçeci, 2007, 60). Şekil 1 deki örnekte olduğu gibi yaprakların çeşitli büyüklükte ve küçüklükte olduğu ve bunun yanı sıra dişlerinin azlığı çokluğu ele alındığında; “Üç dişli yaprak motiflerine ‘seberk’ denirken, beş dişli şekildeki yapraklara ‘pençberk’ adı verilmekte, birbirine sarılmış, çok dilimli olanlara ise ‘sadberk’ denilmektedir”(Özkeçeci-Özkeçeci, 2007).



Şekil 1: Stilize Edilmiş Yaprak Şekilleri

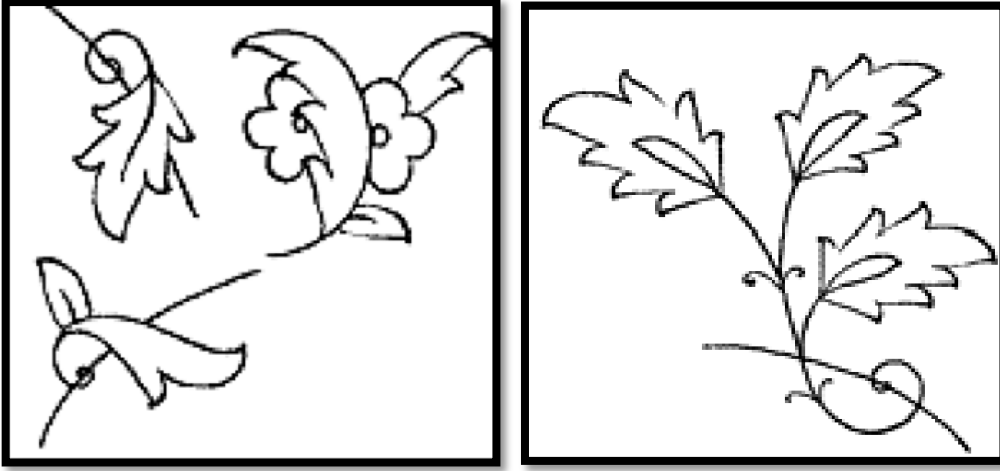
Kaynak: (<http://www.megep.meb.gov.tr>)

Bunun haricinde hançer görünümünde ya da geometrik desenler şeklinde tezyinlenen yaprak motifleri de bulunmaktadır. Tezhip sanatında yapraklar, çiçekler kadar önem görmeseler de yaprak ve çiçek motifleri tabiattaki bağlantıları dolayısıyla ayrılmaz bir hal arz etmektedirler.



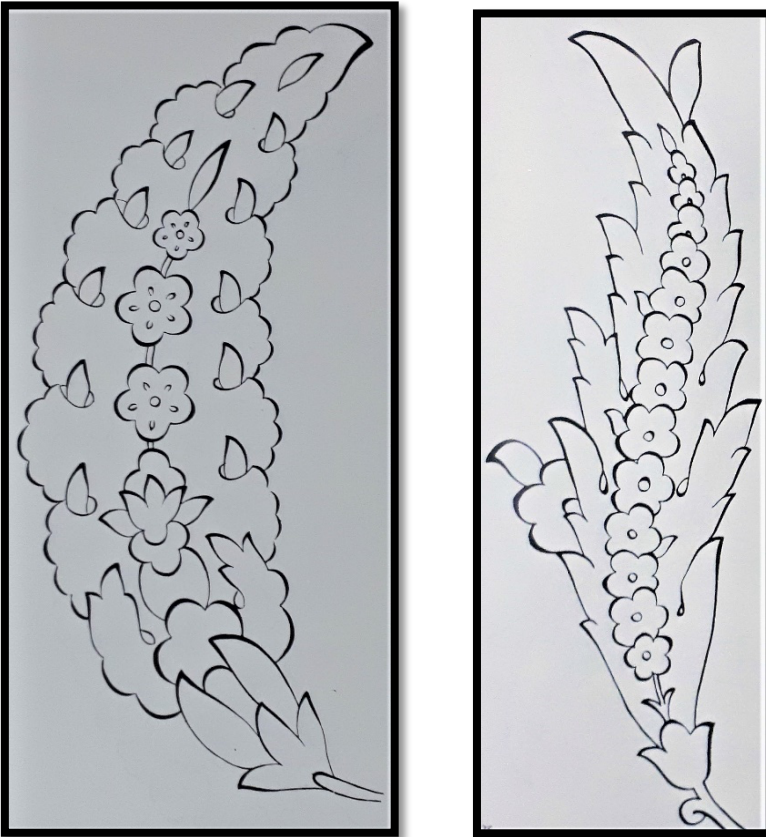
Şekil 2: Yaprak motifi kaynağından çizilmiştir.

Kaynak: (Bakır, 1999:194)



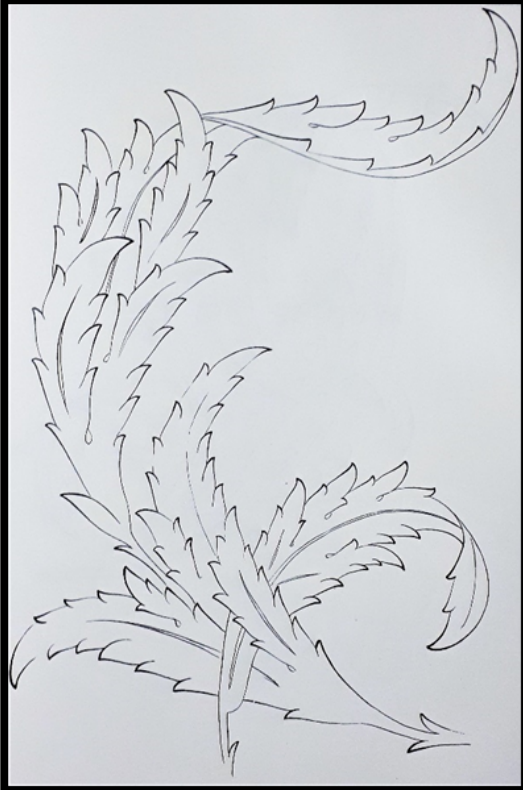
Şekil 3: Stilize yaprak motifi kaynağından çizilmiştir.

Kaynak: (Özkeçeci,2007:6)

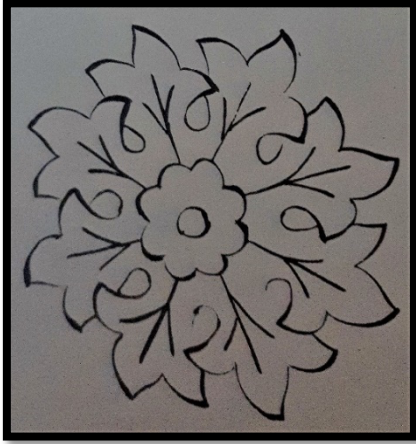


Şekil 4: Sultan Ahmet Cami Çinilerinden Yaprak Motifi Örneği

Kaynak: (Birol-Derman, 1995, 30 ve 31)



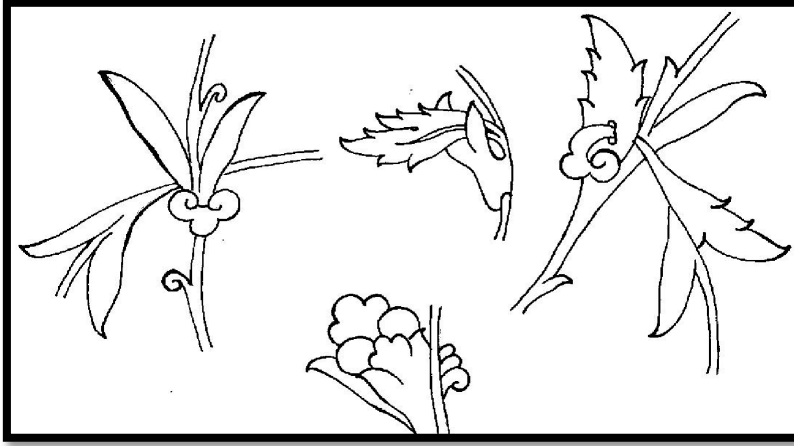
Şekil 5: Topkapı Sarayı Sünnet Odasında bulunan Sazyolu Üslubuna Örnek Yaprak Motifi Kaynak: (Birol-Derman,1995,39)



Şekil 6: Fatih Devri Saray Nakkaşhanesi ve Baba Nakkaş Çalışmalarından Yapraklarla Hazırlanmış Motif Örneği.

Kaynak: (Birol-Derman, 1995,56)

“Yaprak motifinden başka, onun bir uzantısı olan ve sap çıkması diye isimlendirilen motifler vardır” (Birol ve Derman, 1991: 18). Uzun dalları örtmek için genellikle yaprak motifleri ve sap çıkmaları kullanılır (Şekil 7) .



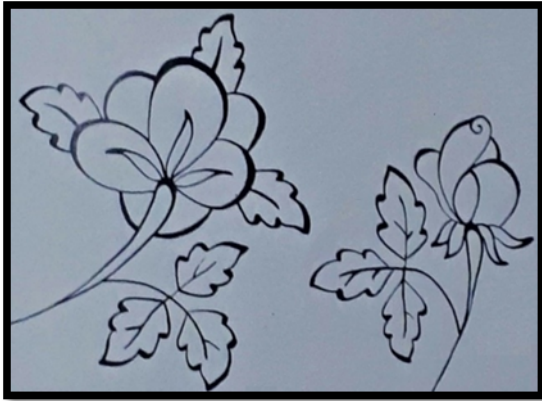
Şekil 7: Yaprak motifi, sap çıkmaları kaynağından çizilmiştir.

Kaynak: (Birol ve Derman, 2005: 46)

II. Yarı Üsluplaştırılmış Çiçek ve Yaprak Motifleri

Tezhip sanatının başlıca ögesi, bitkisel motiflerdir. Bu bağlamda tezyinatta işlenen doğa unsurları, üç farklı dikkat çekici tarzda ele alınmıştır. Kaynağı belli olmayan, aşırı stilize edilmiş olanlar ve natüralist özelliklerini koruyanlar şeklinde bir sınıflandırma yapıldığında, yarı üsluplaştırılmış çiçek ve yaprak motifleri, bu iki üslup arasındaki geçiş süreci olarak ifade edilmektedir. Kaynağı belli olmayan aşırı stilize edilmiş çiçekler; hatâyî, gonca gül, penç olarak sınıflandırılmaktadır (Özcan, 2009).

Bu çiçek motiflerinde kullanılan yapraklar da aynı seviyede stilize tarzda ele alınmaktadır. Tarih boyunca tezyinatta çiçek motiflerinin etkisi altına girdiği akımlar, aynı oranda yaprak motifini de etkilemiştir savı, araştırma kapsamında ele alınan motiflere ve tezhip sanatı ile ilgili görsel taramalara bakılarak anlaşılmaktadır. Şekil 9'daki unvan tezhibindeki yaprak motifleri farklı teknikleri de barındırması bakımından önemli bir örnektir.



Şekil 8: Yarı Üsluplaştırılmış Çiçek Örneklerinde Yaprak Formu Örneği

Kaynak: (Birol-Derman,1995,117)



Şekil 9: Ünvan Tezhibi (Fotoğraf Mehmet Özcan)

Kaynak: (Özcan, 2009,268)

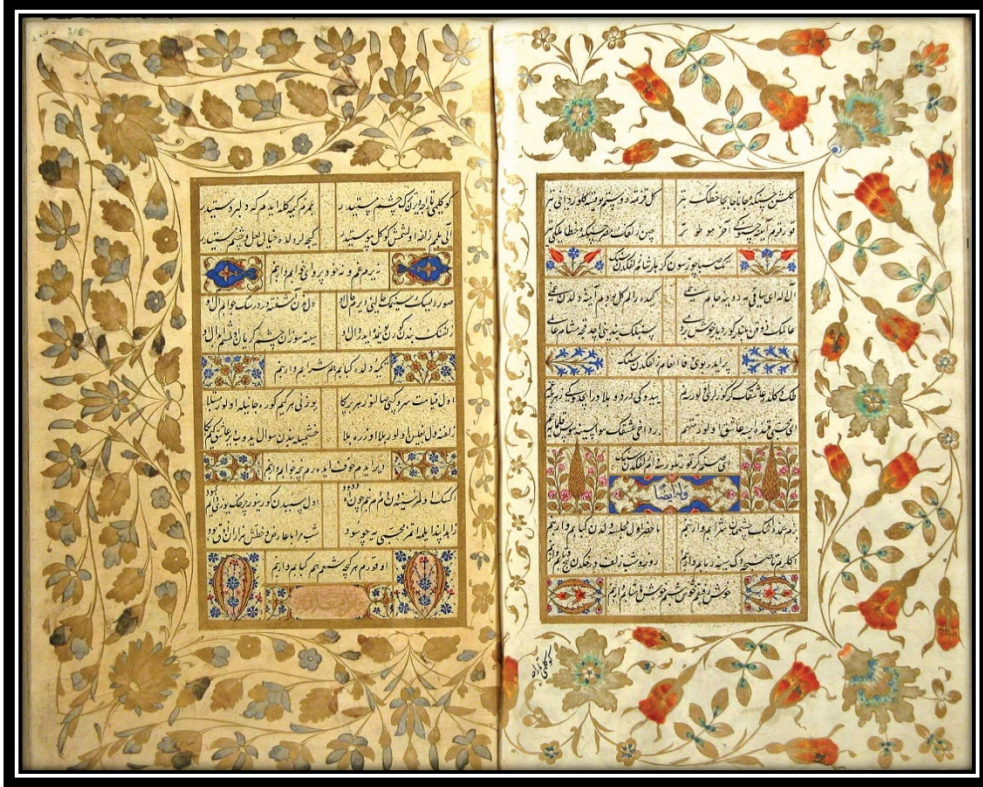
XVI. yüzyılda Müzehhip Kara Memi ile birlikte tezhîp sanatında yarı üsluplaştırılmış doğa motifleri ortaya çıkmıştır (Şekil 10) Yarı stilize tarz ile bezenen çiçek ve yaprak motifleri, tam manasıyla tabiattaki görünümelerini yansıtmasa da hatâyî grubuna göre daha belirgin özellikler sergilemiştir. “Hatai grubuna göre oldukça az stilize edilen gül, sümbül, lale, karanfil, nergis, servi ağaçları, bahar dalları adlarında olduğu gibi kendi adlarıyla kullanılmışlardır”(Yılmaz-Şimşek, 2019).



Şekil 10: Kara Memi üslubuna örnek olarak; yarı üsluplaştırılmış motiflere örnek, İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi Tezhipli Yazmalar 5476 da kayıtlı Dîvânı Muhibbi isimli yazmanın imza sayfasındaki yaprakların çeşitli kullanımı verilmiştir.

Kaynak: (Özcan, 2009: 492)

Kara Memi'nin gül ve gül yapraklarını sevdiği düşünülürse Gül yaprağının dişleri günümüzde çizilen şekillerdeki gibi keskin değil, gülün maneviyatıyla bütünleşik şekilde nazıkçe çizilmiş şekildedir. Hattâ bazı yerlerde, gül yaprağını lâle yaprağı gibi düz ve dişsiz yapmıştır. "XV. yüzyılda Baba Nakkaşın çok kullandığı kendi üstüne dönen yapraklara pek rağbet etmemiştir. Şekil 10 da olduğu gibi Motif başlangıcı olarak daha önce kullanılan kaya parçası ve bulut yerine yaprak kümesini tercih etmiştir" (<https://www.zdergisi>). Natüralist küçük çiçek kümelerinde ve halkâr desenlerinde zorunlu olarak veya estetik kaygıyla dalı kırık çiçekler kullanmıştır. Aynı daldan farklı iki çiçek çıkmaması beklenirken, Kara Memi lâleyi ve sümbülü estetik bir şekilde tek daldan çıkararak bu motifleri dalında yaprağı ile beraber tezhip deseninde kullanıp yeni bir üslubun kapılarını açmıştır. Şekil 11, 13'te örnekleri verilmiştir. (Ünver, 1951) , (Şimşek-Yılmaz, 2019).

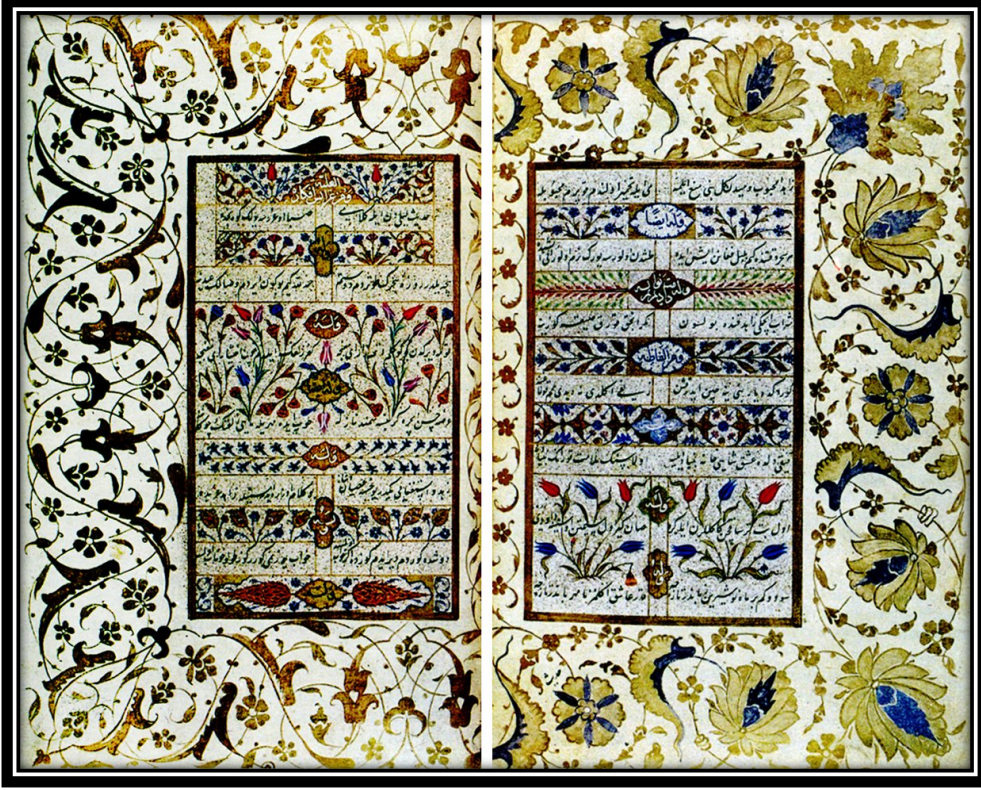


Şekil 11. Kara Memi'nin tezyinlediği El Yazması Eser. Kara Memi'nin tezyinini yaptığı el yazmasındaki eserde 4 farklı yaprak motifinin tezyinlendiği fark edilmiş olup Şekil 12 de belirtilmiştir.

Kaynak: (<https://www.zdergisi>)

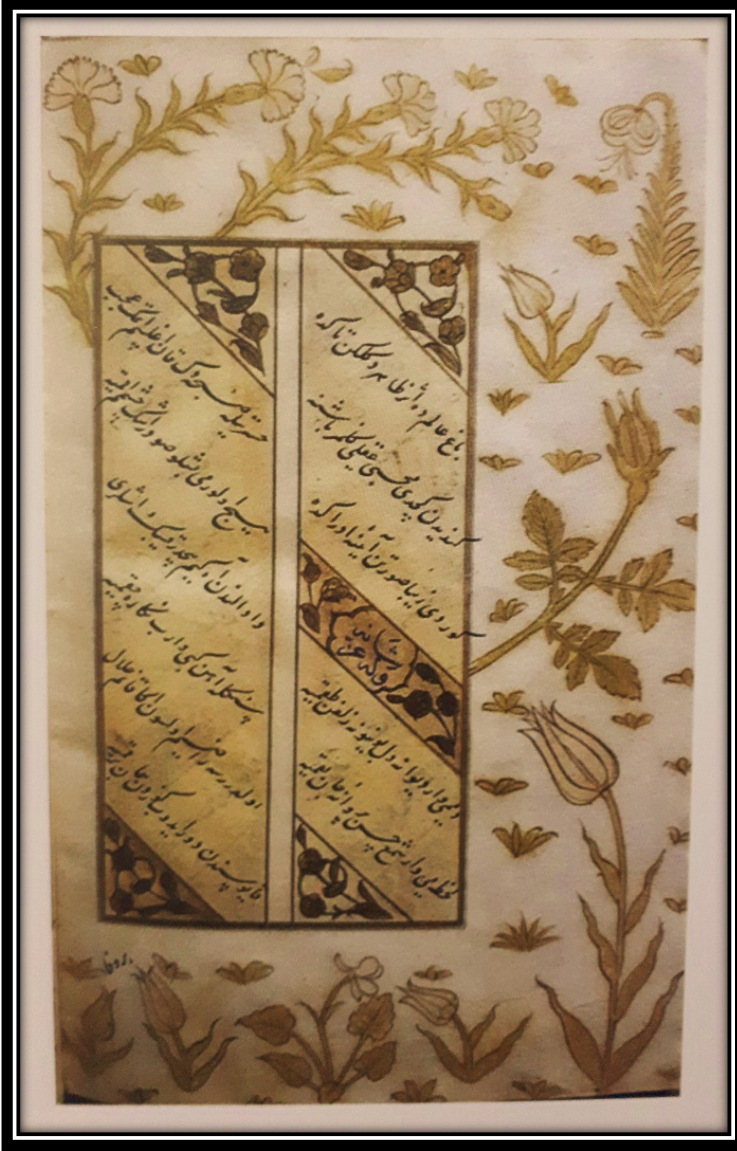


Şekil 12: Şekil 11'deki Kara Memi'nin Tezyinlediği El Yazması Eserden alınan farklı formlardaki yaprak motifleri örnekleri.



Şekil 13. Tezhibi Kara Memi'ye ait olan Dîvân-ı Muhibbî'nin iki sayfası, İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi. Envanter numarası 5467, varak 359b-360a

Kaynak: (<https://islamansiklopedisi.org.tr/kara-memi>)



Şekil 14: Sümbül, hurma ağacı, gül, karanfil, lale gibi çok çeşitli çiçekler kullanılan eserde yaprak motifinin çeşitli örnekleri bir arada sunulmaktadır.

Kaynak: (Demiriz, 2005,17)

III. Natüralist Üsluptaki Yaprak Motiflerinin Tezhip Sanatına Girmesi

XVI. yüzyıl ile birlikte tezhip sanatının içinde can bulan natüralist bezeme örnekleri görülmektedir. Özellikle natüralist üslupta işlenen motiflerin ortaya çıkmasında Müzehhip Kara Memi büyük rol oynamaktadır. Yeni gelişen bu üslupla birlikte çiçek ve yaprak motifleri tam üsluplaştırmadan uzaklaşmıştır. Saray bahçelerinde yetiştirilen gül, lale, sümbül, karanfil, şebboy, nergis, zambak gibi pek çok çiçek ve yaprak motifi, yarı stilize halleri ile bezeme sanatında yerlerini almışlardır. Yeni bir üslubun oluşumunu sağlayan Kara Memi, bu motifleri dalında yaprağı ile birlikte, doğadaki görünüşlerine benzer şekilde tezhip deseninde

kullanmıştır. Bu yeni üslup, tezhip sanatında ilerleyen yüzyıllarda yeni bir akımın ortaya çıkmasını da sağlamıştır.

Türk tezhip sanatında natüralist motiflerin ortaya çıkmasındaki en önemli etken, Türklerin Batı kültürüyle etkileşime başlaması olarak düşünülebilir. Osmanlı Devleti'nin, yüzyıllardır var olan çok uluslu yapısı kültürel etkileşimler açısından zenginlik sağlamış olup, Osmanlı klasik sanat anlayışını oluşturmuştur. XVII. yüzyıl itibariyle eski gücünü yitirmeye başlayan Osmanlı İmparatorluğu'ndaki bu durum sanat hayatında da değişikliklerin ortaya çıkmasına sebebiyet vermiştir. *“Osmanlı sanatı, Batı etkisinin en hızlı ve kolay şekilde kendini gösterdiği sanat alanında Fransız Rokokosundan etkilenerek bundan nasibini almıştır”* (Duran, 2018).

XVI. yüzyılda Kara Memi ile hayat bulan yarı üsluplaştırılmış çiçek ve yaprak motifleri, XVII. yüzyılın ikinci yarısında Avrupa sanatının etkisi ve Batılılaşmaya karşı duyulan heyecan neticesinde; tezyinatta ele alınan motiflerin tabiattaki görünümelerini yansıtır hale geldiği ve böylelikle bezemeci anlayıştan uzaklaşıldığı anlaşılmaktadır.

XVIII. yüzyılın ilk yarısında ortaya çıkan 'şükûfe' akımı Avrupa'daki resim sanatının Türk bezeme sanatlarındaki yansımasıdır. Sözlük anlamı 'çiçek' olan şükûfe, Türk bezeme sanatlarında sanatçıların, barok ve rokoko tarzlarından etkilenmesi ile ortaya çıkmıştır. Lale Devri ile itibar gören ve çiçekçilik ile birlikte ilim ve teknik alanlarındaki yenileşmeler de süsleme sanatlarını büyük ölçüde etkilemiştir. *“Klasik üslûpta eser veren sanatçıları yeniliğe ayak uydurarak natüralist bir üslupla çiçek ve çiçek buketi minyatürleri tezyin ederek şükûfe tarzı diye adlandırılan yeni bir üslûp oluşturmuşlardır”* (Özcan,2009).

Dini eserler başta olmak üzere şükûfe tarzı bezemeler, *“padişah için hazırlanan yazma eserler, divan, levha, hilye-i nebevî, rüganî cilt bezemelerinde; dâhında, tek çiçek, buket ya da tezhip deseninin içine yerleştirilmiş olarak kullanılmıştır. XVIII. yüzyılın önde gelen müzehhibi ve çiçek ressamı Ali Üsküdârî'dir”*(www.yazmanadir.yek.gov.tr). Tezhip sanatının tarihi sürecinde etkili sanatçılardan birisi olan Ali Üsküdârî, natüralist üslupta ele aldığı bezeme örnekleri ile bu tarzı en iyi şekilde uygulayan müzehhipler arasındadır.





Şekil 15: Ali Üsküdarî'nin tezyinlediği Sol Sarı Gül ve Goncasındaki yaprakların zarıflığı ve yaprakların canlılığı dikkat çekmektedir. Ortadaki Pembe Haseki Küpesindeki yapraklar 5 dilimli yaprak örneğine uygun önemli bir örnektir. Sağdaki Turuncu Zambaktaki yapraklar kıvrımlı yapraklara uygun bir örnektir.

Kaynak: (Demiriz, 2005, 103-101-93)

Bu akımın en belirgin özelliği çiçek ve yaprak motiflerinin kökeni belirsiz, stilize üsluptan sıyrılarak, karakteristik özellikler sergilemeleridir. Tezhip sanatında artık her çiçeğin yaprağı, gerçek görünüşü ile uyumlu olacak kompozisyonla tezyinlenmiştir. Gül motifi kullanıldığında gül yaprağı (Şekil 15 sol), zambak motifine yer verildiğinde zambak yaprağı (Şekil 15 sağ) tezyin edilmektedir. Şükûfe tarzında çiçek ve yaprak motifleri, doğa ile uyumlu görünümde yansıtılırken, renk ve ayrıntılar aslına uygun olacak şekilde bezenmiştir. Klasik olarak kullanılan gölgenin yerini ise fırçayla yapılan ince tarama tekniği almıştır (Şekil 16,17,18).



Şekil 16: İrili ufaklı yaprak formlarıyla dengelenen kırmızı kurdele ile bağlı karışık bukette damarlı ve damarsız yaprak çeşitleri mevcuttur.

Kaynak: (Demiriz,2005,72)



Şekil 17. Sümbülün ve yaprağının çok canlı olduğu görülen eserde halkar tarzında çiçekli bezeme görülmektedir. Tomurcuk ve yaprakların “mavisi fazla bir yeşille” gölgelendiği izlenmekte olup eserde sümbülle yaprağın uyumu verilmiştir.

Kaynak: (Demiriz,2004,269)



Şekil 18. Abdullah Buhari İmzalı Lale Çiçeğinde Taçyaprak Uçları Kordon gibi bükülerek birbirine burulmuş, en uçta zarif bir kıvrımla çok az açılarak tamamlanmıştır. Burada yaprak örneği kıvrımlı ve dendanlıdır. Örnekte yaprak motifi lale motifinden daha dikkat çekmektedir. Köşelerde mavi zemin üzerine altınla yapılan negatif yaprak örnekli üçgenlerle kompozisyon tamamlanmıştır.

Fotoğraf Kaynak: (Demiriz, 2005, 86)

Barok ve rokoko tarzının Türk tezyinatına girmesi ile birlikte klasik üslupta eser veren sanatkarlar, bu akımın önüne geçemeyerek, kısa sürede natüralist tarzı benimsemiş; çiçek ve yaprak motiflerini gerçek görünüşleri ile eşdeğer kompozisyonda olacak şekilde ele almışlardır. “Çiçeklerdeki yaprakların C veya S biçimlerine uygun olarak tezyinlenmesi, Barok ve Rokoko üslubunu daha çok vurgulamaktadır. Özümşenen bu yeni üslûpla yapılan süslemeler Avrupa’daki örneklerine kıyasla iri formlardan uzak ve zariftir. Siyasi, kültürel ve sanatsal

etkileşimler nedeniyle Batı kaynakları Türk Rokoko üslûbunun oluşturulmasında etkin bir rol oynamışsa da, zaten kendi bünyesinde var olan bir takım benzer süsleme motifleri, bu üslûbun kabul edilip uygulanmasında kolaylaştırıcı unsur olmuştur” (Duran,2018). Şekil 19’daki iki örnek bu üslubu yansıtan yapraklarla tezyinlenmiş örneklerdendir.



Şekil 19 Sol: Aliy-ül Nakşibendi er Rakım tarafından rokoko tarzında tezhiplenmiş 1807 tarihli bir Kuran'ın serlevha sayfasında her çiçeğin yaprağı kendine uygun olarak tezyinlenmiştir.

Kaynakça: (Resim Azade AKAR, aktaran kaynak Ökeçeci-Özkeçeci, 2007, 274)

Şekil 19 Sağ: C ve S kıvrımlar oluşturan *acanthus* dalları arasında rokoko çiçekleri yer alır. Saray tavanı desenini andıran eser, iki eksene göre simetrik kompozisyondadır. 19. yüzyıl ortalarına doğru yapıldığı düşünülen eserde zemindeki beyaz alanlar rokoko buketler ve iri yeşil yapraklarla doldurulmuştur.

Kaynakça: (Demiriz, 2005, 241)

Bu çalışmada, araştırmadaki literatür taramalarından elde edilen görsellerden yola çıkılarak; yaprak motifinin, natüralist motifler kapsamında değerlendirilmesine kadar olan süreç

ele alınmıştır. Türk Sanatının sadelik, gözü yormama ve incelik özelliklerinin yaprak motifinde de korunduğu elde edilen görsellerden açıkça görülebilmektedir. Yaprak motifindeki stilize, yarı stilize ve natüralist kapsamdaki dönem özellikleri kıyaslandığı zaman bu durum daha da iyi anlaşılmaktadır. Yaprak motifi tezyinlenirken uygulanan teknikler değişse de renklerin canlılığı değişmemiştir.

Sonuç

Tezhip sanatı; Türk İslam kitap bezeme sanatları içerisinde bulunan, motiflerin oldukça küçük ve ayrıntı gerektirdiği çok zarif bir sanattır. Yüzyıllar boyu çok sayıda üslup ile şekillenerek, değişimlere uğrasa da günümüze kadar varlığını korumuştur. Dönem dönem ihtişamlı dönem dönem sade bir anlayışla sunulsa da zarifliğini kaybetmeyen bir sanattır. Tezyinat motifleri kapsamında çiçek ve yaprak motifleri birbirinden ayrı değerlendirilmemektedir. Bu bağlamda çalışmada natüralist motifler kapsamında yaprak motifini incelerken, çiçek motiflerine de kısmen değinilmiştir. Natüralist anlayıştaki çiçeklerin çizimi yapılırken bazı yaprakların çiçeğin görünümüne daha da güzellik kattığı söylenilebilir. Örneğin altı taç yapraklı nergis çiçeğinin yaprakları nergisin güzelliğine güzellik katmaktadır. Bu durum da yine yaprağın çiçekten, çiçeğin yapraktan ayrı düşünülmemeyeceği savını desteklemektedir.

Tezhip sanatı, XVI. yüzyıla kadar üsluplaştırma yöntemi ile varlığını sürdürmüş olup ele alınan motifler ve desenler, gerçek görünüşleri ile benzerlik içermemektedir. Çiçek ve yaprak motifleri, daha ziyade geometrik desenler bağlamında işlenmiştir. Ancak XVI. yüzyılda Müzehhip Kara Memi'nin ortaya çıkarttığı yarı üsluplaştırılmış motifler, tezyinatın tarihi süreçteki seyrini etkilemiştir denilebilir.

XVIII. yüzyıla gelindiğinde müzehhip ve müzehhibeler müzehheplerinde klasik anlayışı bütünüyle terk etmemişler ancak şüphesiz ki Barok ve rokoko tarzlarının etkisini de eserlerinde hissettirmişlerdir. Bu dönemde ortaya çıkan 'şükûfe' akımı ile tezhip sanatında motifler natüralist bir anlayışla ele alınmış olup yaprak motifi de bu motiflerdendir. XVI. yüzyıl ile başlayan "yarı üsluplaştırma akımı" XVIII. yüzyılda tam anlamıyla natüralist motiflerin uygulandığı dönem olmuştur. Bu bağlamda XVIII. yüzyıl sonrası işlenen yaprak motifleri, gerçek görünüşleri ile uyum arz etmektedirler. XIX. yüzyıl yaprak motifleri incelendiğinde, Türk rokokosunun en önemli motiflerinden biri yaprak motifidir denilebilir. Araştırma kapsamında elde edilen resimlerde, tezhip sanatında natüralist üsluptaki yaprak motiflerinin çiçek motifleriyle eşit olarak değiştiği ve geliştiği savı da vurgulanmaktadır. Bunun dışında; günümüzde dahi araştırmacılar bilimsel makalelerde motifleri tanıtırken yaprak motifini çiçeklerle birlikte tanıtabilmektedir. Yaprak motifi başlı başına bir motiftir bu nedenle ayrı ele

alınmalıdır. Her bitki ve çiçek, doğadaki halleri ile renk ve form bakımından benzer görünüme sahip olarak tezyin edilmiştir ancak yaprak motifi örneğinde olduğu gibi kendine özgü özelliklerini de korumuşlardır. Araştırmadaki bulgularda elde edilen şekillerdeki yaprak motifleri de bu tezyine örnek olan yaprak motiflerindedir.

Kaynakça

Aslan Elkiran, Gülşen. "DİB Yazma Eserler Kütüphanesinde Bulunan 000598 Envanter Numaralı Kur'an-ı Kerim'in Tezhip Sanatı Açısından Değerlendirilmesi ". *Ulakbilge Sosyal Bilimler Dergisi* (Şubat 2021): 304-312.

Aslanapa, Oktay. *Türk Sanatı*. İstanbul: Remzi Kitapevi, 1993.

Bakır, Sitare. *İznik Çinileri ve Gülbenkiyan Koleksiyonu*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1999.

Biol, İnci. *Türk Tezyîni Sanatlarında Desen Tasarımı*. İstanbul: Kubbealtı Neşriyatı, 2016.

Biol Ayan, İnci-Derman, Çiçek. *Türk Tezyin'i Sanatlarında Motifler*. İstanbul: Kubbealtı Neşriyatı, 2005.

Celalettin Karadaş, Tezhip Sanatı Örneklerinin İcrası ve Destekleme Projeleri, Ankara: Gazi Üniversitesi I. El Sanatları Sempozyumu,2008.

Derman, Çiçek. *Türk Tezyîni Sanatlarında Motifler*. İstanbul: Kubbealtı Neşriyat, 2014.

Demiriz, Yıldız. *Osmanlı Kitap Sanatlarında Doğal Çiçekler*, İstanbul: Yorum Sanat, Ocak 2005.

Duran, Gülnur. "Osmanlı Tezhip Sanatında Natüralist Üslupta Çiçekler". *Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi* (Şubat 2018) : 177-199.

Faruk Taşkale, "Gelenekten Geleceğe Tezhip Sanatında Bir Yolculuk" *El Sanatları Dergisi* (Eylül 2010): 6.

Kurfeyz, Nilüfer. *Emek Sabır ve Sevgi... Tezhip*. Güzel Sanatlar Serisi:2. İstanbul: Tarih ve Tabiat Vakfı Yayınları, 2003.

Maktal Erbaş, Aynur. "Türk Tezyinatındaki Yarı Üsluplaştırma Anlayışının "Portakal Çiçeği" Örneğinde İncelenmesi". *Mecmua Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi* (Güz 2019) : 85-97

Özcan, Ali Rıza. *Hat ve Tezhip Sanatı*. T.C Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü, 3240 Sanat Eserleri Dizisi 479, Ankara:2009.

Özkeçeci Şule-Özkeçeci İlhan. *Türk Sanatında Tezhip*. İstanbul:2007.

Özsoy, Hamide Nur. *Tezhip Sanatında Kullanılan Bitkisel Motiflerin Kökenleri*. Yüksek Lisans Tezi, Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi, 2013.

T.C Milli Eğitim Bakanlığı MEGEP “Mesleki Eğitim ve Öğretim Sisteminin Güçlendirilmesi Projesi”. El Sanatları Teknolojisi Bitkisel Motif Çizimi. Ankara: 2009.

Ünver, Süheyl. *Müzehhip Karamemi*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Yayınları, 1951.

Yılmaz, Edip- Şimşek, Rümeyza. “Tezhip’te Kullanılan Motif ve Teknikler”. *Bitlis Eren Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 8(2), 2019: 621-630. Retrieved from <https://dergipark.org.tr/tr/pub/bitlissos/issue/51576/636301>

Elektronik Kaynak

<https://islamansiklopedisi.org.tr/sukufe> Erişim Tarihi: 03.01.2021

<https://islamansiklopedisi.org.tr/tezhip> Erişim Tarihi: 08.01.2021

<https://islamansiklopedisi.org.tr/kara-memi> Erişim Tarihi: 11.08.2020

<https://www.ismek.istanbul/tr/branslar.aspx?bransCode=3357&bransBaslikCode=44>
Erişim Tarihi: 10.10.2020

<https://www.ayk.gov.tr/wp-content/uploads/2015/01/AKG%c3%9cN-Banu-T%c3%9cRK-S%c3%9cSLEME-SANATINDA-HATA%c4%b0LER.pdf> Erişim Tarihi: 15.11.2020

<https://acikders.ankara.edu.tr/mod/resource/view.php?id=34791> Erişim Tarihi: 11.12.2020

<http://www.atauni.edu.tr/yuklemeler/9b5a64648ecade9a6f730640f3fc77b3.pdf>
Erişim Tarihi: 09.01.2021

<https://www.zdergisi.istanbul/makale/muzehhib-kara-memi-36> Erişim Tarihi: 07.02.2021

http://www.yazmanadir.yek.gov.tr/Home/ShowLink?LINK_CODE=155 Erişim Tarihi: 09.02.2021

http://www.megep.meb.gov.tr/mte_program_modul/moduller_pdf/Bitkisel%20Motif%20%C3%87izimi.pdf Erişim Tarihi: 19.02.2021

<https://www.zdergisi.istanbul/makale/muzehhib-kara-memi-36#images-4> Erişim Tarihi: 21.12.2020

HEINRICH MANN'IN MAVİ MELEK (PROFESÖR UNRAT) İLE FERİT EDGÜ'NÜN O-HAKKÂRİ'DE BİR MEVSİM ADLI ESERLERİNDE EĞİTİM ELEŞTİRİSİ Seher Bıçak*

Öz: Son yıllarda dünya edebiyatına duyulan ilgiden dolayı kültürel çalışmaların da etkisiyle karşılaştırmalı edebiyat popüler bir disiplin haline gelmiştir. İki veya daha fazla eserin ortak konu ve motif bağlamında benzer ve farklı hususlarıyla mukayese edilmesi anlamına gelen "Karşılaştırmalı edebiyat" terimi, 18. yüzyılın sonu ile 19. yüzyılın başlarında akademik bir disiplin olarak ortaya çıkmıştır. Türk edebiyatında Tanzimat'tan bu yana Batı edebiyatı, özellikle de Fransız edebiyatı örnek seçilmiş, Namık Kemal'den Halid Ziya'ya, Halide Edib'e kadar birçok edebiyatçı Batı edebiyatıyla Türk edebiyatını karşılaştırma yoluna gitmişlerdir. Mukayeseli çalışmalar; ulusal edebiyatları uluslararası boyutlara taşıyarak; gerek kuram ve gerekse uygulama boyutlarında dünya edebiyatlarının bir noktada buluşmasına zemin hazırlar.

Bu bağlamda Alman edebiyatı yazarlarından Heinrich Mann'ın *Mavi Melek* (1905) adlı eseri ile Türk edebiyatı yazarlarından Ferit Edgü'nün *O-Hakkârî'de Bir Mevsim* (1977) adlı eseri dönemin eğitim eleştirisini yansıtan önemli eserler olarak karşılaştırmaya tabi tutulacaktır. Bu çalışmanın amacı, söz konusu iki eseri dönemin eğitim anlayışı; öğretmen, öğretmen-öğrenci ve öğretmen-toplum eleştirisi açısından karşılaştırmak, iki eser arasındaki benzerlikleri ve farklılıkları saptamaya çalışmaktır.

Anahtar Kelimeler: Heinrich Mann, *Mavi Melek*, Ferit Edgü, *O-Hakkârî'de Bir Mevsim*, Eğitim Eleştirisi

EDUCATIONAL CRITICISM IN HEINRICH MANN'S *THE BLUE ANGEL* (PROFESSOR UNRAT) AND FERİT EDGÜ'S *A SEASON IN HAKKARI*

Abstract: In recent years, in spite of interest in world literature, comparative literature also emerged as a popular discipline with the impact of cultural studies. Two or more works in the context of the common themes and motifs, the term "comparative literature" which means compared and contrasted by its similarities and differences, it occurred in the late 18th and at the beginning of the 19th centuries as an academic discipline. Western literature, especially French literature, has been chosen as an example in Turkish literature since the Tanzimat, many writers from Namık Kemal to Halid Ziya and Halide Edib have tried to compare Western literature with Turkish literature. Comparative studies; bringing national literatures to international dimensions; it lays the groundwork for world literatures to meet at one point, both in theory and in practice.

In this context, the novels of the German literary writer Heinrich Mann's *The Blue Angel* (1905) and Turkish literature writer Ferit Edgü's *A Season In Hakkari* (1977) will be compared as important works reflecting the educational criticism of the period. The aim of this study is to compare these two novels in terms of criteria of the education concept of the period; teacher, teacher-student and teacher-society criticism and to determine the differences and similarities between the two works.

Keywords: Heinrich Mann, *The Blue Angel*, Ferit Edgü, *A Season In Hakkari*, Educational Criticism.

* ORCID ID: 0000-0002-3371-3707, seher.bicak1905@gmail.com.

Giriş

Karşılaştırmalı edebiyat kültürler arası etkileşimin edebî eserlere yansıyan yönlerini araştırarak edebiyat tarihi, sosyal tarih ve kültürel değişim tarihine ışık tutmayı hedefleyen bir alandır (Kefeli, 2006, 332). Karşılaştırmalı edebiyat; günümüzde çalışmalarını, edebi kuram ve eleştiriyi kapsayacak şekilde, iki farklı edebi metnin farklılıkları, benzerlikleri, etki ve etkileşimlerinin saptanmasına yönelik olmak üzere üç temel esasa dayalı olarak sürdürmektedir.

“Bir kere çeşitli etkileşimlerin var olduğu bir çağda birbirine hiç benzememe, tam orijinallik neredeyse düşünülemez. Öte yandan bakışlarını yalnızca bir esere çevirmek onu “tek” olarak algılamak gibi bir dar açıyı geliştirir. Oysa incelemeyi iki kitaba yöneltmek, geniş açılı bakışı gerektirir. “Kendi” mize daha birikimli daha donanımlı eğilmeyi sağlayacağından ulusal yararlar da sağlar. İnceleme bazında elde edilecek yararlar da cabasıdır” (Aytaç, 1997, 14). Karşılaştırmalı edebiyatın amaçlarından biri ve belki de en önemlisi bu kültürler arası benzerlikler ve farklılıkları, edebi eserden hareketle ortaya koymaktır.

Bir karşılaştırmalı edebiyat denemesi olarak, bu çalışmanın amacı, biçim ve içerik açısından özgün birer edebi yapıt olan Heinrich Mann'ın *Mavi Melek* isimli eseri ile Ferit Edgü'nün *O-Hakkâri'de Bir Mevsim*¹ isimli eserini dönemin eğitim anlayışı; öğretmen, öğretmen-öğrenci, öğretmen-toplum ve dönem eleştirisi açısından karşılaştırmaktır. Çalışmada ilk önce eser hakkında genel bir bilgi verilecek olup, daha sonra söz konusu iki eser yukarıda saydığımız ölçütler doğrultusunda karşılaştırılacaktır.

Alman yazar Heinrich Mann 27 Mart 1871'de Lübeck'te doğmuştur. Eserlerinde toplumsal konuları ele alan yazar, özellikle II. Wilhelm dönemindeki Alman toplumunun otoriter yapısını sert şekilde eleştirmesiyle tanınmıştır. Eserlerinde Wilhelm Almanya'sındaki para, mevki ve iktidar tutkusunu ele almıştır. *Profesör Unrat* Heinrich Mann tarafından 1905 yılında yazılmış ve bu romandan esinlenerek 1930'da ise “Mavi Melek” filmi çekilmiştir. Film dünyada büyük ilgi görmüştür. Bundan dolayı da eserin Türkçeye yapılan bazı çevirilerinde *Mavi Melek* ismine rastlanır. Heinrich Mann *Profesör Unrat* romanında okulu eleştirmekle birlikte dönemin iktidarda bulunan 2. Wilhelm'in despotizme dayalı baskı ve otoriter yapısıyla dönemin yönetim şeklini de eleştirir.

¹ Bu çalışmada yer alan alıntılar, romanların şu baskılarına aittir: Edgü, Ferit (2016). *O-Hakkâri'de Bir Mevsim*. İstanbul: Sel Yayıncılık; Mann, Heinrich (1992). *Mavi Melek (Profesör Unrat)*. İstanbul: Can Yayınları.

Ferit Edgü (1936), Garip akımının etkili olduğu bir dönemde yazın hayatına şiirle başlamıştır. İkinci Dünya Savaşı'nın gergin ortamında anlamsız kalan Garip hareketine tepki olarak doğan Mavi Hareketi'ne dâhil olur. Ferit Edgü şiir, öykü, roman, oyun, deneme, eleştiri, çeviri vb. sanat dallarından hemen her türlüyle ilgilenmiştir. "Yazarlığa 1950'li yılların sonunda başlayan Ferit Edgü, bu dönemin birçok yazarı gibi varoluşçuluk akımından etkilenmiş ve bu etkileniş edebi esere karamsarlık, yalnızlık ve yabancılaşma şeklinde yansıtılmıştır. Böyle bir anlayışın sadece varoluşçu düşünür ve romancıların etkisiyle oluştuğunu söylemek kuşağın hayata bakışını açıklamada tek başına yeterli değildir. Yaşadıkları çağın toplumsal-siyasal koşulları da yazar muhayyilesinde bunalım eksenli bir yaratım oluşmasındaki başat etkenlerdendir" (Balık, 2011, 212). Edgü, eserlerinde çevresiyle uyum sağlayamayan bireyin sorunlarına eğilmiş ve insanın yalnızlığını, yabancılaşma duygusunu, mutsuzluğunu fantastik bir anlatımla ele almıştır.

Ana Hatlarıyla Mavi Melek ve O-Hakkâri'de Bir Mevsim

Mavi Melek romanı, Profesör Raat adında, otoriter, insanlarla iletişim konusunda beceriksiz, sert mizaçlı bir lise öğretmenini konu alır. Bu özelliklerinin ve isminin de benzerliği nedeniyle herkes ona çöp anlamına gelen Unrat lakabını takar. Profesör Raat'ın tüm amacı öğrencilerini ders boyunca aşağılamak, yanlışlarını bulup sınıftaki "deliğe tıkmak" ve kendisine "Unrat" diyenleri enselemektir. Tesadüfi bir şekilde Rosa Fröhlich adında genç bir dansçıyla karşılaşan Profesör Unrat, kısa sürede Rosa'nın büyüleyici cazibesine kapılır. Unrat'ın bu kadınla ilişkisi küçük kasaba toplumunda skandal yaratır ve okuldaki işini kaybeder. Ancak bunu hiç umursamaz ve Rosa'nın da yardımıyla yüksek sosyete figürü olarak kendisini yeniden keşfeder. Ardından bir eğlence yeri açarak başarılı bir iş hayatı kurar. Ticari başarısının neticesinde ise Unrat bütün servetini kumar masasında kaybederken uygunsuz ilişkilerle de itibarını kaybeder. Eski öğrencileri ve düşmanları Unrat'ın düşüşünü izleyerek onun yok oluşundan keyif alırlar. İçinde bulunduğu bataklığı fark ettiğinde ise her şey için artık çok geç olmuştur.

Edgü, *Hakkâri'de Bir Mevsim*'i Hakkâri'de yaşadıklarından ve tüm izlenimlerinden yola çıkarak kaleme almıştır. Romanın içeriğine ilişkin genel çerçeveyi çizmek, mukayese edilecek unsurların anlaşılması açısından yerinde olacaktır. *O-Hakkâri'de Bir Mevsim*, adını hem Pirkanis köyünün öğretmeni olan O'dan hem de ondan önce dağ başına gönüllü gelmiş ve "üç yıl bir derviş gibi" yaşamış olan O kişisinden alır.

Roman geçmişinden ve kendinden kaçarak yine kendini bulma arayışı içerisinde yolculuklar yapan ve sonunda bu ıssız dağ başında kendini bulan kahramanın, gözlemleri sonucu olgunlaşma sürecini anlatır. Burada olduğu süre içerisinde yalnızlığının da etkisiyle gördüğü

düşler ile gerçek yaşantılar arasında kalan kahraman, coğrafyaya düşüşünü zihninde belirginleştiremediği çelişkili bazı durumlar içinde sürekli sorgular.

Kahramanın geçmişine dair her şey kafasında siliktir. Kendi yüzünü bile hatırlamazken etrafındaki her şeye ve herkese de aynı şekilde yabancıdır. Her ne kadar bu durumu zaman zaman sorgulasa da onun için önemli olan ve gerçek olan tek şey bu coğrafyadır. Burada geçmişini de sıfırlayarak yeni bir yol ve gelecek oluşturmak için mücadele edecektir. Romanın olay örgüsü de bu arayış çerçevesinde oluşmuştur.

Mavi Melek ile O-Hakkâri'de Bir Mevsim'de Öğretmen İmgesi

20. yüzyılın başlarında Almanya'da okul, öğrenci üzerinde aşırı baskı kuran, öğrencinin özgürlüğünü, özgürce düşünmesini, düşündüklerini dile getirmesini engelleyen, duygu ve düşüncelerini belirli kalıplar içine sokmaya çalışan bir kurumdur. Öğretmen de bu kurumun işleyişini sağlayan eğitmekten ve eğiticilik özelliklerinden yoksun kişi olarak dikkat çeker (Uyanık, 2005, 48).

Mavi Melek adlı romanın ana kahramanı olan Profesör Unrat, otoriter, iletişim konusunda beceriksiz, despot bir lise öğretmenidir. Romanın ilk sayfasında öğrencilerin, "Burası çöp kokmuyor mu?" (s.5), "Oho! Çöp kokusu duyuyorum!" (s.5) şeklindeki sözleri Unrat'ın öğrenciler tarafından sevilmediğini otaya koyan cümlelerdir. Bir öğretmen olarak Profesör Unrat'ın tüm amacı, öğrencilerini ders boyunca aşağılamak, takma adı Unrat'ı söyleyen öğrencileri yakalamak ve onları cezalandırmaktır. Bu durum bir eğitici olarak Unrat'ın öğrencilerine karşı asla iyi niyet beslemediğini, öğrencilerin hepsini ezilecek ve yok edilecek kişiler olarak gördüğünü gösterir. Profesör Unrat'a göre okul açıldığında suç işleyen bir öğrenciyi yakalamak, onun açısından bütün bir yılın iyi geçmesi anlamına gelmektedir:

"Bugün iyi bir gün olmuştu onun için, birini enselemişti, özellikle de kendisine ad takanlardan birini. Böylece bütün yıl iyi geçecek demektir. Ne yazık ki son iki yıldır o sinsisi sinsisi bağıran çocuklardan hiçbirini enseleyememişti. Bunlar kötü yıllardı" (s.11).

Profesör Unrat, öğrencilerin ona düşmanlık ettiklerini, aldattıklarını, ondan nefret ettiklerini düşünebilen bir öğretmendir. Bu düşüncelerinden ötürü, öğrencilerini ne kadar kafese koysa da bunun yeterli olmayacağını dile getiren ve öğrencilerini can düşmanı olarak gören acımasız bir eğitimcidir. Aynı zamanda Unrat okul ortamında öğrencilerle aynı seviyede konuşan, öğrencileriyle aynı argoyu kullanan bir öğretmendir: *"Onlar gibi düşünüp konuşuyor, aynı argoyu kullanıyor, giysi dolabına "delik" diyordu"* (s.12).

Unrat, kendini geliştirememiş bir öğretmendir. Lisede bir profesör olmasına rağmen bakış açısı oldukça dardır. Yıllardır sınıfta Schiller'in *Orleanslı Bakire* isimli yapıtını okutur ve

ezberletir. Bildiği bu konunun dışına çıkamaz. Çıktığı takdirde eksikleri açığa çıkacaktır. Unrat, aynı zamanda dönemin devlet yapısını simgelemektedir. Oldukça katı, tutucu ve devlet ideolojisine bağlı olan bir öğretmendir. Kısacası Profesör Unrat, öğrencilerine kin ve öfke besleyen, onların başarısız olmalarından mutluluk duyan, sevgi, acıma, dostluk gibi duygulardan tamamen uzak bir eğitimcidir. Profesör Unrat, II. Wilhelm döneminde büyük bir kıymeti olan öğretmenlik mesleğini, o dönemin karakterine uygun bir biçimde ortaya koyar.

O-Hakkâri'de Bir Mevsim adlı eserde "O", geçmişinden uzak, yeni bir yaşama başladığı Pirkanis köyünde, kendini bir arayışın içinde sorgular. Köydeki yaşamına öğretmen olarak başlar ve başlangıçta yaşadığı tedirginlikle insanlara mesafeli davranır, onları sadece gözlemlemekle yetinir. Romanda süreklilik arz eden yalnızlık hali, iletişimsizlik merkezlidir. Dış dünyayla, kişilerle iletişim problemi içindeki karakter, kendi ile yüzleşme sürecine girer. "O", hiç tanımadığı insanlarla kendi arasındaki mesafeyi azaltmak ister. Düş ile başlayan roman giderek yerini gerçekliğe bırakır. *O-Hakkâri'deki Mevsim*'deki öğretmen, başlangıçta kendi içine kapanık, toplumdan uzak bir hayat yaşadığından *Mavi Melek* romanının öğretmeni Profesör Unrat ile benzerlik gösterir. Köyde tek başına kalması, insanlarla uyuşamaması, iletişimsizliği ve farklı bir dil-kültür ortamında bulunması kaçınılmaz olarak onu yabancılaştırır. Profesör Unrat ise kendi tercihlerinin sonucu olarak ortaya koyduğu geçimsiz ve sorunlu tavırlarından ötürü kenttekiler tarafından dışlanır ve çevresindeki insanlarla uyuşamaz. Her iki eserin odağında yer alan öğretmenlerin benzerlikleri farklılıklarına nispetle oldukça azdır. Bu itibarla roman kişileri daha ziyade benzeşmeyen, çoğu zaman tezat teşkil eden yönleriyle karşılaştırılmaya daha fazla olanak tanır. Söz konusu öğretmenlerin farklılaşan hususlarının başında, *O-Hakkâri'de Bir Mevsim* romanındaki öğretmen "O"nun, tanımadığı insanlarla arasındaki mesafeyi azaltmak istemesi ve köydeki tüm zor şartlara rağmen öğrencileriyle iletişim kurabilmek için onların dilini öğrenmesi gelir. Birçok zorluk ile mücadele etmesi gereken öğretmen öğrencileri için hiç bilmediği bir şehirde hiç bilmediği makamlara giderek ihtiyaçları karşılamaya çalışır. O, gerektiğinde öğrencilerin okul gereksinimlerini üstlenir:

"Çarşıdaki büyük bakkaliyeye girdim. Kendimi tanıtmanın gereği yoktu. Bakka! Hoş geldiniz, Pir. Köyünün yeni öğretmenisiniz değil mi? Dünden beri sizi bekliyordum, dedi. Sonra: Dilediğinizi alabilirsiniz, parayı düşünmeyin maaşınızla öderler" (s.51).

Mavi Melek'teki Profesör Unrat'ın aksine bu eserde bir öğretmenin fedakârlıkları ve mesleğinin kutsallığı açık bir şekilde görülmektedir. Öğretmen, köylülerin dertlerini dinler ve onların sıkıntılarını gidermeye çalışır. Unrat'ın halk ile ilişkisi bu durumun tam tersidir. Çünkü Unrat, kentteki insanlar tarafından da sevilmeyen bir öğretmendir.

Yabancı olduğu bir kültürde dilini bilmediği öğrencilerle konuşmak ve anlaşabilmek adına öğretmen, öğrencilerinden bildikleri sözcükleri yazmalarını ister. Köyde kaldığı süre boyunca kendi dilini çocuklara öğreten öğretmen onların dilinden de birkaç cümle öğrenir:

“Hadi bakalım, şimdi bana, silmeden, benim dilimden, benim size öğreteceğim, öğretmem istenen dilden, bildiğiniz tüm sözcükleri yazın defterinizin ilk sayfasına” (s.64).

Bu coğrafyada yaşadığı tüm olumsuzluklara ve çaresizliklere rağmen içinde bulunduğu duruma yavaş yavaş alışan öğretmen kente ve insanlara dair umudunu asla yitirmez. Köy yolu açılınca gelen müfettiş, öğretmenin zamanla öğrencilerle iletişim kurmuş olmasına çok sevinir, öğretmeni de tebrik eder. Öğretmen sayesinde öğrenciler hayat bilgisi, sosyal bilgisi, fen bilgisi ve matematik dersleri de almış hayata dair birçok şey hakkında bilgi sahibi olmuşlardır. Unrat ise öğrencilerine yıllardır tek bildiği Schiller'in *Orleanslı Bakire* yapıtını okutur. Bu konunun dışına çıkamaz. Profesör Unrat'ın amacı öğrencilerine eğitim vermek değil, ona ad takanları cezalandırmak ve “deliğe tıkmak”tır. İki eserdeki öğretmen imgesi bu açıdan bakıldığında oldukça farklıdır. *Mavi Melek*'te Profesör Unrat, gerçek ödevlerini yerine getirmekten uzak, öğrencileriyle iletişimi kopuk ve kötü olan, öğretmenlik mesleğine yakışmayan tavırlar sergileyen bir öğretmen olarak karşımıza çıkarken, *O-Hakkâri'de Bir Mevsim* romanındaki öğretmen ise, öğrencileri ile sağlıklı ve iyi bir iletişim kurmak için onların dilini benimseyen, onların kültürlerine aşina olan ve dönemin tüm zor şartlarına rağmen öğrencilere eğitim verebilen bir öğretmen olarak karşımıza çıkmaktadır.

Öğretmen-Öğrenci İlişkisi

Theodor W. Adorno'nun, “günümüz toplumunun yapay olarak bir araya gelen faşist kitlelerinde sevginin adının hemen hiç anılmaması dikkate değer” ifadesinde olduğu gibi, Mann'ın *Mavi Melek* adlı romanında öğretmen-öğrenci ve öğretmen-toplum ilişkilerinde sevgi içerikli bir davranışa rastlamak olanaklı değildir. Sevginin olmadığı, birbirini yemeye, ezmeye çalışan bir toplumda sağlıklı ilişkilerin gelişme şansı da neredeyse yok denecek kadar azdır (Uyanık, 2005, 59).

Mavi Melek'te lise öğretmeni Profesör Unrat'ın etrafındaki insanlara yaklaşımında en ufak bir sevgi kııntısı bulmak olanaksızdır. Tersine en yakın olduğu öğrencilerine karşı büyük bir kin duymakta, onları küçük bir yanlışlarında bile acımasızca cezalandırmaktadır. Öğrenciler tarafından “Unrat” (çöp) adı takılan Profesör, bu kelimedede bir aşağılama bulduğundan ötürü, kullanan öğrenciyi yakalama ve cezalandırma yolunu seçer. Söz gelimi, öğrencilerden von Ertzum'un pencereyi açıp “çöplük” diye bağırmasını Profesör duyar, Ertzum'u yakalamak için sınıfa koşar ve şunları söyler:

“Durmadan arkamdan bir sözcük bağırlılıp duruyor, bir tanımlama; yani bir ad: Ne yazık ki tanımak zorunda kaldığım sizin gibi insanların bu aşağılamalarına asla katlanmayacağım, bunu bilerseniz iyi olur! Nerede ele geçirirsem orada yakalayacağım sizi” (s.7).

Profesör, subay olmak isteyen von Ertzum’u kariyerini bitirmekle tehdit eder. Aşırı ve yıkıcı otoritesiyle bir eğitimcinin kullanmaması gereken cümleler kullanarak öğrencileri bastırmaya çalışır. Profesör Unrat’ın gözünde öğrenciler düşmandan farksızdır. Kayıtsızlıkları, aldırışsız ve alaycı tavırları, gülüşmeleri başkaldırıyla eşdeğerdir. Öğrencilerden gelebilecek en küçük bir hareket, devlete karşı yapılmış bir başkaldırı gibidir ve derhal bastırılması gerekmektedir.

Profesör Unrat, kendince suç olarak gördüğü şeylerin cezasını vermek için elinden geleni yapar. Bir eğitimci olarak görevinin dışına çıkar. Öğrencileri yanlış yapabilecek yaştaki çocuklar olarak göremeyen Unrat, onları emirlerine uyan bireyler olarak görmek ister. Bu tür yaklaşımlar sergileyen bir öğretmenle öğrencileri arasındaki ilişkilerin sağlıklı olamayacağı apaçık ortadadır.

O-Hakkârî’de Bir Mevsim’deki öğretmen-öğrenci ilişkisine bakıldığında öğretmen, öğrencilere kendi dilini öğretmek için büyük bir emek sarf etmektedir. Onlarla anlaşabilmek adına hangi sözcükleri kullanması gerektiğini anlamak için öğrencilerden kendi dilinden bildikleri kelimeleri deftere yazmalarını ister:

“Onlarla anlaşabilmek için, onların dilini öğrenmeden, hangi sözcükleri kullanmalıyım, hangi sözcükleri öğretmeliyim? Bu geceki çabam da bu” (s.67).

Öğretmen kendi dilini öğretirken, aynı zamanda öğrencilerle daha sağlıklı ve iyi bir iletişim kurabilmek için onların dilini de öğrenmeye çalışır. Birinci, ikinci, üçüncü ve dördüncü sınıfların bir arada bulunduğu sınıfta öğretmen sınıf içinde sırasıyla sınıf sınıf ders işlemektedir. Örneğin birinci ve ikinci sınıflar resim yaparken, üçüncü sınıflar etkinlik yapmakta, dördüncü sınıflar problem çözmektedir. Tüm bu zor şartlar altında eğitim veren öğretmen öğrencileriyle kurduğu iyi iletişim sayesinde onlara çok şey öğretmiştir. Müfettiş okulu denetlemeye geldiğinde öğrencilere iyi bir eğitim verildiğini dile getirmiştir:

“Müfettiş, Bravo, dedi. Bravo, gerçekten bravo, aritmetiği de çok iyi, çok güzel öğretmişsiniz çocuklara” (s.186).

O-Hakkârî’de Bir Mevsim romanında kurdukları iyi iletişim sayesinde hem öğrencilerin öğretmenlerden hem de öğretmenin öğrencilerden çok şey öğrendiğini görmekteyiz:

“Bu arada çocuklar okumayı öğrendiler, bu arada çocuklar saymayı öğrendiler, bu arada çocuklar hesap yapmayı öğrendiler, bu arada çocuklar dünyanın döndüğünü öğrendiler, bu arada çocuklar bulaşıcı hastalıklardan korunmayı öğrendiler, bu arada çocuklar hastalık yapan mikropları öğrendiler, bu arada çocuklar temizliği öğrendiler... Ben bu arada karada yaşamayı

öğrendim, karada da, dağ başında da, başka insanlarla da, kötü beslenerek de, bebeklerin ölümünü görenek de, ölmeden, çıldırmadan da yaşanabileceğini öğrendim, bu arada onların dillerinden sözcükler öğrendim..." (s.187-188).

Bu açıdan öğretmen-öğrenci ilişkisine bakıldığında, iki eserdeki öğretmenin öğrencileriyle kurduğu ilişkilerin birbirinden farklı olduğu apaçık görülmektedir. *Mavi Melek*'te Profesör Unrat öğrencilerle iletişimi kötü olan, öğrencileri tarafından seilmeyen bir öğretmendir. Onun gözünde öğrenciler düşmandan farksızdır. Öğrencilerine eğitim vermekten çok, onları cezalandırmayı seven, kariyerlerine engel olmaya çalışan gerçek ödevlerini yerine getirmekten uzak, öğrencilerle iletişimi kopuk, despot bir lise öğretmenidir. *O-Hakkâri'de Bir Mevsim*'de ise öğretmen tüm imkânsızlıklar ve zor şartlara rağmen öğrencileriyle iletişim kurmayı başarabilen, Unrat'ın aksine öğrencilerine eğitim verebilmek için tüm zorlukları aşan ve öğrencilere birçok şey öğretmiş bir öğretmen olarak karşımıza çıkmaktadır.

Öğretmen-Toplum İlişkisi

Mavi Melek adlı eserde Profesör Unrat'ın toplum ile ilişkisinin de yeterli düzeyde olmadığı görülmektedir. Profesör Unrat bütün insanlara karşı soğuktur, insanlardan şüphe duyar ve onlara asla güvenmez. İnsanların hepsi ona göre aşağılık yaratıklardır, onlarla ilişkiye girmek doğru değildir. Böylesine kötü duygular besleyen Profesörün çevresindeki insanlarla sağlıklı ilişkiler geliştirme olasılığı yoktur.

Unrat'ın öğrencileriyle ilişkileri ile şehirdeki insanlarla girdiği ilişkileri arasında hiçbir ayırımın olmadığı söylenebilir. Unrat-öğrenci ve Unrat-toplum arasındaki ilişkiler, iletişim sorunsalı çerçevesinde birbirine benzer bir biçimde ortaya konulur. Unrat, öğrencilere sergilediği davranışları şehirdeki insanlara karşı da sergilemektedir. Ona göre, okulda kendisine düşmanlık besleyen öğrencilerden çok daha fazlası şehirde yaşamaktadır. Bu nedenle de oturduğu kentte kendini düşmanlar tarafından kuşatılmış gibi hisseder. Sokaktan geçerken başına "bir kova dolusu kirli su boşaltılması" (s.30) ya da "pencerenin birinden takma adı -çöp" (s.30) kelimesinin yankılanması hiç de uzak bir olasılık değildir. Katlanılması bu zor koşullar, onun okul ortamından ve evinden neden dışarıya çıkmaya cesaret edemediğini açık bir biçimde ortaya koyar. Tüm bunlar, Unrat'ın içinde yaşadığı toplumla sağlıklı bir iletişim kurmasına engel olur.

Profesör Unrat'ın zaman zaman toplumun benimsemediği davranışlar içine girdiği gözlemlenir. Önceleri "çöplük" takma adıyla çağrılan Profesör, Fröhlich adındaki şantöz kadınla toplumun onaylamadığı türden uygunsuz ilişkilere girdikten sonra, yine aynı insanlar tarafından "ahlaksız çöplük" olarak adlandırılmaya başlanır (Uyanık, 2005, 121-122). Fröhlich ile

birlikteliği yüzünden, okulda hem öğrenciler hem de öğretmenler Unrat'a karşı tepkilerini açıkça gösterirler. Topluma göre Unrat'ın bu ahlaksız kadınla birlikte olması, onun da ahlaksız biri olduğu anlamına gelmektedir. Bu ahlaksız kişi artık toplum için de zararlı biri olarak görülmektedir. Unrat'ın varlığı, görev yaptığı okuldaki öğrenci ve öğretmenler tarafından da reddedilmektedir.

Profesör Unrat'ın içine düştüğü ahlaki düşkünlük yaşadığı kentin diline düşmesine sebep olmuştur. Örneğin, eski öğrencilerinden ikisi şaşkınlık içinde arkasından şunları söylemektedirler:

"Bizim yaşlı Unrat ne olmuş böyle. Son zamanlarda karıştırdığı bu işler, gerçekten yürekler acısı.

-Bir öğretmen çocukların karşısına böyle çıkmaz ki! Gençliği eğiten kişi böyle mi olmalı? Bir de üstelik ticaret yapanlara sövüp sayıyor, ileri gelen ailelere de. Hem de mahkemede" (s.156).

Sigara satıcısı Meyer de, Unrat dükkânına gelirken, öncesinde mahkemeden duyduğu çirkinlikler sebebiyle, "Böyle iğrenç bir herifi çok önceleri öldürmek gerekirdi" (s.157) diyerek tepkisini gösterir. Aynı şekilde Cafe Central'in sahibi, binanın önünden geçen Unrat'ı gördüğünde, salonu temizlemekte olan garsona "Ahlak çöplerini ne olursa olsun dışarı atın" (s.157) diyerek tepkisini gösterir. Öğrencilerinin algısındaki olumsuzluğun daha yoğun bir şekilde yaşadığı toplumda da görülmesinin arkasında, uyumsuz ve geçimsizliğinin üstüne bir de ahlaken düşkün bir kadınla birlikte olması yatmaktadır.

Birbirinden farklı anlatım düzlemleri üzerine kurulu *O-Hakkâri'de Bir Mevsim* (1977) romanı, iç dünyası ile dış gerçeklik arasında gelgitler yaşayan bir öğretmenin kendini karla kaplı kayalar içindeki bir köyde bulduktan sonra yalınlaşmak için verdiği mücadeleyi -iç ve dış gerçeklik bağlamında- anlatır (Öner, 2017, 1812).

O-Hakkâri'de Bir Mevsim romanında öğretmenin köyde ilk iletişime girdiği kişi bir tercüman aracılığıyla köyün muhtarı olmuştur. Romanın merkez kişisi "O", burada yaşayanlar için bir şeyler yapabilmek adına köyün muhtarıyla görüşür. Kendisiyle tercüman aracılığıyla konuşan Bilge Muhtar ve köy halkı ondan çocuklara okumayı yazmayı ve hesap yapmayı öğretmesini isterler ve ona ağlarla örülü karanlık bir oda verirler. Ertesi gün hep birlikte bir başka odayı sınıf haline getirirler. Burada göze çarpan ilk manzara yoksulluk ve çaresizliktir.

"Tahtaları yan yana koyup kara boyayla boyadık, oldu bir kara tahta. Bulduğumuz kereste parçalarını birbirine ekledik pash çivilerle çaktık, oldu sıra" (s. 24).

Dillerini anlamadığı bu yoksul ve çaresiz insanlara hem kendi dilini öğretip hem de onların dilini öğrenerek iç dünyalarına yakınlaşabilmeyi, böylece kendi benliğini de bulabilmeyi düşler.

“O”, geçmişinden uzak yeni bir hayata başladığı Pirkanis köyünde, kendisini bir arayışın içinde sorgular. Bu uçsuz bucaksız coğrafyada kendine bile yabancılaşan öğretmen düş mü gerçek mi olduğu belirsiz bir evrendedir. Bulduğu mekâna ilişkin belirsizlikler içinde yaşıyorken orada bir kitapçıyla karşılaşmak öğretmeni oldukça şaşırtır. Kitapçı onu sıcak karşılar, etrafında kitap okuyan kimsenin kalmamasından şikâyet eder. Konuşma sırasında Süryani olduğu belirtilen kitapçı, öğretmene adı ve yazarı belli olmayan kitaplar armağan eder. Kitaplar arasında öğretmenin bilmediği dilden yazılmış eserler de vardır. Bu durum bir anlamda ona öteki olduğunu duyumsatır. Ancak Süryani kitapçı, uzun kış gecelerinde bu kitapların ona dost olacağını, anlamak için aynı dili konuşmanın gerekli olmadığını, hem insanın bildiği bir dille yazılanları da anlamayabileceğini söyleyerek üstü kapalı mesajlar verir. Bu sözler öğretmenin ötekileştirdiği insanları tanınması yönünde önemli bir telkin olacaktır. Öğretmen artık ötekileştirdiği insanları tanımaya, anlamaya ve onların dünyasına girmeye çalışacaktır.

“Öğretmen gece kalmak üzere bir han odasına yerleşir. Kahraman kendisini ilk defa oradaki insanlara karşı “ben, O’yum” diyerek ötekileştirir (s. 37). Burada herkes birbirini ve O’yu tanımaktadır ancak O, kendisi dâhil hiç kimseyi tanımamaktadır” (Yiğit, 2007, 39).

Başlangıçta geçmişine dair hiçbir şey hatırlamayan anlatıcı köylülerle kaynaştıkça daha önce tanımadığı bir dünyada yeni yaşam olanaklarını bulduğunun ayırdına varır ve unuttuğu izler de yeniden belirir. Bir sürgün mü, mahkûm mu olduğunu sorgulaması da bu aşamada gelişir. İlk bölümde kendini “yabancılar arasında bir yabancı olarak” nitelendiren anlatıcı çok geçmeden o topluma iye oluverir (Genç, 2020, 459).

Önceleri yaşadığı tedirginlikle insanlara mesafeli olan ve dış dünyayla, kişilerle iletişim problemi içindeki görülen O, varoluşsal bir değişim yaşayarak kendini bulmaya başlar. Kendine ve topluma yabancı olan öğretmen zamanla insanlarla arasındaki mesafeyi azaltarak çevresiyle iletişime geçer. Öğretmen, köy halkının sıkıntılarını gidermeye çalışırken köylülerin de sürekli öğretmeni ziyaret etmesi, yabancıları olunan çevreyle / toplumla sağlıklı ilişkiler içine girilebileceğinin açık bir göstergesidir:

“Çıkarken, Halit, Bir şeye ihtiyacın olduğunda, ben buradaysam bana, ben yoksam benimkine haber sal, ben kendisini tembihledim, işlerini o yapar. Çamaşırlarını gönder, o yıkar, dedi” (s.74).

O dönemde, zor koşullar altında çocuklar, bilinmeyen bir salgın hastalıktan ölmeye başlamıştır. Muhtarın hasta çocuklar için öğretmene danışması, öğretmenin hasta çocuklar için valiliğe dilekçe yazması, O’nun köy halkı için çok şey ifade ettiğini göstermektedir. Öğretmen artık çevresine uyum sağlamış ve “o yerli” biri gibi görülürken toplumun algısı açısından bakıldığında da bir öğretmenden çok daha fazlasıdır.

Öğretmenin yanına gelerek muska yapmasını isteyenler, onu sadece ziyaret edip tek kelime konuşmadan gidenler, köyde dert yakınan kadınlar (Zazi), haber getirip götürülenler, çocukları ölen anneler, babalar, ölmekte olan yakınının son arzusunu yerine getirmeye çalışan (Alaaddin ölüm döşeğinde, hayatı boyunca hiç portakal yememiş kardeşi için öğretmenden portakal ister) çaresiz insanlar, sorunlarının çözümü için öğretmenden medet umarlar. Tüm bunlar, öğretmenin sadece öğrenciler için değil toplum için de ne kadar önem arz ettiğini gözler önüne sermektedir.

İncelemeye konu olan her iki romanın, toplumsal yönlerinden biri de “ahlâk” ekseninde mukayese edilebilir. *Mavi Melek*'te bu olgu bireysel olarak kadın-erkek ilişkisi üzerinden ele alınırken *O-Hakkârî'de Bir Mevsim*'de ticaret ahlâkı üzerinden ön plana çıkar. *Mavi Melek*'te ahlâkî yozlaşma “femme fatale” benzeri bir figür ile ortaya konur. “Femme fatale, en eski anlatılarda cezbeden, tehdit eden, aynı zamanda baştan çıkaran bir kadın olarak ortaya konulur. Bu kadına rastlama, onunla karşılaşma erkek kahramanı oldukça zor ve hemen hemen çözülemez bir deneyimle, bir sorunla karşı karşıya bırakır. Bazı anlatılarda baştan çıkaran kadın figür, bir yılanın özelliklerine sahiptir; gizli adalarda, geçit vermeyen dağlarda, gösterişli saraylarda ve yeraltında yaşayabilir. Kadın figürün taşıdığı büyü, yani karşı konulamaz güzelliği ve cilvesi, kurbanların yurtlarını, ailelerini terk etmelerine, yaşamla bağlarını koparmalarına neden olur. Erkek kurbanlar kadınla büyük mutluluklar yaşayabilmek için, her türden acıya katlanmaya razı olurlar” (Uyanık, 2005, 110).

Heinrich Mann'ın romanındaki kadın kahraman Rosa Fröhlich, femme fatale özellikleri taşıyarak eserin büyük bir kısmında olayların içinde yer alır. Fröhlich başka erkekleri olduğu gibi Unrat'ı da uçuruma sürükler. Profesör Unrat kadının güzelliği karşısında ona kapılır bu şekilde eski yaşamına yabancılaşır. Unrat'ın bu kadınla ilişkisi küçük kasaba toplumunda skandal yaratır ve okuldaki işini kaybeder. Ancak bunu hiç umursamaz ve Rosa'nın da yardımıyla yüksek sosyete figürü olarak kendisini yeniden keşfeder. Başarılı bir eğlence yeri açarlar. Unrat kumar masasında servetini kaybederken uygunsuz ilişkilerle de itibarını kaybetmiştir.

Hakkârî'de Bir Mevsim romanında ise ahlâkî problemlere, üzerinde çok durulmasa da, ticaret eksenli ve uzun süren kış aylarıyla ilişkili bir şekilde yer verilir. Hakkârî'de kaçakçılık ve tefecilik benzeri mesleklerin yapılması ahlaka dayalı bir sorun olduğu kadar toplumsal gerçeklikle doğrudan ilişkilidir: “Bizlere, bu zorlu kış günlerinde un satarsın. Bal, şeker, tuz satarsın. Bizden, baharda doğacak kuzularımızı, yaz başında kırılacak koyunlarımızın yününü alırsın. Beş liralık pirinç için bir kilo yün. Bir bidon gazyağı için bir kuzu. Bir çuval un için iki toklu ve vesaire” (s.21). Hakkârî ve Hakkârî'deki kış şartlarının tasviri ile dönem gerçekliği ve toplumsal koşulların yansıtıldığı söylenebilir” (Öner, 2017, 1814).

Mavi Melek'te ahlâka dayalı sorunlar “femme fatale” kadın tiplemesi üzerinden verilerek toplumsal yapıdaki bozulma vurgulanmak istenmiştir. *O-Hakkâri'de Bir Mevsim* romanında ise kaçakçılık ve tefecilik gibi mesleklerin yapılması ile dönem gerçekliği ve toplumsal koşulların yansıtıldığını söylemek mümkündür.

Sonuç

Mavi Melek adlı romanın, öğrencinin mutluluğunun, sevincinin, arkadaşlıklarının yansıtıldığı bir yapıt olmaktan uzak kaldığı söylenebilir. *Mavi Melek*'te toplumsal gerçeklikle bireysel gerçeklik Mann tarafından başarılı bir şekilde kesiştirilir. Mann, yakın geçmişi ve yakın geçmişte bireyi ve toplumu olumsuzluklara sürükleyen yapıyı öğrenci-öğretmen ve öğretmen-toplum boyutuyla ele alarak eleştirir. Romanın kendine özgü yapısı içinde yapılan bu eleştiriler, daha çok eğitim anlayışına, toplumsal yapıya yönelik olsa da, bireye yönelik eleştiriler de gözden kaçmamaktadır. Bu daha çok lise öğretmeni Profesör Unrat'ın kişiliğinden yola çıkılarak yapılır; bu yolla dönemin kendisi, eğitim anlayışı, okul kurumu ve öğretmeni eleştirilir.

O-Hakkâri'de Bir Mevsim romanında bireyin varoluşsal gerçekliği ve kendisiyle olan hesaplaşması gözler önüne serilir. Dilini ve kültürünü bilmediği bir Doğu kentine düşen anlatıcı, kendisini yabancı olarak tanımlar. Düşle gerçeğin iç içe geçtiği bir evrende birey varoluşunun anlamını sorgulamaktadır. Başlangıçta yaşadığı tedirginlikle insanlara mesafeli olan, bu yüzden kendini ötekileştiren öğretmen için Hakkâri'nin başta yarattığı anlam sondakiyle zıttır. Kendini ötekileştirdiği insanlardan biri olduğu gerçeğiyle yüzleşir ve başta dışladığı insanlarla, öğrencileriyle sonradan uyum içinde geçirdiği bu süreç sona erdiğinde bile köyü ve insanlarını asla unutmaz.

İki eseri eğitim eleştirisi açısından karşılaştırdığımızda, bir eğitimci olarak, Profesör Unrat, toplum tarafından reddedilen, dışlanan, toplumdaki insanlarla iletişimden kendini geri çeken kısacası ötekileşen/ötekileştirilen bir eğitimci olarak karşımıza çıkar. *O-Hakkâri'de Bir Mevsim* romanının öğretmeni ise başlangıçta toplumdaki kendini soyutlayan, kendini bir yabancı olarak duyumsayan, topluma karşı kendini ötekileştiren bir eğitimci iken sonraları o insanlardan biri olduğu gerçeğiyle yüzleşerek öğrencileri ve köy halkı tarafından sevilen vazgeçilmez bir birey haline gelmiştir. Fakat Profesör Unrat için aynı şeyleri söylemek mümkün değildir. Unrat uygulamaya çalıştığı aşırı otoriteye dayalı eğitim yöntemleriyle öğrencilerini en doğru biçimde yetiştirebileceğine inanmıştır ve öğrencilerine verdiği eğitimin bir yığın yanlışlıklar içerdiği bilincinden oldukça uzaktır. Tüm imkânlara rağmen öğrencilerine eğitim vermekten uzak despot bir öğretmendir. *O-Hakkâri'de Bir Mevsim* romanının öğretmeni ise imkânsızlıklar içinde

imkânlar yaratarak öğrencilerine eğitim vermiş, dönemin tüm zor koşullarıyla başa çıkmayı başarabilmiştir.

Her iki eserde de ahlaka dayalı sorunlar ele alınmıştır. *Mavi Melek* adlı eserde bu durum “femme fatale” kadın tiplmesi üzerinden verilerek toplumsal yapıdaki bozulma vurgulanmak istenirken, *O-Hakkâri'de Bir Mevsim* romanında ise kaçakçılık ve tefecilik gibi işlerin yapılması ile dönem gerçekliği ve toplumsal koşulların yansıtıldığını söylemek mümkündür.

Mavi Melek ile *O-Hakkâri'de Bir Mevsim* adlı eserlerdeki öğretmen imgeleri, eğitim eleştirisi çerçevesinde karşılaştırıldığında bir tarafta öğretmenin, tüm imkânsızlıklar ve zor koşullara rağmen, öğretmenlik mesleğinin kutsallığını ve önemini gözler önüne serdiği görülür. Diğer tarafta ise taşıdığı kimliğin gereğini yerine getirmekten uzak bir öğretmenin insan ilişkilerinin ve meslek etiğindeki sıkıntıların toplumsal açıdan meydana getirdiği bozulmalar dile getirilmiştir. Bu açıdan bakıldığında her iki eserin eğitim eleştirisi açısından edebiyatta önemli bir yeri bulunmaktadır.

Kaynakça

- Aytaç, G. (1997). *Karşılaştırmalı Edebiyat Bilimi*. Ankara: Gündoğan Yayınları.
- Balık, M. (2011). Ferit Edgü'nün *Kaçkınlar*'ına Psikanalitik Bir Yaklaşım. *II. Uluslararası Edebiyat ve Bilim –I Sempozyumu Bildirileri* (s. 201-221). Ankara: Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Yayınları.
- Edgü, F. (2016). *Hakkari'de Bir Mevsim*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Genç, H. N. (2020). Ötekinin Ötekisini Anlatan Roman:O/Hakkari'de Bir Mevsim. *Folk/ed dergisi*, 451-462.
- Kefeli, E. (2006). Karşılaştırmalı Edebiyat: Tanım, Yöntem ve İncelemeler. *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*, 331-350.
- Mann, H. (1992). *Mavi Melek(Profesör Unrat)*. İstanbul: Can Yayınları.
- Öner, H. (2017). Dört Roman Ekseninde Edebiyatta Dört Mevsimin İncelenmesi. *ulakbilge*, 1795-1819.
- Uyanık, G. (2005). *Otoritenin İzdüşümü: Heinrich Mann'ın Mavi Melek Adlı Romanında Eğitim Eleştirisi*. Ankara: Salkımsöğüt Yayınları.
- Yiğit, L. (2007). Ferit Edgü'nün Roman ve Öykülerinde Yapı ve Tema. Van : Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi.

**MEHMET RAGIP KARCI'NIN YENİ BİR SEVDA SÜLEYMAN'I ESERİNDE GELENEĞİN
İZİNİ SÜRMEK
Merve DİNÇARSLAN***

Öz: Türk edebiyatında süregelen “gelenek kavramı ve gelenekten yararlanma” meselesi, özellikle Tanzimat döneminden Cumhuriyet dönemine kadar bir sorun haline gelmiştir. Söz konusu dönemlerde gelenekten beslenenler kadar, geleneğe karşı çıkan yazarlar da mevcuttur ve günümüz yazarları arasında hâlâ birçok yazar geleneği yaşatmaktadır. Tartışmalı bir kavram olan gelenek, her dönem de farklı etkiler göstererek şekillenmiştir. Gelenekten yoğun olarak beslenen ve onu kendine özgü bir şekilde yaşatan son dönem şairlerinden biri de Mehmet Ragıp Karcı (1945-2020)'dir. Mehmet Ragıp Karcı, divan şiiri, halk şiiri ve folklorik birikimi ile çağdaş Türk şiirinde geleneği başarı ile yorumlayan ve modern çağda yaşatan şairler arasındadır. Bu çalışmada Mehmet Ragıp Karcı'nın toplu şiirlerini kapsayan *Tut Elimden Düşmeyeyim* (1998-2006) kitabında yer alan *Yeni Bir Sevda Süleymani*'nda Türk şiir geleneğinin izleri araştırılacaktır. İlk olarak geleneğin tanımı ve Türk şiirinde gelenek unsurlarının hangi çerçevede alındığına dair tespitler yapılacaktır. Gerek divan şiiri gerek halk şiiri, gerek folklorik birikim ve İslami motiflerin, Karcı'nın şiirlerindeki yansımaları ve etkileri ortaya çıkarılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Şiir, Gelenek, Divan şiiri, Halk şiiri, İslami motifler, Mehmet Ragıp Karcı.

TRACING TRADITION IN MEHMET RAGIP KARCI'S YENİ BİR SEVDA SÜLEYMAN

Abstract: The concept of "tradition and benefiting from tradition" in Turkish literature has become a problem, especially from the Tanzimat period to the Republican period. There are writers who oppose the tradition as well as those who benefited from the tradition in the mentioned periods, and many writers still keep the tradition alive among today's writers. Tradition, which is a controversial concept, has been shaped by showing different effects in each period. Mehmet Ragıp Karcı (1945-2020). Is one of the last period poets who is heavily nourished by tradition and kept it alive in his own unique way. Mehmet Ragıp Karcı is among the poets who successfully interpret the tradition in contemporary Turkish poetry with his divan poetry, folk poetry and folkloric knowledge and keep it alive in the modern age. In this study, traces of Turkish poetry tradition will be investigated in *Yeni Bir Sevda Süleymani*, which is included in Mehmet Ragıp Karcı's book *Tut Elimden Düşmeyeyim* (1998-2006). Which includes his poems. First, the definition of tradition and the framework in which the elements of tradition are taken in Turkish poetry will be determined. The reflections and effects of both Divan poetry, folk poetry, folkloric accumulation and Islamic motifs in Karcı's poems will be revealed.

Keywords: Poetry, Tradition, Divan poetry, Folk poetry, Islamic motifs, Mehmet Ragıp Karcı.

* Bartın Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Yüksek Lisans Öğrencisi, ORCID ID: 0000-0003-3612-8041, mervedincarslan123@gmail.com.

Giriş

Gelenek, kullanım alanı çok çeşitli ve geniş olduğu için farklı tanımlamalara yol açmaktadır. Gelenek dendiğinde genellikle geçmişten günümüze atalarımızın izinde, nesilden nesile aktarılan çeşitli kalıplaşmış davranış biçimleri veya kültür aktarımı akıllara gelmektedir. Her kesimin ve her kültürün geleneği kendine özgü olmakla beraber, her geleneğin tanımı da öznel olup, değişebilmektedir. Cevat Akkanat *Gelenek ve İkinci Yeni* (2000) başlıklı yüksek lisans tezinde geleneği şu şekilde aktarmaktadır: “Sözlük karşılığı (...) “Bir toplulukta, zaman içinde meydana gelen kültür birikiminin neticesi olan her şey” karşılığının yanı sıra, “sözlü nakille geçen şeyler” karşılığını da vererek daha genel bir tablo çizer. *Osmanlıca Lügat'te ise kavramın eş anlamlısı olan “anane”ye verilen ilk karşılık: “Rivayet, gelenek” şeklindedir*” (Akkanat, 2000: 1-2).

Tartışmalı bir kavram olan gelenek, kimi yazarlarca özümsemesi gereken kutsal bir gerçekken, kimilerince bir ayak bağı niteliğindedir. Gelenek, kavram olarak birden fazla alanı etkilemektedir. Sadece edebiyatta değil; resim, halkbilim, felsefe, sosyoloji ve müzik gibi çeşitli alanlarda da anlam kazanmıştır. Geleneğin kesin veya belli bir kuralı yoktur. Halkın yasalara bağlı olmadan köklerden gelen bir saygı ile “âdet veya örf” yerine uyguladıkları birikim diyebiliriz. Murat Tan, kavramı, “Bir toplumda, bir toplulukta eskiden kalmış olmaları dolayısıyla saygın tutulup kuşaktan kuşağa iletilen kültürel kalıntılar, alışkanlıklar, bilgi, töre ve davranışlar, anane” olarak açıklar (2017: 100).

Gelenek, geçmiş ile şimdiki zaman arasında devamlılık duygusu verir ve kapsam olarak eski ile özdeş olmasını sağlar. Nihayetinde gelenekten uzak bir gelecek nesil de düşünülmemelidir. Muhsin Macit, *Gelenekten Geleceğe* (1996) kitabında “Gelenek, ülkemizde yaşanan bilinç kopmasını, hafıza kaybını yeniden onarma çabasıdır” (1996: 63) der. Geleneğin basit bir şekilde elde edilemeyeceğini söyleyen Eliot, “Gelenek ve Şair” başlıklı yazısında geleneğin hiçbir gayret sarf etmeksizin elde edilemeyeceğini ve bu elde etme çabasının da tarih şuurunu geliştirmekle mümkün olacağını söylemektedir. Tarih şuurunun ise sadece geçmişini bilmek ile değil, onun hal’de var olduğunu fark edebilmektir. Buradaki hal, tarih şuru olan şairlerin sadece kendi zamanının şuurunu ifade etmemesidir. “[...] Geçmiş’in ‘hal’ içinde varlığını hissetmek kadar ebediyeti, sınırsız, sınırlı olanda yani bugünde bulmak, bu beraberliği hissedebilmek bir yazarı gelenekçi yapar. Aynı zamanda bir yazarın içinde yaşadığı zaman ve mekânın yani çağdaşlığının keskin bir şekilde şuurunda olmasını sağlayan şey budur” (Balık, 2016: 4-5).

Kaynağını mazmunlardan ve ilahi öğretilerden alan divan şiiri geleneği, 11. yüzyıldan, 1860'a kadar düz yazı ve şiir türünde eserler verilen köklü bir edebiyat geleneğidir. İslam, Arap ve Fars kültürlerinden etkilenecek gelişen divan edebiyatı, şiir ağırlıklı bir edebiyattır. Geleneğin bir parçası haline gelen divan şiiri, Tanzimat ile beraber sekteye uğramış ve yenileşme ile geri plana atılmak istenmiştir. Yeni Türk şiirine karşı, eski Türk şiiri olarak adlandırılan, "divan şiiri ve halk şiiri" bu dönem içerisinde çeşitli reddedişler ve itirazlar ile karşı karşıya kalmıştır. *"Namık Kemal'den başlayarak birçok sanatçı divan edebiyatını, toplumsal, insanî gerçekçi, yaşamsal olmamakla; hayalî, kalıpsal, kuralcı ve simgesel olmakla suçlamıştır"* (Balık, 2016: 6).

Cumhuriyet dönemi aydınları, Batı yoluyla inşa ettikleri yeni edebiyata karşılık Divan şiirini kabul etmemişlerdir. Halk şiiri ve divan şiiri geleneğini reddeden ve uzaklaşanlar kadar, devam ettiren ve günümüz şiirlerine uyarlayan yazarlarımızda sayı olarak çoktur. Cumhuriyet döneminin ilk yıllarında ortaya çıkan millileşme hareketinin devamı niteliğinde olan Beş Hececiler, kaynaklarını halk kültüründen, folklorik unsurlardan alan ve şiirlerinde geleneği yansıtan bir toplulukken, eski şiiri benimsememektedirler. 1940'lı yıllarda ortaya çıkan Garipçiler, kırılma noktası olarak geleneğe dair bütün unsurları reddeden, sıradan insanlar, sıradan hayatlar ve gündelik olanı şiire sokma gibi kavramlar ele almışlardır. Serbest şiirin savunucusu olan Garip akımı, vezin, kafiye, nazım şekillerinde de kurallara bağlı kalmamışlardır.

1920 ile 1960 yılları arasındaki Nazım Hikmet öncülüğünde oluşan Toplumcu Gerçekçi Şiir anlayışına göre: *"Toplumcu gerçekçiler "geleneği" kavramını şiirin biçimsel sorunsalı olarak değerlendirmekten öte bir bütün halinde insan hak ve hürriyetlerini kısıtlayan sınırlılıklar olarak görmüş; eskimiş bir zihniyet alanı olması ve toplumsal yaşamda aksayan pratiklerin tarihselliği bağlamında eleştirmişlerdir"* (Öner, 2016: 350). Nazım Hikmet'ten sonra gelen isimler de yine bu düşünceyi sürdürmeye devam etmişlerdir.

1950 yıllarından sonra Garip akımına karşı çıkan İkinci Yeni hareketinin geleneğe bakış açısını Cemal Süreya'nın "Folklor Şiire Düşman" sloganı ile tanırsak da bu düşünce İkinci Yeni akımı için genelleme yapılmış bir ön yargı olabilir. *"İkinci Yenicilerin geleneğe bakışında bütünüyle bir ortaklık olmadığı gibi bu anlayışın geleneği bütünüyle reddettiği de söylenemez. İkinci Yenicilerin en mühim eğilimlerinden biri, geleneği dâhil bütün geçmişe; aşk dâhil her ayrıntısıyla şimdiye, özetle şiire dair her unsura ironi, imge ve birey merkezli bakan bir söyleme biçimine sahip olmuşlardır"* (Öner, 2016: 350). İkinci Yeni şiir anlayışı, bütün bir geleneğe savaş açmayı, onunla da bir ilişki kurmamaktan yanadır.

İkinci Yeni şiir anlayışında biçimden ziyade anlam ve anlaşılma üzerine düşünen Sezai Karakoç ve Cemal Süreya'yı örnek olarak ele alabiliriz. Sezai Karakoç, geleneğe bağlı, şiir ve medeniyet arasında bağlantı kuran bir şairdir. Divan şiirinden genellikle kültür ve düşünce bağlamında beslendiğini söyleyebiliriz. Şair, eski şiirin özünü ve geleneği şiirlerine uygulamakta oldukça başarılıdır. Halef Nas, *Modern Türk Şiirinde Geleneğin İzleri* (2006) tezinde Sezai Karakoç'un geleneğe bakışını şu şekilde aktarmaktadır: "*Sezai Karakoç için yeni olmak "eski"nin sırrını bulmaktır. Ona göre eski ölmezlik sırrına ermiştir. Şair de bu ölümsüzlüğü arayan kişidir*" (Nas, 2006: 151). Sezai Karakoç, yeninin var olabilmesi için bile eskiye bağlılığın olması gerektiğini ifade ederken medeniyetin Batı'dan geldiğini kabul etmez, zaten Doğu'da var olduğunu söyler. Gelenekten yararlanırken, taklitten uzak durmak ve geleneği olduğu gibi almak yerine, onu kendi yöntemleri ile şiirlerine gerektiği düşüncesini taşır.

Divan edebiyatından sonra geleneğin şekillenmesinde önemli bir kaynak olan Halk edebiyatında ise koçaklamalar, maniler, türküler, güzellemeler gibi folklorik özellikler taşıyan türler mevcuttur. Macit Balık folklor ve şiir bağlantısını şöyle anlatmaktadır: "*Folklorik unsurların, sözgelimi bir dizenin, bir dörütlüğün hatta bir destanın, bir anlamda kamulaşarak, dilden dile aktarılarak şimdiye ulaşması ve çağdaş metinlerde yeniden yaratılışı da Türk şiirinde geleneğin yansımalarının farklı bir cephesini oluşturur*" (Balık, 2016: 7).

Türk şiirinde "yeni" ya da "yenileşme" kavramını geleneğe bakış sorunsalından da değerlendirmek mümkündür. Edebiyat tarihinde yapılan tasniflerde gelenek kavramına bakış, şiir akımları, topluluk ya da hareketlerinin genel özelliklerini ortaya koymada temel referans noktalarının başında gelmektedir (Öner-Balık, 2018: 178). Bu açıklamalar doğrultusunda çağdaş Türk şiirinde gelenekten yararlanan, şiirlerinde geleneği kendilerine göre yorumlayanların sayısı da az değildir. Yahya Kemâl, Asaf Hâlet Çelebi, Nâzım Hikmet, Sabahattin Ali, Turgut Uyar, Metin Altıok, Behçet Necatigil, İlhan Berk, Sezai Karakoç, Hilmi Yavuz, Enis Batur, Ali Günvar, Ebubekir Eroğlu, Attila İlhan, Hüsrev Hatemi, Beşir Ayvazoğlu, Murathan Mungan ve makalemizin ana konusunu temsil eden Mehmet Ragıp Karcı, geleneği kendine özgün yaşatan isimler arasındadır (Balık, 2016: 7).

1. Mehmet Ragıp Karcı'nın Geleneğe Bakışı

Mehmet Ragıp Karcı, halk şiirinden, divan şiirinden, folklorik unsurlardan ve İslami motiflerden beslenmesi ile geleneği modern çağda yaşatan şairlerden biridir. Karcı'nın geleneğe ilgisi çok küçük yaşlarda başlamıştır. Ortaokul dönemlerinde tarih öğretmeninini teşvikiyle okuduğu kitaplar arasında, Hz. Ali Cenklere, Hayber Kalesi Cengi, Şahmeran, Emrah ile Selvihan

destanları gibi eserleri okuyarak şiir haznesini doldurduğunu söylemiştir. Karcı ayrıca; iyi bir bağlama ustası, yapımcı-belgeselci, Osmanlı Türkçesine hâkim olması, türkü söylemesi ve aynı zamanda saz yapmasıyla çok yönlü bir kişiliğe sahiptir. Osmanlı Türkçesini çok iyi bilen Karcı, uzun süre Türkiye Yazarlar Birliğinde genç nesillere Osmanlı Türkçesi eğitimi vermiştir. Geleneğine bağlı bir yaşam sürdüren Karcı, sanatının her köşesinde, özellikle şiirlerinde bu bağlılığı yansıtmıştır. Karcı'nın yeteneği sadece Osmanlı Türkçesi bilmesi ile sınırlı değildir. İlgisini Türk kültürünün pek çok alanına yayan Karcı, aynı zamanda Alevi kültürü ile ilgili bilgileriyle, "Alevi Dedesi" sıfatını almıştır. Bu hikâyeyi Mustafa Karadağlı ile Mehmet Ragıp Karcı'nın bir röportajından almaktayız:

Alevî dedeliği meselesi garip bir maceradır. Bir Alevî cemi öncesi cem âdâbıyla ilgili olarak bir iki söz etmem sonucunda, Alevî zannedilmemle ilgilidir. Temeli bir yakıştırmadır. Biraz da TRT'de Kameraman olarak çalışırken, kameramanlık dışında bir makam talebime karşı tedbir olarak üzerime yapıştırılmış bir yaftadır. Bu ithamı da Alevî tabirinin imâ ve ihtar ettiği isimden dolayı da red gibi bir itirazımız yoktur (Karadağlı, 2020).

İnanç, hoşgörü, ilim ve geleneğe karşı birikimi ile Karcı, yukarıda görmüş olduğumuz birçok örneğin temsiliyetini üstlenmiştir.

Oldukça mütevazı bir kişiliğe sahip olan Karcı'nın gelenek anlayışı, medeniyeti temsil etmektedir. Gelenekten yararlanırken birebir alıp tekrar veya taklide düşmeyen Karcı, geleneği şiirlerinde kendi özgünlüğü ile işlemektedir. Karcı'nın şiirlerindeki folklorik birikimin aileden geldiğini söylemek yanlış olmaz. Siverek doğumlu olan Karcı, yine Mustafa Karadağlı ile yaptığı röportajında bu konu hakkında şu şekilde bilgi vermiştir:

Aileden gelen folklorik birikim derken Siverek'le ilgili bilgilerimden söz ediyorsanız, her Siverekli gibi benim de toprağımın deyimleri, sevda sözleri, hattâ tabirimi mazur görün sövme sözlerini bile aziz bir hatıra olarak sakladım. Elimde Siverek'le ilgili birçok deyim ve söz vardır. Eşimle bazı tespitleri bile o kelime ve deyimlerle yaparız. Bu durum beni toprağımdan uzakta da olsam, sıla-yı rahm üzere olmamı sağladığı için diri kalmama yardım ve yataklık ediyor (Karadağlı, 2020).

"Sıla-yı rahm" ile Karcı'da kastedilen, doğduğu yere bağlılığı ve oradaki hemen her folklorik özelliğe aşinalığı ile uzak mesafeleri ortadan kaldırarak, toprağına olan bağı dile getirmiştir.

Karcı'nın şiirlerinde; gerek divan şiiri etkisi, halk şiiri - folklorik birikim, gerekse İslam inancından alınan gelenek unsurlarına rastlamak mümkündür. Günümüz şair ve yazarlarından olan Osman Özbahçe'nin, Mehmet Ragıp Karcı şiirleri için yorumu şu şekildedir: *"Mehmet Ragıp Karcı'nın hem şiirinin, hem de ses yapısının arka planında divan şiiri ve halk şiiri vardır. Mehmet Ragıp Karcı sözü dalgalandırarak tevarüs ettiği bir sesi çoğaltmaktadır. Bu işleme bir teknik gözüyle bakılabilirse, bu tekniği günümüz şiirinde en başarılı kullanan şair Mehmet Ragıp Karcı'dır"* (Özbahçe, 2020). Osman Özbahçe'nin de belirttiği gibi Karcı, Türk şiir geleneğinin iki ana damarından beslenmesinin yanı sıra İslami motiflere de şiirlerinde yer vermektedir. *"Şiir sanatında bir melâli yakalamak lazımdır"* sözünü şiar edinen Karcı'nın etkilendiği birçok alan ile beraber Osmanlı Türkçesine ilgisi ve vakıf oluşu göz ardı edilemez bir gerçektir. Yine Mustafa Karadağlı ile yaptığı röportajda Osmanlı Türkçesi ile olan münasebetini şöyle aktarmıştır:

Osmanlıca meselesi önemli bir meseledir. Sebebi şudur: Osmanlıca dediğimiz dil bir lisan olmaktan ziyâde bir medeniyet idrâkini ima ve ihtar ettiği için önemlidir. Hiçbir lisan konuşulduğu kavmin dininden mücerred olarak düşünülemez. Osmanlıca sadece kelimeler manzumesi olarak bile bizim hangi dine mensup olduğumuzun beyyinesi olarak karşımızda durmaktadır. Osmanlıca sadece Türkçe değildir. Hem Arapça'dır, hem Kürtçe'dir, Hem Lazcadır, hem Zazaca'dır. Hatta ihâta ettiği bütün kavimlerin payı ve emeği olan bir hayat macerasıdır (Karadağlı, 2020).

Karcı, yenileşmenin ve medeniyetin kökenlerinin Batı'da değil, kendi öz topraklarımızla, öz değerlerimizle olacağını sinyali vermiş ve günümüz insanının yaşadığı hayat içindeki konumunu ve tavrını kendi özgünlüğü ile işlemiştir. *"Entelektüel olmak için şart olup olmadığının cevabı da sanırım bu anlattıklarımın içinden çıkarılabilir. Çünkü aydın dediğimiz insan toprağa dikilmiş, ancak beslenmek için topraktan emeceği dudağı olmayan bir kuru dal değildir"* (Karadağlı, 2020). Karcı bu yönüyle daha çok İkinci Yeni şiirine yaklaşmıştır. Hatta Mehmet Atilla Maraş'ın yorumuna göre, İkinci Yeni akımının iki usta şairi, Sezai Karakoç ve Cemal Süreya'yı çok sevmiştir.

Karcı'nın gelenekle ilişkisi sadece bunlarla sınırlı değildir. Çok iyi türkü bildiğini, söylediğini ve hatta türkü dinleme alanında kendini geliştirdiğini daha önce de söylemiştik. Öyle ki Karcı, *Türkü Dinleme Kılavuzu* (1999) adında bir eser çıkarmıştır. Şiir ve müzik arasında ince bir çizgi sürdüren Karcı'nın türküler ile arasında yadsınamaz bir bağ söz konusudur. Geleneğin hem şiir hem musiki açısından kendisini etkilediğini söyleyebiliriz. Zira, Osman Özbahçe'nin *"Kitaplarınıza almadığınız şiir veya şiirleriniz var mı?"* sorusuna Karcı, şu yanıtı verir:

Var tabii. Yani hatta ortaya çıkmasına kıyamadığım şiirlerim var. Benim şiirlerimi herkesin okumasını istemem. Çok yakın akrabalarımın bile ihtimal anlamazlar, ihtimal merak etmezler beni anlamazlar diye vermediğim oldu. Benim yüz tane kitabım olsa da yüz okuyucum olsa. Önemli olan okuyucu. Benim birkaç tane okuyucum var, hatta hayatta olmayan okuyucularım var. Çok hayal kurarım ben. Mesela akşamları Pir Sultan Abdal'la otururum, Kazak Abdal'la oturum, bazen Fuzuli ile otururum kendi aramızda bir şeyler söyleşiriz. Keşke onları okuyabilseydim şiirimin içinde diye (Özbahçe, 2020).

Okur kitlesinin azlığına ya da çokluğuna önem vermeyen Karcı, daha çok anlayarak ve hissederek özlü bir biçimde okunmasına dikkat çekmiştir. “Beni anlamaz diye vermedim birçok şiirimi” derken de anlaşılmayı beklediğini göstermiştir. Hayal gücünün sınırları olmayan Karcı; Fuzuli, Pir Sultan Abdal, Kazak Abdal gibi halk ve divan şiirinin önemli isimleri ile münasebetini aktarmıştır. Bu önemli ayrıntı aslında Karcı'nın gelenekten yararlanma biçiminin tüm şifrelerini açmaktadır. Karcı'nın kendisinin de belirttiği gibi hakikaten şiir ile münasebeti farklıdır. O, “şiir yazılmaz, söylenir” poetikası ile şiirlerini yazmıştır. “Keşke herkes okumasa şiirlerimi. Dinleyen söyleyenden arif olmak gerekir. Benim şiirimi okuyanın idrak sahibi olması gerekir” (Özbahçe, 2020) diyen Karcı, dinleyenin yani okuyucunun, şairin ne demek istediğini yüksek bir idrak ile alımlaması gerektiğini ifade etmiştir. “Şiir, bizim bindiğimiz bir at, ya da herhangi bir şey üzerine oturduğumuz bir hayal. Gördüğümüzün ötesini ima eden, bazen ihtar eden, bazen haber veren, bir şey şiir meselesi. O yüzden yazılmaz, söylenir şiir. Kendi geldi mi dürtüyor zaten adamı ben geldim diye. Kendi haline bırakmak lazım” (Özbahçe, 2020). Karcı, şiirde mesaj vermek yerine anlatmak istediğini ima ile vermeye çalışır.

Karcı, Osman Özbahçe ile söyleşisinde, dil meselesine de değinmiştir. Yerli dili kullanmaya özen gösteren Karcı:“Dilimi de içimle kendi melalimle, türkülerde ima edilen melâlle inşa etmeye çalışıyorum. Melâl dediğimiz şey, Allah'ın kullarından söz aldıktan sonra beni unutmaları diye verdiği bir duygudur. Ben melâlle biraz idare etmeye çalışıyorum kendimi” (Özbahçe, 2020). Dili ile birleştirdiği türküler, İslami duyarlılıkları ve melâli yani hüznünü kendi özgünlüğü ile sunmuştur. Hüznünü türküler aracılığıyla dili ile birleştirmiş ve kendi kadim şiirini ortaya koymuştur.

Geleneğe dair birçok alandan yararlanan Karcı'nın *Yeni Bir Sevda Süleymanı* (1986) kitabındaki şiirlerinde gelenekten aldığı birikiminin yansımalarını örnekleri ile görmek adına divan şiiri etkisi, İslami motifler ve halk şiiri etkilerini alt başlıklarda ayrı ayrı göstermeye çalışacağız.

1.1. Divan Şiiri Etkisi

Geleneksel malzemeden yararlanırken bunu kendi özüne ve şiirine sindiren Karcı “Benim Kadim Şiirim” dediği şiirlerini icra ederken, divan şiir geleneğinden büyük ölçüde yararlanmıştır. O, 1960 kuşağının şairi olsa da “Kalıplaşmış- klişeleşmiş” olarak görülen divan edebiyatı geleneğine sırtını dönmemiş ve bu geleneği tıpkı diğerleri gibi ustalıkla şiirlerine yansıtmıştır. Öyle ki, Karcı’nın eski şiirle olan muhabbetini kullandığı gündelik üslubunda ve şiirlerinde yoğun olarak görmekteyiz. Karcı’nın *Yeni Bir Sevda Süleymanı*’n da yer alan “Süleyman” ismi ile birçok çağrışım yapabilmek mümkündür. Burada divan şiiri etkisinde ele aldığımız Süleyman’ı kesin olarak bilmek mümkün değildir. Buradaki “Süleyman” herhangi bir imge de olabileceği gibi kanaatimize göre peygamber Süleyman ya da halkın kolektif hafızasında yer tutan Anadolu Selçuklu Devleti’nin kurucusu Süleyman Şah da olabilir. Ucu açık bu “Süleyman” meselesini Karcı’nın şiirlerine göre çıkarılacak imalar üzerinden vermeye çalışacağız. Öyle ki Karcı’nın şiirlerinde belirgin olarak kendini hissettiren o sevda Süleyman’ı Hz. Süleyman olarak düşünülebilir.

Divan şiirinde güç ve iktidarın sembolü olan Süleyman peygamber, dünyadaki saltanatı, rüzgâra, insanlara ve cinlere hükmetmesi, rüzgârların onun tahtını taşıması ve yedi iklimi ona gezdirmesi, hayvanlarla konuşabilmesi, üzerinde “ism-i a’zam (Allah’ın en büyük ismi)” yazılı olan ve kendisine bu güçleri veren yüzüğü (hâtem, mühr), doğru karar alma meziyetine sahip olan Âsaf’ı kendine vezir olarak seçmesi, Hüdhüd isimli kuşu, bir sefer esnasında bir karınca ile konuşması gibi olağandışı özelliklere sahip olması ile bilinmektedir. “*Süleyman, Benî İsrâil peygamberlerindedir. İsm-i a’zama yazılı yüzüğü ile dünyaya hatta bütün mahlûkata rüzgârlara hükmetmiştir. Tahtını rüzgârlar taşımıştır. Belkis Süleyman’ın zevcesidir*” (Balık, 2016: 16) gibi birçok rivayetler mevcuttur. Karcı’nın kitaba da adını veren şiiri *Yeni Bir Sevda Süleymanı*’nda, klasik Türk şiirinde sıklıkla karşılaştığımız Hz. Süleyman ve oluşturduğu çağrışımı şu dizelerde görebiliriz:

“Önce birileri vardı:

Yağmura yeni çıkmış efsane yalnızlığımızın

Gözlerimizde ölesiyeye bir boşluk

İçimizde serseri umutlarımızın gözü kara yağmaları

ben ve süleymân

Denizlerden bulut gibi düşler biriktirdik

Başımız sürgün günlerimizin taş gibi yalnızlığına dayalı

(...)

Şimdiyse beyninde koca bir duvar Süleymânın

İçinde bir kazan kaynıyor yıldızlardan

Topraktan boyuna

Boynu bükük türküler çıkarıyor

Ve ola ki şu anda bir denizin dibinde

Geçmişine geleceğine yanıyordur” (Karcı, 2016:15-16).

Karcı'nın ilk biriminde “efsane yalnızlığımız” dediği yalnızlık, kendi içerisindeki yalnızlığa bir çağrıdır. Karcı, “insan kendi içerisinde yalnız kalır, fiziksel olarak kalınan yalnızlık değildir bu” der. Şiirde yer alan yağmur, yağmalar, deniz, yıldız, toprak, bulut ve Süleyman çerçevesinde tüm bu doğaya özgü çağrılar, aslında Hz. Süleyman'ın hükmettiği mucizelere bir gönderme niteliğindedir. Hükümdar Süleyman'ın kudreti, divan şiirinde sevgiliyle özdeşleştirilmiştir. Özellikle son beyitte geçen teslimiyet duygusu, âşığın tıpkı Süleyman karşısında aciz ve güçsüz kalan karıncanın hikâyesi kadar vurgulayıcıdır. Sevgili aslında Süleyman'dır. Yeni bir sevda Süleyman'ı şiiri de burada doğar. Hz. Süleyman'ı divan şiir geleneğine göre düşünürsek bu iddia haksız sayılmaz. Güç, kuvvet ve olağandışı özelliklere sahip olması ile peygamber Süleyman, divan şiir geleneğinde şairin sevgilisi niteliğindedir.

Divân edebiyatında Süleyman Peygamber, yukarıda anlatılan kıssalar çevresinde yoğunlaşan düşünceler içinde ele alınır. Özellikle yüzük, karınca, Hüdhüd ve Belkis ile birlikte çok anılır. Sevgilinin dudakları mühüre benzetildiği zaman Süleyman'dan bahsedilir. Şâir sevgilisine Süleymanlık yakıştırdığı zaman onun ihtişamından bahsetmektedir. Karınca aczin; Süleyman ise iktidar ve gücün timsâli olarak tezât içinde verilir. Şâir övdüğü kişiye Süleyman dediği zaman kendisini karınca kadar âciz gösterir (Pala, 2010: 426).

Buradan yola çıkarak Karcı'nın diğer şiirlerinde "Süleyman"ın kullanımını anlamlandırmaya çalışacağız. Karcı'nın "Ara Zamanlar" adlı şiirinin bazı birimlerinde yine divan edebiyatının etkilerini ve yine Süleymân diye nida ettiği ismi görmek mümkündür.

"Zamanlardan bir zamandır

Sokak ortalarında dağ başlarında

Düşler iplik iplik gecelere aktığında

Ricat etmiş yüzümlle

Sinmiş gözlerimle

Ben Süleymân içimdeki dağların eşkiyası" (Karcı, 2016: 24).

Yine eski dile ait olan "ricat" kelimesi ile Karcı, şiirine anlam ve derinlik katmıştır. Buradaki ricat etmenin manası, bozguna uğramış, kaybetmiş birinin sinmiş gözleri ile geriye çekilmesidir. Karcı'ya göre o bozguna uğrayan kişi ise "Ben Süleyman içimdeki dağların eşkiyası" dediği kendisidir.

"Ve Sonra (Yani Aşk)" başlıklı şiirinden örnek mısralara değinecek olursak:

"Hangi Mecnûna hangi Leylâ düşer kim bilir

Kim bilir hangi hicran

Kim bilir hangi dağ başlarını tutar bulutlar yokluğun

Yüreklere cehenneme çevirir" (Karcı, 2016: 19).

Örnek olarak ele aldığımız bu birimlerde Leyla ile Mecnun'a telmihte bulunan Karcı, kalıplaşmış bir sevda örneği üzerinden kendi aşkını dile getirmiştir. Leyla ile Mecnun hikâyesini ilk defa aslen Türk olan Fars edebiyatının büyük şairi Genceli Nizami kaleme almıştır. İleriki dönemlerde Fuzuli'nin de mesnevi şeklinde kaleme aldığı bu aşk hikâyesi, Türk edebiyatı coğrafyasında geniş yankılar uyandırmıştır (Yavuz, 2005: 59-62). Mehmet Ragıp Karcı'nın İslâmî duyarlılıkları kaynak edinmesi, divan şiirinden ve eski kelimelerden yararlanmasının ardında bir anlam yatmaktadır. Karcı, divan edebiyatının sembolik bir hikâyesi olan Leyla ile Mecnun üzerinden kendi yarım kalmış buruk sevdasını harmanlamıştır.

Hem divan şiiri geleneğinden hem şairlerinden etkilenen Karcı'nın bu dizelerdeki Leyla ile Mecnun telmihi, ilahi aşka bir göndermedir. Karcı, Allah'a ulaşmada beşerî aşktan geçilmesi

gerektiğine vurgu yapmış olabilir. Bu telmih ondaki “melâl” kavramına bir destektir. Yani buradaki Leyla ile Mecnun göndermesi hem İslami boyuttan, hem divan geleneğinden hem de halk hikâyelerinden izler taşımaktadır.

“Kadın ışıltısından sızan sesi duyuyor musun

Bir adam evi açıklyor

Kadın adamın mecnûn kalabalığını

(...)

Uzatır içinin endâzesini

Bir kerem öfkeyle ve besmeleyle” (Karcı, 2016: 24-25).

dizelerinde Karcı, yine Leyla ile Mecnuna bir gönderme yapmıştır. Leyla’sız olan bu dizelerde Mecnun’un vasfı, şairin zihnindeki ve kalbindeki Mecnun kalabalığına yani aşktan sarhoş olmuş yolunu bulamayan kendinden geçme haline işaret etmiştir. Anlatılmak isteneni açıkça vermek yerine kapalı anlatımlar kullanan Karcı, bu tür kelime oyunlarında eski dilden yararlanmaktadır. Hemen hemen her şiirinde bir kelime de olsa eski dile ait sözler mevcuttur. Bu mısralarda dikkati çeken “endâze” kelimesi eskiden kullanılan bir ölçü anlamına gelmektedir. Buradaki “kerem” sıfatı ise hem Kerem ile Aslı hikâyesine bir gönderme hem de büyüklük, ululuk, soyluk, bağışlama anlamları ile kullanılmıştır.

Divan şiiri geleneğinin izlerini ve etkilerini belirgin bir şekilde ortaya koyan *Yeni Bir Sevda Süleymanı*’nın son şiiri “Kâinatın Efendisine”, şairin kendini, kimliği ve kişiliğiyle metne dâhil ettiğini gösteren örneklerden biridir:

“Denizden açılmış gemiler

Ve yanlış analıkları kadınların

Şarkıların bilmeyen tutsaklıkları

Râgıp’ın bir Leylâ’dan öbürüne

Yanık sevdâları

(...)

SEN kadîm âşıkların Leylâsı

Sevdâ sözlerinin öksüz ve yetim hükümdârı

Büyütüp ellerinle kalbimin arasını

Tutan sesleri

Gel köle kıl kendine

Buyur beni” (Karcı, 2016: 33-34).

dizelerinde yine divan edebiyatının önemli bir hikâyesi olan Leyla ile Mecnun'a göndermede bulunur. Buradaki Mecnun, Mehmet Ragıp'ın kendisidir. Leyla, tasavvufi anlamda bir arayışın sembolü olarak da değerlendirilebilir. Çünkü Kays, Leyla'sına kavuşabilmek için yaptığı mücadeleler sonucunda ilahi aşka kavuşmuştur. “Buna göre Leyla, Mecnûn'un bilinçdışında olan kollektif kadın imajı, kısaca; animasıdır. Leyla, olumlu özelliklere sahip bir animadır. Mecnûn'un ilahi aşkı bulmasına dolaylı şekilde yardım eder. Anima, benlik ve bilinçdışı güçleri arasında iletişim kuran ve aşamalarda kahramanlara yardımcı olan dişi bir figürdür” (Kayaokay, 2014: 345). Yani Leyla, gerçek aşka giden bir araçtır. “Kadim âşıkların Leyla'sı” sen en eski ve en sadık aşkların büyüğü Leyla'sısın. Sevda sözlerinin hükümdarısın, kıymetli ve kudretli gerçeksın” gibi anlamlar türetebildiğimiz bu sözlerin sahibi Karcı'nın da belirttiği gibi Kâinatın Efendisi Hz. Muhammed'dir. Divan şiirinde Hz. Muhammed sonsuz olan kadim sevgilidir. Bu birimi ikinci başlık olan İslami motif ve etkilerinde geniş çaplı ele almak daha doğru olacaktır.

“Rüyalarımda Yusuf'un

Kan tutmuş güvercinleri

Getirip gecenin mağrur aydınlığında

Hasretin avucuna koydular Süleyman'ın ölüsünü

Süleyman'ın avucunda şiir

Şiirin namlusunda Züleyha'nın gözleri” (Karcı, 2016: 28).

Söz konusu telmihte, Züleyha'nın güzelliği ve gözleri vurgulanmış ve Şiirin namlusundaki Züleyha'nın gözleri, aşığını şaire çeviren sevgilinin güzelliği ile bağdaştırılmıştır. Genel olarak baktığımızda ise Hz. Süleyman ve Belkıs aşkını hissedebilmek mümkündür. Divan edebiyatında Hz. Süleyman âşık, Belkıs da sevgilidir. Süleyman aynı zamanda şiir ülkesidir. Bu beyitte Hz. Süleyman, Belkıs aşkı, Yusuf'un Züleyha'sı üzerinden çağrıştırılması da mümkündür.

Şiirlerinde Leyla ile Mecnun'a, Yusuf u Züleyha'ya telmihte bulunan Karcı, "Sesin Müzeyyel" şiirinde, Ferhat ile Şirin'e de gönderme de bulunur.

"Şimdi ha deniz ha sen

Ha ellerine bakıp duran

Eski zaman leylakları

Ha bir demir dağı boynuna alıp delen Ferhat

Ha benim adına hasretimi sardığım seni" (Karcı, 2016: 22).

Karcı, aşkı için dağları delen Ferhat'ın mucizevi kuvvetini, kendi aşkına karşı kaldığı hasret ile eş değerde sunmuştur. Buradaki aşk yine Karcı'daki manevi aşk olarak düşünülebilir. Ferhat, "Divân şiirinde, sevgilisine kavuşmak için zorlu, gerçekleşmesi güç işleri göze alan âşığı sembolize eder" (Pala, 2010: 162). Buradaki güç işlerin, Karcı'daki sevgiliye duyulan hasret ile eş değer olduğu ifade edilmiştir.

1.2. İslami Motifler ve Etkileri

Mehmet Ragıp Karcı'nın şiirlerinde geleneğin izdüşümlerini takip edebildiğimiz bir diğer kategori, İslami motif ve etkileridir. Şiiri, Allah tarafından dünyevi eziyetlere karşı bir nefes alma aracı olarak gören Karcı, şiirlerinde "melâli" hissettirmektedir. Bu doğrultuda Karcı'nın *Yeni Bir Sevda Süleyman*'ında ele alacağımız bazı İslami çağrışımlara yer vereceğiz. Yukarıda değindiğimiz "Süleyman" meselesini burada İslami boyutta ele alınan Süleyman peygambere bir gönderme olup olmadığına dair destekleyici niteliğe sahip "Yine Ben ve Başkaları-2" şiirinde geçen göndermeler ile başlamak yerinde olacaktır.

"Rüyalarımda Yusuf'un

Kan tutmuş güvercinleri

Getirip gecenin mağrur aydınlığında

Hasretin avucuna koydular Süleyman'ın ölüsünü

Süleyman'ın avucunda şiir

Şiirin namlusunda Züleyha'nın gözleri" (Karcı, 2016: 28).

Karcı, rüyaları yorumlama kudreti ve güzelliği ile bilinen Hz. Yusuf'a göndermede bulunarak modern şiirdeki söylemin, geçmişle yani gelenekle bağlantısını koparmadığını

göstermiştir. “Yûsuf peygamber, vahdet-i vücûd öğretisi mensuplarınca hayâl ve misâl âleminin kutbu olarak kabul edilir. Bu, Yûsuf Sûresi’nde de belirtildiği üzere, onun tâbir (yorum) âlimlerinin kutbu olduğu anlamına gelir. Bunun sebebini şöyle açıklayabiliriz: Misâl âlemi nûrânîdir ve Yûsuf(s)’ın keşfi de misâl âlemine âit olup, hayâlî sûretlerin keşfi ile ilgili nûrânî ve ilmî kâbiliyet onda zuhûr etmiştir” (Gürer, 2008: 41-42). Hz. Yusuf’a yapılan bu telmihte, hem Divan şiiri geleneğindeki Yusuf ile Züleyha aşkına hem de İslami açıdan değer taşıyan peygamber Yusuf’a ve onun mucizevi rüyalarına bir gönderme yapmaktadır.

“Ben bir başkasıyım

Eyyûb’un yürekler gibi derin

Ve memnun kuyularında

Aydınlık yağmurlar çağırıyorum

Ağustoslar

Ve yorgun atlarımla

Sana geliyorum” (Karcı, 2016: 28).

“Eyyûb’un yürekler gibi derin. Ve memnun kuyularında” derken yine divan şiirine özgü düşünülerek, aşğın o kutlu sevgili karşısında tıpkı sabrıyla methedilen Eyüp peygamber gibi beklemekte olduğunu vurgular. Adı geçen peygamberler üzerinden sevgiliye dair çağrışımlar yapan Karcı, şiirlerinde Hz. Yusuf’un rüyalarına, Hz. Eyüp’ün sabrına, İslam dininin kutsal kadın simgesi olan Züleyha’ya, Hz. Süleyman ve Kâinatın Efendisi dediği Hz. Muhammed’e ve onların belirli özelliklerine vurgular yapmıştır.

Yukarıda verilen birimde geçen “*Ve yorgun atlarımla*” derken, Hz. Süleyman’ın rivayetlere göre denizden çıkan ve emrinde olan atlarına vurgu yapılmıştır. “*Kur’ânı Kerim Hz. Süleyman’ın atlarından şöyle bahseder: Hani ona öğleden sonra, bir ayağını tırnağı üstüne dikip üç ayağının üzerinde duran sür’atli koşu atları gönderilmişti de, - Gerçek ben, mal (yani at) sevgisine sırf Rabbimi zikretmek için düştüm- demişti*” (Aydemir, 1983: 177).

Süleyman’ın ihtişamlı atlarından sonra aşağı birimde geçen “*İniyor sürülerle dağlarımın karıncaları*” dizeleri bizi karşılamaktadır. Burada sürülerle dağlardan inen karıncalar, Hz. Süleyman’ın bir sefer sırasında karınca vadisine denk gelmesi ve karıncalarını ezmemesi için onu uyaran Nemle ile arasında geçen konuşmalara bir çağrışımdır.

“İniyor sürülerle dağlarımın karıncaları

Azgın ölüleri bedenimin

(...)

Tövbeli kapılar aralanıyor

İçinin bir yerlerinden

Bölük bölük turnalar salyorsun” (Karcı, 2016: 29).

Karcı, son dizede geçen *“Tövbeli kapılar aralanıyor içinin bir yerlerinden”* derken, Hz. Mevlana'nın değindiği cennetin sekiz kapısından biri olan tövbe kapısına bir gönderme yapmıştır. Karcı, son şiiri *“Kâinatın Efendisine”* şiirini İslam'ın rehberi ve sembolü olan Hz Muhammed'e yazmıştır.

“Râgıp'ın bir Leylâ'dan öbürüne

Yanık sevdâları

(...)

SEN kadîm âşıkların Leylâsı

Sevdâ sözlerinin öksüz ve yetîm hükümdârı

Büyütüp ellerinle kalbimin arasını

Tutan sesleri

Gel köle kıl kendine

Buyur beni” (Karcı, 2016: 33-34).

Bahsi geçen birimlerde Karcı, sonsuz ve tek olan sevda sahibi Hz. Muhammed vurgusunu yapar. Beşeri birçok aşktan (Leyla) sonra gerçeğin ve ebedi olanın “O” olduğunu ifade eder. Buradaki sevda sözlerinin yetim ve öksüz hükümdarı Hz. Muhammed'dir. Karcı, ebedi olan rehberinden kıyamet gününde şefaatçi olmasını dilemiştir.

“Gün gelir uçmaz olur turnaları göllerimin

İnsanlar ve defineler çıkarlar

Toprağın derinlerinden

(...)

Yalnız sen yanı başında

Dünyanın ve insanların

Ateşin

Suların

Ve hesabın karanlığında

Kayır beni” (Karcı, 2016:33-34).

Mehmet Ragıp Karcı, “Gün gelir uçmaz olur turnaları göllerimin” derken, kendi ölümünü kastetmektedir. Ölümünden sonra belirttiği “İnsanlar ve defneler çıkarlar / Toprağın derinlerinden” sözü ile mezarları kasteder. Karcı: “ölüm, son ateş, su” kavramlar ile kıyamet gününü hatırlatmıştır.

1.3. Halk Şiiri Etkisi

Çağdaş şiire gelenekle yaklaşmak, folklorik birikim ve divan şiiri ile zenginleştirmek Karcı'nın şiirlerinde sıkça rastlanılan bir durumdur. Bu bölümde Karcı'nın *Yeni Bir Sevda Süleymânî*'nda divan şiiri ve İslami etkilerden sonra halk şiiri geleneği ve folklorik birikimi tespit etmeye çalışacağız. Bu bağlamda dikkati çeken şiirler arasında “Bir Güleç Yalnızlığın” şiirini öncelikle zikretmek gerekir:

“Bir geyik geçip gidiyor gözlerinden

Saçlarında boğuk sesli bir İstanbul taşıyorsun

(...)

Usulca yanına gelip oturmuş oluyor güvercinler

Bir şarkı tutturuyorsun kara gözlü

Uçuyor atlıları bir başına

İçinde güleç yalnızlıkların” (Karcı,2016: 13).

Karcı, kullanılan “geyik, güvercin ve at” sembolleri ile halk edebiyatının motiflerinden yararlanmıştı. Geyik, at ve güvercin, Türk kültüründe olumlu ve yardımcı unsurları temsil eden hayvanlardır. Halk hikâyelerinde ve Türk mitolojisinde geçen bu hayvanları ele alacak olursak:

“Atlar, sahiplerini zor anlarda kurtaran, onlar için yas tutan, akıllı, olağanüstü yetenekli varlık olarak işlenir. (...) “Bamsı Beyrek” hikâyesinde Beyrek’in kardeşten öte gördüğü Bengiboz atı, Beyrek’i önceden uyararak zehirlenmekten kurtarır. Battal Gazi’nin Devzâde Aşkar adlı efsanevi atı ise, insanların konuşmalarını anlayabilmektedir. Köroğlu’nun sadık dostu olarak gördüğü Kırat’ı uçabilmekte, tehlikeleri önceden sezerek sahibini zor durumlardan kurtarmaktadır” (Turgunbayer, 2007: 99-100). Atlar, kutsiyeti ve sadakati temsil eden hayvanlardır. Halk edebiyatında ve Türk kültüründe İslamiyet’ten önce geyik, av olarak kullanılırken daha sonra kahramanına sadık bir yol göstericisi olmuştur. “İslami içerik taşıyan pek çok anlatmada da evliyaların geyik şekline girmeleri çok sık karşımıza çıkmaktadır. Bu anlatmalarda geyik şekline giren evliya karşısına çıktığı insana İslam yolunu gösterir, onu kötü bir durumdan kurtarır ya da yol gösterir” (Karadavut-Yeşildal, 2007: 107). Yine halk kültürüne ait olan “güvercin” motifi haber verme, dönüşme, iyi ve dilek anlamlarına gelmektedir. “Türk masallarında sık sık “ruhun beden dışında bir canlı hayvan şeklinde saklanması” motifi ile karşılaşılır. Güvercin bu hayvanlardan birisidir” (Yılmaz vd., 2012: 81).

“Bir şarkı tutturuyorsun kara gözlü” derken Karcı, halk edebiyatının sembolik güzeline çağrışım yapar. “Âşık Tarzı Türk Şiir Geleneğinde âşıklar, sevgilinin tasvirini yaparken bir güzellik unsuru olarak göz üzerinde dururlar. Şekil, renk, bakış gibi yönlerden ele alınabilecek göz hem divan hem de halk şiirinde üzerinde söz söylenen bir kavramdır. (...) Gözün halk şiirinde değinilen özelliklerinden biri de hükmedici ya da hükümdar olmasıdır.” (Saraç, Özdemir, 2015: 115). Halk ve divan edebiyatında sevgilinin güzelliği ve gözleri önemli bir noktadır. Burada geçen o kara gözler halk edebiyatında geçen güzele bir çağrışımdır.

Karcı’nın, “Ara Görüntüler (Ölüm)” şiirindeki folklorik birikime ve türkülerin vurgusuna değinecek olursak:

“Hastane önünde incir ağacı

Hastane önüne yağmur yağar

Ölüm sudadır ağaçtadır

Ağaçtan zulüm yağar

(...)

Bir yanda benim türkülerimin güvercini” (Karcı, 2016: 17-18).

Bir halk türküsü olan “Hastane Önünde İncir Ağacı”nı kullanan Karcı, folklorik havayı şiirine sindirmek istemiştir. Halk arasında yaygın olarak bilinen bu türkü, hikâyesi bakımından ölümü ve çaresizliği çağrıştırmaktadır. Türkülere olan hassasiyetini şiirlerine de yansıtan Karcı, geleneğin özünü ve türküyü hissettiren şiirler yazmıştır. *“Türkünün sunduğu vatan coğrafyasıdır. Bu öyle bir coğrafyadır ki onda hem binlerce yüzyıldır insan eli değmemiş temizliği ve doğallığıyla Anadolu’yu, hem de binlerce yıldır Türk halkının alın teri ve göz nuru ile değiştire geldiği toprağı ve kültürünü içerir. Türküler Anadolu insanı ile yoğrulup bütünleşen, özgürlüğün, barışın, hoşgörünün ve sevginin en önemli temel taşlarından birisidir”* (Aktaran: Vural, 2011: 399).

Karcı'nın değineceğimiz birçok şiirinde “türkü” kendini hatırlatmaktadır. “Yine Aşk” şiirinde geçen türkü sesi:

“Yağmur ne kadar yağsa biz o kadar ağlasak

Sen yine o sen

Gömleğin ağaç yeşili

Ellerinde bir türkünün alımlı yalnızlığı” (Karcı, 2016: 20).

Halk türkülerini şiirlerine harmanlamayı başaran Karcı, “Ve Haydar” şiirinde yine bir halk türküsüne değinmiştir:

“Bülent türküler kuruyor büyük günler üzerine

Sazını biri onarır biri kırar

Anlatılmaz bir uzun havadır geceler

Bozlaklar tadında

Ve uzun ve yalnız

Kendi sabahlarında

Telgrafın tellerine düşler mi konar” (Karcı, 2016: 30).

Saz, bozlak, türküler ve “Telgrafın Tellerine Kuşlar mı Konar” türküsü ile Karcı, folklorik birikimini modern dönem şiirine işleyen bir örnek gösterir. “Telgrafın Tellerine Kuşlar mı Konar” hasret türküsündeki kuşlara, düşler anlamını katan Karcı, türkü ile söz oyunları yaparak kendi özgün şiirini oluşturmuştur. Türküde geçen “telgrafın tellerine konan kuşlar” aslında sevgiliden ya da özlenenenden gelecek olan haberi beklemek anlamındadır.

Sonuç

Mehmet Ragıp Karcı, gelenekten kendi kaleminde yeni bir mana iklimi oluşturmak için yararlanmıştır. Karcı, gelenekten yararlanırken, kolaylıktan, taklitçilikten uzak durmuş ve geleneği şiirlerinde yeniden üreterek oluşturmuştur. Mehmet Ragıp Karcı; divan şiiri, halk şiiri, folklorik unsurlar, İslami ve tasavvufi birikimi kaynak edinir. Çok yönlü bir kişiliğe sahip olan Karcı'nın şiirlerinde geleneği, nahif bir rüzgâr esintisi olarak adlandırmak doğru olacaktır. Onun şiirlerinde gelenek, çok fazla göze batmayan ve ilmik ilmik şiire işlenmiş bir birikimin yansımasıdır. Karcı, geleneğin kaynağı olan mazmunları, sözleri ve imgeleri dönüştürerek kendi özgün "Kâdim Şiirini" oluşturur. Onun kadim şiiri, günümüz şiirine yaslanarak söylenmiştir.

Halk türküleri ile özel bir münasebeti olan Karcı'nın, şiirlerinde memleket türküleri ve "yalnızlığımın türküleri" dediği ezgiler kendini sıkça hatırlatır. Karcı, şiirlerinde gelenekten yararlanırken, eski şiire ve halk şiirine alıntisal göndermelerle dönüştürmeler yapar. Şiirlerin mesaj verilmek üzere yazılmasına karşı çıkar ve "şiir anlatmaz, ima eder" der. Onun şiirleri, geleneğin özü ile harmanlanmış yeni bir çağrışımdır. Karcı, kalıplaşmış olana yeniden şekil ve anlam verme amacı güderek şiirlerini kaleme almıştır. Zira o, geleneği günümüz şartlarında kendi özgünlüğü ile yansıtan şairlerdendir.

Kaynaklar

Akkanat, C. (2000). *Gelenek ve İkinci Yeni Şiiri*. Yüksek Lisans Tezi, Kırıkkale: Kırıkkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Aydemir, A. (1983). "Hz. Süleyman (a.s)". *Dokuz Eylül Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, S.1, 177.

Balık, M. (2016). "Murathan Mungan'ın Şiirlerinde Geleneğin İzleri". *Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, S.31, 3-17.

Gürer, D. (2008). "Hz. Yûsuf'un Gördüğü Rüyanın Fusûsu'l-Hikem'deki Yorumu". *İlmi ve Akademik Araştırma Dergisi*, S. 21, 41-42.

Karadağlı, Mustafa. <http://www.siverekgenclik.com/haber/sair-mehmet-ragip-karci-ile-ozel-roportajimiz-12890.html> Erişim tarihi: 28 Nisan 2020.

Karadavut, Z. – Yeşildağ, Ü. Y. (2015). "Anadolu Türk Folklorunda Geyik". *Millî Folklor Dergisi*, S.76, 102-112.

- Karcı, M. R. (2016). *Tut Elimden Düşmeyelim*. Ankara: Hece Yayınları.
- Kayaokay, İ. (2014). "Fuzûlî'nin Leyla İle Mecnûn Mesnevîsinin Arketipsel Sembolizm Bağlamında Çözümlemesi". *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, S. 7, 345.
- Macit, M. (1996). *Gelenekten Geleceğe*. Ankara: Akçağ yayınları.
- Nas, H. (2006). *Modern Türk Şiirinde Geleneğin İzleri*. Yüksek Lisans Tezi. Şanlıurfa: Harran Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Öner, H. (2016). *Cumhuriyet Dönemi Türk Şiir Poetikalarının Toplumsallık Boyutu*. Uluslararası Edebiyat ve Toplum Sempozyumu (s. 348- 350- 352). Bartın: Bartın Üniversitesi Yayınları.
- Öner, H.-Balık, M. (2018). Gelenek ve 1980 Kuşağı Şiiri. *II. Uluslararası Sosyal Bilimler Kongresi, 30 Kasım-2 Aralık 2018, Bildiri Kitabı*, Ankara: İksad Yayınevi, s. 176-182.
- Özbahçe, Osman. <http://www.yuzyuzekonusmalar.org/edebiyatcilarimiz/mehmet-ragip-karci/36> Erişim tarihi: 1 Mayıs 2020.
- Özbahçe, Osman. <https://www.biyografya.com/biyografi/7108> Erişim tarihi: 5 Mayıs 2020.
- Pala, İ. (1989). *Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Saraç, Ö. - Özdemir, C. (2015). "Âşık Tarzı Türk Şiir Geleneğinde Sevgili Tipi". *Dedekorkut Dergisi*, S.111-120.
- Tan, M. (2017). "Tuğrul Tanyol'un Perspektifinden Şiirde Gelenek". *İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırma Dergisi*, 6 (7), 99-113.
- TurgunBayer, C. (2007). "Türk Dünyası Destanlarında Ortak Motifler". *Türk Dünyası Dil ve Edebiyat Dergisi*, S.24, 99-100.
- Vural, F. G. (2011). "Türk Kültürünün Aynası: Türküler". *e-Journal of New World Sciences Academy*, 6 (3), 397-411.
- Yavuz, K. (2005). "Leyla ile Mecnun Hikâyesinin Edebiyattaki Yeri". *Modern Türklük Araştırmaları Dergisi*, 2 (4), 59-62.
- Yılmaz, O. - Savaş, T. ve Ertuğrul, M. (2012). "Güvercin ve Yetiştiriciliğinin Türk Kültüründeki Yeri". *Neşehir Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitü Dergisi*, 1 (2), 81.