



YAZIT Kùltür Bilimleri Dergisi
YAZIT Journal of Cultural Sciences

ISSN: 2757 – 8437

Yıl / Year: 1, Cilt / Volume: 1, Sayı / Issue: 2
(Aralık / December, 2021)

Yayıncı / Publisher

TOKÜAD-Toplum ve Kùltür Araştırmaları Derneđi

Editör / Editor

Dr. Mustafa DİNÇ

(Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Türkiye)

Editör Yardımcıları / Co-Editors

Doç. Dr. Ahmet Turan TÜRK (Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Türkiye)

Doç. Dr. Bilgin GÜNGÖR (Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Türkiye)

Doç. Dr. Taner GÖK (Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Türkiye)

Yayın Kurulu / Editorial Board

Prof. Dr. Mehmet Ali YOLCU (Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Türkiye)

Doç. Dr. Ahmet KESKİN (Samsun Üniversitesi, Türkiye)

Doç. Dr. Ahmet Turan TÜRK (Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Türkiye)

Doç. Dr. Bilgin GÜNGÖR (Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Türkiye)

Doç. Dr. F. Hakan ÖZKAN (Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Türkiye)

Doç. Dr. Hüseyin DURGUT (Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Türkiye)

Doç. Dr. Mustafa AÇA (İzmir Demokrasi Üniversitesi, Türkiye)

Doç. Dr. Ömer SOLAK (Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Türkiye)

Doç. Dr. Serkan KÖSE (Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi, Türkiye)

Doç. Dr. Taner GÖK (Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Türkiye)

Dr. Mustafa DİNÇ (Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Türkiye)
Dr. Nagihan ÇETİN (Antalya AKEV Üniversitesi, Türkiye)

Danışma Kurulu

Prof. Dr. Asiye Mevhibe COŞAR (Karadeniz Teknik Üniversitesi, Türkiye)
Prof. Dr. Bülent BAYRAM (H. A. Yesevi U. Türk Kazak Üniversitesi, Kazakistan)
Prof. Dr. Galip GÜNER (Kayseri Erciyes Üniversitesi, Türkiye)
Prof. Dr. Hatice ŞAHİN (Bursa Uludağ Üniversitesi, Türkiye)
Prof. Dr. Kerime ÜSTÜNOVA (Bursa Uludağ Üniversitesi, Türkiye)
Prof. Dr. Mehmet ÇERİBAŞ (Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi, Türkiye)
Prof. Dr. Murat CERİTOĞLU (İzmir Kâtip Çelebi Üniversitesi, Türkiye)
Prof. Dr. Nesrin BAYRAKTAR (Hacettepe Üniversitesi, Türkiye)
Prof. Dr. Ozan YILMAZ (Sakarya Üniversitesi, Türkiye)
Prof. Dr. Şaban DOĞAN (İzmir Kâtip Çelebi Üniversitesi, Türkiye)
Doç. Dr. Erkan HİRİK (Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi, Türkiye)
Doç. Dr. Erol SAKALLI (Uşak Üniversitesi, Türkiye)
Doç. Dr. Güneş ŞAHİN (Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Türkiye)
Doç. Dr. Hacer TOKYÜREK (Kayseri Erciyes Üniversitesi, Türkiye)
Doç. Dr. Meral ÖZÇINAR (Uşak Üniversitesi, Türkiye)
Doç. Dr. Murat ÖZŞAHİN (Afyon Kocatepe Üniversitesi, Türkiye)
Doç. Dr. Sinan GÜZEL (İzmir Kâtip Çelebi Üniversitesi, Türkiye)
Doç. Dr. Süleyman FİDAN (Gaziantep Üniversitesi, Türkiye)
Doç. Dr. Uğur DURMAZ (Kocaeli Üniversitesi, Türkiye)
Dr. Adil ÇELİK (Sivas Cumhuriyet Üniversitesi, Türkiye)
Dr. Derya ÖZCAN (Uşak Üniversitesi, Türkiye)
Dr. İsmail ABALI (İğdır Üniversitesi, Türkiye)
Dr. Mehmet Malik BANKIR (Kastamonu Üniversitesi, Türkiye)
Dr. Mehmet Yasin KAYA (Ege Üniversitesi, Türkiye)
Dr. Samet KILIÇ (Giresun Üniversitesi, Türkiye)
Dr. Seval KASIMOĞLU (Çankırı Karatekin Üniversitesi, Türkiye)
Dr. Yonca ALTINDAL (Balıkesir Üniversitesi, Türkiye)

Yabancı Dil Danışmanı / Foreign Language Advisor

Doç. Dr. Ahmet KESKİN

Redaksiyon ve Düzenleme / Editing and Proofreading

Cem MERİÇ

Sekreter / Secretary

Arş. Gör. Samet DOYKUN

Baskı / Print

Vadi Grafik Tasarım ve Reklam LTD. ŞTİ.
Sertifika No: 47479

İletişim / Contact

yazitdergisi.com

iletisim@yazitdergisi.com – editor@yazitdergisi.com

Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Anafartalar Yerleşkesi
Türkçe ve Sosyal Bilimler Eğitimi Bölümü-Çanakkale/TÜRKİYE
mustafadinc@comu.edu.tr / +90 505 798 91 77

İndeks Listesi / Index List

DRJI (Directory of Research Journals Indexing)

ESJI (Eurasian Scientific Journal Index)

YAZIT Kültür Bilimleri Dergisi, haziran ve aralık aylarında olmak üzere yılda iki kez yayınlanan bilimsel hakemli bir dergidir. Dergimizde yayınlanan tüm yazıların hukukî ve dilbilimsel sorumlulukları yazarlarına, yayım hakları ise YAZIT Kültür Bilimleri Dergisi'ne aittir. Dergide yayınlanan yazıların yayım dili Türkçe ve İngilizcedir. Dergi Creative Commons lisanslı olup, Budapeşte Açık Erişim Politikası ve Committee on Publication Ethics (COPE) ilkelerine uymaktadır.



YAZIT Kültür Bilimleri Dergisi

TOKÜAD-Toplum ve Kültür Araştırmaları Derneğinin
Hakemli Bilimsel Yayın Organıdır.

Bu Sayının Hakemleri / Referees of this Issue

- Prof. Dr. Mehmet Ali YOLCU (Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Türkiye)
Doç. Dr. Ahmet KESKİN (Samsun Üniversitesi, Türkiye)
Doç. Dr. Aslı BÜYÜKOKUTAN TÖRET (Eskişehir Osmangazi Üniversitesi, Türkiye)
Doç. Dr. Bilgin GÜNGÖR (Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Türkiye)
Doç. Dr. Canan SEVİNÇ (Konya Necmettin Erbakan Üniversitesi, Türkiye)
Doç. Dr. Erdal ADAY (Kütahya Dumlupınar Üniversitesi, Türkiye)
Doç. Dr. Erol OGUR (Bursa Uludağ Üniversitesi, Türkiye)
Doç. Dr. Fidan UĞUR ÇERİKAN (Pamukkale Üniversitesi, Türkiye)
Doç. Dr. Metin AKYÜZ (Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi, Türkiye)
Doç. Dr. Nusret YILMAZ (Iğdır Üniversitesi, Türkiye)
Doç. Dr. Ömer SOLAK (Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Türkiye)
Doç. Dr. Tuğrul BALABAN (Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi, Türkiye)
Dr. Adil ÇELİK (Sivas Cumhuriyet Üniversitesi, Türkiye)
Dr. Nagihan ÇETİN (Antalya AKEV Üniversitesi, Türkiye)
Dr. Selma SOL (Trakya Üniversitesi, Türkiye)
Dr. Serdar ŞİMŞEK (Bilecik Şeyh Edebali Üniversitesi, Türkiye)
Dr. Yusuf AYDOĞDU (Bingöl Üniversitesi, Türkiye)

İÇİNDEKİLER / CONTENTS

Araştırma Makaleleri / Research Articles

Kürşat ÖNCÜL	123
Aleviliğin Kökenine İlişkin Yeni Bilgiler ve Geçmiş Teorilerin Revizyonu New Informations on the Origin of Alevism and Revision of Previous Theories	
Ramazan SEZGİN	134
Türk Folklorunda Erkek Dedikodusu Male Gossip in Turkish Folklore	
Hicran DERE – Erhan ÇAPRAZ	157
Sait Uğur'un Türkü Derlemeleri Üzerine Bir İnceleme A Review on Sait Uğur's Türkü Compilations	
Tuççe ÖZDEMİR	181
Eskişehir'de Güvercin Yarışlarının Halk Bilimsel İncelenmesi Folkloric Analysis of Pigeon Races in Eskişehir	
Tayyib GÜMÜŞER	208
Dede Korkut Anlatılarının Medyada İşlenmesi: <i>Deli Dumrul</i> , <i>Salur Kazan: Zoraki Kahraman</i> ve <i>Bamsı Beyrek</i> Filmleri Örneği Processing of Dede Korkut Narratives in the Media: Example of <i>Deli Dumrul</i> , <i>Salur-Kazan: Zoraki Kahraman</i> and <i>Bamsı Beyrek</i> Movies	
Hasan SAKIN	225
Birinci Şahıs Anlatılarında Bilinç Sunumu: Sait Faik Abasıyanık ve Ahmet Hamdi Tanpınar Örnekleri Consciousness Presentation in First Person Narratives: Samples of Sait Faik Abasıyanık and Ahmet Hamdi Tanpınar	
Ali KARAHAN	253
İki Tür Arasında Bir Garip Orhan Veli An Odd Orhan Veli Between Two Genres	
Tuncay BOLAT	271
Sabahattin Ali'nin "Beyaz Gemi" ve "Bahtiyar Köpek" Hikâyelerine Yansıyan Sanat Anlayışı Sabahattin Ali's Sense of Art Reflected in the Stories "Beyaz Bir Gemi" and "Bahtiyar Köpek"	

EDİTÖRDEN

Kısa adı TOKÜAD olan Toplum ve Kültür Araştırmaları Derneğinin akademik süreli yayın organı olarak Haziran 2021’de ilk sayısı yayınlanan YAZIT Kültür Bilimleri Dergisi, “*çağdaş akademide insani bilimler (humanity sciences), kültür bilimleri (cultural sciences) ve sosyal bilimler (social sciences) sınıflandırmalarına giren disiplinlerin kültür odaklı dallarına yönelik güncel bilgi, bulgu ve değerlendirmelerin sunulduğu, tartışıldığı; akademik, etik ve bilimsel teamüllere uyumlu; nitelikli kuramsal altyapıya oturtulmuş, bilimsel objektiviteye haiz, yerel, ulusal ve uluslararası bilgi birikimine katkı sunan çalışmaları etkin, objektif ve şeffaf değerlendirme süreçlerinin ardından açık erişimle dünya kamuoyunun hizmetine sunan bir platform olma*” amacıyla çıkmış olduğu akademik yayıncılık serüveninde ikinci sayısı ile siz değerli okurlarımızla buluşmanın heyecanını yaşıyor.

Henüz iki uluslararası indeks tarafından dizinlenmekte olan dergimizin kısa vadeli hedeflerinden biri olarak, bu sayıyla tamamlamış olduğumuz ilk cilt ile birlikte aralarında Modern Language Association (MLA) ve Index Copernicus (ICI) gibi saygın alan indekslerinin de olduğu daha fazla sayıda uluslararası veritabanına dizinlenme başvurusunda bulunmayı editör kurulu olarak taahhüt ediyoruz. Öte yandan, şeffaf ve objektif yayıncılık etkinliklerinin bir gereği olarak yurtdışı akademik dergiciliğin ortak prensiplerinden “COPE - Code of Conduct and Best Practices Guidelines for Journal Editors” (Dergi Editörleri İçin Davranış Kuralları ve En İyi Uygulama İlkeleri) çerçevesinde ilk sayıdan beri tüm yayın başvurularında yazarların beyanları alınarak makalelerin arkasında sunulmaya devam edilmekte; başvuruların tüm süreçleri dergi sisteminde ve editörlük biriminde saklanmaktadır. Dolayısıyla akademik dergicilik anlayışımızda hesap verebilir, şeffaf ve objektif tavrımızı sürekli koruma gayreti içinde olduğumuzu bir kez daha beyan ve taahhüt ediyoruz.

Bu itibarla ilk sayımızdan itibaren önemli bir tevaccühle karşılanan dergimizin bu sayısında hakemlik süreçleri olumlu sonuçlanan, halk bilimi ve çağdaş edebiyat alanlarından toplam 8 araştırma makalesini siz değerli okuyucularımızın dikkatine sunmaktan kıvanç duyuyoruz. Dergimize çalışmaları ile başvuruda bulunan tüm yazarlarımıza; değerlendirme süreçlerindeki katkıları için hakemlerimize ve son olarak, her bir okurumuza editör kurulumuz adına şükranlarımızı sunarız. Haziran 2022’de yayınlanacak sayımızda görüşmek dileğiyle...

Dr. Mustafa DİNÇ

Baş Editör



ARAŞTIRMA MAKALELERİ / RESEARCH ARTICLES



Araştırma Makalesi
Gönderim Tarihi: 28.10.2021
Kabul Tarihi: 14.11.2021
Yazıt Kùltür Bilimleri Dergisi, 2021, 1(2): 123-133

Research Article
Received Date : 28.10.2021
Accepted Date: 14.11.2021
DOI Number: 10.29228/yazitdergisi.54003

ALEVİLİĞİN KÖKENİNE İLİŞKİN YENİ BİLGİLER VE GEÇMİŞ TEORİLERİN REVİZYONU*

New Informations on the Origin of Alevism and Revision of Previous Theories

Kürşat ÖNCÜL**

ÖZ

Alevilik konusunda her geçen gün gerek Türkiye gerekse dünya akademisinde birçok yeni yazı kaleme alınmaktadır. Ancak bu yazıların önemli bir bölümü yerel çalışmalar merkezinde olduğundan ilgili sınırlı bir kesim tarafından takip edilmekte ve konunun temel paradigmaları genellikle tartışılmamaktadır. Halkbilimi ve edebiyat merkezli çalışmaların daha önceki literatürü bir gelenek halinde tekrar etmesi ve yeni bir bakış açısından uzak durarak copu past yönteminde ısrarcılığı sosyal bilimlerin temel sorunlarından biri olarak Alevilik çalışmalarında da yansımaları bulmaktadır. Bu çalışma mevcut literatürde yoğun bir şekilde iddia edilen Alevilik ve Ahmet Yesevî ilişkisinin temel itibarla ne derece doğru olduğuna tartışmasından başlayacak ve sözlü kültürde yer alan Horasan kavramının tarihsel görünümüyle devam ederek bazı kaynaklarda yer alan ve Alevilik açısından en önemli isimlerden biri olarak kabul edilen Vefâî'nin kimliği ve Anadolu Aleviliğine etkisi açısından yeni bulunan bilgilerden hareketle farklı bir yorumla sunulacaktır. Tarih, sosyoloji ve diğer disiplinlerle olan bağlantıların yeni yaklaşımlar açısından ve derinliklilik noktasında akademinin yol ayrımının neler olması hususu vurgulanacaktır.

Anahtar Sözcükler: Alevilik, Vefâî, Oğuzlar, Aleviliğın kökeni, İsmâilî.

ABSTRACT

Many new articles are written about Shiism every day both in Turkey and in international academia. However, since a considerable number of these articles are the focus of local studies, they are followed with limited certainty and the basic paradigms of the subject are usually not discussed. The folkloric and literary repetition of previous literature as tradition and the insistence on the copy-paste method with the abandonment of a new perspective is reflected in Shiism studies as one of the main problems of social sciences. This study will begin by discussing the extent to which the relationship between Shiism and Ahmet Yesevî, which is strongly asserted in the current literature, is fundamentally true. Furthermore, the historical consideration of the concept of Khorasan in oral culture will be contin-

* Bu çalışma TOKÜAD-III. Uluslararası Toplum ve Kùltür Araştırmaları Sempozyumu'nda (1-3 Ekim 2021) yazarın aynı adla sözlü olarak sunduğu bildirinin gözden geçirilerek genişletilmesi suretiyle hazırlanmıştır.

** Prof. Dr. Eskişehir Osmangazi Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakùltesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Eskişehir/TÜRKİYE. e-posta: onculkursat@gmail.com. ORCID: 0000-0002-0668-4007.

ued, the identity of Vefâi, which is included in some sources and considered one of the most important names in relation to Shiism, and its influence on Anatolian Shiism will be presented with a different interpretation based on newly found information. It is highlighted what should be the crossroads of the academy in terms of new approaches and depth of connections with history, sociology and other disciplines.

Keywords: Shiism, Vefâi, Oghus tribe , origin of Alevis, İsmâilî.

Giriş

Türk kültürünün yaşayan en önemli kaynaklarından biri olan ve yakın tarihten itibaren Alevi olarak adlandırılan Türkmenlerin tarihsel anlamdaki kökenleri akademide Ahmet Yesevî ve Kalenderîlik sözlü kültürde Horasan sözcükleriyle doğrudan bağlantılı bir formda açıklanmaktadır. Türkiye merkezli Alevilik çalışmalarının yaklaşık yüz yıllık bir sürece sahip olması ve bu süreç içerisinde Fuat Köprülü ve Ahmet Yaşar Ocak'ın konuya yönelik bakış açıları akademik bir tavırın gelişmesinde önemli bir basamak oluşturmuş, Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşu sonrasındaki süreçlerde iktidarların konuya yaklaşımları bu yöndeki çalışmaların yönünü önemli oranda etkilemiştir. Bugün konunun bu etkilerin dışında reel söylemler, tarihsel veriler kapsamında yeniden ele alınması ve genellikle satır aralarında ya da birer paragraflık cümlelerle verilen ifadelerin daha somut bir formda ifade edilmesi akademik bir yaklaşım adına tarihi zorunluluk olarak durmaktadır.

Alevilik ile ilgili çalışmalarının doğru bir paradigmayla ele alınması ve tarihsel zemine oturtulması için öncelikle Ahmet Yesevî'ye ve Alevilik'e yönelik olarak kullanılan genel kabullerin reel zeminde değerlendirilmesi gerekmektedir. Kaynaklarda Türklerin İslamlaşma serüveninde en önemli aktörlerden biri kabul edilen Ahmet Yesevî ve Yesevîlik düşüncesinin, gerek Türklerin İslamlaşması gerekse Alevi Bektaşî kültürünün/inancının doğuşu, şekillenmesi açısından en önemli mihenk taşlarından biri olduğu, ilgili birçok araştırmacı tarafından ifade edilmektedir. Ahmet Yesevî'nin muhtemel doğum ve ölüm tarihlerinin 1093 ve 1166 olarak kabul edilmesi durumunda Yesevî'nin dergahını şekillendirdiği tarihler olarak görülmesi gereken süreç XII. yüzyıl ortaları ve sonrasıdır. Ancak bu tarihlerin öncesinde Karahanlılar 840, Gazneliler 960, Selçuklular 1037 ve Harzemşahlar 1077 tarihlerinde İslam'ı benimseyen devletler kurmuşlardır. Karahanlıların kuruldukları coğrafya nispeten farklı olmakla birlikte adı geçen diğer devletlerin aynı ya da yakın coğrafyalarda kurulduğu tarihi kayıtlarda mevcuttur. Bu devletlerin kuruldukları tarihler önemli olmakla birlikte elbette ki İslamiyet'in kabulü bir anda ve tüm Türk coğrafyasında gerçekleşmemiş ve Türklerin bu yeni inancı içselleştirerek hayatlarına uyarlamaları oldukça uzun bir zaman dilimini kapsamıştır. Dolayısıyla adı geçen devletlerin hükümdarlık sahalarındaki Türk kitlelerin tam anlamıyla İslamlaştığını ifade etmek mümkün değildir. Buna karşın verilen tarihler Anadolu Türklerinin İslamlaşmasına yönelik olarak Yesevî adının

bu derece bir mihenk taşı olarak sunulmasının ve Alevilik düşüncesinin Yesevîlikle birlikte şekillendiği ifadelerinin yeniden gözden geçirilmesi gerektiğini akla getirmektedir. Köprülü'nün özellikle Ahmed Yesevî'nin yaklaşık on iki bini kendi yaşadığı coğrafyada, doksan dokuz bini de diğer coğrafyalarda bulunduğunu ifade ettiği ve yaşadığı dönemde tayin ettiği pek çok halifesinin olduğu (Köprülü, 2005: 87-90) söylemi ilgili onlarca yayında alıntılanan ve İslamlaşma sürecinde vurgulanan bir bilgiye dönüşmüştür. Yesevî halifesi/müridi olarak verilen bu rakamların bölgenin o dönemdeki nüfusu ve sosyal yaşamının gerçekliğiyle karşılaştırıldığında rakamların ne derece örtüştüğü tartışmalı hale gelmektedir. Ancak burada bu tartışmadan ziyade dikkat çekilmeye çalışılacak husus Alevilik kültür/inancını şekillendiren günümüz Anadolu ve Balkan Türklerinin Yesevî'nin irşad tarihleri içerisindeki konumlarıyla kültürel kabullerinin Yesevîlik inancıyla kesiştiği tarihsel zaman dilimidir. Bu temel hususun sağlıklı bir şekilde cevaplanması Yesevîlik inancının, bir anlamda daha sonra Alevi/Bektaşilik olarak adlandırılan inanç sisteminin kurucu misyon karakteri olarak gösterilmesi anlayışına da farklı bir yorum getirebilecektir. Özellikle Anadolu ve Balkan Türklerinin daha ziyade baskın nüfus olarak Oğuzlardan oluştuğu savı, Yesevî'nin irşad faaliyetleri içerisinde Oğuzların nerede yaşadığı sorusuna verilecek cevapla Alevi/Bektaşî kültürü adına anlam kazanacaktır. Bu kapsamda öncelikle Oğuz tarihini ve Oğuzların göç yollarını mevcut kaynaklardan hareketle yeniden yorumlamak gerekmektedir.

Anadolu'nun ve Rumeli'nin temel kitlesi kabul edilen Oğuzların, VIII. yüzyılın ilk yarısında Dokuz Oğuzlar adıyla Göktürk Kağanlığı bünyesinde bulunduğu, Uygurların hâkimiyetiyle ise önemli bir bölümünün Selenge ve Toğla ırmakları dolaylarında yaşadıkları ancak zamanla bölgeyi terk ederek Yedisu bölgesinde yoğunlaştıkları bilinmektedir. Bu ilk göç dalgası ilerleyen yıllarda büyük göçün ilk adımı olarak kabul edilebilir. Ancak bölgenin askeri anlamda güvenli olmayışı ve çevredeki boylarla olan çatışmalar, Oğuzları daha batıya doğru göçe zorlamış, bunun sonucunda iki ayrı kola ayrılan göç grubunun yoğun kesimi Aral Gölü çevresi ve Seyhun kıyılarına diğer grup ise Maverâünnehre inmiştir. Yaşanan çatışmalara karşın göçlerin sürekliliği bu bölgede Oğuz nüfusunun hâkimiyetine imkân sağlamıştır. IX. ve X. yüzyıllarda bu bölgeye ve bölgenin güneyine doğru yayıldığı görülen Oğuzlar, Oğuz Yabgu devleti içerisinde diğer boylarla birlikte varlıklarını sürdürmüş ve Oğuz boylarının teşekkülü ve birlikteliği bu coğrafyada şekillenmiştir. XI. yüzyıldan itibaren doğudan gelen göç dalgası Hazar'ın doğusunda ve nispeten güneyinde geniş bir alana yayılan Oğuzların Kıpçak baskısına dayanamayarak Doğu Avrupa'ya, Anadolu'ya Maverâünnehir bölgesine ve Horasan'a doğru göçlerine neden olmuş, yaşanan bu süreç Seyhun Oğuzları olarak adlandırılan Oğuz kitlesinin göç hareketinin yeniden şekillenmesine yol açmıştır. Kıpçakların baskısı sonucu, XII. yüzyılın ortalarında Aral gölünün kuzey kıyıları ve Seyhun'un ağzlarındaki Oğuzların çok önemli bir kısmı

buradan ayrılmış ve bölge Kıpçaklarca ele geçirilmiştir. Oğuz Yabgu devletinin dağılmasına da yol açan bu gelişmelere paralel olarak Türkmen ve Oğuz kitleleri diğer boylarla birlikte Maverâünnehir, Horasan, Ön Asya ve Karadeniz'in doğusuna doğru ilerlemiştir (Şalbayev, 2005: 46-81). Bu göç dalgası kapsamında Selçuk Bey yönetimindeki Oğuzlar yurt arayışları devam etmiş, zamanla daha güneye ve batıya yönelerek XI. yüzyılın başında devletleşmeye başlamışlardır.

Oğuzların yaşadığı bu tarihsel hareketlilik kapsamında gerek Büyük Selçukluların gerekse Anadolu Selçuklularının kuruluş ve gelişim yıllarında Yesevî'nin hayatta olmadığı gerçeği Anadolu'ya gelen ilk Türkmen kitlenin bu anlamda Yesevîlikle bağının olmasını imkânsız kılmaktadır. Bu nedenle Aleviliğin Anadolu ve daha sonra Rumeli'ye doğru şekillenme sürecini Türk kültür tarihi açısından daha ziyade Moğol istilasının gerçekleşmeye başladığı XII. yüzyılın sonu ve XIII. yüzyılın başlarında aramak gerekmektedir. Bu durum Malazgirt Muharebesi ile Anadolu'ya doğru gelen Oğuzlarla Moğol istilasına bağlı olarak Anadolu istikametine gelen kitleleri birbirinden kültürel kabul ve sosyolojik düşünüş açısından kısmen ayırmak gerektiğini ortaya çıkarmaktadır. Konuyla ilgili araştırmacıların "baba, ata" adıyla andıkları kişilerin önderliğindeki bu kitlelerin bu süreçte Anadolu'ya geldikleri kabul edilirse bir önceki süreçte Anadolu'yu yurt tutan kitlelerde bu yapının olmaması nedeniyle aralarında bazı kültürel farklılıklar olduğu kabul edilecektir. Dolayısıyla Alevilik olarak adlandırılacak ve zamanla ocak bazlı olarak şekillenecek sürecin doğuşunu ve gelişimini bu çerçevede yorumlamak gerekmektedir. İkinci göç dalgasıyla gelenler, Türkler ve Türklerle beraber gelen irili ufaklı diğer kitlelerden oluşmaktadır. Bununla beraber gelen Türkmenler daha ziyade Moğol istilası üzerinde bulunan istikamet çerçevesinde yaşayan kitlelerdir. Bu yönüyle Alevilik düşüncesi içerisinde sözlü kültürde sürekli adı geçen Horasan kavramı ön plana çıkmaktadır. Horasan'ın belirli bir sınırını çizmekten ziyade bir kültür dairesi olarak ele alınması daha sağlıklı olacaktır. Çünkü şehir ve kent sınırları siyasi sınırlar olmakla birlikte kültürel sınır çizgileriyle genel anlamda çakışmamaktadır. Dolayısıyla bu kültür dairesi içinde bulunan kitlelerin Anadolu'ya gelişi Anadolu ve Rumeli Aleviliğinin kuruluş ve şekillenmesinde bize göre önemli argümanları taşımaktadır.

Horasan bölgesinin sosyal ve siyasal açıdan Türk kültürü için önemi Türklerin bu coğrafyaya geldiği tarihi süreçleri ve bu bölgenin diğer kültürlerle ilişkisi noktasında ele alınmalıdır. Bu anlamda yukarıda Oğuzların Göktürkler sonrası hareketlilikleri verilmiş ve önemli bir bölümünün daha kuzeyde yaşadığı ifade edilmişti dolayısıyla tüm Oğuzların tek bir göç yolu ve coğrafyaya hareket etmeyeceği dönemin şartları içerisinde yeni yaşam alanları arayışları kapsamında farklı coğrafyalara doğru göç ettikleri belirtilmişti. Oğuz ve diğer Türk boylarının farklı gerekçe ve zaman dilimleri kapsamında geldikleri bu bölge iklim itibarıyla kuzeye nazaran ılıman, daha zengin bir bitki örtüsüne sahip ve İpek Yolu içeri-

sinde önemli güzergâhları içermektedir. Bölgeyle ilgili olarak, eski Horasan hal-
kının Sabillik, Şamanistlik, Semeniye, Budistlik, Mecusilik, Zerdüştlük, Manihe-
izm dinlerine mensup oldukları belirtilmekte (Uslu, 1997: 23) ve Arapların Hora-
sana girmeden karşılaştıkları Türklerin Heytal Türkleri olduğu, Merv, Belh, He-
rat, Nişabur ve çevresinde Türklerin yaşadığı bilinmektedir. Ayrıca burada yaşa-
yan Türklerin kimliklerine ilişkin olarak kaynaklarda Dokuzoğuzlar, Çağataylı-
lar, Karluklar ve Avşarlardan bahsedilmektedir (Uslu, 1997: 141-142). Bu coğrafya
ve çevresinin sekizinci asırdan itibaren İslami kabul açısından önemli noktalar-
dan biri olarak kabul edilmesine karşın bu tarihlerin Horasan açısından birçok
dini inanışın yaşadığı bir coğrafya olduğu gerçeğini göz ardı etmemek gerekme-
ktedir. İslamiyetin daha ziyade yazılı bir kültür olması ritüellerinin toplumsal bir
kabule dönüşmesini ve bu dönüşümün kısa bir sürede gerçekleşmesini beklemek,
dönemim şartları ve yaşam koşulları açısından gerçekçi değildir. Konuya özelli-
kle hareketli konargöçer Türk toplumu açısından yaklaşıldığında bu coğrafyada
İslam'ın bir toplumsal yapıya büründüğünü belirtmek bu yüzyıl açısından sağlı-
klı bir çıkarım olmayacaktır. Horasan ve çevresinin kuzeyinde bulunan sahada da
farklı dinlerin bulunduğu yine tarihsel bir realitedir. Özellikle Budist rahiplerin
oldukça geniş bir bölgede faaliyet sürdürmeleri, Yesevî ekolü açısından da önem-
li bir merkez konumunda bulunan Buhara şehrinin adının vihara'dan gelme ih-
timali ve burada bulunan Budist tapınaklar (Turan, 2015: 129) farklı dinlerin böl-
gede etkisini göstermesi bakımından önemlidir. Konuya ilişkin olarak Köprülü,
pek çok evliya ve Bektaşî menkıbeleri ile Budist azizlerinin menkıbeleri arasında
büyük benzerlikler görüldüğünü örneğin, kuş kıyafetine bürünerek uçmak ve
diğer çeşitli kerametlerin bu dönemin izlerini taşıdığını belirtmektedir (Köprülü,
2005).

Aleviliği etkileyen faktörler arasında sayılan Maniheizm, Zerdüştlük, Bu-
dizm, Nesturilik gibi dini inançların etkisi (Bermek, 1999: 98-102) söylemi ve
Anadolu'ya gelen kitlelerin bir bölümünün Müslümanlıkla Şamanlık arasında
bocaladığı, diğer bir bölümünün ise Şamanlık veya başka Asya dinlerine mensup
olduğu (Öz, 1993: 136) yönündeki görüşler bize göre Horasan coğrafyası olarak
adlandırılan geniş bir alandaki kültürel hareketlilik ile Alevilik arasındaki ilişki-
nin detaylandırılması zorunluluğunu teyit etmektedir. Bu kapsamda günümüz
Aleviliğinde İslamın ilk dönemlerinde görülmeyen ancak daha sonra çeşitli et-
kenlerle ifade edilen hulul ve tenasuh inançlarının Yesevî ekolü üzerinden gel-
meyeceği ya da bu ekolün Anadolu'ya gelen mensuplarının farklı dini ve kültürel
kabullerle etkileşimleri sonrasında bu kabulleri Anadolu'ya getirdikleri kabul
edilirse, günümüz Anadolu ve Rumeli Aleviliğinde bulunan bu inançların Bu-
dizm tesiri taşıdığını söylemek mümkün olacaktır. Konuyu Kalenderlik gibi nis-
peten geç bir tarihe bağlamak ise ilerleyen tarihler için geçerli olmakla birlikte,
gerek kültürel gerekse tarihi unsurlar açısından Anadolu'ya gelen ilk Türkmen
kitlelerin Malazgirt Savaşı öncesinden itibaren Anadolu'da görüldükleri gerçe-

ğinden hareketle Moğol baskısıyla göçe zorlanan kitleler arasında iki farklı yapının söz konusu olduğu sonucunu doğurmaktadır. Bu açıdan ilki Anadolu'ya Malazgirt öncesinden itibaren gelmeye başlayan Türkmenlerle Moğol istilasıyla beraber gelen Türkmenler arasında yaklaşık yüz elli yıllık bir farkın olduğu, ikinci olarak ise yukarıda belirtildiği üzere Oğuzların XII. yüzyılda Yesevî'nin bulunduğu coğrafyadan büyük oranda ayrıldığı ve bölgenin Kıpçaklaştığı gerçeği ile karşılaşılmaktadır. Bu iki realite kapsamında ele alınması gereken temel problem, Alevilik ile özellikle Horasan ve çevresinden hareketle gelen Türkmenler arasında ne derece bir ilişkinin var olduğudur. Belirtilen bakış açısı özellikle günümüz Anadolu Aleviliğinin köklerinde Horasan merkezli Budist, Maniheizt vb. tesirlerin ne derece etkin olduğu sorusuna cevap aramak verecektir. Buna karşın Türkiye merkezli çalışmalarda köken araştırmalarından ziyade yerel tespitler üzerinde yoğunlaşıldığı görülmektedir. Ulusal Tez Merkezi kapsamında Alevilik sözcüğü kapsamında altmış iki, Yesevî ismi kapsamında ise sadece üç doktora tezinin bulunması ve bu çalışmaların hiçbirinde doğrudan Alevilik'in köklerine yönelik araştırmaların bulunmaması konunun henüz ne derece uzağında bulunduğumuzu göstermektedir.

Bize göre Yesevî'nin yaşadığı ve Yesevîlik ekolünün şekillenmeye başladığı XII.yüzyıl ortalarından itibaren bölgenin Oğuzlardan ziyade Kıpçak bölgesine dönüşmüş olması Anadolu'ya ve Balkanlara doğru bu tarihlerden itibaren gelen kitlelerin ise daha ziyade Oğuz merkezli olması Yesevîlik ekolünün Anadolu'ya doğrudan ve dolaylı etkilerinin yeniden yorumlanmasını gerekli kılmaktadır. Konunun önemli isimlerinden Ocak'ın Ahmed Yesevî'ye mensup babaların XIII. yüzyılın başlarında, Harezmsahlarla Karahıtaylar arasındaki mücadeleler sırasında Anadolu'ya girmeye başladıklarını belirtmesi, Mâverâünnehr, Harezm ve Horasan'dan Anadolu'ya gelen bu dervişlerin Yesevî'nin tasavvuf görüşünü ve menkıbelerini de beraberlerinde getirerek Anadolu'da yaydıklarını ifade etmesi (Ocak, 1993: 53-54) gerek Alevilik düşüncesinin şekillenmesi gerekse Anadolu'nun fethiyle gelen kitleleri iki ayrı zaman dilimi kapsamında incelenmesi fikrini haklı kılmaktadır. Özellikle Moğol istilasına bağlı olarak ilerleyen kitlenin Anadolu'ya gelmesi sürecinde Anadolu'ya daha önce gelen Türkmenlerin kabullerinde bazı farklılıklar belirlemiştir. Ayrıca özellikle Moğol istilasına bağlı olarak gelenlerin Anadolu'da yaşadıkları yerleşim ve mera problemi ekonomik anlamda ciddi rahatsızlığın doğmasına yol açmış tüm bu gelişmeler yaşanan süreçlerin varlığına zemin hazırlamıştır. Bu iki kesim sessizliğin korunduğu ve ciddi çatışmaların yaşanmadığı süreçte çatışmanın kaynaklarında verilenlerden hareketle uyuşmayan hedeflere sahip olma buna bağlı olarak dayanışma ve yaşanabilecek çatışmalara karşı organize olma bilinci içerisinde farkında olarak/olmayarak kendiliklerinin farkında bir kitleye dönüşmüşlerdir.

Belirtilen tarihsel gerçekler doğrultusunda çalışmanın temel önerisi Türk Aleviliğini sadece Yesevî ekolüne bağlamamak daha önceki dini yapılarla ve özellikle Budizm başta olmak üzere Maniheizm ve Horasan coğrafyasındaki diğer dinlerin Türk kültürü açısından yerinin ne olduğu sorusunu aydınlatmak olmalıdır. Aksi takdirde hulul ve tenasüh başta olmak üzere şekil değiştirme ya da farklı bir canlının şekline girmek/dön değiştirmek olarak adlandırılan inançların ne şekilde ortaya çıktığı ve günümüz Aleviliğinde hangi köklerden beslenerek yaşadığı soruları cevapsız kalacaktır.

Aleviliği Galatî Şia'ya bağlamak ise Hinduizm ve Budizm'in temel kabullerinden olan hulul ve tenasühü göz ardı ederek bir açıklama yapmayı doğuracaktır ki birçok kaynak Şia'da ve özellikle Galatî Şia'da bulunan bu inançlar ile Hinduist inançlar arasındaki bağı ifade etmektedir. Şialığa ilişkin bize göre en dikkat çekici bilgi, kaynaklarda pek zikredilmeyen ancak Alevilik ile ilgili olarak bakış açısını şekillendirecek/değiştirecek Ebu'l Vefâ'ya yönelik bir bilgidir. Alevilik merkezli çalışmalarda Vefâilik'in kurucusu Ebu'l Vefâ ve Anadolu'da sürdürücüsü olarak adı geçen Dede Garkın isimleri Alevilik'in şekillenmesindeki en önemli faktörler olarak görülürler. Arkan tarafından yapılan bir çalışma bu anlamda daha önce belirtilen verilerin dışında Ebu'l Vefâ'yla ilgili olarak İbnü'l Kalânisî'nin Târihu Dimeşk, adlı çalışmasına dayanarak şu bilgiyi verir:

Tog-Tekîn ölüp (522/Şubat 1128), yerini Tacülmülk Börü (522- 6/1128-32) aldığı da vezir Mezdekânî, yerini korumaya devam etmekteydi. Vezir, Dimeşk'ta İsmâîlilerin liderliğine Ebu'l-Vefâ isimli birini getirmiştir. Onun durumu kuvvetlenmiş, Dimeşk'ta yaşayan Müslümanları tahakkümü altına almıştır (Arkan, 2010: 335).

Ebu'l Vefâ'ya ilişkin olarak daha önce verilen bilgilerde Vefâ tarihi tartışmalı olmakla birlikte burada verilen tarihin öncesine dayanmaktadır. Ebu'l Vefâ'nın mevcut kaynaklardaki Vefâ tarihi kendinden sonra gelen ve Anadolu'daki ardılı olarak kabul edilen Dede Garkın ile tarikat arasındaki ilişkinin tarihsel bağı ve yapı içinde bulunan Şiilik unsurlarının açıklanmasını zorlaştırıyordu. Bu nedenle Ebu'l Vefâ için beliren geç Vefâ tarihi ve Ebu'l Vefâ'nın bir İsmâîli lideri olarak Dimeşk'e gönderilmesi O'nun kimliği itibarıyla Alevilik'in şekillenmesi açısından oldukça dikkat çekici bir bilgidir. Ebu'l Vefâ'nın İsmâîliliği kabul edildiği takdirde Alevilikteki kabullerin bir kısmının kaynağının nereden geldiğine dair sorular cevap bulacaktır. Ayrıca Kaçmaz'ın verdiği bilgilere göre Menâkıb-nâme'den hareketle Ebû'l-Vefâ ve çevresi zikir törenlerini semâ yöntemiyle gerçekleştirmekteydiler. Ancak menâkıb-nâme nüshalarından semâ ayinlerinin nasıl yapıldığına dair her hangi bir anlatıma yer verilmemiştir (Kaçmaz, 2006: 60). Kaçmaz ayrıca Ebu'l Vefâ'nın törenlerinde kadınlarla erkeklerin beraber bulduklarını ifade eder ve dönemin halifesinin bu durumdan rahatsız olduğunu belirtir. Ebû'l-Vefâ'nın bu eleştirisi karşısında kadınları pamuğa erkekleri ota, kendisini kara

benzeterek pamuğun da otun da yanmasının kolay olduğunu ancak karın yani Őeyhin himmetiyle bunun önüne geçildiğini belirttiğini ifade eder (Kaçmaz, 2006: 70). Ebu'l Vefâ'ya yönelik olarak ifade edilen bu durum farklı kaynaklarda Ahmet Yesevî'ye ilişkin olarak ifade edilir ki Ebu'l Vefâ'nın törenlerinde bu durumun görölmesi Aleviliğe yönelik temel kabullerin bu süreçte Őekillendiđini göstermesi açasından oldukça önemlidir. Ancak muhtemeldir ki Ebu'l Vefâ etkisi belirli oranda olmakla birlikte daha sonraki süreçte İsmâilî kitlelerle temasa girilmiŐtir. Yılmaz, Alevilik ve İsmâilîlik arasındaki iliŐkiye istinaden Şu değerlendirmeyi yapmaktadır:

Nizarî İsmailîleri ve Anadolu Alevileri iki farklı coğrafyada yaŐamalarına rağmen Şaşırtıcı benzerlikler taşımaktadır. Bu benzerlik, Türklerle Nizarî İsmailîlerin İran, Horasan, Suriye gibi bölgelerde birlikte yaŐamalarından ileri gelmektedir. Nizarî devletinin politikası gereği "davet" adı verilen misyonerlik faaliyetleri ile Türklerden taraftar bulması muhtemelen benzeŐmede etkili olmuştur. Nizarîlerin siyasi birliklerinin dağıldığı Alamut sonrası dönemde ise İsmailîlik, Őiilikle meczolunmuŐ tasavvuf kisvesi altında Anadolu'da etkili olmuştur. Özellikle Hurufîlik tarikatı ile batını inançlar Anadolu'da yaygınlık kazanmıştır (Yılmaz, 2009: 131).

Biz de Aleviliğin sadece Ebu'l Vefâ vb kişiler üzerinden Őekillenmediđi Horasan ve çevresi başta olmak üzere bu coğrafyada yaşayan Türk kitlelerin öncelikle Şamanizm ve Maniheizm gibi dinlerin etkisinde bir yaşam sürdürdüklerini süreç içerisinde Őii kitlelerle olan temasa bağlı olarak Heteredoks bir yapıya büründüklerini Ebu'l Vefâ gibi bazı isimlerin sadece çeşitli nedenlerle öne çıkan ancak doğrudan bir kişi ya da tarikat bağlantısının bu büyük kitle için sağlıklı bir yorum olamayacağı kanaatiyle Türk kùltürü ile diğer farklı kabul ve düşünüşlerden gelişen bir yapı olduğunu kabul etmekteyiz. Baba İlyas ve ardıllarının da Anadolu'ya geldikleri istikamet ve Anadolu'ya geldiklerinde kendilerine bağlı olan ve kısa sürede bağlanan ya da etki alanına giren kitlelerin sadece Vefâilikle bağlantı kapsamında ele alınmasının sağlıklı olmayacağını bu kitlelerin Anadolu'ya gelmeden evvel içinde buldukları kùltürel kabullerin bu süreci belirlediği kanaatindeyiz.

Belirtilen temel kabullerimiz çerçevesinde ifade etmek gerekir ki mevcut kaynaklarda araŐtırıcıların Aleviliğin kökenine ilişkin olarak konuyu belirli boyutlarıyla ele alması ve genel bir çerçeveden çok özelden yoğunlaŐılması farklı yaklaşımları/çalışmaları doğurduğunu belirtmek mümkündür. Ancak sosyolojik olarak her din, inanan ve inandığını yaşayan bir sosyal grubu gerekli kılar ve bu dini grup inanç/ibadet ekseninde kendisini ifade eder. Dini grubun içinde bulunduğu kùltür, özü itibarıyla bilişsel, davranıŐsal ve maddi boyutlardan oluşur. Grubun inançları, fikirleri, dünyaya bakış açısı, ideolojisi onun bilişsel; ibadetleri, törenleri, diğer eylemleri davranıŐsal; kullandığı araçlar, mekânlar, nesnelere ise

maddi yanını yansıtır. Belirtilen bu unsurlardan dolayı her dini grup aynı zamanda ekonomik, siyasal, sanatsal, eğitsel vb. faaliyetlerin de içindedir ve bu faaliyetler kapsamında grup, siyasî yönelişi (siyasete açık veya kapalı desteği), ekonomik organizasyonları, eğitim kurumları aracılığıyla yaptığı faaliyetleri de barındırdığından salt dini gruptan bahsetmek mümkün değildir (Bal, 2011). Ancak bu yapılanmalar ve faaliyet alanlarında grup üyelerinin karşılıklı ilişkilerini biyolojik ve toplumsal etkenler tayin eder ki bu anlamda dinin kavram, eylem ve törenleri, tabii grubun tek parça, tek düzen bir hale gelmesini sağlayan büyük ve belki de kesin sonuçlu bir kuvvet kaynağıdır (Taplamacıoğlu, 1983: 221-222).

Sonuç

Aleviler bu gerçeklik çerçevesinde dini/milli söylem, kabul ve ritüelleriyle toplumsal bir gelişim ve değişim çizgisi içinde varlıklarını bugüne taşımışlardır. Tarihsel düzlem boyutuyla Babai isyanını doğuran şartlar sonrasında yaşananlar, ilerleyen süreçte Osmanlı Safevî çatışmasıyla yeni bir nitelik taşımış ve günümüz Aleviliğinin şekillenmesine yönelik tarihsel kırılmalar gerçekleşmiştir. Yaşanılan bu olayların arkasında yatan ekonomik ve sosyal etkenler Anadolu'ya gelen ilk Türkmenlerle ikinci göç dalgasında gelen Türkmenlerin kabullerindeki çeşitli farklılıklardan beslenmiştir. Bu anlamda konuya genel bakışımız çatışmanın dini ve mezhepsel boyuttan ziyade sosyokültürel ve sosyoekonomik merkezli olduğu yönündedir. Konuyu sadece dini nedenlerle ele alanlar, Osmanlı İmparatorluğu'yla Dulkadiroğulları Beyliği ve Bayat, Beydili, Avşar, Karakeçili gibi birçok Türk boyları arasındaki ilişkinin çok daha farklı olması gerektiği gerçeğini göz ardı etmiş olacaktır (Aksoy, 2006). Babai hareketine yönelik sürecin getirdiği sosyal yapı ilerleyen tarihlerde Osmanlı - Safevî çatışmasının da arka planındaki dönemin ekonomik ve yönetsel boyutlarının getirdiği sosyolojik nedenlerde aranmalıdır. Osmanlı-Safevî ilişkisinde Alevi/Türkmenlerin içinde bulunduğu sosyopsikolojik durum aynı coğrafyada ve halk üzerinde egemenlik amacıyla olan bir diğer iktidar odağı tarafından kullanılmayı doğurmuştur. XVI. yüzyılın tarihi şartları içerisinde Şah İsmail, politik, ekonomik, isteklerini gerçekleştirmek adına, etkilemek istediği Alevi kesimin inançlarına hitap etmiş ve bu anlamda kitleyi önemli oranda kendi yanına çekmeyi başarmıştır.

Kaynakça

- Aksoy, Mustafa (2006). "Türk Kültüründe Alevilik". *International Journal of Human Sciences*, 1(1).
- Arkan, Adem (2010). *Büyük Selçuklular Döneminde Şîa*. Doktora Tezi. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Bal, Hüseyin (2011). "Dini Grupların Anlamı, Sınıflandırılması ve Alevi-Bektaşî Grupları". *ZFWT Zeitschrift für die Welt der Türken-Journal of World of Turks*, 3(3): 23-47.

- Bermek, Doğan (1999). "Alevilik-Bektaşılık-Mevlevilik Ritüelleri Üzerine". *Cem*, XXXI(90): 42-46.
- Kaçmaz, Ömer (2006). *Tacû'l-Ârifin Seyyid Ebû'l-Vefâ'nin Tarihsel Yaşamı, Vefâîlik Hareketinin (Tarikatının) Anadolu Selçuklu Devleti'nin Yıkılışında ve Osmanlı Beyliği'nin Kuruluşundaki Önemi ve Ebû'l-Vefâ Menâkib-Nâmesi'nin Edisyon-Kritik Metni*. Yüksek Lisans Tezi. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Köprülü, Fuad (2005). *Türk Edebiyatında İlk Mutasavvıflar*. Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı.
- Ocak, Ahmet Yaşar (1980). *Babaîler İsyanı*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Ocak, Ahmet Yaşar (1993). "Türk Dünyasında Ahmed-iYesevî ve Yesevîlik Kültürünün Yayılışı: Bir Sufi Kültürün Yeniden Güncellenmesi". *Milletlerarası Hoca Ahmed Yesevî Sempozyumu Bildirileri (26-29 Mayıs 1993)*. Haz. Abdulkadir Yuvacı vd. Kayseri: Erciyes Üniversitesi Yayınları, 299-306.
- Öz, Baki (1993). "Osmanlı'nın Devlet Oluşuna Alevilerin Katkısı I". *Cem*, III(26): 29-31.
- Şalbayev, Aydos (2005). *Oğuzların Göçleri ve Yayılımları*. Doktora Tezi. Ankara: Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Taplamacıoğlu, Mehmet (1983). *Din Sosyolojisi*. Ankara: Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Yayınları.
- Turan, Osman (2005). *Türk Cihan Hakimiyeti Mefkuresi Tarihi*. İstanbul: Ötüken Yayınları.
- Uslu, Recep (1997). *Hicri I-II. Yüzyıllarda Horasan Tarihi*. Doktora Tezi. Bursa: Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Yılmaz, Hulusi (2009) "Nizarî İsmailîliği ve Alevilik: İki Farklı Dinî İdrakte Benzeşen Yorumlar Üzerine Değerlendirmeler". *Karadeniz Araştırmaları*, 6(22): 123-133.

Çalışmanın yazarı/yazarları "COPE-Dergi Editörleri İçin Davranış Kuralları ve En İyi Uygulama İlkeleri" çerçevesinde aşağıdaki hususları beyan etmiş(ler)dir:

Etik Kurul Belgesi: Bu çalışma için etik kurul belgesi gerekmemektedir.

Finansman: Bu çalışma için herhangi bir kurum ve kuruluştan destek alınmamıştır.

Destek ve Teşekkür: Çalışmanın araştırılması ve yazımı esnasında destek veya fikirlerine başvurulmuş herhangi bir kişi bulunmamaktadır.

Çıkar Çatışması Beyanı: Bu makalenin araştırması, yazarlığı veya yayınlanmasıyla ilgili olarak yazarın/yazarların potansiyel bir çıkar çatışması yoktur.

Yazarın Notu: Bu alışma TOKÜAD-III. Uluslararası Toplum ve Kültür Araştırmaları Sempozyumu'nda (1-3 Ekim 2021) yazarın aynı adla sözlü olarak sunduğu bildirinin gözden geçirilerek genişletilmesi suretiyle hazırlanmıştır.

Katkı Oranı Beyanı: Bu makalenin tüm bölümleri tek bir yazar tarafından hazırlanmıştır.



The author / authors of the study declared the following points within the framework of the "COPE-Code of Conduct and Best Practices Guidelines for Journal Editors":

Ethics Committee Approval: Ethics committee approval is not required for this study.

Funding: No support was received from any institution or organization for this study.

Support and Acknowledgments: There is no person whose support or ideas are consulted during the research and writing of the study.

Declaration of Conflicting Interests: The author has no potential conflict of interest regarding research, authorship or publication of this article.

Author's Note: This study was prepared by reviewing and expanding the paper that the author submitted orally under the same name at TOKÜAD-III. Uluslararası Toplum ve Kltr Araştırmaları Sempozyumu (1-3 Ekim 2021) [TOKÜAD- 3rd International Symposium on Society and Cultural Studies (October 1-3, 2021)].

Author Contributions: All sections of this article have been prepared by a single author.



Araştırma Makalesi
Gönderim Tarihi: 15.10.2021
Kabul Tarihi: 28.10.2021
Yazıt Kùltür Bilimleri Dergisi, 2021, 1 (2): 134-156

Research Article
Received Date : 15.10.2021
Accepted Date: 28.10.2021
DOI Number: 10.29228/yazitdergisi.53844

TÜRK FOLKLORUNDA ERKEK DEDİKODUSU*

Male Gossip in Turkish Folklore

Ramazan SEZGİN**

ÖZ

Dedikodu, belirli bir toplumun üyeleri arasında iletişimi, bilgi – haber aktarımını sağlama ve bu şekilde değerlerin, geleneklerin aktarılması ayrıca kültürel özelliklerin de yansıtılması açısından önem taşıyan bir halkbilimi türüdür. Halkın en büyük ve en güncel sözlü kültür ürünlerinden birisi olarak kabul edilebilecek dedikodu, folkloru da yakından ilgilendirmektedir. Ne yazık ki bu konudaki çalışmalarda folklorcular geri planda kalmışlardır. Dedikodu, ortaklıkları paylaşan insanlar tarafından yapılmaktadır. Ortak bir kişiden nefret etme sonucu yapılan dedikodular olduğu gibi iş yerinde insanların patronları hakkında, okulda öğrencilerin hocaları hakkında yaptıkları dedikodular bu duruma örnek teşkil etmektedir. Bu durum da halk oluşumunu dolayısıyla halkbilimini akla getirmektedir. Bu ve bunun gibi yönlerle Türk folkloru açısından da incelenmeye açık bir konunun erkekler örneklemini incelenmeye çalışılacaktır. Bu açıdan dedikodu denildiğinde genellikle kadınların akla geldiği bilinmesine karşın erkeklerin de önemli oranda dedikodu ettiği görülmüş fakat bu dedikodunun sohbet, eleştiri, düşüncelerin ifadesi vb. başlıkları altında gizlendiği gözlemlenmiştir. Bunların yanı sıra erkek dedikodusu ve kadın dedikodusunun farklarına da değinilmiştir. Çalışmamız içerisinde Türk folklorunda dedikodudan kimi özelliklerinden (işlevleri, büyüü vb.) bahsedilmekte; mülakat ve gözlem yöntemiyle erkek dedikodusu hakkında edinilen bilgiler okuyucuya aktarılmaktadır.

Anahtar Sözcükler: dedikodu, folklor, erkek dedikodusu, iletişim, halkbilimi türü.

ABSTRACT

Gossip is a type of folklore that is important dec terms of ensuring communication, information and news transfer between members of a particular society and in this way transferring values and traditions, as well as reflecting cultural characteristics. Gossip, which can be considered one of the largest and most up-to-date oral culture products of the people, is also closely related to folklore. Unfortunately, the studies on this topic have also been left in the background of folklorists. Gossip is carried out by people who share partnerships. As there are rumors made as a result of hating a common person, as well as rumors that people make about their bosses at work, about the teachers of students at school,

* Bu çalışma TOKÜAD-III. Uluslararası Toplum ve Kültür Araştırmaları Sempozyumu'nda (1-3 Ekim 2021) yazarın aynı adla sözlü olarak sunduğu bildirinin gözden geçirilerek genişletilmesi suretiyle hazırlanmıştır.

** Yüksek Lisans Öğrencisi. Atatürk Üniversitesi, Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Erzurum/TÜRKİYE. e-posta:ramazansezgin2558@gmail.com. ORCID: 0000-0002-1813-458X.

are examples of this situation. This situation also brings to mind the formation of the people, hence the folklore. In terms of Turkish folklore, a sample of a subject that is open to examination will be tried to be examined in this and similar aspects. From this point of view, when it is called gossip, it is usually known that women come to mind, but men also gossip significantly, but this gossip is chat, criticism, expression of thoughts, etc. it has been observed that the headings are hidden under the headings as well. In addition, the differences between male gossip and female gossip are also mentioned. Some of the features of gossip in Turkish folklore (its functions, magic, etc.) in our study, it is mentioned the information obtained about male gossip through interviews and observation methods is transferred to the reader.

Keywords: gossip, folklore, male gossip, communication, type of folklore.

Giriş

Dedikodu, sözlü kültür ürünlerinin (masal, efsane, destan, halk hikâyeleri vb.) en önemlilerinden birisi olduğu gibi en hızlı yayılan, en çok üretilip tüketilen ürünlerinden de birisidir. Başkalarının kişisel hayatları, özel işleri, durumları vb. hakkında gizlice ve/veya o kişilerin haberi olmadan konuşmaya dedikodu denilmektedir. TDK Güncel Türkçe Sözlük içerisinde “Başkalarını çekiştirmek ve kınamak üzere yapılan konuşma, kov, gıybet, kılükal” (URL-1) şeklinde tanımlanmaktadır. Dedikodu denildiğinde akla bir kişi yahut topluluğun arkasından söylenmiş kötü ve aşağılayıcı sözler ile bastırma ve aşağılama çabaları gelmektedir (Sezer, 2020: 1046). Göle (2016: 21) ise dedikodu için bilgi açıklamaları ifadesini kullanmakta ama bunların sağlaması yapılmamış bilgiler olduğunu ifade etmektedir. Kişilerin bir kaynaktan (kişi, televizyon, sosyal medya vb.) aldıkları bilgileri, kendi düşünce ve zihin süzgeçlerinden geçirerek farklı bir kaynağa aktarmasına dedikodu denilir. Dedikodu; tanıklık, olay ve haber hakkındaki konuşma eylemlerinin ağızdan ağıza, kulaktan kulağa yayılarak iletilme mekanizmasına verilen isimdir (Kocabay, 2007: 121). Dedikodu, kişilerin arkasından herkesin bilmediği konularda iyi veya kötü şekillerde konuşmadır. Kişilerin arkasından konuşulması dedikoduyu dedikodu yapan asıl unsurken, herkesin bilmediği konuları konuşmak da ayrı bir zevk vermektedir. Herkesin bilmediği yani gizli/gizemli konular da dedikoduyu tetikleyen en önemli duygulardan birisi olan merakı desteklemektedir. Ayrıca kişilerin arkasından genellikle kötü bir şekilde konuşulduğu bilirse de iyi şekilde konuşulan dedikodular da vardır.

Orhan Şaik Gökyay (2019: 35), Dirse Han Oğlu Boğaç Han Boyu’nda “kovlalyalım” şeklinde geçen kelimenin anlamını “çekiştirelim, kötüleyelim” diye açıklarken devamında geçen “kov” ifadesini ise “arkadan çekiştirme, iftira, kötüleme, birisini başkasına geçme” şeklinde açıklamaktadır. Bunun yanında Kanlı Kocaoğlu Kan Turalı Boyu’nun manzum bir kısmında “Büyük, küçük kalmaya kov edene, Karı, koca kalmaya kov edene” şeklinde ifade geçmektedir (Gökyay, 2019: 149). Muharrem Ergin’in eserinde de Dirse Han Oğlu Boğaç Han Boyu’nda aynı şekilde ifade edilmektedir (1964: 7). Bunun yanında Kanlı Kocaoğlu Kanturalı

Boyu'nda ise aynı yer "Ulu kiçi kalmaya söz idine, Karı koca kalmaya kov edine" şeklinde geçmektedir (Ergin, 1964: 74).¹

Her grup kendi dinamikleriyle kendilerine ait kültür oluşturabilmektedir (Güvenç, 2018: 103) ki grupların oluşumunu sağlayan ve kendilerine ait bir kültürü yaratan türlerden birisi de dedikodudur. "Gelenek, yeni gelenekler yaratabiliyorsa gelenektir" (Özdemir, 2015: 372) ifadesinden hareketle şunu söyleyebiliriz: Dedikodu, yeni dedikodular doğurabildiği sürece dedikodudur. Dedikoduyu dinleyen kişi, onu başkalarına aktarır devamını ve çeşitlenmesini sağlayarak yeni dedikodular oluşturmazsa dedikodunun ömrü orada son bulacaktır. Dedikodu edilecek konuda tarafların bilgisinin olması da gerekmekte, bu durum da tarafların ortaklıklarını ifade etmektedir. Assmann (2015: 52), anlatılardan bahsederken grupların hatıraları ve görüntülerinin yer almasını ifade etmekte bu da direkt olarak grupların ortaklıklarını işaret etmektedir. Bu durum da dedikodunun folklor ile ilişkisini açıklar niteliktedir. Bilindiği üzere folklor, ortaklıklar olarak da ifade edilmektedir. Alan Dundes, halk tanımını, "Diğerleri arasında, biziz!" (1998: 152) şeklinde yaparken yahut "Halk, en az bir ortak faktörü paylaşan herhangi bir insan topluluğudur" (Dundes, 2005: 128) derken ortaklıklara işaret etmektedir. Burada dikkat edilmesi gereken ise -dedikoduyu yapanların/dedikoducuların- yapılacak dedikodu konusuna hâkim olsa da olmasa da dedikodunun ana bileşenini bilmesi gerektiğidir. Sözelimi, sınıfınızdaki Bamsı Beyrek ve Banu Çiçek'in evlenmesinin dedikodusunu birisiyle yapacaksanız, dedikoduyu yapacağınız kişinin de Bamsı Beyrek ve Banu Çiçek'i tanuması gerekir ama evlendiklerini bilip bilmemesi çok da önemli değildir. Bundan dolayı dedikodu ağına dahil olmayan kişilerin ortak bir geçmiş yahut çevresel benzerlik konularında eksikliklerinden dolayı dedikodu onlarla paylaşılmaz (Hekimoğlu, 2020: 10). Dedikodunun ortaklıklara vurgu yaparak insanlar arası ilişkileri sağlamlaştırma, toplumu bir arada tutma gibi anlatıların işlevlerini de üstlenmektedir. İnsanlar anlatılara inandığından dolayı örgütlenmekte, dedikoduda da inancın elzem bir unsur olduğu bilinmekte, inanılmayan dedikoduların ömrü kısa olmaktadır. Bir bilgi yüksek statülü biri tarafından yayılıyorsa, farklı kişiler ve ortamlarda da tekrar ediliyorsa o toplumda derin kökler salar (Göle, 2016: 56). Bu konuda Girard (2005: 8), Guillaume'nin anlattığı hikâyelere inanıyor olmasını, onun çevresinde de bu hikâyelere inanıyor olmasına bağlamaktadır.

¹ Muharrem Ergin'in *Dede Korkut Kitabı*'nın 2003 yılında Hisar Kültür Gönüllüleri bünyesinde Murat Emre Şahin ve Hasan Kadıköylü tarafından yayına hazırlandığı eserinde ise Dirse Han Oğlu Boğaç Han Boyu'nda -Gökyay'ın eserinde "kovlayalım" şeklinde geçen kısmın- "çekiştirelim" şeklinde; -Gökyay'ın eserinde kov şeklinde geçen yer karşılığında ise- "dedikodu" ifadesinin kullanıldığı gözlemlenmiştir. Bunun yanında Kanlı Kocaoğlu Kanturalı Boyu'nda da aynı kısmın "Büyük küçük kalmaz söz eder, Yaşlı kadın erkek dedikodu eder" şeklinde geçtiği görülmüştür (Ergin, 2003: 15, 90).

İsahanlı ve Gazanfargızı (2020: 129), fıkra, rivayet, deyim gibi halkbilimi türlerinin dedikodu esasında şekillenmiş ve zamanla yeni şekillerinin oluştuğunu ifade etmektedir. Bahse konu olan türlere ek olarak hikâye, masal, destan gibi türlerin anlatılması da insanların bir araya toplanmasında öncü rol teşkil etmektedir. İnsanoğlunun örgütlenmesini sağlayan temel araçlar içerisinde olan anlatılardan (Çelik, 2019: 903) birisi de dedikodulardır. Assmann'ın (2015: 59) anlatılar ve anılarla ortaya çıktığını belirttiği ve "günlük yaşam tarihi", "halk tarihi" olarak da nitelediği sözlü tarih dedikodu açısından da değerlendirilebilir. Dedikodu da sözlü tarih bünyesinde değerlendirilebilecek bir anlatı türüdür. Ayrıca diğer anlatı türleri ile pek çok benzerliği bulunmasına rağmen bunlardan en belirginleri ise çeşitlenme/varyantlaşma, abartı, tekrar ve kalıp ifadelerdir. Sözgelimi, "Arkasından konuşmak istemiyorum ama", "günahı bize gelmesin ama" vb. başlangıç kalıplarının olduğu söylenebilir.

Assmann (2015: 88), anlatıların var olanı onaylamadığını ve onu sorgulayıp değiştirme ve devirme çağrısında bulduklarını ifade etmektedir. Dedikoduda da anlatılanlar direkt olarak onaylanmaz, kişiler aldıkları bilgileri kendi zihin süzgeçlerinden geçirdikten sonra birtakım değişikliklere uğratarak aktarırlar. Dedikoduda dikkat çeken durumlardan birisi de -pek çok sözlü kültür ürünü olduğu gibi- toplum tarafından üretilip toplum tarafından tüketilmesidir. Bu kapsamda dedikodunun kökeni bilinmemesine karşın en eski ve en güncel sözlü kültür ürünlerinden birisi olduğu kabul edilebilir. Sözlü kültür ürünleri incelenerek bir halkın ruhu, karakteri, kimliği hakkında bilgi sahibi olunmasına karşın bir toplumda yapılan dedikodulara bakılarak da nelerin kınandığı, övüldüğü, söz konusu edildiği dikkate alınarak o toplumun kültürü hakkında bilgi sahibi olunabilir. Toplumda en sık sözü edilen suç, ele alınan kültürdeki mutlak tabuları ihlal eden suçtur (Girard, 2005: 21).

Sözlü kültür için vazgeçilmez olan bellek, dedikodu için de aynı öneme sahiptir. Kişiler farklı şeyleri (mesela, 11 haneli telefon numarasını) aklında tutamazken, uzunca dedikoduları ise birkaç değişikliğe rağmen aklında tutmaktadır. Dedikodunun ne şekilde bellekte kaldığını, hatırlanabildiğine bakılınca "ayrıntıları eksilterek" ve "ayrıntıları abartarak" (Göle, 2016: 79) şeklinde iki durum karşımıza çıkmaktadır. Bunun yanında oldukça dikkat çekici konular olduğundan yahut konular, dikkat çekici şekilde anlatıldığından akılda kalmaktadır. Ayrıca dedikodularda kalıp ifadelerin kullanılması da dedikodunun hatırlanabilmesi açısından önem taşımaktadır. Ong (2014: 88), herkesin tanıdığı olduğu önemli kişiliklerin etkileyici eylemlerinin bellekten kolay kolay silinmeyeceğini ifade etmektedir. Dedikodularda da kişiler ve eylemleri etkileyici, süslü bir dille anlatıldığından -anlatılanlar- ortamdaki kişilerin zihinlerinden kolay bir şekilde silinmemektedir. Ayrıca insanları bir arada tutabilmek için de anlatıların etkileyici olması elzemdir.

Sözlü anlatılar çoğu zaman yazılı anlatılara tercih edilmektedir. Çünkü konuşurken vurgulamalar yapılarak duygular daha sağlıklı bir şekilde aktarılırken, yazı da bu durum noktalama işaretleri ile asgari düzeyde yapılmaktadır (Ong, 2014: 122). Bunun yanında jest – mimik hareketleri de görülmekte ve bu açıdan anlatılanlar daha sağlıklı, dikkat çekici, heyecan verici şekilde aktarılmakta ve anlaşılmaktadır.

Dedikodu ortaya çıktığı kùltürün özelliklerini de yansıtmaktadır. Sözelimi, bir toplum içerisinde iki bekâr kişinin görüşmesi, el ele dolaşması dedikodu konusu olurken başka bir toplumda normal olarak karşılanmaktadır (İsahanlı ve Gazanfargızı, 2020: 130). Bir toplumda dedikodusu yapılan konular, o toplumda neye önem verildiği, nelerin kınandığı veya övüldüğü, belirli bir konudaki davranış şekilleri ile düşüncelerini vb. yansıtmaktadır. Ayrıca düşün merasimlerinde, kahve ortamlarında veya bir araya gelmeye sebebiyet veren diğer mekân, durum ve olaylarda konuşulan konular sayesinde de belirli bir bilgi aktarımı yapılmış olmakta ve bu şekilde toplum, üyesi olunan kişiler tarafından daha iyi tanınmaktadır.

Ben-Amos (1997: 84), folkloru, halk adı verilen küçük topluluklardaki artistik iletişim olarak tanımlamaktadır. Folklor, halk adı verilen topluluklardaki kişilerin düşüncelerini, duygularını, bilgilerini karşı tarafa artistik bir şekilde aktarılmasıdır. Dedikoduda da kişi, belirli bir kişi ve/veya konudaki düşüncelerini kendi belleğinin süzgecinden geçirerek -belirli bir düzeyde- sanatlı bir şekilde karşı tarafa aktarmaktadır. Dedikodu belirli bir toplumun değerlerini, geleneklerini artistik bir şekilde yansıtmaları ve devam ettirmesi açısından da folklorla ilişkilendirilebilir. Buna istinaden Dursun Yıldırım (1985: 549-551) folklorun mahiyeti ile ilgili özelliklerden bahsederken “sözlü olma”, “geleneğe bağlılık”, “çeşitlenme”, “anonimlik”, “kalıplaşma” gibi durumlardan söz etmektedir. Bahse konu olan özellikler dedikodu için de geçerlidir. Sözelimi, dedikodu da sözlü bir üründür, bulunduğu geleneğe bağlılık arz edebilmektedir, kişiler arasında aktarılmasıyla da çeşitlenme kaçınılmazdır, zaman içerisinde hatta diğer anlatı türleri ile karşılaştırıldığında kısa süre içerisinde de ilk anlatıcısı unutulup anonimleşmektedir ve kendine özgü kalıp ifadeleri bünyesinde barındırmaktadır. Bu açıdan dedikodu, halkbilimciler içerisinde ciddiye alınması ve incelenmesi gereken oldukça eski ama güncel bir türdür.

Dedikodunun oyun ile ilişkili olduğu da söylenebilir. Huizinga (2020: 28), oyun için topluluk açısından içerdiği anlam, ifade değeri, yarattığı manevi ve toplumsal bağların, kısacası kùltürel işlevin vazgeçilmez olduğunu yazmaktadır. Bunların tümü dedikodu için de söylenebilir. Dedikodu, toplumu oluşturan bireyler arasındaki bağların güçlenmesini sağlar. Ayrıca bilginin yayılması, kùltürün aktarılması vb. işlevleri üstlendiğini de rahatlıkla söyleyebiliriz. Kùltürün ve

bilginin yayılması, aktarılması açısından büyük önem taşıyan dil, dedikodu için de elzemdir.

YÖK Ulusal Tez Merkezi'nde "Dedikodu" anahtar kelimesi kullanılarak yapılan araştırmada biri doktora olmak üzere 16 tez bulunmuş ve bunların da yarısından fazlasının son beş yıl içerisinde ortaya konulduğu gözlemlenmiş, bu konuda yapılan ilk çalışmanın ise 2003 yılına ait olduğu saptanmıştır (URL-2). Bunun yanı sıra DergiPark'ta da aynı anahtar kelimeyle araştırma yapılmış olup 72 makaleye rastlanmıştır, büyük çoğunluğunun son beş yıl içerisinde ortaya konulduğu görülmüş ve sadece iki makalenin konu bakımından folklorla ilişkilendirilebildiği tespit edilmiştir (URL-3). Bu durum dedikodunun son yıllarda ciddiye alınmaya başlandığını, taze ve güncel bir tür olan dedikodu hakkında çalışmaların sürdürüldüğünü göstermektedir. Dedikodu hakkında folklorla ilişkilendirilebilen çalışma sayısının bu denli az olması dedikodunun uzun yıllar boyunca bir halkbilim türü olarak kabul edilmemesi, halkbilim dışında tutulması², ciddiye alınmaması vb. sebeplerden kaynaklandığı düşünülmektedir.

Bu inceleme için nitel araştırma yöntemlerinden gözlem ve mülakat yöntemleriyle çalışmayı uygun gördük. Çalışma esnasında 10 erkekle mülakat yapılmış olup görüşülen erkeklerin yaşları 20 ile 40 arasında değişiklik göstermekle birlikte lise mezunu, üniversite mezunu ve halen üniversite okuyan kişilerden oluştuğunu bildirmekte de fayda görmekteyiz.³ Bunun yanı sıra açık/kapalı mekânlarda (kahvehane, kafe, park, ev, okul, kimi iş yerleri vb.) bulunarak gözlem yapılmış olup toplu halde edilen dedikodulara da katılım sağlanmış ve ortamdaki erkeklerin durumları incelenmiştir. Bu açıdan mülakat yöntemini dedikodu hakkında daha çok teorik bilgilere ulaşmak için tercih ettik. Aksine bir şekilde tüm çalışmamızı bu yöntemle ele almamız, dedikodu yaptıklarını kabul etmeyen, kimsenin dedikoducu şeklinde bilinmek istemediği toplumda eksik ve/veya yanlış bulgular, sonuçlar doğurmasına sebep olabilirdi. Dedikodu doğal haliyle dedikodudur. Birileri desin, baksın, dikkat çekelim gibi sebeplerle yapıldığında doğallığı/büyüsü bozulduğundan pek bir anlam ifade etmeyecektir. Bundan dolayı çalışmamızda daha çok gözlem yöntemine başvurmakla birlikte yüz yüze görüşmelere de yer verilmiştir.

² İsağanlı ve Gazanfargızı çalışmalarında (2020), bu konuyu işlemiş ve dedikodunun halkbilimi türlerinden birisi olduğuna kanaat getirmişlerdir.

³ Görüşülen erkekler arasında dedikodu toplumsal bir ayıp sayıldığından, dedikoducu olarak bilinmek istemediklerinden, dedikodunun "kadın" ürünü olduğu ve bu yüzden dedikodu ettiklerinin bilinmek istememesinden kaynaklı olarak -kişiler- bilgilerinin herhangi bir şekilde kullanımına izin vermemişlerdir. Erkekler arasında titiz bir konu olarak değerlendirilebilecek dedikodu konusunda kaynak kişilerin bilgilerinin paylaşımına izin vermemelerine ve kişisel verilerin gizli kalmasına saygı duymak gerektiğinden dolayı kaynak kişilerin kimlik bilgileri hakkında herhangi bir bilgi aktarımı yapılmaması uygun görülmüştür.

1. Dedikodunun İşlevleri

Dedikodunun belirli kişiler arasında yapılması, herkesin içerisinde yapılmaması, “bizi” (dedikodu yapılan kişileri) diğerlerinden ayırmaktadır. Alan Dundes’in halk tanımı, “Diğerleri arasında, biziz!” (1998: 152) şeklindedir. Dedikodu yaparken belirli bir gruba üye olunmakta, bu durumda diğerleri arasında, biz olmamızı sağlamaktadır. Samimi bir iletişimin oluşmasını sağlayarak da kişilerin sosyalleşmesine yardımcı olmaktadır. Toplumun bir kesimini diğer kesime karşı kıskırtmaya da sebep olan dedikodu, aynı düşünceleri paylaşan kişileri ortak bir payda da birleştirmektedir. Dedikodu, bağlı olduğunuz toplum/halkın/grubun üyelerini tanıma, kişiler arası iletişimi sağlama, toplum içerisinde bilgi edinme vb. işlevleri ile de sosyalleşmeyi sağlamaktadır. Solmaz’ın “kurum içinde birleştirici işlevi” (2006: 566) şeklindeki bahsiyle de kurum içi sosyalleşmeyi ifade ettiğini söyleyebiliriz.

Dedikodu, belirli bir gruba, kişiye, olaya karşı bastırılan duyguların dışavurumunu sağlamakta bu şekilde kişi, rahatlamaktadır. Bu duygu kıskançlık, kin, öfke olabileceği gibi sevgi, iyi niyette olabilmesine karşın ikinci gruptaki bahsedilen durum daha az görülmektedir. Bu açıdan kişinin, ötekindeki kusurları da eleştirilerek, örtülü bir şekilde kendini övmesi, öne çıkarması, kişinin moral ve motivasyonunu da etkilemekte, bu da dedikodunun psikolojik işlevini yansıtmaktadır. Solmaz (2006: 567) da dedikodunun insanların psikolojik beslenme ihtiyacını karşıladığını ifade etmektedir.

Eğlence işlevi de dedikoduyu vazgeçilmez kılan unsurlardan birisidir. Dedikodusu edilen kişinin belirli bir yönüyle dalga geçilmesi, kakahaların havada uçmasını sağlamaktadır.⁴ Ayrıca dedikodu, kişiler arasında konuşulacak konu kalmadığında da devreye girmekte ve oluşan sıkıcı ortamı dağıtarak, kişilerin belirli ölçüde eğlenmelerini sağlamaktadır. Dedikodunun eğlendirme işlevi bilinmesine rağmen kişiler, dedikodu ederek eğlendiklerini çoğu zaman açık bir şekilde belli etmemektedir. Bunun sebebi ise ciddiliğin hâkim olduğu ortamın büyüünün bozulmak istenmemesidir.

Dedikodunun eğitime işlevi ise en önemli işlevlerden birisidir. Toplum arasında yanlış hareket olarak nitelenen hareketlerin birçoğu belki de pek çoğu dedikodu sayesinde öğrenilmekte, bu şekilde kişilerin duruma ayak uydurarak hareket etmeleri sağlanmaktadır. Bunlara ek olarak yapılması/yapılmaması gereken hareketler, kınanan ve yaptırıma tabi olan/olmayan durumlar, övülen, sevilen hareketlerin yapılması da dedikodular sayesinde öğrenilmektedir. Dedikodu edilen grup içerisinde ötekinin yaptığı bir hareket kınandığında, aslında grup üyelerine de bu hareketi yapmayın mesajı verilmektedir. Bu da topluma uyumu ve toplum içerisinde bilgi alışverişini sağlamaktadır. Öğrenilen bir bilgiyi dedi-

⁴ İlgili çalışma için bk. (Sanders, 2019).

kodu konusu yaparak üzerine konuşmak ise bilginin kalıcılığı açısından önem taşımaktadır.⁵ Bu şekilde bilginin, kültürün aktarımı sağlanmaktadır.⁶

Dedikodu, kişiler arası iletişimi güçlendirmektedir. Dedikodu ile iletişim kurularak, grup üyelerinin ve/veya kişilerin birbirlerini tanımalarına, güven oluşturmalarına yardım etmektedir. İnsanlar, korktukları, sevdikleri/sevmedikleri, yaşadıkları, üzüldükleri, kıskandıkları, merak duydukları vb. konularda dedikodu ederler. Bu açıdan kişilerin dedikodu ettikleri konular aslında karşı tarafa artistik mesajlar vererek iletişimi sağlamaktadır.⁷

2. Dedikodunun Büyüsü

Kişiler, dedikodu ritüelini gerçekleştirirken zamandan ve mekândan münezeh olmakta yani dedikodu kişileri büyük oranda etkilemektedir. İnsanı bu denli etkileyen, dedikoduya çeken unsuru büyü ile açıklamamız mümkündür. Malinowski (1990: 9), büyüye akıl ve gözlemlerle ulaşamayacağını, büyüünün mistik bir atmosferde olduğunu ifade etmektedir. Dedikodu da insanların arkasından gizli bir şekilde edilirken mistik atmosfere geçiş yapılmaktadır. Dedikodudaki gizlilik ve/veya gizlilik büyü ile ilişkilendirilmektedir. Nitekim Malinowski (1990: 9), büyüünün gizli, gizemli törenlerle öğretildiğini, kalıtsal arduallara veya özenle seçilmiş kişilere bırakıldığını ifade ederken dedikoduda da gizlilik veya gizemin sayesinde dedikodunun belirli bir hazzı desteklediği ve bu hazzın da büyü eksenine girilmesine sebep olduğu ifade edilebilir. Kişilerin dedikodu ederken zamanın farkında ve kendine engel ol(a)mamaları, hemen hiç kimsenin dedikoducu olarak bilinmek istememesi, dedikodu yapmamaya çalışmaları, dedikoduyu olumsuz bir durum olarak tanımlasalar da (KK-1; KK-2; KK-4; KK-7) çokça yapmaları da kişilerin kendilerine hâkim olamadıklarını göstermektedir. Malinowski'nin (1990: 64) büyü bahsinde insanların normal ussal çabaları dışında kalan bütün şey ve olayların başlıca tamamlayıcısı olduğunu ifade etmesi de dedikodu-büyü ilişkisini bir kez daha ortaya koymaktadır.

Dedikodu eden kişi yaptığı ahlaklı bir hareket olmadığını bilse de bunu yapmaya devam etmektedir çünkü dedikoduya yaklaşırsa yahut içine doğmuşsa bahsedilen büyüden etkilenmeye başlayacaktır. Dedikodunun ahlaklı bir hareket olmadığı ise bunu yapan kişilerin durumu inkâr etmeleri, dedikoducu olarak bilinmek istememelerinden anlaşılmaktadır. Ayrıca dedikodu eden kişilerin bir

⁵ Bu açıdan eğitim -öğretimde kullanılan öğretim yöntemlerinden birisi de dedikodu yöntemidir.

⁶ Eğlence, eğitim ve kültürün gelecek kuşaklara aktarılması işlevleri Bascom'un folklorun işlevleri olarak belirlediği işlevlerle ortaklık taşıyorsa da dedikodu ve folklorun işlevleri ayrı bir çalışmayı gerektirmektedir. Bundan dolayı konumuz içerisinde ayrıntılı bir şekilde bahsedemeyeceğiz. Folklorun işlevleri için bk. (Bascom, 2014: 71-86).

⁷ Dedikodunun özellikleri için bk. (Demirci, 2004: 16-17).

süre geçtikten sonra “neyse arkasından konuşmayalım, günahtır” vb. ifadeler kullanmaları, dedikodunun günah olduğunu yani iyinin karşıtı olduğunu da göstermektedir. Bu açıdan dedikodu günah olarak değerlendirilse de yapılmaya devam edilmektedir. Dedikodunun başlangıç formelleri olarak “arkasından konuşmak istemiyorum ama”, “arkasından konuşmak gibi olmasın ama”, “ölmüş ama” vb. ifadelere rastlanmakta ve bu kişilerin dedikodu etmek istemedikleri görülmesine rağmen bahsedilen büyüünün etkisi altına girdiklerinden vazgeçilememektedir. Bu şekliyle “arkasından konuşulmak istenmeyen” kişilerin ardından uzunca bir müddet konuşulmaktadır. Verilen örnekler, dedikoduların ussal çabalarının dışına taşığını ve ussal çabalarının dedikodu edilmemesi gerektiğini bildirmesine rağmen kişilerin bunu dinle(ye)mediklerini göstermektedir. “Arkasından konuşmayalım, günahtır” ifadesi kullanıldıktan sonra da dedikoduya devam edilmesi, dedikodu büyüünden kurtulmanın zorluğunu ortaya koymaktadır.

Dedikodu ederken belirli bir role bürünen kişiler bu rolden yahut büyüden kolay bir şekilde çıkamamaktadırlar. İnsanlar, kişilerin yüzlerine söyleyemedikleri şeyleri arkalarından söylemekten zevk alırlar çünkü bahse konu olan kişi ortamda bulunmadığından onu günah keçisi konumuna koyup her kötü hareketi ona yükleyerek kendilerini iyi gösterip -tabiri caizse- temize çıkarmaya çalışmaktadırlar. Çünkü bilmekteyiz ki, kişinin başkaları hakkında kötü sözler söylemesi, kendi hakkında iyi sözler etmesiyle eşdeğerdir (Göle, 2016: 22).

Dedikodunun büyüüne kapılmanın farklı yolları da vardır. Karşısındaki kişiyle ortak bir faktörü (ortak bir kişiye karşı olan nefreti, bir siyasiye olan karşıtlığı, bir oyuncuya karşı duyulan hoşnutluğu vb.) paylaşan kişilerin, bu durumdan memnuniyetleri, hoşnutlukları ve durumun verdiği zevk, insanları dedikodu büyüüne dahil edecektir.⁸ Dedikodu ederken kişi, gerçek dünyadan ayrılmakta, farklı bir boyuta geçmektedir. Bundan dolayı o anın büyüüne kapılmış kişiler, etraflarında olan, yaşanan birçok şeyi de görmemektedir. Onları bu büyüden kurtaracak durum, etraflarında şiddetli bir olayın (kavga çıkması, yüksek bir sesin duyulması, yangın çıkması vs.) cereyan etmesi yahut dedikodu ritüelinin icra edildiği bağlama dedikodusu edilen kişinin dâhil olmasıdır. Bu esnada kişilerin birçoğu hemen konuyu değiştirmekte, bazıları ise -dedikodusu edilen kişiye- “biz de tam senden konuşuyorduk” dese de burada genellikle kötü konuştuklarını değil, iyi konuştuklarını belirtmektedirler.

3. Dedikodu ve Cinsiyet

⁸ Burada folklorun, ortaklıklarla ilişkisini de vurgulamak da fayda görüyoruz. Ortaklıkların folkloru oluşturduğu konusunda hemfikir olmamıza karşın ortaklıkları neler oluşturuyor diye bakacak olursak bunların başında anlatıların geldiği görülmektedir. Çünkü bilinmektedir ki anlatılar kişilerin örgütlenmesinde oldukça önemli bir faktördür. Tahmin edileceği üzere bu anlatıların en yaygınlarından, en çok üretilen ve tüketilenlerinden birisi de dedikodudur.

Dedikodu, çoğu zaman kadınlarla ilişkilendirilmekte, erkekler de pek çok kez bu ritüeli icra etse de bunun adına dedikodu değil, sohbet, muhabbet, eleştiri, yorum yapmak yahut çekıştirme, arkasından konuşma (KK-2; KK-3; KK-4; KK-5; KK-6; KK-7; KK-8) demektedirler. Aslında kadınlar da çoğu zaman dedikodu yaptıklarını kabul etmez ve sohbet ettiklerini bildirir, kimi zamanlarda “iki çift laf etmek” şeklinde durum örtülü biçimde ifade edilir. Girard (2005: 4), Orta Çağ toplamlarının vebadan önemli ölçüde korktuklarından dolayı vebanın adının dahi insanları ürküttüğünü bildirmektedir. Dedikoduda ise insanlar dedikodu etseler de bu adı anmamaya çalışırlar (bunun yerine sohbet, muhabbet, eleştiri, yerme, iki çift laf etme, çay-pasta sohbeti vb. denir) çünkü dedikoducu olarak itham edilmekten, toplum nezdinde kınanmaktan korkmaktadırlar. Bu konuda Doğan (2019: 17), dedikodunun sadece kadınlara mal edilmesinin doğru bir tutum olmadığını ve insanları dedikoduya tetikleyen merak, nefret, hırs, eğlence, rahatlama gibi duyguların tüm insanlarda bulunduğunu yazmaktadır.

Bunlara karşın toplumda kadınların, erkeklerden daha çok dedikodu ettiğinin bilinmesinin yanında bilimsel olarak da kanıtlanmıştır. Tekgöz Obuz (2020), 15’i çalışan, 15’i ev hanımı olmak üzere 30 kadınla yaptığı çalışmasında da kadınların daha fazla dedikodu ettiği sonucuna ulaşmıştır. Ayrıca kadınların dedikodu etmeleri durumuna bakacak olursak da ataerkilliğin yaygın olduğu bir toplumda genellikle evde duran kadınların meşguliyetlerinin az olması, duygularının bastırılması sonucu dedikoduya yöneldikleri de söylenebilir. Sözelimi, kadınların birbirlerini çay içme pasta yeme bahanesiyle davet etmelerinin altında farklı sebeplerin olduğu da bilinen bir gerçektir. “Her kadın başkalarını tüketmeye gelir” (Göle, 2016: 85).

Bunun yanında erkeklerin kadınlar üzerindeki baskıları sonucu, düşüncelerini ve duygularını bastıran kadınların, hemcinsleriyle karşılaştıklarında bastırılan duyguları bir anda ifadeye girişmeleri de kadınların çokça dedikodu etmesine veya dedikoducu olarak bilinmesine sebep olmaktadır. Kadınların daha çok kocaları ve kaynanalarının dedikodularını etmeleri de bastırılan duyguların dışavurumu konusunda kanıt niteliğindedir. Kadınları günah keçisi konumuna yerleştirip onları dedikoducu şekliyle niteleyen erkeklerin de kimi zamanlar kadınlardan daha çok dedikodu ettikleri de bilinen bir gerçektir. İş yerlerinde, kahvehanelerde, arkadaş ortamlarında edilen dedikodular bu açıdan değerlendirilmeye alınabilir. Bu kapsamda Demirci (2004: 13), Batı dillerinde dedikodu kelimesinin özellikle kadınları dedikodu kaynağı olarak gösterdiğini oysa Türkçede dedikodu kelimesinin cinsiyet ayırt etmediğini bildirmektedir.

Erkekler ile kadınların ilgi alanları ve sosyal hayat yaşantıları farklı olduğundan dolayı taraflardan birisi dedikodu konusu açsa da diğer taraf konu hakkında bilgi sahibi olmadığından sağlıklı bir iletişim kurulamaz. Bu yüzden karı-kocaların yapmış olduğu dedikoduların çoğunu ortaklıkları yani her iki tarafında

tanıdığı akrabaları, komşuları vs. oluşturmaktadır. Bundan dolayı kadın da erkek de hemcinsleriyle dedikodu etmek istediğinden erkek evde pek durmaz ve - genellikle- hemcinslerini bulabileceği kahvehaneye gider ya da kadın tarafından gönderilir çünkü kadınlar da kendi hemcinsleriyle konuşmak istemektedir.

4. Erkekler Arasında Dedikodu

Dedikodunun sadece kadınları hatırlatması eksik bir durumdur çünkü erkekler de önemli oranda dedikodu etmekteyse de bunun üzeri “muhabbet, sohbet, eleştiri, yorum yapma” (KK-2; KK-3; KK-4; KK-5; KK-7; KK-8) ifadeleriyle kapatılmaktadır. Erkekler arasında yapılan etkinliklerden (halı saha, piknik, okey vb.) sonra -genellikle- katılımcıların performanslarına göre dedikodu yapılmaktadır. Burada yapılan dedikoduların edilme sebeplerinden bazıları kişilerin birbirini eleştirmesi, üstün gelmeye çalışması vb. durumlardan kaynaklanmaktadır ki sevilmeyen kişilerle karşılaştığında da durum benzerdir ve karşı tarafa olumsuz sıfatlar yakıştırılır. Yapılan dedikodular kimi zamanlarda argo veya küfürlü ifadelerle desteklenmektedir.

Yakın arkadaşı hakkında dedikodu eden kişi, “karı gibi, dedikodu ediyor” (KK-9)⁹ ifadesini kullanmıştır. Kendisi de onun arkasından dedikodu etmekteyse de bunun farkında olmadığı veya yaptığı dedikoduyu dedikodu olarak değil, eleştiri olarak nitelediği düşünülebilir. Bir süre sonrasında dedikodusu edilen kişiyle karşılaştığında ise dedikodu büyüünden çıkmış ve samimi bir şekilde konuşulmuş, dedikodu ederken “duysun la ondan mı korkacam” (KK-9) ifadesi kullanılmasına karşın onun duymaması istendiği de görülmüştür.¹⁰ Bazısı ise “yapmamaya çalışırım ama bazen kendimi içinde bulurum” yahut “istemeden yaparım” (KK-6) şeklinde ifade etmektedir ve bu durum, dedikodunun kendine çekiciliği yahut büyüü olarak açıklanabilir. Bazıları ise İslâmiyet’te hoş görülmemesinden dolayı yapmamaya çalıştıklarını bildirmektedirler (KK-2; KK-10).

Kadınların sürekli dedikodu etmesinden yahut iki kadının bir araya geldiğinde dedikodu etmesinden şikâyetçi erkeklerin yan yana geldiklerinde spor, siyaset konuştukları bilirse de aslında sporcu ve siyasetçilerin dedikodularını etmektedirler. Yani dedikodu, cinslere değil, insanlığa ait olgudur. İsa hanlı ve Gazanfarğızı (2020: 144), dedikodunun herkesi yakından ilgilendirdiğini ve toplumun her ferdinin konuşan, dinleyen veya hakkında konuşulan olmakla bir taraftan dedikodu ile ilgili olduğunu yazmaktadır.

⁹ Bu ifade aynı zamanda (erkekler arasında) dedikodunun kadın ürünü olduğunun düşünüldüğünü de göstermektedir.

¹⁰ Benzer şekilde “Bir kişi hakkında dedikodu ediyorsam yüzüne de söylerim, erkek adam söylediği lafın arkasında durur, yalana gerek yok” (KK-5) şeklinde bir ifade de bulunulduğu da görülmüştür.

Ataerkil bir toplumda kadınlara atfedilen dedikoduyu erkeklerin yapması, erkekler arasında kınanmaktadır. Kişiler, “erkek adam dedikodu yapmaz”, “karı mısın dedikodu ediyorsun”, “karı gibi dedikodu etme” gibi söylemlerde bulunarak erkeklerin dedikodu etmemesi gerektiği mesajını vermeye çalışılmaktaysa da bu kişilerin de dedikodu ettiğine rastlanılmıştır. Ayrıca “erkeksen ‘arkasından konuşma’ da yüzüne söyle” ifadesine karşılık “yüzüne de söylerim” (KK-5; KK-9) sözü çokça kullanılmaktadır. Görüşülen erkeklerden bazıları dedikodunun sadece “kadın işi” olmadığını ama kadınların daha çok dedikodu ettiğini belirtmişlerdir (KK-2; KK-7).

Dedikodu, insanları yaşatmaktadır. Sözelimi, “ölmüş ama” diye başlayan dedikodular, ölmüş kişinin toplum belleğinde ve nezdinde yaşamasını sağlamaktadır. Bu dedikodularda bitiş kalıbı olarak, “ölmüş adamın arkasından konuşturuyorsun” ifadesi kullanılmaktadır. “Toplum dedikodusuz yaşayamaz” (İsahanlı ve Gazanfargızı, 2020: 131). Bu durum bir kişinin uzunca dedikodusunu yaptıktan sonra “Aman boş ver dedikodusunu yapmayalım, günahı bize gelmesin” diyen kişinin, kısa süre sonra farklı bir kişinin dedikodusunu yapmasından anlaşılabilir. Erkekler arasında ise “daha boş verin, kapatın konuyu” dendiğinden sonra ortaya ortamdaki birisi tarafından konuyla alakalı söz atılması üzerine yeniden dedikodu edilmeye başlandığı esnada görülmektedir.

4.1. Erkekler Neden Dedikodu Yapar?

Kişiyi dedikoduya iten merak, rahatlama, nefret vb. duygularının erkeklerin dedikodu yapmasına sebep olduğu söylenebilir. Görüşülen kişilerden bazıları durumun alışkanlıktan kaynaklandığını ve aileden görüldüğünden dolayı edildiğini bildirmekte (KK-2; KK-7), tarafımızca da bir kez bu dedikodu büyüünün altına girenlerin de buradan kurtulması durumunun güç olduğu düşünülmektedir. Kişilerin başarılarının çekilemediğinden dedikodu edildiği de bildirilmektedir (KK-1). Halk arasında “Falancanın oğlu/kızı şurayı kazanmış” vb. şekillerde başlayan dedikodular oldukça yaygındır. Başarı gibi başarısızlık da dedikodu konusu olmaktadır.

Bu durum, “İnsanları tanımak için gerekli”, “başkalarının hakkında konuşmalarına şahit olduğun kişiyi tanıyabilirsin” (KK-6) şeklinde de açıklamaktadır. Dolayısıyla dedikodu, insanları tanıma, karakter özelliklerini öğrenme açısından da kullanılmaktadır. “Bir başkası hakkında bunları söyleyen, benim hakkımda da başkalarına bir şeyler söyler” şeklinde düşündürmesiyle halk arasında da güven bağlarının oluşmasında da etkili olmaktadır.

Kişilerin yüzüne söylenmesiyle aralarının bozulacağı düşüncesi dedikodu edilmesine sebebiyet vermekte, dedikodu edilmesini psikolojik temellere dayandırıp anlatma ihtiyacının bu şekilde karşılandığı da bildirilmektedir (KK-7). Kişiler, bir başkasının hareketleri hakkında konuşmak isterler ama farklı sebeplerden

ötürü bunu onların yanında yapamazlar. Bu durumdan dolayı kişilerin dedikodu yapma gereksinimi doğmakta, sosyal bir varlık olan insan, bu şekilde anlatma ihtiyacını karşılayarak rahatlamaktadır.

4.2. Hangi Konularda Dedikodu Edilir?

Dedikodular edilen kişiye göre değişmektedir çünkü kişiler farklı ortamlarda farklı kişiler yanında farklı roller sergilemekte, bu rollerin gereksinimlerine göre dedikodular etmektedirler. Sözelimi, kişi arkadaşıyla yahut annesiyle dedikodu ederken farklı konular üzerinden ve farklı üsluplarla dedikodu etmektedir. Kaynak kişilerden birisi annesi ile dedikodu ederken baba tarafının, arkadaşlarıyla dedikodu ederken ise YouTuber yahut Instagramerların¹¹ dedikodu konusu olduğunu ifade etmiştir (KK-4). Bunun yanında siyasetçiler veya yöneticiler de önemli dedikodu konularından birisi olmakta, farklı alanlara yönelen, farklı düşüncelere sahip kişilerin karşıt görüşlü oldukları siyasetçilerin dedikodularını ettiği, onları çekiştirdiği bilinmektedir. Kahvehane ve sosyal medya bu dedikoduların en önemli mekânlarıdır.

Erkekler arasında kadınların dedikodusu da önemli bir dedikodu konusunu oluşturmaktadır. Dedikodusu edilen kadınlar, yakından kişiler olabildiği gibi ünlü veya hiç tanınmayan (sosyal medya gibi ortamlarda görülen) kişiler de olmaktadır. Bunun yanında akrabaların, öğretmenlerin, akademisyenlerin veya arkadaşlarla arkadaşların dedikodusu edildiği de belirtilmiş (KK-6; KK-6; KK-8), bu durumlara gözlemler sonucunda da çokça rastlanmıştır. Samimi arkadaş olsa da ortamda olmayışıyla arkasından dedikodu edildiği, bazen o kişiyle iletişim kurulup (telefonla vs.) konuşulan konuların bir kısmının aktarıldığı da gözlemlenmiştir. Bunun yanı sıra kısa süreliğine ortamdaki ayrılan kişinin de gidişini fırsat bilerek dedikoduların yapıldığı görülmüştür.

Hocaların ders anlatımından, verdiği kitaplardan sınavlarına kadar hemen her konu dedikoduya açıktır. Derleme sırasında da kaynak kişilerden bazıları, derlemeyi unutup hocalarının dedikodularını etmeye başlamışlardır. Bu kapsamda kişilerin, sınavlarındaki başarısızlıkları hocalara bağlayarak onların dedikodusunu edip günah çıkarmaya çalıştıkları söylenebilir. Bazı kişiler ise hocaların olumsuz yorumlara kapalı olmasından dolayı onların yüzüne söylenemeyenlerin arkasından dedikodu edilerek ifade edildiğini belirtmektedirler (KK-5; KK-6). Hekimoğlu da çalışanların görüşlerine önem vermeyen, iletişime kapalı yönetici davranışlarının işgörenler tarafından desteklenmediğinden dolayı -yöneticiler hakkında- dedikodu yapıldığını belirtmiştir (Hekimoğlu, 2020: 32, 33).

¹¹ Youtube yahut Instagram ünlülerini -popüler deyişle- fenomenlerini tanımlamak için kullanılan ifadelerdir.

Sporcular (özellikle futbol) ile ünlü olarak ifade edilen sanatçıların (müzisyenler, oyuncular vb.) yahut sosyal medya fenomenlerinin de önemli oranda dedikodu malzemesi teşkil ettiklerini söylenebilir. Sporcuların oynayışları, kazandıkları para, özel hayatları, müzisyenlerin şarkıları, klipleri yahut oyuncuların oynadığı dizilerdeki rolleri, gerçek hayattaki durumları ve yaşantıları dedikodu konularını oluşturmaktadır. Kaynak kişilerden birisi ise konuyu şu şekilde özetlemiştir: “Konusu fark etmez, bu devirde her şey konuşuluyor” (KK-3).

4.3. Jest ve Mimikler ile Kalıp İfadeler

Jest ve mimikler dedikoduda elzemdir. Dedikodu esnasında şaşırma, sinirlenme, üzülmeye, gülme gibi duyguları yansıtan mimik hareketleri ile bir olayı, kişiyi kınama, konuyu daha iyi açıklayabilme açılarından jest hareketleri hayati öneme sahiptir. Bunlar anlatılan olaya heyecan kattığı gibi dedikodunun doruk noktalarına ulaşmasına da büyük hizmet ederler. Dedikoduya başlarken ise “Benden duymuş olma ama”, “ne olmuş biliyor musun”, “bunu hemen duymam lazım”, “bak ben dedikodu yapmayı sevmem ama”, “arkasından konuşmak gibi olmasın ama”, “günahı bize gelmesin ama” gibi dedikodu başlangıç kalıplarının olduğu söylenebilir.¹² Dedikodu esnasında “Yaa öyle mi olmuş”, “ben demiştim zaten ondan bir şey olmaz diye”, “tüh tüh tüh ne hallere koydu kızı/oğlanı”, “Yazık anam yazık, kız cihaza yazık”, vb. kalıp ifadeler kadınlar arasında çokça kullanılırken birtakım jest-mimik ve el-kol hareketleri de eşlik etmektedir. Erkek dedikodularında nadir bir şekilde jest-mimik hareketlerine rastlanılmışsa da bazı zamanlar alışıldık el-kol hareketleriyle karşılaşmıştır. Sözgelimi, dedikodu ederken elleriyle ağızlarını kapattıkları veya bıyık ve sakallarıyla uğraştıkları görülmüştür. Ayrıca kalıp ifadelerine de hemen hemen hiç rastlanılmamıştır. Kalıp ifadelerin oluşabilmesi için uzun yıllara ihtiyaç vardır. Bu durumda erkeklerin dedikodusunun sistematik bir hâle bürünmediği düşünülmekte, buna karşın dedikoduların daha çok kadınlarla özdeşleştirilmeleri anlaşılabilir. Bu durumdan dolayı da kadınların dedikodusunun daha eskilere dayandığı da düşünülmektedir.

4.4. Mekân

Kapı önünde, mahalle arasında, kahvehanede, altın gününde, çeşme başında edilen dedikodu mekânlarına ek olarak televizyon, radyo, forum siteleri, sosyal medya uygulamaları da bu mekânlar arasında sayılabilir. Okul ortamında “Falanca Hoca bana kafayı takmış, geçirmiyor” şeklinde kalıp ifadelerle rastlamaktayız. Kişiler, hocalarına günahlara yükleyip kendilerini rahatlatmaktadırlar. Odaya gelen yeni kişi hakkında (öğrenci yurdunda), yemek yerken, kütüphanede, parti-

¹² Bu durum masallardaki “bir varmış bir yokmuş”, “evvel zaman içinde kalbur saman içinde” vb., Karagöz oyununda “Of, Hay, Hak” ifadesinin kullanılması vb. başlangıç kalıpları şekillerinde de karşımıza çıkmaktadır.

de, açık havada vb. olmak üzere hemen her alanda dedikodu edilmektedir. Odaya yeni gelen kişi hakkında edilen dedikodular, o kişiye ne şekilde davranılacağını da belirlemektedir. Bu durumda rahatça dedikodu edebilmek adına mesajlaşma uygulamalarından grup kurup yeni gelen kişi hakkında dedikodu edildiği de rastlanan bir durumdur.

Özellikle kahvehanedeki dedikodularda öncelikle kişilerin ağzı aranır. Ortaya atılan laf üzerinden kişilerin düşünceleri anlaşılır ve dedikoduya o şekilde devam edilir. Sözgelimi, “Falanca kişi/siyasetçi/sporcucu şunu yapmış”, “Filanca takımın teknik direktörü veya başkanı şunu söylemiş” vb. şekillerde ortaya laf (“yem”) atılır ve diğerlerinin o kişi hakkındaki düşüncesi, verecekleri cevaplar yahut takındıkları tavırlardan anlaşılır (“yüzü düştü” vb. denilerek de kişilerin düşünceleri anlaşılır). Kahvehanelerin sahipleri farklı kahvehaneye giden müşterilerinin dedikodusunu yapmakta, kahvehanede ise mahalledekiler, ortaklıklar ve ortak tanıdıklar üzerinde dedikodu yapılmaktadır. Kişiler, evde hanımlarıyla konuşmadıkları konuların (siyaset, futbol vb.) dedikodusunu kahvehanede yapmaktadır. Toplumda “dedikoducu” olarak bilinen kişilerin de dedikodusu edilmekte, bunu yapanların ise dedikodu etmediklerini belirtmeleri çelişkili bir durumu ortaya koymaktadır. Evlenecek oğlan (damat) hakkında -kahvehanelerde dedikodu edilerek de bilgi toplanmaktadır.

Berber/kuaför hakkında dedikodular da edilmektedir. Nedeni bilinmez,¹³ erkeklerin büyük çoğunluğu berberlerine bağlılık gösterir. Berberleri alınacağından yahut kendileri istemediğinden dolayı da farklı berberlere gitmezler, gidilmişse ise eski berberlerinin önünden geçmemeye çalışırlar.¹⁴ Bu açıdan kişiler, berberlerine karşı koyamaz, tıraşlarını beğenmediyseler de bunu berberlerinin yüzüne söyleyemezler. Bu kişiler, kapıdan çıkar çıkmaz argo ve küfürle birlikte dedikodu etmeye başlamakta, berberlerine söyleyemediklerini bu şekilde dile getirerek rahatlamaktadırlar.

Araştırmaya katılanlar, ortama ve kişilere göre dedikoduların değiştiğini; sırtutan/tutamayan ve kişilerin zekâ düzeylerinin dedikoduyu şekillendirdiği belirtilmiştir (KK-2; KK-3; KK-5; KK-7; KK-8). Zekâ düzeyi olarak kişilerin genel kültür (siyaset, spor vb.) konularında gelişmişlik düzeylerine göre dedikodu edilmektedir. “Erkeklerle kızların, kızlarla erkeklerin dedikodusunu ederim” (KK-1)

¹³ Nedeni hakkında kesin bir şey ortaya koymak mümkün değilse de kişinin bedeninin en önemli parçalarından birisini emanet ettiği kişiye güven duymasının önemi de burada vurgulanmalıdır. Nasıl ki kişiler, doktorlara bedenlerini emanet ettiklerinden onlara karşı koyamıyor ise berberler için de benzer bir durumun geçerli olabileceği düşünülmektedir.

¹⁴Bu durumun bir benzeri de halk arasında kişilerin mahallesindeki bakkaldan alışveriş yapmak yerine büyük marketlerden alışveriş yaptıktan sonra o poşetlerle mahallesindeki bakkalın önünden geçmek yerine yolunu değiştirip farklı bir yoldan evine ulaşması şeklinde de karşımıza çıkmaktadır.

şeklinde cevap, ortamdaki kişilerin dedikodu üzerindeki etkisini ortaya koymaktadır.

“Ayaklı gazete” ifadesi her mekânı dolanıp, insanların yanına gidip onlara bilgileri haber veren, dedikodu malzemesi sunan veya yaptıran kişiler için kullanılmaktadır. Dijital mekân, insanın doğa dışındaki yeni bir varoluş alanı olan sosyal medyada¹⁵ önemli dedikodu mekânıdır. Burada paylaşılan gönderiler (özellikle fotoğraflar), önemli dedikodu malzemesi sunmakta, kurulan gruplarda yahut özelden de dedikodular edilmektedir. Gündem, etiket şeklinde yahut farklı sayfalarda siyasiler, sporcular, fenomenler, kadınlar; dizi, film oyuncularını veya programdaki kişiler hakkında dedikodular edilmektedir. Özel olarak dedikodu gruplarının varlığı da bilinmesiyle birlikte, görüşülen kişiler böyle gruplarının olmadığını, bunların daha çok kadınlarda olduğunu, yine de var olan gruplarda (özellikle sınıf grubu) kısıtlı da olsa dedikodu ettiklerini belirtmişlerdir (KK-1; KK-2; KK-5; KK-6; KK-7).

4.5. Dedikoduda Özlü Sözler

Halka mâl olmuş özlü sözlerin dedikodularda da kullanıldığını görmek mümkündür. Aşağıda bunları bazı örnekler verilmiştir.

Dedikodunun etkilerini kaldırabilmek adına, durumun abartı olduğunu ifade etmek için “beşin/onun üzerine beş/on koyarak söylüyor”, “bire bin katmak” ifadeleri kullanılmaktadır.

Birininin maddi kazancı dedikodu konusu olup belirli bir sonuca varılmadığında şu ifade kullanılmaktadır: Zengininin malı züğürdün çenesini yorarmış.

Belirli bir dedikodunun yalan, yanlış haber olduğu söylendiğinde şu ifade akla gelmektedir: Ateş olmayan yerden duman çıkmaz. Kişiler, bu dedikoduya inanmamaya çalışsalar da doğruluk ihtimali de zihinlerinin bir köşesinde bulunmaktadır.

Çok gezenlerin arkasından dedikodu edilirken “Ayağı altına gelmez”; çok hareketli insanlardan bahsedilirken de “eli dursa ayağı durmaz” ifadesi kullanılmaktadır.

Karısının daha iyi şartlarda yaşamak istemesiyle yahut bu konularda üstelmesiyle, erkeğin yeni eşya, ev vb. alması dedikodu konusu edildiğinde ise “Kötü kadın ey (iyi) mal sahibi edermiş” sözü kullanılmaktadır.

Dertsiz, tasasız ve rahat insanların arkasından konuşulurken “Dünya yansa bir horom otu yanmaz” ifadesi kullanılmaktadır.

¹⁵ Sosyal medya hakkında ayrıntılı bilgi için bk. (Özutku vd., 2014).

Kişilerin bir anda varlıklı olup görgüsüzlük sergilemesi durumlarında o kişiden bahsedilirken “Görmemişin çocuğu olmuş, çekmiş ç.künü koparmış” ifadesi kullanılır.

Boyu kısa olup fena işler yapanlar için “g.tü yere yahundan korkacaksın” ifadesi kullanılır. Bu ifade beden ayıplama amacından ziyade beklenilmeyen kişilerden görülen olumsuz hareketler karşısında şaşırılmasını ifade eden bir üslup ile söylenmektedir.

Karısı kocasına veya kocası karısına zorluklar çektiriyor, onu bezdiriyor ise “Karısının/kocasının burnundan döker” ifadesi kullanılmaktadır ki sadece karı-koca değil, birbirini yoran, bıktıranlar için de söylenmektedir.

Bunların yanı sıra “O kadar konuştu/kınadık başımıza geldi”, hıçkırınca yahut kulak kaşınınca/çınlayınca “birisi bizi konuşuyor” şeklinde inançların erkeklerin arasında olmadığı da gözlemlenmiştir, kimileri ise kullansa da inanmadığını belirtmiştir. Hz. Muhammed’in “Kınamayınız, kınadığınız şey başınıza geçmedikçe ölmezsiniz” hadisi de kişiler tarafından hatırlatılmıştır (KK-2; KK-3).

4.6. Kötümser ve İyimser Dedikodular

Bilinenin aksine sadece olumsuz değil, olumlu, iyimser şekilde dedikodular da edilmektedir. Çalışma esnasında kişilerden bazıları dedikoduyu, “insanların arkasından iyi veya kötü konuşulması” (KK-2; KK-3; KK-10) şeklinde tanımlamaları da görüşümüzü onaylamaktadır. Her iki durum da örneklerle açıklanacaktır.

Bir köpek, havlayarak adama yaklaşırken (bahsedilen kişi köpekten korkmaktadır), adam “kaynanama benziyor” demekle birlikte birtakım sözler ettiği görülmesi olumsuz dedikoduya örnek olmakla birlikte erkeklerin kaynanaları/kaynataları hakkında dedikodu ettiklerini de ortaya koymaktadır. Buna karşın kişinin başarısından bahsedilirken “Maşallah”, “İnşallah nazar değmez”, “Helal olsun, çalıştı, başardı” gibi ifadelerle birlikte dedikodusunun edildiğine rast gelinmiştir. Bu durumda olumlu anlamda dedikoduların varlığına da kanıt niteliği taşımaktadır.

Pek çok kişi olumlu yanının olmadığını düşünmekle birlikte muhatap olunan kişinin karakter analizinin yapılması şeklinde dedikodunun olumlu özelliklerinin olduğunu da belirtmişlerdir (KK-3; KK-4; KK-5; KK-6). Sözelimi, bir başkasının dedikodusuna rast gelen kişi, kendi hakkında da aynı şeylerin yapılabileceğini düşünmekte, bu açıdan temkinli olmaktadır. Demirci (2004: 17), insanların dedikoduyu, gerçek hayatın sıkıntılarında kaçıp zihinlerini dinlendirebilecekleri sığınaklar gibi kullanılmasıyla dedikodunun olumlu yanlarından da söz eder.¹⁶ Ayrıca Solmaz (2006: 567) da dedikodunun olumlu açıdan kullanılması gerektiği-

¹⁶ Dedikodunun olumlu yanları hakkında ayrıntılı bilgi için bk. (Demirci, 2004: 16-17).

ni belirtmektedir. Usta vd. (2018: 2) ise işgörenler arasında kaynaşmayı sağlaması, bilgi ve tecrübe aktarımı konularında aracı rolünü üstlenmesi, mutluluk hissi vermesi gibi yanlarıyla da olumlu taraflarının olduğunu işaret etmektedirler.¹⁷ Bunların yanı sıra olumsuz bir durum olarak ise iş yerinde dedikodu eden kişinin iş feshinin gerçekleştirilmesi de kişiler tarafından ifade edilen konulardan birisidir (KK-2).¹⁸ Ayrıca kişilik hakları ihlaline sebep olunabileceği, kişiyi hürsa sürükleyip hiç olmadığı kişi haline getirdiği, dinen yasak olmasıyla olumsuz bir anlam ifade ettiği de belirtilmiştir (KK-3; KK-4).

4.7. Erkek-Kadın Dedikoduları

Erkek ve kadın dedikodularının birbirinden ayrıldığı kimi noktaların yer aldığı da kaynak kişiler tarafından belirtilmektedir.

Kişiler, kadın ve erkek dedikodusunu büyük ölçüde “detaycılık” üzerinden ayırmaktadır. Kadınların fazlaca detaya girdikleri, erkeklerin ise daha yüzeysel şekilde dedikodu ettiği belirtilmektedir (KK-1; KK-2; KK-3; KK-5; KK-6).

Erkeklerde konuşulan konunun orada konuşulup bitirildiği ifade edilmekte, kadınlarda ise dedikodunun uzadığı, farklı alanlarda da dedikoduya devam ettikleri (sözgelimi, yüz yüze dedikodu edilirken, ayrılmaları durumunda telefondan dedikodu etmeleri) belirtilmektedir (KK-5; KK-6). Bu açıdan kadınların dedikoduya daha bir bağımlı olduğu ifade edilmektedir.

Kadınların birbirlerine güveninin sınırlı olmasına karşın erkeklerin birbirlerine olan güveninin -kadınlarınkinden- daha fazla olduğu da belirtilmektedir (KK-7). Erkekler dedikodu ederken birbirlerine olan güvenlerinden dolayı -dedikodusu edilen kişinin- özel olarak kabul edilebilecek durumlarından bazıları da anlatılmaktadır. Bunun yanında kadınların eski sevgilileri, onların sevgilileri vb. konularda dedikodu ettikleri belirtilmiştir (KK-7), bu durum evli kadınların da daha çok kocalarının arkasından dedikodu etmeleri konusunda benzerlik kurmamızı sağlamıştır. Buna karşın erkekler, hanımlarını farklı ortamlarda mevzubahis yapmamaktadırlar. Erkeklerin ise arkadaşları, eski arkadaşları ve arkadaşlıkları konularında dedikodu ettikleri belirtilmişse de (KK-7) eski sevgilileri hakkında dedikodu ettikleri de gözlemlenmiştir.

¹⁷ Burada ifade edilmeye çalışılan durum, dedikodunun olumlu yanlarının da bulunduğu şeklindedir. Aksi olarak dedikodunun olumlu bir unsur olduğu yahut olumsuz yanlarının bulunmadığı gibi bir anlam çıkarılmamalıdır. Bu açıdan hatalı bilgilerin dedikodu konusu olarak diğer kişilerle paylaşılmasının toplumu kaosa sürükleyebilecek kadar önemli düzeyde olumsuz yönlerinin olduğunun da bilinmesi gerekmektedir. Bunun yanında hakkında konuşulanlardan bihaber olan taraf, olumsuz bilgilerin kurbanı olarak toplum nezdinde olumsuz bir imaja sahip olabilecektir (Usta vd., 2018: 10).

¹⁸ Bu duruma medya organlarında da çokça karşılaşmaktayız. Bk. (URL-4; URL-5; URL-6; URL-7).

Sonuç

Dedikodunun insanlar arasında bu denli yaygın olması, belirli bir kompozisyona tabi olması, belirli kurallarının bulunması, insanın “Homo Rumor” (Dedikoducu İnsan) olabileceğini akla getirmektedir. Hayvanların dedikodu edememesi de bu durumu tetikler niteliktedir. Dedikodu yapmak ile anlatı anlatmak arasında farklar vardır. Bunlardan birisi anlatı da bir taraf anlatır, diğer taraf dinler yani pasif durumdadır. Ayrıca dedikoduda büyük bir dinleyici kitlesi olmaması hatta çoğunlukla dedikodu edenler dışında kimselerin olmaması gerekir. Bunun yanında dedikoduda ise her iki tarafın da aktif olması, konuşmaya katılım sağlaması gerekmektedir. Anlatılarda (mit, efsane, masal, destan, halk hikâyesi) olağanüstü motiflerle karşılaşılmasına karşın dedikodular da bu durum yok denecek kadar azdır. Harari (2015: 36) ise maymunların da sosyal ilişkilerde birbirleri ile yakından ilişkili olduklarını ama dedikodu yapamadıklarını, dedikodunun kötülense de gruplar halinde iş birliği yapmanın temelini oluşturduğunu yazmaktadır. Bu bakımdan dedikodu insanlara özgü bir nitelik kazanmaktadır çünkü bizler, hayvanların kalabalık bir grup oluşturamadığını bilmekteyiz. İnsana, en çok benzetilen hayvan olarak şempanzenin de “birkaç düzineden oluşan küçük gruplar halinde yaşadığını” (Harari, 2015: 38) bilmekteyiz. Buna karşılık Harari, dedikodunun homo sapiens’in daha büyük ve istikrarlı gruplar kurmasını sağladığını ifade etmektedir (2015: 39).

İnsanoğlu, geçmişten günümüze anlatma ihtiyacını hissetmiş, bu ihtiyaçlardan birisi de dedikodu şeklinde ortaya çıkmıştır. Ne zaman ortaya çıktığı bilinmeyen dedikodunun, insanların anlatma ihtiyaçlarını önemli oranda giderdiği de bilinmektedir. Bu dedikodular kadınlar arasında balkondan balkona, pencereden pencereye yapılmasının yanında mahalle aralarında, kapı önlerinde, evin içinde oturup çay içerek de edilmektedir. Erkekler ise hanımları ile konuşamadıkları konuları (futbol, siyaset vb.) kamuya açık alanlarda genellikle kahvehane gibi ortamlarda diğer erkeklerle konuşmaktadırlar. Bu açılardan anlatma ihtiyaçlarını karşılamakta ve rahatlamaktadırlar. Genç kızlar ve erkekler ise aileleri ile paylaşamadıkları durumları arkadaşları ile paylaşmakta, onlarla konuşmakta ve kişiler üzerine dedikodu yapmaktadırlar. Yaşlı kesimde anlatma ihtiyacı daha fazla öne çıkmakla birlikte bu açıdan yanlarına oturan kişiye hemen bir şeyler anlatmaya başlamaktadırlar. İnsanların büyük çoğunluğunun anlatma ihtiyacını dedikodulardan sağladığı bilinmektedir. İnsanların bir başkaları hakkında düşüncelerini onlara söyleyememelerinin farklı sebepleri olabilmekte, bu durumda onların arkasından konuşmayı gerektirmekte ve dedikodu şeklinde ortaya çıkmaktadır.

Kötümser ve iyimser dedikodular düşünüldüğünde kişinin ortamda rezil de vezir de edilebileceği söylenebilmekte, bu da dedikodunun belirli bir gücünün olduğunu düşündürmektedir. Dedikodu, birini batırmak ya da göklere çıkarmaktan toplumsal ayaklanmalara hatta savaşımlara neden olma özelliklerini taşır (Göle,

2016: 49). Ayrıca dedikodusu edilen konunun “Ateş olmayan yerden duman çıkmaz” ifadesinden de anlaşılacağı üzere belirli bir gerçekliğe sahip olduğu da düşünülmektedir. “Rahatsız ediciliğin temelinde gerçek çıkma olasılığı yatar” (Göle, 2016: 55).

Erkekler yaptıkları dedikoduları, dedikodu şeklinde adlandırmamaya özen göstermiş, dedikodu yerine eleştiri, sohbet, konuşma, düşüncelerini ifade etme, yerme ifadelerini kullanmışlardır. Dedikoduların edildiği ortama güven hâkim olmakta, dedikoduya katılmayan kişi de şüphe edilebilmekte ve kısmi şekilde ötekileştirilmektedir. Bu ortamda hemen her şeyin (kadınlardan zenginlere, siyasetçilerden sporculara, eski sevgililerden ortamda bulunmayan arkadaşlara kadar vb.) dedikodusu edilse de kadınlar kadar ayrıntılı, detaylı bir dedikodu edilmediği de kişiler tarafından bildirilmiştir. Arkadaşlar, hocalar, eski sevgililer, ünlüler gibi mevzular önemli dedikodu konularını teşkil etmektedir. Erkekler arasında geçmişteki olaylardan hatırlanıp bu konularda dedikodu edildiği de rastlanılan bir durumdur. Sözelimi, lise yıllarındaki bir öğretmenini hatırlayıp onu hakkında dedikodu etmektedirler. “Ötekilerin” dedikodusu da edilmektedir. Aslında bu durum sadece erkekler arasında değil, insanlık içerisinde böyledir. Sözelimi farklı bir kültürü paylaşan kişinin kültürel unsurlarındaki farklılıklar dedikodu konusu olarak açılmaktadır. Bu şekilde insanlar birilerini günah keçisi ilan ederek kendilerini temize çıkarmaya çalıştıkları da görülen unsurlardan birisidir.

Bu açıdan dedikodunun Türk kültürü içerisinde sadece kadınla bağdaştırılmadığı, erkeklerin de büyük oranda dedikodu ettiği fakat bu dedikoduları farklı isimler altında gizlediği görülmektedir. Dedikodunun sosyal varlık olan insanlar arasında iletişimi sağlama, kültür aktarımını ortaya koyma gibi açılardan da önem teşkil ettiği ortadadır. Çeşitlenme, abartı ve tekrarin da dedikodunun devamlılığını sağladığı ifade edilmelidir. Bu ve bunun gibi açılardan halkbilimi türlerinden birisini teşkil eden dedikodu üzerine çalışmalar yapılması gerektiği ve folklor bünyesindeki bu eksikliğin tamamlanması gerektiği de ulaşılan sonuçlar arasındadır.

Kaynakça

- Assmann, Jan (2015). *Kültürel Bellek, Eski Yüksek Kültürlerde Yazıt, Hatırlama ve Politik Kimlik*. Çev. Ayşe Tekin. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bascom, William R. (2014). “Folklorun Dört İşlevi”. Çev. Ferya Çalış. *Halk Biliminde Kuramlar ve Yaklaşımlar 2*. Ed. Mehmet Öcal Oğuz ve Selcen Gürçayır Teke. Ankara: Geleneksel Yayınları.
- Ben-Amos, Dan (1997). “Şartlar ve Çevre İçinde Folklorun Bir Tanımına Doğru”. Çev. Metin Ekici. *Milli Folklor*, 33: 74-87.

- Çelik, Adil (2019). "Türk Sözlü Anlatı Geleneğinde Hristiyan İmajı". *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*, 28: 902-924.
- Demirci, Kerim (2004). "Dedikodu Kavramına Dair". *Millî Folklor*, 64:11-17.
- Doğın, Çiğdem (2019). *Dedikodu Olgusuna Psiko-Sosyolojik Bir Yaklaşım: Van Merkez TOKİ Örneği*. Yüksek Lisans Tezi. Konya: Necmettin Erbakan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Dundes, Alan (1998). "Halk Kimdir?". Çev. Metin Ekici. *Millî Folklor*, 37: 139-153.
- Dundes, Alan (2005). "Folklor Nedir?". Çev. Gülay Aydın. *Millî Folklor*, 65: 127-129.
- Ergin, Muharrem (1964). *Dede Korkut Kitabı, Metin-Sözlük*. Ankara: Ankara Üniversitesi Basımevi.
- Ergin, Muharrem (2003). *Dede Korkut Kitabı*. Haz. Murat Emre Şahin ve Hasan Kadıköylü. İstanbul: Hisar Kùltür Gönüllüleri.
- Girard, Rene (2005). *Günah Keçisi*. Çev. Işık Ergüden. İstanbul: Kanat Kitap.
- Gökyay, Orhan Şaik (2019). *Dede Korkut Hikâyeleri*. İstanbul: Yeditepe Yayınevi.
- Göle, Münir (2016). *Dedikodu*. İstanbul: Alakarga Yayınları.
- Güvenç, Ahmet Özgür (2018). "Anlatıdan Görsele Elektronik Mizah Kùltürü". *Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, 61: 101-112.
- Harari, Yuval Noah (2015). *Hayvanlardan Tanrılara Sapiens, İnsan Türünün Kısa Bir Tarihi*. Çev. Ertuğrul Genç. İstanbul: Kolektif Yayınları.
- Hekimoğlu, Fahrettin (2020). *Örgütlerde Dedikodu ve Söylentinin Örgütsel İletişim Açısından Değerlendirilmesi*. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Bahçeşehir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Huizinga, Johan (2020). *Homo Ludens Oyunun Toplumsal İşlevi Üzerine Bir Deneme*. Çev. Mehmet Ali Kılıçbay. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- İsahanlı, Hamlet ve Gazanfargızı, Aynur (2020). "Dedikodu Halkbilimi Türü Müdür?" *Uluslararası Halkbilimi Araştırmaları Dergisi*, 5: 127-146.
- Kocabay, Hatice (2007). "Bir Dedikodu İletim Mekânı Olarak İnternet Sitelerinin Forumları". *Millî Folklor*, 75: 121-125.
- Malinowski, Bronislaw (1990). *Büyük, Bilim ve Din*. Çev. Saadet Özkal. İstanbul: Kabcacı Yayınevi.
- Ong, Walter Jackson (2014). *Sözlü ve Yazılı Kùltür Sözüün Teknolojileşmesi*. Çev. Saadet Postacıoğlu Banon. İstanbul: Metis Yayınları.

- Özdemir, Nebi (2015). *Medya Kùltür ve Edebiyat*. Ankara: Grafiker Yayınları.
- Özutku, Fatih vd. (2014). *Sosyal Medyanın ABC'si*. İstanbul: Alfa Yayınları.
- Sanders, Barry (2019). *Kahkahanın Zaferi, Yıkıcı Tarih Olarak Gülme*. Çev. Kemal Atakay. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Sezer, Ayşe (2020). "Dedikodu, Mekân ve Statü". *Motif Akademi Halk Bilimi Dergisi*, 13(31): 1040-1055.
- Solmaz, Başak (2006). "Söylenti ve Dedikodu Yönetimi". *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 16: 563-575.
- Tekgöz Obuz, Aysel (2020). "Kadınlar Açısından Dedikodu". *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 70: 579-587.
- Usta, Mehmet Emin vd. (2018). "Örgütsel Dedikodu Yönetimi". *Harran Maarif Dergisi*, 3(2): 1-13.
- Yıldırım, Dursun (1985). Türk Folklor Araştırmalarının Problemleri. *Erdem*, 2: 545-558.

Elektronik Kaynaklar

- URL-1: "TDK Güncel Türkçe Sözlük". <https://sozluk.gov.tr/> (Erişim: 24.03.2021).
- URL-2:"Yükseköğretim Kurulu Başkanlığı Tez Merkezi".<https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp> (Erişim: 09.05.2021).
- URL-3: "Dergipark Akademi".<https://dergipark.org.tr/tr/search?q=%22Dedikodu%22§ion=articles> (Erişim: 09.05.2021).
- URL-4: "Facebook'ta dedikodu yaptı! İş yerinden tazminatsız kovuldu"<https://www.milliyet.com.tr/gundem/facebookta-dedikodu-yapti-is-yerinden-tazminatsiz-kovuldu-2453917> (Erişim: 26.05.202).
- URL-5: "Yargıtaydan çalışanlar için dedikodu kararı! Mesai arkadaşlarının dedikodusunu yaptı işten atıldı"<https://www.sabah.com.tr/yasam/2020/01/13/yargitaydan-calisanlar-icin-dedikodu-karari-mesai-arkadaslarinin-dedikodusunu-yapti-isten-atildi> (Erişim: 26.05.2021).
- URL-6: "Dedikodu yapan hasta bakıcı işten kovuldu".<https://www.cnnturk.com/turkiye/dedikodu-yapan-hasta-bakici-isten-kovuldu> (Erişim: 26.05.2021).
- URL-7: "İş yerinde dedikodu yapmak kovulma sebebi!".<https://www.youtube.com/watch?v=AwHxdGv33hY> (Erişim: 26.05.2021).

Sözlü Kaynaklar

- GK-1: Üniversite mezunu (Görüşme tarihi: 13.12.2019).

KK-2: Üniversite öğrencisi (Görüşme tarihi: 13.12.2019).

KK-3: Üniversite mezunu, asansörcü (Görüşme tarihi: 13.12.2019).

KK-4: Üniversite öğrencisi (Görüşme tarihi: 13.12.2019).

KK-5: Lise mezunu (Görüşme tarihi: 13.12.2019).

KK-6: Üniversite öğrencisi (Görüşme tarihi: 13.12.2019).

KK-7: Üniversite öğrencisi (Görüşme tarihi: 13.12.2019).

KK-8: Üniversite mezunu (Görüşme tarihi: 13.12.2019).

KK-9: Lise mezunu, mağazada müdür yardımcısı (Görüşme tarihi: 13.12.2019).

KK-10: Üniversite mezunu (Görüşme tarihi: 13.12.2019).

Çalışmanın yazarı/yazarları “COPE-Dergi Editörleri İçin Davranış Kuralları ve En İyi Uygulama İlkeleri” çerçevesinde aşağıdaki hususları beyan etmiş(ler)dir:

Etik Kurul Belgesi: Bu çalışma için etik kurul belgesi gerekmemektedir.

Finansman: Bu çalışma için herhangi bir kurum ve kuruluştan destek alınmamıştır.

Destek ve Teşekkür: Çalışmanın araştırılması ve yazımı esnasında destek veya fikirlerine başvurulmuş herhangi bir kişi bulunmamaktadır.

Çıkar Çatışması Beyanı: Bu makalenin araştırması, yazarlığı veya yayınlanmasıyla ilgili olarak yazarın/yazarların potansiyel bir çıkar çatışması yoktur.

Yazarın Notu: Bu çalışma TOKÜAD-III. Uluslararası Toplum ve Kültür Araştırmaları Sempozyumu’nda (1-3 Ekim 2021) yazarın aynı adla sözlü olarak sunduğu bildirinin gözden geçirilerek genişletilmesi suretiyle hazırlanmıştır.

Katkı Oranı Beyanı: Bu makalenin tüm bölümleri tek bir yazar tarafından hazırlanmıştır.



The author / authors of the study declared the following points within the framework of the “COPE-Code of Conduct and Best Practices Guidelines for Journal Editors”:

Ethics Committee Approval: Ethics committee approval is not required for this study.

Funding: No support was received from any institution or organization for this study.

Support and Acknowledgments: There is no person whose support or ideas are consulted during the research and writing of the study.

Declaration of Conflicting Interests: The author has no potential conflict of interest regarding research, authorship or publication of this article.

Author’s Note: This study was prepared by reviewing and expanding the paper that the author submitted orally under the same name at TOKÜAD-III. Uluslararası Toplum ve Kültür Araştırmaları Sempozyumu (1-3 Ekim 2021) [TOKÜAD- 3rd International Symposium on Society and Cultural Studies (October 1-3, 2021)].

Author Contributions: All sections of this article have been prepared by a single author.



Araştırma Makalesi
Gönderim Tarihi: 19.10.2021
Kabul Tarihi: 02.11.2021
Yazıt Kùltür Bilimleri Dergisi, 2021, 1(2): 157-180

Research Article
Received Date : 19.10.2021
Accepted Date: 02.11.2021
DOI Number: 10.29228/yazitdergisi.53895

SAİT UĞUR'UN TÜRKÜ DERLEMELERİ ÜZERİNE BİR İNCELEME*

A Review on Sait Uğur's Türkü Compilations

Hicran DERE**

Erhan ÇAPRAZ***

ÖZ

Anonim halk kùltürü ürünlerinden biri olan türküler, halkın kendini anlattığı ve kùltürünü yaşattığı, nesiller arası sürekliliğın sağlanmasında kùltür aktarımının bir kolunu oluşturan, hikâyeleri, sözleri ve ezgileriyle milli kùltürün yansıtılmasında büyük rol oynayan üretimlerdir. Türk kùltürünün muhafazasında halk türkülerinin üretenleri ve söyleyenleri kadar derleyenleri de önemlidir. 1900'lü yıllar itibarıyla ortaya çıkan Türkçülük akımı etkisiyle inşa edilmek istenen milli kimlik olgusu için folklor ürünlerinin derlenmesi düşünölmüş ve bu amaç doğrultusunda derleme faaliyetleri gerçekleştirilmiştir. Folklor çalışmalarına Cumhuriyet döneminden önce başlamış az sayıdaki araştırmacıdan biri de Sait Uğur'dur. Çalışmanın amacı; Sait Uğur'un derleme anlayışını tespit etmek ve İçel yöresinden derlediğı folklor ürünleri arasında büyük yekün teşkil eden türkülerin konuları üzerinde durularak türkülerde işlenen konuların yoğunluğunu saptamak bu yolla toplumsal belleğın biriktirdiklerini ortaya koymaktır. Çalışmanın bir diğeri amacı ise folklor bağlamında çalışan bir araştırmacının yararlanabileceğı halk türküleri veri tabanına katkı sağlamaktır. Çalışmada Sait Uğur'un türkü derlemelerini yayımladığı kaynaklar belirlenmiş bu kaynaklardaki türkülerden sözü-bestesi şahsa ait olanlar ve varyantlar çıkarılmış, anonim nitelikli olanlar ezgilerinden bağımsız olarak metin merkezli bir yöntemle incelenmiştir. Konu yoğunluğunun tespit edilebildiğı yüz yetmiş türkü, konu başlıkları altında değerlendirilmiş ve değerlendirme neticesinde Sait Uğur'un türkü derlemeleri içinde gurbet-ayrılık-hasret, aşk-sevda, övgü ve arzu-istek konularının, diğeri konulardan daha öne çıktığı ve gurbet/ ayrılık/hasret konulu türkülerin birinci sırada yer aldığı görölmüştür. Çalışmada amatör bir derlemeci olan Sait Uğur'un, türkü derlemeleri içinde gurbet-ayrılık-hasret konulu türkülerin birinci sırada yer almasından hareketle, derlemelerin yapıldığı konar-göçer toplulukların yoğunca yaşadığı bölgelerde firâkın doğurduğu hicranın top-

* Bu makale, "Sait Uğur'un Türk Halk Bilimine Katkısı" isimli yüksek lisans tezinden üretilmiş olup, TOKÜAD-III. Uluslararası Toplum ve Kùltür Araştırmaları Sempozyumu'nda (1-3 Ekim 2021) yazarların aynı adla sözlü olarak sundukları bildirinın gözden geçirilerek genişletilmesi suretiyle hazırlanmıştır.

** Yüksek Lisans Öğrencisi. Erciyes Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Kayseri/TÜRKİYE. e-posta: ekicihicran@hotmail.com. ORCID: 0000-0002-5808-3182.

*** Doç. Dr. Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Bolu/TÜRKİYE. e-posta: erhancapraz38@gmail.com. ORCID: 0000-0001-8705-4981.

lumu derinden etkilediği ve türkülerin şekillenmesinde büyük rol oynadığı sonucuna ulaşmıştır.

Anahtar Sözcükler: İçel folkloru, Sait Uğur, kültür, halk türküleri, konu.

ABSTRACT

Folk songs, which are one of the anonymous folk culture products, are linguistic productions that the people tell about themselves and keep their culture alive, form a branch of cultural transmission in ensuring continuity between generations, and play a major role in reflecting the national culture with their stories, words and tunes. In the preservation of Turkish culture, the compilers of folk songs are as important as those who produce and sing. The compilation of folklore products was considered for the phenomenon of national identity, which was desired to be built with the effect of the Turkism movement that emerged in the 1900s, and compilation activities were carried out in line with this purpose. One of the few researchers who started folklore studies before the Republican period is Sait Uğur. Purpose of the study; It is to determine Sait Uğur's understanding of compilation and to determine the density of the topics covered in the folk songs, by emphasizing the subjects of the folklore products that he compiled from the İçel region, and to reveal the accumulation of the social memory in this way. Another aim of the study is to contribute to the database of folk songs that a researcher working in the context of folklore can benefit from. In the study, the sources on which Sait Uğur published his folk song compilations were determined, the songs that were written and composed by himself and their variants were extracted, and the anonymous ones were analyzed with a text-centered method, independent of their tunes. One hundred and seventy folk songs, in which the subject density can be determined, were evaluated under the headings and as a result of the evaluation, the themes of homelessness-separation-longing, love-affection, praise and desire-wish were more prominent than other subjects in Sait Uğur's folk song compilations. It was seen that homelessness-separation-longing theme took the first place. In the study, based on the fact that the folk songs with the theme of homelessness-separation-longing rank first among the folk song compilations of an amateur compiler Sait Uğur, it was concluded that the sorrow, which was born in the regions where the nomadic communities where the compilations were made, deeply affected the society and played a major role in the shaping of the folk songs.

Keywords: İçel folklore, Sait Uğur, culture, folk songs, subject.

Giriş

Halk bilimi halkın gelenekselleşen maddi ve manevi kültür öğelerini metotlu şekilde araştıran, derleyen, tasnif eden, değerlendiren bilim dalıdır. Halkı oluşturan insanların sahip olduğu maddi ve manevi kültürel değerlerin saklanması korunması ve gelecek nesillere aktarılması noktasında derleme faaliyetlerinin önemi büyüktür. "Tüm dünyada 'folklor' teriminin ilk kullanıcısı olarak bilinen William John Thoms, sanayileşme kentleşme ve köylerin boşalmasıyla folklorun kaybolmakta olduğunu, genç kuşakların bu alana ilgi göstermediğini ve bir an evvel derlemeler yaparak arta kalanın kurtarılmasını savunur. Onun bu önerisi

kendinden sonraki folklor araştırmacıları tarafından da benimsenir ve uygulanır." (Oğuz, 2018: 132).

Türkiye’de derleme faaliyetlerine başlangıç olarak Ignacz Kunos’un Türkiye’nin batı bölgelerinde halk anlatmaları ve türkùleri de topladığı 1880’li yılları almak gerekir. Özellikle 1900’lü yıllar itibariyle ortaya çıkan Türkçülük akımı etkisiyle inşa edilmek istenen milli kimlik olgusu için önemli görùlen folklor ürünlerinin derlenmesi faaliyetleri, Türkiye Cumhuriyet’in kurulmasının ardından daha da hız kazanmıştır. Folklor çalışmalarına Cumhuriyet’in kurulmasından önce başlayan çok az sayıda araştırmacı vardır. Bunlardan biri de Sait Uğur’dur (1882-1955, Silifke).

Öğretmenlik, okul müdürlüğü, belediye reisliği ve ardından müftülük görevlerinde bulunan Sait Uğur Halkevlerinin açılışına kadar faaliyetini sürdüren Türk Ocağının başkanlığını da yapmıştır. Sait Uğur bir yandan kendi geçim kaynağı olan resmî görevlerini icra ederken diğer yandan da milli kimliğimizin inşasına katkı sağlayacak çok sayıda halkbilgisi ve halk edebiyatı malzemesi derlemiştir. Sait Uğur derlemelerini, eline geçen yazma eserleri okumak ve halkı söyletmek suretiyle elde etmiştir. Bu malzemeleri alana ilgi duyan ve alanda çalışan araştırmacılara, dergi çıkaranlara, eser hazırlayanlara gönderdiği gibi kendi çıkardığı Taşeli gazetesi başta olmak üzere *İçel Halkevi Dergisi*, *Milli Mefkûre*, *Göksu*, *Adana Mıntıkası Maarif Mecmuası*, *Adana Bölge Eğitim-Öğretim Dergisi* ve *Ülkü* dergilerinde yayımlamıştır. Sait Uğur derlemelerini süreli yayınlarda yayımlamakla kalmamış yazılı ve sözlü kaynaklardan elde ettiği malzemeyi *İçel Folkloru* adında üç ciltlik ve *İçel Tarihi* adında iki ciltlik eserlerinde de bir araya toplamıştır. Sait Uğur’un mezkûr eserleri Halkevi neşriyatı olarak basılmıştır.

Sait Uğur, halk edebiyatı, ekonomi, tarih, sosyoloji, mitoloji gibi konularda yeterli önbilgiye sahip olan, halkı, halk kültürünü, ve derleme işini seven, derleme konularına ilgi duyan fakat derleme yöntemleri, teknikleri ve ilkeleri hakkında yeterli donanımına sahip olmayan amatör bir derlemecidir. Sait Uğur’un derlemeciliğinde eksik yanlar mevcuttur. Derlediği halkbilgisi ve halk edebiyatı ürünlerinin yazılı kaynaktan mı sözlü kaynaktan mı alındığı belirtilmemiş, yazılı kaynaktan alınmış ise hangi cönkten alındığı ve cöngün nerede bulunduğu çoğu zaman verilmemiş, sözlü kaynaktan alınanlarda ise malzemeyi veren kaynak kişinin, memleketi, yaşı, işi, öğrenim durumu, derleme yeri ve derleme zamanı gibi bilgiler kaydedilmemiştir. Fakat bu alanda özel bir eğitim almamış amatör bir halk kültürü ve folklor derlemecisi olan Sait Uğur’un özelden İçel kültürüne, genelde de Türk kültürüne yaptığı bu hizmet yadsınamayacak kadar büyüktür. Sait Uğur gibi yoğun gayretlerle sahadan veri toplayan ve halk bilimi çalışmalarına katkılar sağlayan o dönem derlemecilerinin, yeni nesillere tanıtılması; onların emeklerine duyulan saygının bir göstergesi olarak değerlidir.

Sait Uğur'un derlemiş olduğu folklorik malzemelerin içinde türkülerin çokluğu dikkat çekmektedir. Sait Uğur'un türkü derlemeleri büyük bir kültür mirasını günümüze kadar taşıyan eski derlemeler olmaları ve halk türkülerini veri tabanına katkı sağlamaları bakımından son derece önemlidir.

1. Türkü

Çalışmamıza başlamadan önce türkü kavramının kaynağıyla ilgili yaklaşımlara değinerek, türkü için yapılan tanımlardan hareketle türkülerin özelliklerinden kısaca bahsetmenin yerinde olacağı kanaatindeyiz.

İçinde şekillendiği topluma ait sosyal ve kültürel değerleri yansıtan türküler başlangıçları itibarıyla sözlü kültür yaratmaları olup ezgi ile söylenmektedir. Mehmet A. Özbek (1990: 193), bütün dünyada folklorun ve halk sanatlarının önemli bir dalı olan halk müziğinin, sözü ve müziğiyle, bir milletin zevkini, kültürünü, tarihini, yerleşimini, sosyo-ekonomik yapısını belirgin ve canlı bir biçimde yansıttığını ifade ederek halk müziğinin önemine işaret eder. Halk müziğinin ülkemizdeki çıktısı ise şüphesiz türkülerdir. "Türküler tüm toplumun ortak malıdır. Ortak duygu ve düşünceleri ifade eder, ortak dertlere derman olur." (Kurt, 2016: 63). Eroğlu (2017: 80), her milletin halk müziği ve halk şarkıları olduğunu ancak, her milletin "türkü"sü olamayacağını, "türkü"nün sadece Türk'e has bir müzik yapısını işaret ettiğini belirtir. Eroğlu'nun bu ifadesinin, türkü kavramının kaynağı hususunda araştırmacılar tarafından ittifakla kabul edilmiş olan; "Türkü"nün "Türki" sözünden geldiği görüşünden beslendiğini söyleyebiliriz. "Türkçe söylenmiş şiir anlamına gelen 'Türkü', 'Türk' kelimesine Arapça 'î' ilgi ekinin getirilmesiyle vücut bulmuştur. 'Türk'e has anlamına gelen bu söz halk ağzında 'Türkü' şekline dönüşmüştür." (Kaya, 2021: 167). Bu yaygın görüşe alternatif bir görüş de Özkul Çobanoğlu'ndan gelir. Çobanoğlu'nun kanaatine göre; "Bugün 'türkü' olarak söyleyip yazdığımız bu kelime yaygın olarak bilindiği gibi, eski cönk ve mecmualarda 'türkiy' şeklinde dar ünlüyle söylenilmekte ve yazılmaktadır. 'Türkiy' sözcüğünün daha önceki formu 'Türk ezgileri' veya 'havaları' anlamında 'türk küy' olmalıdır." (Çobanoğlu, 2010: 47).

Türkü üzerine araştırmacılar tarafından yapılmış ve genellikle birbirini tamamlayan pek çok tanım vardır. Köprülü (1981: 246), türküyü, Türklere mahsus bir beste ile söylenen halk şarkıları şeklinde tanımlamaktadır. "Hâlâ, mâlûm olan şarkılar tarzında tertip edilen türkülerin ayrılığı şekilde değil, bestesindedir. Yâni bu şekil, edebî bir şekil olmayıp tamâmiyle mûsikî bakımından bir hususiyeti hâizdir." diyerek türkülerin beste ve ezgi özelliklerinin önemine dikkat çekmektedir. Boratav (2019: 171) da Türkiye'nin sözlü geleneğinde, bir ezgi ile söylenen halk şiirinin her çeşidini göstermek için (âşık şiirleri için dahi) en çok kullanılan adın türkü olduğunu ifade ederek türkülerin ezgi özelliğine vurgu yapmaktadır. Albayrak (2004: 505), âşık şiirleri gibi düzenleyicisi bilinenler yanında, çoğunlukla, türküler düzenleyicisi bilinmeyen, halkın sözlü geleneğinde oluşup gelişen,

çağdan çağa ve yerden yere içeriğinde olsun, biçiminde olsun zenginleşmelere, bozulmalara, kırılmalara uğrayabilen ve her zaman ezgi eşliğinde söylenen şiirlerdir diyerek türkülerin hem ezgi özelliğine hem anonimlik özelliğine değinmektedir. “Pek çok türkü tarifinde de yer aldığı üzere türkülerin beste ve ezgi dışında en belirgin diğer özelliği de ‘anonim’ niteliğe sahip bir sözel kültür ürünü olmasıdır. Yani türkü, sözlü kültür ortamında ilk yaratıcısının zaman içerisinde unutulmasıyla tamamen halka mâl olmuş, Th. Kowalsky’nin belirttiği üzere tam bir ‘halk şarkısı’dır.” (Aksoy ve Çapraz, 2019: 17).

Anonim türküler toplumsal belleğin biriktirdiği kültürel verileri Türklere özgü geleneksel ezgiler eşliğinde nesiller boyu taşıyan, topluma bir nevi ayna tutan, Türk halkının ortak yaratmaları olmaları özellikleriyle, toplumu oluşturan bireyleri derinden etkileyen konuların analizinde başvurulacak önemli kaynaklar konumundadırlar. Çalışmamızda da düzenleyicisi bilinmeyen halkın sözlü geleceğinde yaşayan türküler incelemeye alınacaktır.

2. Çalışmanın Yöntemi

Türküler üzerine son dönemlerin en kapsamlı araştırmalarından birini yapan Ali Yakıcı, *Halk Şiirinde Türkü* isimli eserinde (Yakıcı, 2013: 316-318) Türkiye’de şu an için en büyük türkü repertuarı olarak kabul edilen, TRT repertuarındaki dört bin iki yüz türküyü adları ve derleyenleriyle birlikte illere göre sıralamıştır. Yakıcının çalışmasına göre TRT Repertuarında bulunan, İçel ve ilçelerine ait türküler 44 tanedir. Yakıcı aynı zamanda Kültür ve Turizm Bakanlığı arşivinde bulunan, deşifre ve notaya alma çalışmaları tamamlanmış olan Kültür Bakanlığı’nın yayımladığı *Türk Halk Ezgileri I-II-III* adlı kitaplarda yer alan türkülerin adları ve kaynak/ derleyici kişileriyle birlikte il, ilçe, köylere dağılımını çıkarmıştır. Bu dağılıma göre de adı geçen eserlerde, İçel ve ilçelerine ait 1 türkü (Silifke/Bir Boyuna Baktım) yer aldığını görmekteyiz. Sait Uğur’un İçel yöresinde yazılı ve sözlü kaynaklardan derleyerek muhtelif yerlerde yayınladığı türküler bize aslında İçel yöresinin türkü bakımından daha zengin olduğunu göstermektedir.

Sait Uğur’un *İçel Folkloru* isimli üç ciltlik eserinde, *İçel Tarihi* isimli iki ciltlik eserinde, Fuad Akbaş ile birlikte kaleme aldığı *İçel Rehberi* isimli eserinde, *Ülkü* ve *İçel* dergilerinde yayımladığı toplam 361 adet türkü tarafımızdan değerlendirilmiştir. Fakat bu sayının tamamı anonim türkülerini kapsamamaktadır. Bunlardan 52 tanesi Karacaoğlan’a ait türkü ve bozlaklardır. Karacaoğlan’ı 44 türkü ile Âşık Cemali takip etmektedir. Âşık İrfanî’ye ait 11, Âşık Natuvanî’ye ait 9, Rıza’ya ait 6, Kara Feyzi’ye ait 5, Deveci Topal Mustafa’ya ait 3, Âşık Mustafa’ya ait 3, Hasan Dayı’ya ait 2 türkü yer almaktadır. Serdari’ye, Natf’ye, Pervane’ye, Eyup’e, Şair Emin’e, Molla Halil’e, Tarsuslu Tabibî’ye, Âşık Musa’ya, İçelli Mehmed’e, Kul Mehmet’e, Yunus Emre’ye ve Üryanî’ye ait de 1’er türkü mevcuttur.

2.1. Veri Toplama Aracı

Sait Uğur'un İçel yöresi türkü derlemeleri ulaşabildiğimiz kaynaklar dâhilinde ezgilerinden bağımsız olarak metin merkezli bir yöntemle incelenmiştir. "Anonim eserler, inceleme bakımından yazar- eser ilişkisini ortadan kaldırdığından yaratıcı ile ilgili subjektif, göreceli bakış açısını ve bundan kaynaklanan diğer riskleri yok eder." (Cangür, 2013: 4). Bu nedenle çalışmamızda anonim türküler üzerinde durulacaktır. Sait Uğur'un ulaşabildiğimiz türkü derlemelerinde söz ve bestesi şahsa ait olan türküleri ve varyantları çıkarıldığında 214 anonim türkü kalmaktadır. Bu türkülerin tamamının konu yoğunluğu tespit edilemediği için konu yoğunluğunun tespit edilebildiği 170 türkünün konu analizi yapılmıştır. Çalışmada ismi verilmeyen türkülerin isimlendirilmesi ilk dörtlüğün birinci dizesine göre yapılmıştır.

SIRA	TÜRKÜ ADI	SIRA	TÜRKÜ ADI
1.	Keşiş Dağları Türküsü	86.	İki turnam geldi sökün
2.	Gurbet Türküsü	87.	Sabahtan uğradım ben bir güzele
3.	Ağalar gurbet elden geldim	88.	Şu karşıdan bakan şahin bakışlı
4.	Çukurova Türküsü	89.	Üç yârim var birbirinden seçilmez
5.	Yavrum gurbet elde yatırım hasta	90.	Paşa sarayında gördüm boyunu
6.	Akıl perişandır telleri eğri	91.	Sabahtan bizim pınara
7.	Çoktan beri intizarın çektiğim	92.	Şu karşıda bir kız gördüm
8.	Telli mummyasın çekinir	93.	Kadir Mevlâm seni öğmüş yaratmış
9.	Bahar olup yaz ayları gelince	94.	Köşke çıkmış bir güzel
10.	Kısmet olup ben şu yerden gidersem	95.	Nesin methedeyim ağalar yârin
11.	Yenile bir haber geldi siladan	96.	Sabahtan uğradım ben bir âdil hana
12.	Yaz olur da temmuz olur Adana	97.	Açıgel kaşı kemanım
13.	Bizim ellere yine karlar yağdı	98.	Salındı bahçeye girdi
14.	Deli gönül dosta gönül bağladı	99.	Bugün ben cânânı gördüm
15.	Yine yaz günleri geldi erişti	100.	Sabahdan uğradım ben bir güzele
16.	Ne yatırsın bülbül Çukurova'da	101.	Kız senin ne belalı başın var
17.	Gönül melül olup eyleme ahı	102.	Sabahtan kalkıp da evlerinin önünü gezmeli
18.	Şu cihanda bir murada ermedim	103.	Pehlivan Türküsü
19.	Saray'dan indirdiler	104.	Sırma saçaklı Lâhur şal belinde

20.	Yâranlar gurbetten bezdim	105.	İki turnam geldi konu göllere
21.	Ey annacımızdaki yüce dağlar	106.	Bak şu dilberin nazına
22.	Seni terk edeyim ey kaşı keman	107.	Bugün ben bir güzel gördüm
23.	Ayrılık günleri geldi erişti	108.	Boz bulanık akan seller
24.	Cüda düştüm vatanımdan elimden	109.	Behey ala gözlü şahım
25.	İki elin dize gelir oturur	110.	Sen seher yelisin sert esme sakın
26.	Gönül hasret çeker yâri görme-ye	111.	Bizden selam olsun benli dilbere
27.	Çıktım yücesinden göründü dağlar	112.	Akdenizin adaları
28.	Kaleden kaleye şahin uçurdum	113.	Bad-ı saba sen Mevlâyı seversen
29.	Kerem eyle yönün döndür bana	114.	Şu alemde benim gönlüm kıran
30.	Çıktım yüce dağ başına baktım	115.	Ayrılmam vatanımdan eşimden
31.	Ak sıvadan odamızın yapısı	116.	Derviş ile Kız Türküsü
32.	Tuna Türküsü	117.	Oturmuş da garip garip ötersin
33.	Bahçelerde biten gül ile diken	118.	Sakınıp incinmen nazlı bacılar
34.	Türkülü Mektup	119.	Anamur çölleri yansın yıkılsın
35.	İllerin mektubu gelir okunur	120.	Yağar yağmur da ılaşır sayları
36.	Murada erer okumağa talip	121.	Evlerim evlerim yüksek evlerim
37.	Ey ağalar başa geldim	122.	Batırma Türküsü
38.	Arzuhalim var padişahım şika-yette	123.	Gökende büyüyen adam azgını
39.	Bir dilberin hasretiyle gözlerim kan ağladı	124.	Uzaktan da baktım canımın canı
40.	Beni görüp yeşil yeşil ağlayan	125.	Kağıda yazı, dilbere bazu, avcuya tazı ne güzel uymuş
41.	Bizim ile gurbet ele gidenler	126.	Uyuzdan mustarip oldum efendim illetim vardır
42.	Boz bulanık oldu akar seller	127.	Meyve vermez oldu bahçe bağımız
43.	Bizim yurda garbi esti	128.	Ala gözünü sevdiğim kör Fatma
44.	Gelmedi mektubun kalmadı sabrım	129.	Gözünü gördün de ay mı sandın

45.	Canım dağlar gözüm dağlar	130.	Horoz değil katır idi
46.	Ala gözlüm sevmez isem	131.	Ben senin aslından aldım haberi
47.	Sineme vurduğun dağı	132.	Biz de kalktık gittik sığın avına
48.	Yüce dağ başında seyran eden- ken	133.	Kalktı gönül yüce dağlar başına
49.	Beklerim yolları da geçti zaman/	134.	Anavarza'ya ektim koza
50.	A kuzum yanağın derde der- man	135.	Adilem öne düştüm
51.	Sen zahir ağyara güvenme sakın	136.	Seğirttim çıktım kayaya
52.	Ruhları alım lebleri balım	137.	Divane gönlüm melül olup gam yeme
53.	Sabahtan uğradım bir güzele	138.	Bizim alayımız leylek alayı
54.	Giymiş kuşanmış da yâd eller gibi	139.	Ağalar gözüm gülmez sözüm
55.	Saraydan indi yürüdü	140.	Yedi yerden kuşattılar kuşağı
56.	Sabah olsun ben şu yerden gideyim	141.	Saya saya sekiz aya
57.	Sabah namazında suya giderken	142.	Kız anam kınan kutlu olsun
58.	Nereden ırast geldim Mehrim sana	143.	Ana beni verme yâd ele
59.	Aşağıdan çıkar mazı	144.	Kına Gecesi Kız Anasının Söylediği Türkü
60.	Kaşı keman beni deli eyledin	145.	Çattılar çatma taşını
61.	Dert olmayan zâr eylemez	146.	Kirebidir kızın adı Kirebi
62.	Hilâl kaşlarına mail olduğum	147.	Selamün aleyküm ağalar beyler!
63.	Seni bana gayet güzel dediler	148.	Takatım yok felek çekemem cefanı
64.	Evvel bahar yaz ayları gelince	149.	Geçti de hayf ömrüm bir pula sattım
65.	Sabahtan seherde yolum uğradı	150.	Takatim yok felek çekem cefayı
66.	Sabahdan uğradım ben bir gü- zele	151.	Hayfoldu dünyada arzuhalimiz
67.	Üç güzele selam verdim	152.	Hiç vasfı olmazmış hubların
68.	Yalancı dünyada yoktur benze- rin	153.	Behey ala gözlü benli dilber
69.	Ayrıлма karşımdan her dem	154.	Kaldır ayağını var geç üstümden

	gözük dur		
70.	Uyursam da kömür gözlüm	155.	Divane gönül melül olup gam yeme
71.	Aşkın kitabını aldım elime	156.	Başı belik belik dumanlı dağlar
72.	Güzel için yaratılmış yaylalar	157.	Hey ağalar bir güzelin hayatı
73.	Bir çiçek açılmış Söğütözü'nde	158.	Ne kadar kâmilisen danış ellere
74.	El göğüste ben divana durdum	159.	Gönül sabreyle sen de bu derde
75.	Bahar oldu sular çağlar	160.	Yaz bahar aylarının günü geldi
76.	Güzel yârim pencereden bakıyor	161.	Kozanoğlu Türküsü
77.	Sarı yaylam seni yaylayamadım	162.	Cezayir Türküsü
78.	Yaktı beni kaşlarının karası	163.	İstanbul'un hanımları
79.	Aceplemen dostlar zari kıldığım	164.	Çimen Ağa'nın Türküsü
80.	Keklik gibi sekişinden	165.	Ger Ali dedikleri ince bir uşak
81.	Hey ağalar ben günahkâr olmuşum	166.	Bulgar Dağı'nın yazısı
82.	Küçük idik okuduk da hocada	167.	Bizim yaylalar otlu olur
83.	Karşımda salınıp duran	168.	Menekşe Türküsü
84.	Ne ağlarsın kömür gözlüm	169.	Turna Türküsü
85.	Yenile bi civan sevdim	170.	Türkmen Türküsü

Tablo 1. Sait Uğur'un Derlemelerinde İçel Türküleri

3. Sait Uğur'un Türkü Derlemelerinde Konular

Türküleri diğer halk edebiyatı ürünlerinden ayıran en belirgin özelliği türkülerin ezgi ile söylenmeleri olsa da türkülerin içinde hayat bulunduğu toplumun geçmişi ile geleceği arsında bağ kurarak, yaşanan olayların kalıcılığını ve toplumdaki bireyler arasındaki birlik duygusunu yükseltmeleri ezgiden ziyade işlediği konular sayesinde. Kaya (2021: 168), türküler bir fert tarafından ortaya konulan ve zamanla asıl söyleyeni unutilan, şahsa veya topluma ait herhangi bir konuyu aksettiren eserlerdir. Bu konu, doğumdan ölüme kadar insanı ilgilendiren ayrılık, aşk, düğün, depresyon, kıtlık, sel vs. gibi felaketler, öldürme, eşkıyalık, savaş ve daha pek çok hadiseyi ve durum ihtiva eder mahiyettedir, diyerek türkülerde işlenen konuların genişliğine dikkat çekmektedir.

Bir halka ait insanların, aşkı, ayrılığı, gurbeti nasıl yaşadığını, kahramanlıklarını, ölünün ardından yas tutuşunu, doğal güzelliklere, tabiata bakışını ve bunlar gibi pek çok durum karşısında neler hissettiğini türkülerde bulabiliriz. Halkı

derinden etkileyen konuların bellekte yer edinmesinin ve bu yolla kalıcılığının korunmasının daha muhtemel olduğu düşünülürdüğünde Sait Uğur'un İçel ili ve ilçelerinde yapmış olduğu derlemelerde elde ettiği türkülerin konu yoğunluğu bizlere dönem insanının duygu birikimini de verecektir diyebiliriz. Konuları bakımından türküler hususunda pek çok araştırmacı tarafından yapılan muhtelif tasnifler vardır. Çalışmamızda Ali Yakıcı'nın tasnifinde yer alan konu başlıklarından istifade edilecektir. Sait Uğur'un türkü derlemelerinde öne çıkan konular şu şekildedir:

3.1. Gurbet/ Ayrıklık/ Hasret Türküleri

Başgöz (2008: 34), türkülerimizin büyük bir bölümünde ana nakışın gurbet ve gariplik olduğunu ve gurbetin, göçebelikten kurtulup bir türlü yerleşemeyen Anadolu halkının kaderi olduğunu düşünür. Boratav (2017: 352) gurbeti insanın önleyemeyeceği, ona dışardan gelen, kendini zorla kabul ettiren bir zaruret olarak tanımlar, (2019: 173) gurbet ve ayrıklık türküleri deyince hem gurbettekilerin ağzından, hem de geride kalıp bekleyenlerin ağzından söylenen türkülerin anlaşılması gerektiğini belirtir. Yakıcı (2013: 248) ise Türk insanının, ya evleneceği kızın başlık parasını temin etmek, ya da çoluk çocuğun geçimini sağlamak için iş amaçlı, geleceğini hazırlamak düşüncesiyle eğitim öğretim amaçlı olarak ya da evlilikler nedeniyle sürekli gurbete çıktığını bu durumun da ayrıklık ve hasreti beraberinde getirdiğini ifade etmektedir. Biz de türkülerde işlenen gurbet, ayrıklık ve hasret temlerinin beraber değerlendirilmesinin doğru olacağı kanaatindeyiz. Sait Uğur'un İçel yöresinden derlediği türkülerde konu yoğunluğu bakımından gurbet/ayrılık/hasret konulu türküler ilk sırayı almaktadır.

Gurbetteki kişi, sorunlarını çözemediğinde olaylara kaderciler yaklaşır. Çektiği olumsuzlukları alın yazısı olarak niteler. Gurbetlerin en büyük nedeni geçim sıkıntısıdır. Ekonomik nedenlerle gurbete çıkan erkek, feleği suçlar, felekten yardım bekler. Gurbette bulunan kişi, geri döndüğünde bu davranışının çevre tarafından hoş karşılanmayacağını düşünerek gurbete katlanır (Artun, 2013: 3).

“Aman hey kudretli Allah'ım aman / Yurdumun dağları bir bölük duman / Gurbet elde ölenin hali yaman / Kıyma felek kıyma gurbet eldeyim” (Uğur, 1947: 59) dizeleri ölüm korkusu taşıyan, bir gün sılaya dönüp dönmeyeceği şüpheli bir gencin feleğe yakarışlarıdır.

“Ne yatırsın bülbül Çukurova'da / Eşin gelmiş seni arar yuvada / Kendim gurbetteyim gönlüm sılada / Yol ver dağlar ben sılama gideyim (Uğur, 1947: 61) dizeleri anıların geçtiği memleketin hatırdan hiçbir zaman çıkmadığını gösteren gurbetteyken sılaya duyulan özlemi hissettiren ifadelerdir.

“Ateşim yanmadan dumanım tüter / Yabani yazıda bülbüller öter / Şu ayrılık bize ölümden beter” (Uğur 2021: 57) dizeleri ayrılığın acısının etkili bir şekilde dile geldiği bu acının ölümden daha ağır olduğunu ifade eden satırlardır.

“Şu cihanda bir murada ermedim / Hiç Ömrümde böyle sevi görmedim / Sevdiğim gonca gülünü dermedim / Aman felek hasretime kavuştur” (Uğur, 1940a: 7) dizeleri hasret çeken bir gönlün felekten vuslat dileyişine örnek teşkil etmektedir.

“Ağalar gurbet elden geldim / Geldim ki nazeninim gitmiş / Sılam yine hor göründü / Al yeşil giyenim gitmiş (...) Ağalar gurbetten bezdim / Başıma geleni yazdım / Dostun bahçesini gezdim / Güllerin derenim gitmiş (Uğur, 2021: 60) dizelerinde hem gurbetin bezdirici ağırlığı hem de gurbetten sılaya dönüşte sevdiğini bıraktığı yerde bulamamanın hüznü hissedilmektedir yani gurbet ve ayrılık temleri birlikte işlenmiştir.

3.2. Aşk-Sevda Türküleri

Doğan Kaya (2021: 219) coşkun lirizmle söylenmiş sevgi türküleri olarak tanımladığı aşk türkülerinde samimi lirizmin açıkça kendisini hissettirdiğini ve genellikle sanat seviyesine ulaşılmış örneklerin sergilendiğini ifade etmektedir. Yardımcı (2019: 89) gönül meselelerinin en çarpıcı biçimde aşk ve sevda türkülerinde dile geldiğini, sevgi, fedakârlık, sabır gibi duyguların bu türkülerde dantel gibi işlenen duygular olduğunu düşünmektedir. Yakıcı (2013: 247) Türkiye başta olmak üzere Türk dünyasında adı ne olursa olsun “türkü” olarak derlenip yayımlanan metinlerin konu bakımından incelendiğinde büyük bir çoğunluğunda aşk ve sevda konusunun işlendiğinin görüleceğine ve bu nedenle de tasnif çalışması yapan araştırmacıların bu başlığa genellikle ilk sırayı verdiğine değinmektedir.

Sait Uğur’un İçel yöresinden derlediği türkülerde hem kadın hem erkek için geçerli olan duygu yoğunluğu diyebileceğimiz aşk-sevda temini de sıklıkla görmekteyiz. Hatta çeşitli duyguların Başgöz’ün (2008: 24) ifadesiyle “sevda nakışına sarılarak” dile geldiği görülmektedir. Metin içinde birden fazla konuya rastlanılan bu tarz türkülerde öne çıkan tema esas alınarak değerlendirme yapılmıştır. Bu değerlendirme sonucunda Sait Uğur’un derlemelerinde aşk-sevda konusunun öne çıktığı türküler ikinci sırada yer almaktadırlar. “Türküler, kimi zaman âşıkla- rın çektiği sıkıntıları dile getirir, kimi zaman aşkları ölümsüzleştirir, kimi zaman da engelleri ortadan kaldıran sihirli sözcükler olur.” (Şenocak, 2019: 48). Aşk-sevda türkülerinde aşk, kimi zaman karşılıklıdır; kimi zaman tek taraflıdır; kimi zaman vefasız bir yar sevilir; kimi zaman sözlüye, nişanlıya, eşe duyulan aşktan bahsedilir. Sevgiliye duyulan aşk/sevda çoğu zaman mübalağa ile anlatılır.

“Ala gözlüm sevmez isen / Ben seni sevdiğim yeter / Geçip selam vermez isen / Selamın aldığım yeter / Siyah zülfün siyah deyi / Mah yüzüne günah deyi/ Her gördükçe bir ah deyi / Bu sinem döğdüğüm yeter” (Uğur, 2021: 62) dizeleri

aşığın sevgisinin karşılığını tam alamayarak, ulaşamadığı sevgilisi yüzünden çektiği acıyı anlatan ifadelerdir.

“Sineme vurduğun dağı / Sensiz şeker yesem ağı / Geçer güzelliğin çağı / Taşlar alır döğünürsün (...) Yaz olunca sular coşar / Aşk dalgası boydan aşar / Bi-vefaya gönlün düşer / Sonra gelir sürünürsün” (Uğur, 1947: 62). dizeleri yine karşılıksız bir aşk sonucu, aşığın sevdiğine sitemini anlatmaktadırlar.

“Beklerim yolları da geçti zaman / Yanakları terim yine mi geldin / Menkuşe perçemin etme perişan / Kokusu amberlim yine mi geldin” (Uğur, 1947: 66) dizeleri beklenen, özlenen sevgilinin gelişine duyulan sevinçle sevgiliye yapılan methiyeleri içeren ifadelerdir.

“Ruhları alım lebleri balım / Efendim canım niçin gelmezsin / Hey ruhu şanı derdimin dermanı / Canımın cananı niçin gelmezsin” (Uğur, 1947: 70) dizelerinde sevgiliye methiyelerle yapılan sitemli bir çağrı görülmektedir.

“Aşağıdan çıkar mazi / Keskin ceran koğar tazı / Sevdiğimin ala gözü / Yaktı beni kül eyledi” (Uğur, 2021: 87) dizelerinde “yanıp kül olma” kalıp sözü, sevgiliye duyulan aşkın büyüklüğünü anlatmaya yardımcı mübalağalı bir ifade olarak dikkat çekmektedir.

3.3. Övgü Türküleri

Yakıcı (2013: 271), bu grup türkülerin başında sevgiliye yapılan methiyelerin geldiğini, sevilen insan ve diğer canlılara yönelik olarak söylenen türkülerin de bu başlık altında değerlendirilebileceğini ifade etmektedir. Çoğu araştırmacı tarafından aşk-sevda türkülerini sınıfında değerlendirilen övgü temi öne çıkan bu grup türküler; Sait Uğur’un türkü derlemelerinde üçüncü sırada yer almaktadırlar. Övgüler genelde sevgilinin fiziksel özellikleri ile ilgilidir. Övgü türkülerinde dış görünüş güzelliği ve bu güzel görünüşün sevende oluşturduğu olumlu hisler anlatılır. Övülen bazen bir yiğit bir kahraman da olabilir.

“Şu karşıdan bakan şahin bakışlı / Gözü siyah benli dilber kimsin / Siyahı gözleri adam öldürür / Gözü siyah benli dilber kimsin” (Uğur, 1947: 65) dizelerinde dilberin siyah gözleri övülmekte ve bu güzelliğin mübalağalı bir anlatım ile göreni öldürücü boyutta etkilediği ifade edilmektedir.

“Salındı bahçeye girdi / Hep çiçekler selâm durdu / Mor menevşe boynunu eğdi / Gül kızardı hicabından” (Uğur, 1947: 109) dizelerinde, söz konusu güzelin güzelliğini, çiçeklerin bile fark ettikleri, kabullenip saygı duydukları anlatılmaktadır.

“Ali pehlivandır bu / Eda çeker ten yırtar” (Uğur, 1947: 123) dizelerinde bir pehlivanın gücü övülmektedir.

“Seni doğuramaz her ana / Mislin gelmemiş cihana / Ela gözleri mestane / Gözüne baktım ağladım” (Uğur, 1939: 16) dizelerinde, övülenin güzelliğinin emsalsizliğine dikkat çekilmektedir.

“Nesin methedeyim ağalar yârin / Uzamış boyu selvi dalı gibi / Hep sarmalıdır yârin bellerini / Altun cebe sıkılmış ak kollarını / Söyleyince nazlı yârin belle-rini / Söyleyince nazlı yârin dilleri / Âşığa lezzet verir bal gibi” (Uğur, 2021: 107) dizeleri de yârin övülecek çok yönünün olduğunu anlatmak üzere kurgulanmış, boyunun, belinin, kollarının, dilinin güzelliğini anlatan dizelerdir.

3.4. Arzu-İstek Türküleri

Yakıcı (2013: 273), bu grup türküleri, soyut duyguların değil somut isteklerin dile getirildiği türküler olarak tanımlamakta ve tasnifine almaktadır. Sait Uğur’un İçel yöresinden derlediği türküleri baktığımızda somut isteklerin yanı sıra, yaratıcıdan, yelden, erenlerden istenen soyut isteklere de rastlanılmaktadır. Dualar, beddualar da arzu-istek olarak türkülerde bulunurlar. Sait Uğur’un türkü derlemelerinde arzu-istek konulu türküler dördüncü sırada yer almaktadırlar. Arzu-istek türküleri, türküyü söyleyenin bu duygular aracılığıyla içsel yönünü ortaya koymasına yardımcı olmaktadır.

“Behey ala gözlü şahım / Vur boynumu helâl kanım / Senin koynuna hünkârım / Giren benden beter olsun” (Uğur, 1947: 57) dizeleri, sevilen uğruna ölümün göze alındığı aşık olunanın, kimse ile paylaşılmak istenilmediğini belirten bir sahiplenme ve buna bağlı içsel bir kıskançlık duygusuyla beddua nitelikli isteklerin yer aldığı dizelerdir.

“Sen seher yelisin sert esme sakın / Gül yaprağı gibi var yâre dokun / Uyku-da ise uyandırma sakın / Uyanıncaya kadar koy seher yeli” (Uğur, 1947: 60) dizelerinde yâr ile iletişimde bir araç olarak görülen seher yelinden istekler yer almaktadır.

“Akdenizin adaları / Keskin olur badeleri / Hacı Bektaş dedeleri / Himmet eylen yârim gelsin (...) Çalkan Karadeniz çalkan / Gemilerde olur yelken / Bursa’daki Emir Sultan / Himmet eyle yârim gelsin” (Uğur, 1947: 77) dizelerinde yâr ile vuslat hayali kurulmakta ve bu hayalin gerçekleşmesi için ulu zâtlardan ihsan istenmektedir.

“Ayrılmam vatanımdan eşimden / Coşkun seller akar gözüm yaşından / Yi-ne hali değil duman başımdan / Aman felek beni yardan ayırma / Gizli sırrım yâd ellere duyurma (...) Gurbet eldir alınımızın yazısı / Ahdinde durmaz dilberlerin bazısı / Ala gözlü körpe ceylan kuzusu / Aman felek beni yardan ayırma / Gizli sırrım yâd ellere duyurma” (Uğur, 1940b: 5) dizeleri gurbet-ayrılık, aşk-sevda ve arzu-istek konularının iç içe geçtiği dizelerdir. Ancak istek temi öne çıkmakta, anlatıcının felekten istekleri her dörtlükte tekrarlanmaktadır ve bu tekrarlanan

dizeler aracılığıyla bizler de anlatıcının yârinden ayrılmama ve gizli sırrının duyulmaması isteğine şahitlik etmekteyiz.

3.5. Yergi-Alay-Eleştiri Türküleri

Yergi, alay, eleştiri kavramları birbirlerinden farklı çağrışımlar yapsalar da kullanıldıkları bağlamda birbirlerini etkilemektedirler dolayısıyla bu kavramların beraber değerlendirilmesi gayet tabiidir. Yergi kavramı değerlendirildiği disipline göre hiciv, taşlama, satire kelimeleriyle karşılanabilmektedir. Boratav (2019: 173-174) taşlama türkülerinde, belli bir kişiye yöneltilmiş düşmanlık duyguları ile sert sövgülerin dile getirildiği kadar somut bir olgudan, bir olaydan hareket edilerek bir kurulun, bir düzenin yerilmesinin de yapıldığını ifade etmektedir. Bu kümedeki türkülerin kimilerinin de sert bir yergi olmayıp hafiften alay, şaka edası taşıdığını, amacı, gülünç olan kişileri, ya da olayları dile düşürüp etrafı eğlendirmek olduğunu eklemektedir. Kaya (2021: 250), bu grup türkülerden anonim nitelikte olanların sayısının çok az olduğunu fakat sahibi belli türküler arasında bu konuda yazılmış çok sayıda türküye rastlanılabileceğini söylemektedir. Yardımcı (2019: 91) satirik türküler başlığıyla tasnifine aldığı bu gruptaki türkülerde mizahın ve yerginin ön plana çıktığını belirtmektedir. Türkülerde yergi/alay/eleştiri aracılığıyla yaşanan döneme, kişi ve kurumlara, içinde bulunulan topluma karşı protestolar; iğneleyici, güldürücü, alaycı bir tavırla eleştiriler sergilenir. Yergi-alay-eleştiri türküleri Sait Uğur'un türkü derlemelerinde beşinci sırada yer almaktadırlar

“Gökende büyüyen adam azgını / Çarşıda pazarda adam beğenmez / Medrese kaçkını softa bozgunu / Selâm vermeye adam beğenmez” (Uğur, 1947: 40) dizeleri bir şahıs üzerinden insanî zaaf ve kusurların dile geldiği satırlardır. Bu türkü hicivleriyle ünlü Âşık Seyrani'nin “Selam Virmeğe İrfan Beğenmez” (Aydoğdu, 2011: 1106) isimli şiiriyle benzerlik göstermektedir.

“Bir yere kurarlar bezm-i divanı / Gönülden sürerler ehl-i irfanı / Ayın oyun ederek türlü yalanı / Çağırınca hemen kurnazlanırsın” (Uğur, 2021: 98) dizelerinde bir şahsın hoşla gitmeyen özellikleri dile getirilmektedir.

“Ala gözünü sevdiğim kör Fatma / Yoluk zülüflüm gel bana darılma / Gel sarılalım yatalım ayrılma / Sen sizin evde ben bizim evde” (Uğur, 1947: 44) dizelerinde güldürücü ve alaycı bir anlatımla fiziki görünümdeki kusurlara dem vurularak söz konusu birlikteliğin aslında istenilmediğinin hissettirildiği görülmektedir.

“Uzaktan da baktım canımın canı / Yanına da vardım Sivas'ın hanı / Almışlar peteğini kalmış kovanı / Yandım Allah dul avradın elinden” (Uğur, 1947: 41) dizelerindeki alaylı eleştirel anlatım dikkat çekmektedir.

“Batırma yemeyenin yüzü gülmedi / işine gücüne eli varmadı / Dolmaya pilava bulgur kalmadı / Yandı canım batırmanın elinden” (Uğur, 2021: 40) dizelerinde İçel yöresine ait *batırma* adlı yemeğin evlerde çok sık yapıldığı mizahi bir dille anlatılmaktadır.

3.6. Ölüm Türküleri-Ağıtlar

Başgöz (2008: 76), ölüm veya benzeri bir felaket üzerine yakılan halk türkülerinin özel adı olan ağıtların, yas törenlerinin sözle ifade edilen parçaları olduklarını belirtmektedir. Yardımcı (2019: 286), ölü çıkan evlerde, matem toplantılarında okunan ağıtların, ölenin anılarını yaşatacak nitelikte bir bakıma ölen için söylenen değişik ezgili methiyeler olduğunu düşünmektedir. Kaya (2021: 362) teknik güzelliğe ve yüreklerde iz bırakacak derecede yanık ezgiye sahip olan ağıtların, kısa zamanda geniş bir coğrafyada yayılma imkânı bulduklarını söyler ve ülkemizde bu şekilde müstakil türküler olarak söylenen ağıtların çokluğuna işaret eder. İsmail Görkem (2001: XV, 29), ağıtların, insanlığın ortak ıstırabının canlı bir şekilde ifade edildiği edebi metinler olduklarını ve bu özellikleriyle halk şiirinin başlangıçtaki ilk şekilleri olarak kabul edildiklerini belirtir. Görkem, bazı türkülerin kökenlerinin ağıtlar olabileceğini, söz ve müzik bakımından kuvvetli ve güzel olan ağıtların zamanla türküye dönüştüğünü düşünmektedir. Görkem’e göre ağıtlar, ölümün insana verdiği ıstırabın bir nebze dindirilmesi yönünde işleve sahiptirler ve bu türküler hayatta kalanlarla ölenler arasında münasebet kurmada bir vasıta vazifesi görmektedirler. Sait Uğur’un türkülerinde ölüm türkülerini/ ağıtlar altıncı sırada yer alırlar.

“Anavarza’ya ektim koza / Başına getirdim bir kaza / Şimdi gelirdi benim oğlum / Kır atı koştura koştura (...) Anavarza’nın yazıları / Ceylan koğar tazıları / Benim oğluma sebep oldu / Araların muzurları (...) Oğlumun mendili ala / Bülbüller konar daldan dala / Ben öpmeğe kıyamadım / Belemişler kızıl kana” (Uğur, 1947: 131) dizeleri bir ananın ölen oğlu ardından yaşadığı acıyı duyduğu kızgınlığı anlatan dizelerdir.

Ölüm türkülerini- ağıtlar kimi zaman hayvanların ağzından da söylenilebilir. “Seğirttim çıktım kayaya / Çevrildim baktım ovaya / Kuzum gelmemiş ovaya / Diyerek ağlar bir geyik” (Uğur, 1947: 132) ve “Bizim alayımız leylek alayı / Çekelim Mevla’dan gelen belayı / Aşalım gidelim ağlayı ağlayı / Kanadı bitmedik yavrum kalındı” (Uğur, 2021: 139) dizeleri bu duruma örnek teşkil etmektedirler.

3.7. Tören Türküleri

Kaya (2021: 363) geleneklerine köklerle bağlı olan Türk milletinin, tarihin her devrinde, mevsim ve şartlara göre sık sık bir araya gelerek eğlenceler düzenlediklerini ve bu eğlenceler sırasında da tören türkülerini söylediklerini belirtmektedir. Yardımcı (2019: 94) her yörenin kendine has düğünlerde, tarikat toplantılarında ve belli mevsimlerde yapılan eğlencelerinde söyledikleri türkülerinin bulundu-

ğunu ifade etmektedir. Boratav (2019: 176) tören türkülerinin birçoğunun içeriklerinin, bağlı oldukları törenlerle herhangi bir ilişki göstermediklerine fakat düğün türkülerinin bir bölümünde bilhassa kına yakma töreni esnasında söylenen türkülerde, törenle ilgili konular üzerinde durulduğuna dikkat çeker.

Yakıcı (2013: 252), Türk insanının sosyal ve kültürel hayatında mitolojik dönemden günümüze kadar çok sayıda törenin yer aldığını ve bu törenlerin vazgeçilmezlerinden birinin de türküler olduğunu söylerken türkülerin hem törene katılanları coşturmak, eğlendirmek amacıyla, hem de töreni güzellikleriyle ve içinde yaşananlarla dile getirmek için yakıldıklarını ekler. Yakıcı, merkezinde türkülerin yer aldığı törenlerin başında düğünlerin geldiğine ve düğünleri, bayramların, asker, hacı vb. uğurlamalarının, Nevruz, Hıdırellez, koç katımı, saya gibi mevsimlik törenlerin, fındık toplama, erişte kesme, tütün dizme, kuskus dökme, şepit yapma gibi imece amaçlı gerçekleştirilen törenlerin ve barana, helva, sohbetleri gibi eğlence amaçlı törenlerin takip ettiğini belirtmektedir. Sait Uğur'un türkü derlemelerinde tören türküleri yedinci sırayı almaktadırlar.

“Selâmün aleyküm ağalar beyler / Sallı soplulu boz evler / Selam verdim aldınız mı / Saya geldi duyduunuz mu (...) Saya saya sekiz aya / Koç katarlar dokuz aya / Koyunumuzun yüzü yetti / Kuzusunun tüyü bitti” (Uğur, 1943: 8) dizeleri saya bayramında söylenen bir türküdür.

“Kız seni baban verdi mi / Taydaşın kızlar duydu mu / Mısırdan kınan geldi mi / Abacım kınan kutlu olsun / Söyle dillerin tatlı olsun” (Uğur, 1944: 27) dizeleri ve “Ana beni verme yâd ele / Ben dayanmam gurbet ele / Ana üstümde bir kara bulut / Ana ben gidiyorum beni unut” (Uğur, 1947: 54) dizeleri, kına gecesi söylenen türkülerden dizelerdir.

3.8. Şikâyet Türküleri

Yaşanan talihsizliklerin, olumsuzlukların, duyulan hoşnutsuzlukların, karşılanmayan beklentilerin türküler vasıtasıyla sevgiliye, yaratıcıya, feleğe şikâyet edilmesi halk edebiyatı-folklor çatısı altında sık görülen bir durumdur. İnceleme alanımız olan Sait Uğur'un İçel yöresi türkü derlemelerine yansıyan şikâyet temi, yolunda gitmeyen hayattan duyulan üzüntüyü, çekilen hasreti ve yaşanan çaresizliği anlatmaktadırlar. Sait Uğur'un derlemelerinde Şikâyet türküleri sekizinci sırada yer almaktadırlar.

“Geçti de hayf ömrüm bir pula sattım / Umduğum ahabda eş bulamadım / Çok vakit kuş tüyü dökte yattım / Bazı baş koyacak taş bulamadım” (Uğur, 1947: 98) dizeleri ve “Hayfoldu dünyada arzuhalimiz / Okuyup dildara dinlendik / Sır ile anladık bu ahvalimiz / Derunumuzdakini anlatamadık (...) Hebaya geçti de ömrümüz heman / Sürmedik yâr ile de bir devran / Doldurup da elinden mey erkovan / Nûş edip kâseyi çınladamadık” (Uğur, 2021: 149) dizeleri hayıflanma yoluyla şikâyet temini öne çıkarmaktadırlar.

“Takatim yok felek çekem cefayı / Vefasız yâre düşürdün beni / Ağlarım eller eyler safayı / Bir hercai yâre düşürdün beni” (Uğur, 1947: 90) dizelerinde yârin vefasızlığı ve hercailiği yüzünden çekilen cefalardan şikâyet edilmektedir bu şikâyetin muhatabı da yine kader manası taşıyan felektir.

3.9. Eğitici-Öğretici Türküler

Yardımcı (2019: 97) didaktik türküler başlığıyla tasnif ettiği bu gruptaki türküler; “halkımızın dünya görüşünü, inancını, hayat ve ahlâk anlayışını öğreten türküler” olarak tanımlamaktadır ve bu türkülerin aslında bu amaçla yazılmadıklarını, bizlerin bu türkülerde öğretici kavramları bulduğumuzu ifade etmektedir. Kaya (2021: 250) ise muhteva itibariyle tecrübe ve öğüdü yansıtan özelliklerde oldukları için, nefes, ilahi gibi dini nitelikli türkülerle, yaşnâme ve feleğe sitem tarzında söylenmiş türkülerin bu gruba dâhil edilebileceğini düşünmektedir. Eğitici-öğretici türküler, Sait Uğur’un türkü derlemelerinde dokuzuncu sırada yer almaktadırlar.

“Divane gönül melül olup gam yeme / Elbette ağlamanın gülmesi vardır / Adüde intikam kalır deme / Her kul etticeğin bulması vardır (...) Sabreyle ey âşık ötesi yakın / Sadık unuttur mu tuz ekmek hakkın / Zaman dilberine aldanma sakın / Hemen yüzüne bir gülmesi vardır” (Uğur, 1947: 137) dizeleri, “herkes ettiğini bulur”, “zamane güzellerine güven olmaz” şeklinde telkinler içermesi yönüyle eğitici-öğretici türkülerine örnek teşkil etmektedirler.

“Ne kadar kâmilersen danış ellere / Danışanlar dağ aşar mı aşar / Danışmadan yola giden kimseler / Yol iki olunca şaşar mı şaşar” (Uğur, 2021: 126) dizeleri “bin bilsen de bir bilene danış” atasözünü öğütler nitelikte ifadeler içermektedirler.

3.10. Olay Türküleri

Kaya (2021: 340), türkülerin pek çoğunun herhangi bir olay sonrası ortaya çıktığını, gurbet, hasret, ölüm, öldürme, felaketler, sevinçler vs. gibi çeşitli olayların her birinin birer türküye konu olduğunu ve sayısız örnekleri bulunan olaya bağlı türkülerim, şayet hikâyeleri biliniyorsa, insanlar üzerinde daha fazla etki bıraktıklarını belirtmektedir. Yardımcı (2019: 92), gerçek olaylara dayanan türküler şeklinde tanımladığı bu gruptaki türküler; tarihî türküler, eşkıya türkülerini ve hapisane türkülerini olmak üzere üç alt başlığa ayırmaktadır. Yakıcı (2013: 259), Türk insanının yaşadığı savaş, kahramanlık, eşkıyalık vb. tarihî ve toplumsal olaylarla; göç, hastalık, depresyon, sel felaketi vb. sosyal olaylarda yaşadıklarını türkülerle kalıcı hale getirdiğini ifade etmektedir. Olay türkülerini, bir toplumun geçmişte yaşadığı ve toplumu derinden etkileyen olayları konu edinmesi yönüyle yarattıkları dönemin tarihi hakkında da ipuçları içerebilmektedirler fakat bu ürünlerdeki bilgilerin de kesin bilgi olarak kabul edilmemesi gerekmektedir. Zeki Velidi Togan bu husustaki düşüncesini “...bu nevi tarihî şiir ve kasidelerden ba-

zıları vâkıalara ait tarihî bir malûmat nakletmekten ziyade edebî maksatla vücude getirilmiş bulunuyorlar; bu nevi şiirler bittabi tarihî vesika addolunamazlar.” (2019: 39) şeklindeki sözleriyle dile getirmektedir. Olay türkülerini Sait Uğur’un türkü derlemlerinde onuncu sırada yer almaktadır. Bu türkülerin birçoğu bir olay ya da bir konu sonrası yakılmışlardır ve bir hikâyeleri vardır.

“Çıktım Kozan’ın dağına / Remil attım dost bağına / Ahbaplardan imdat yoktur / Kaçalım Gâvur Dağı’na (...) Olur mu beyler olur mu / Evlat babayı vurur mu / Padişahın zalimleri / Bu dünya size kalır mı” (Uğur, 1947: 47) dizeleri ve “Cezayir şehrinde toplar atılır / Gürcüleri ucuz baha ile satılır / Cezayir Kalası yalıza bakar / İçinde duranın yüreğın yakar” (Uğur, 1947: 48) dizeleri tarihi olayları konu alan, tarihten önemli bilgiler içeren vaka türkülerinden satırlardır. Bu türküler sözlerinde olayın gerçekleştiği fiziki ve tarihî çevreye ve yaşanan olaya ait kahramanlık motiflerini taşımakla beraber gurbet-ayrılık, ölüm temleri de içermektedirler.

Türk kültüründe gösterilen kahramanlıklar büyük önem taşırlar. “Ger Ali dedikleri bir kara aslan / Çekti bıçağı da çıktığı meydan / Hiç yokluk görmesin seni doğuran / Yaşasın bu dünyada birçok zaman” (Uğur, 1947: 51) dizelerinde gösterdiği kahramanlıklarla belleklerde yer edinmiş bir şahsın kahramanlıklarını anlatıldığı yiğitçe bir seslendiriliş görülmektedir.

3.11. Doğal Çevreyle İlgili Türküler

Doğan Kaya (2021: 217), Türk halk şiirinde işlenen konuların başında tabiatın geldiğini; lale, sümbül, menekşe, çiğdem gibi çiçeklerin, dağlar, dereler, ırmaqlar, ağaçlar ve kuşlar gibi tabiata ait varlıkların türkülerde çeşitli vesilelerle sık sık dile getirildiğini belirtmektedir. Kaya, çiçeklerin koku ve güzellik yönüyle, dağların engelleyicilik vasfıyla, rüzgârların veya turnaların sevgiliye tez elden ulaşacak özellikte olmalarıyla, bülbüllerin yanık ötüşüyle insanların duygularına tercüman oluşlarıyla, türkü söyleyenin meramını anlatmaya yardımcı olan tabiat motifleri olduklarını ifade eder. Yardımcı (2019: 96) pastoral türküler başlığıyla tasnifine aldığı bu gruptaki türkülerin, konularını doğa ve doğal güzelliklerden aldıklarını belirtmekte ve doğa ile iç içe bulunmanın türkülerin önemli yönlerinden biri olduğuna işaret etmektedir. Yakıcı (2013: 265) ise doğrudan doğa unsuru olan dağ, bağ, nehir, ırmak, ova, yayla vb. üzerine söylenen türkülerin bu türkü- lere örnek verilebileceğini söylemektedir.

Konargöçer hayat yaşayan Türkmenler ve Yörükler için doğa çok önemlidir. Sait Uğur’un derleme yaptığı bölgelerde de çoğunlukla Yörükler yaşadığı için türkülerde doğal çevre ile ilgili unsurlar oldukça fazladır fakat doğal çevre ile ilgili motiflerin ana tema olarak öne çıktığı türküler Sait Uğur’un türkü derlemlerinde olay türkülerini onuncu sırayı paylaşmaktadır.

“Bizim yaylalar otlu olur / Söğüt kaymağı tatlı olur / Kız gelinden kıymetli olur / Kızlar da çıksın yaylamıza (...) Bizim yaylalar olukludur / Akar suları yalıklıdır / Ak sayalı mor beliklidir / Kızlar da çıksın yaylamıza (...) Bizim yaylalar kayalıdır / Dibinde sandık dayalıdır / Alnı Kekilli mayalıdır / Kızlar da çıksın yaylamıza” (Uğur 1947: 121) dizelerinde doğa unsuru olan yaylanın güzellikleri anlatılmaktadır.

“Yaz gelir de her koyakta bitersin / Güz gelir de kayıp olur gidersin / Dağlarda da türül türül tütersin / Daha ne muradın var mor menekşe” (Uğur, 1947: 122) dizelerinde doğal çevreye ait mor menekşe çiçeği konu edilmiştir.

“Turna dedikleri böle mi olur / Ne söylesem de dilimden bilir / Kater kater olmuş Urum’dan gelir / Şam ellerine de yönü turnamın (...) Yüksek turnamın katarı duyulmaz / Coşkun öter figanına doyulmaz / Bir değil beş değil saysam sayılmaz / Bir araya da birlenmiş turnalar” (Uğur, 2021: 124) dizelerinde doğal çevreye ait turna kuşunun konu edildiği görülmektedir.

4. Sait Uğur’un Türkü Derlemelerinin Konularına Göre Dağılımı

Türkü Konusu	Konun Geçtiği Türkü Sayısı
Gurbet/ Ayrılık/ Hasret Türküleri	45
Aşk/ Sevda Türküleri	42
Övgü Türküleri	21
Arzu / İstek Türküleri	13
Yergi/ Alay/ Eleştiri Türküleri	10
Ölüm Türküleri/ Ağtlar	9
Tören Türküleri	7
Şikâyet Türküleri	7
Eğitici/ Öğretici Türküler	6
Olay Türküleri	5
Doğal Çevre İle İlgili Türküler	5

Tablo 2. Türkülerin Konusal Dağılımı

Sonuç

Toplumsal yapıların değişen koşulları içinde halkımızın kültürel kodlarını tespit etme, yaşatma, gelecek nesillere aktarma ve bu yolla milli kimlik olgusuna erişme isteği folklor ürünlerinin derlenmesi zorunluluğunu doğurmuştur. Osmanlı döneminde derleme konusunda öncü düşüncelere sahip olan ve bu alanda çalışmalar yapan Macar araştırmacı Ignacz Kunos'un çalışmalarını başlangıç sayabileceğimiz ülkemizdeki derleme faaliyetleri, Türk Ocağı, Türk Yurdu gibi derneklerin çabalarıyla sürdürülmüş, Cumhuriyetin ilanından sonra devlet desteğiyle daha da hız kazanmıştır. Gerek derneklerin ve amatör derlemecilerin, gerekse İstanbul Konservatuvarı, Ankara Devlet Konservatuvarı, TRT gibi devlet desteği alan kurumların gerçekteştirdiği derleme faaliyetleriyle ülkenin çeşitli bölgelerinden çok sayıda türkü derlenmiştir. Ait olduğu toplumun duygu ve düşüncelerini içeriğine yansıtarak sanatsal bir bakış açısıyla dile getiren Türk halk edebiyatı dairesi içindeki ezgili ürünlerden türküler, geleneğin, tarihî ve kültürel birikimin aktarıcısı konumundadırlar. Bu araştırmaya çerçevesinde, Sait Uğur'un derlemelerinde İçel türkülerine ait konular ele alınmış, mevcut durum ortaya konmaya çalışılmıştır. Sait Uğur'un yöreden derlediği türkülerde, toplumsal belleğin biriktirdikleri göz önüne çıkarılmıştır. Genel kabul görmüş başlıklar altında değerlendirilen türküler, aynı zamanda yöre halkının ruhunu yansıtılmaktadır. Türkülerde, toplumsal kurallar, kültür ve geleneğe dair simgesel kodlar ve motifler de yer almaktadır.

Sait Uğur'un derlemelerinde yer alan İçel yöresine ait türkülerde en fazla işlenen konuların başında gurbet-ayrılık-hasret gelmektedir. İncelenen yüz yetmiş türkünün kırk beşinde gurbet-ayrılık-hasret teması grlmştir. Bu durum yörede, buldukları coğrafyaya göre Yrk veya Türkmen isimleriyle anılan konar-göçer toplulukların yoğunluğu ile doğrudan ilişkilidir. Özellikle sıladan ayrılığın, sıladaki yaylaya, sıladaki aileye, sıladaki yre karşı duyulan hasret konusunun işlendiği türküler oldukça fazladır. Ağırlıklı olarak işlenen ikinci konuyu kırk iki türküyle aşk-sevda oluşturmaktadır. Türkülerde somut olarak öne çıkan bir güzele ya da bir yiğide duyulan beşeri aşktır. Övgü türküleri konu yoğunluğu açısından üçüncü sıradadır. Teşbih sanatı kullanılarak sevgilinin yüceltildiği ve sevgilinin fiziğinin övüldüğü örnekler ağırlıktadır. Dördüncü sırada bulunan arzu-istek konulu on üç türkü saptanmış ve bu türkülerde sevgili ile ilgili arzu ve isteklerin yanı sıra evrensel unsurların da yer aldığı görülmektedir. Sait Uğur'un İçel yöresi türkü derlemelerinde; yergi-alay-eleştiri konusu on türküde saptanmıştır. Toplumda görülen aksaklıkların, hoş görülmeyen şahısların yerildiği eleştiri türküleri ve mizaha dayandırılan alay türküleri dikkat çekmektedir. Altıncı sırada bulunan ölüm türküleri/ağıtlar ölen insanların ve hayvanların ardından duyulan büyük acının dışavurumu olarak genellikle annelerin ağzından yakılmıştır. Sait Uğur'un derlemelerinde tören türkülerinin sayısı yedidir. Özellikle kına gecesi ve düğünlerde söylenilen türküler sosyokültürel yaşamın ayrılmaz bir parçası olan ritüeller hakkında ipuçları vermektedir. Sekizinci sırada bulunan

şikâyet türkùlerinde sevgilinin vefasızlığından, kararsızlığından şikâyet edildiği gibi, bahtsızlıktan dert yanıldığı felekten şikâyet edildiği de gör÷lmektedir. Sait Uğur'un İçel yöresinden derlediği türkùlerden altı tanesinde eğitici/öğretici olma özelliği saptanmıştır. Halkın dünya gör÷şünü, inancını, hayat ve ahlak anlayışını yansıtan türkùlerin yanı sıra öğüt niteliği taşıyan türkùler de karşımıza çıkmaktadır. Sait Uğur'un derlediği türkùler arasında beş tane vak'a anlatan olay türküsü saptanmıştır. Bu türkùler tarihî konuları ele almaları ve bir nevi tarihî belge görevi görmeleri bakımından da değerlidir. Doğa, yörenin edebi metin kurgusunda önemli bir unsur olsa da doğal çevrenin ana tem olarak öne çıktığı türkù sayısı beştir. Bu türkùlerde yörenin doğal güzellikleri aktarılmış, yörenin hayvanları, çiçekleri, bitki örtüsü de dizelerde kendilerine yer bulmuşlardır.

Konuların çeşitliliği ve türkùlerde bazı temlerin bariz şekilde öne çıkması kolektif bilinçdışında yer alan, değerler dünyasının derin izlerini görmemize yardımcı olmaktadır. Toplumbilimsel bir analizle bakacak olursak; özellikle toplumda konar-göçer yaşam tarzının yaygın olmasının bir sonucu olarak ayrılık, hasret, sıla, gurbet, terkedilmişlik, çaresizlik gibi temaların işlendiği türkùler birinci sırayı teşkil etmektedir. Gurbet beraberinde sıldaki sevgiliye duyulan aşkın türkùlere yansımaları getirmektedir ve bu nedenle ayrılık ve aşk konuları bazen aynı türkù içinde bulunmektedir. Bu tarz türkùlerde gurbet temi ağır basmaktadır. Türkù denilince ilk akla gelen konuların başında aşk gelirken Sait Uğur'un İçel yöresinden derlediği türkùlerde aşk/sevda konulu türkùlerin ikinci sırada gelmesinin nedeni aşk ve gurbet konusunun kimi zaman aynı türkù içinde yer alması fakat gurbet teminin aşktan daha ağır basmasıdır. Aşkın olduğu yerde, aşkın gözünde yüceleşen bir de "kendisine aşık olunan" olduğu için övgü türkùleri de toplumda aşk olgusunun varlığıyla beraber aşk-sevda ile ilintili olarak yükselmektedir. Arzu-istek türkùlerinde istekler genellikle sevgiliye kavuşmak, sevgiliyle beraber olmak gibi istekler olduğu için bu durum da mevcut bir ayrılığın olduğunu göstermekte, arzu-istek türkùleri de gurbet-ayrılık-hasret ve aşk-sevda ile ilintili olarak yükselmektedir. Yergi alay ve eleştiri, ölüm, tören, şikâyet, eğitici/öğretici, olay ve doğal çevre konulu türkùlerinin sayıca daha az olması, bu konulardaki türkùlerin; içlerinde barındırdıkları duygusal ifadelerle toplumun bireyleri arasında benzer ve ortak duyguları uyandırma noktasında gurbet, aşk, övgü ve istek türkùleri kadar etkili olmadıklarının göstergesidir.

Sonuç itibarıyla; toplamda yüz yetmiş adet türkù incelenmiş, bunlarda hasret, gurbet, ayrılık, konularının daha ağırlıkta olduğu, Sait Uğur'un konar-göçer toplulukların yoğunca bulunduğu bölgelerden derlediği bu türkùlerin oluşumunda iç göçten, gurbetten ve dolayısıyla ayrılık ve hasretten doğan acıların büyük rol oynadığı gör÷lmektedir.

Kaynakça

- Albayrak, Nurettin. (2004). *Halk Edebiyatı Terimler Sözlüğü*. İstanbul: LM Yayıncılık.
- Akbaş, Fuad ve Uğur, Sait (1944). *İçel Rehberi*. Mersin: Yeni Mersin Matbaası.
- Aksoy, Erol ve Çapraz, Erhan (2019). *Kayseri Türküleri ve Oyun Havaları*. Kayseri: Kayseri Büyükşehir Belediyesi Yayınları.
- Artun, Erman (2013). "Türkü Söyleme Geleneği ile Türkülerde Tür, Şekil ve Tasnif Üzerine Düşünceler". 4. Uluslararası Türk Dünyası Kültür Kurultayı, *Türkü, Türkülerimiz, Öyküleriyle Türküler Sempozyumu 22-24 Mart*. Fethiye- Muğla, 1-9.
- Aydoğdu, Betül (2011). *Türk Edebiyatında Seyrani Olgusu: Develili Seyrani ve Eserleri (İnceleme-Metin)*. Doktora Tezi. Kayseri: Erciyes Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Başgöz, İlhan (2008). *Türkü*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Boratav, Pertev Naili (2017). *Folklor ve Edebiyat II*. Ankara: BilgeSu Yayıncılık.
- Boratav, Pertev Naili (2019). *100 Soruda Türk Halk Edebiyatı*. Ankara: BilgeSu Yayıncılık
- Cangür, Ahmet (2013). *Batı Anadolu'da "Efelik ve Eşkıyalık" Türküleri ve Hikâyelerinin Edebi Yönden İncelenmesi*. Doktora Tezi. İzmir: Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Çobanoğlu, Özkul (2010). "Türkü Olgusu Bağlamında Türkü ve Şarkı Terimlerinin Etimolojisini Yeniden Tanımlama Denemesi". *Türk Yurdu Dergisi*, 269: 46-49.
- Eroğlu, Türker (2017). "Türkü Nedir?" *Kesit Akademi Dergisi*, 3(7): 78-91.
- Görkem, İsmail (2001). *Türk Edebiyatında Ağıtlar: Çukurova Ağıtları*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Kaya, Doğan (2021). *Türk Dünyası Anonim Halk Şiiri*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Köprülü, Fuad (1981). *Türk Edebiyatı'nda İlk Mutasavvıflar*. Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları.
- Kurt, Begüm (2016). *Malatya Yöresi Türkü Söyleme Geleneği ve Malatya Türküleri*. Doktora Tezi. Adana: Çukurova Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Oğuz, Öcal (2018). *Somut Olmayan Kültürel Miras Nedir*. Ankara: Geleneksel Yayıncılık.

- Özbek, Mehmet A. (1990). Milli Kùltürümüz İçinde Türk Halk Müziği. *Milli Kùltür Unsurlarımız Üzerinde Genel Görüşler*. Ankara: Atatürk Kùltür Merkezi Yayınları.
- Şenocak, Ebru (2019). "Eriřtirici/ Dönüřtürücü Bir Güç Olarak Aşk/ Sevda Türküleri". *Arka Kùltür Sanat ve Edebiyat Dergisi*, 8(18): 45-60.
- Togan, A. Zeki Velidi (2019). *Tarihte Usul*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kùltür Yayınları.
- Uğur, Sait (1939). "Güney Yurtda Türküler-Ağıtlar- Koşmalar". *İçel Dergisi*, II(16): 11.
- Uğur, Sait (1940a). "Güney Yurtda Folklor Derlemeleri Türkülerinden". *İçel Dergisi*, III(25): 7.
- Uğur, Sait (1940b). "Güney Yurtda Folklor Derlemeleri Türkülerinden". *İçel Dergisi*, III(28): 5.
- Uğur, Sait (1943). "Saya Bayramı". *Ülkü Milli Kùltür Dergisi Yeni Seri*, 31: 8.
- Uğur, Sait (1947). *İçel Folkloru*. Ankara: Ulus Basımevi.
- Uğur, Sait (1948). *İçel Folkloru III*. Ankara: Ulus Basımevi.
- Uğur, Sait (2021). *İçel Folkloru I-II-III*. Haz. Nilgün Çıblak Coşkun ve Mete Bülent Değer. Çanakkale: Paradigma Akademi Yayınevi.
- Yakıcı, Ali (2013). *Halk Şiirinde Türkü*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Yardımcı, Mehmet (2019). *Başlangıcından Günümüze Türk Halk Şiiri*. İzmir: Kanıılmaz Matbaacılık.

Çalışmanın yazarı/yazarları "COPE-Dergi Editörleri İçin Davranış Kuralları ve En İyi Uygulama İlkeleri" çerçevesinde aşağıdaki hususları beyan etmiş(ler)dir:

Etik Kurul Belgesi: Bu alışma için etik kurul belgesi gerekmemektedir.

Finansman: Bu alışma için herhangi bir kurum ve kuruluştan destek alınmamıştır.

Destek ve Teşekkür: Alan çalışmalarımız sırasında bizlere yardımcı olan Sait Uğur'un kuzenlerinden Lutfi Uğur ve Silifke'de ikâmet eden Taşeli19 Kùltür ve Eğitim Vakfı kurucusu ve başkanı emekli öğretmen Rifat Karaduman beylere teşekkür ederiz.

ıkar atışması Beyanı: Bu makalenin araştırması, yazarlığı veya yayımlanmasıyla ilgili olarak yazarın/yazarların potansiyel bir çıkar atışması yoktur.

Yazar(lar)ın Notu: Bu makale, "Sait Uğur'un Türk Halk Bilimine Katkıları" isimli yüksek lisans tezinden üretilmiş olup, TOKÜAD-III. Uluslararası Toplum ve Kùltür Araştırmaları Sempozyumu'nda (1-3 Ekim 2021) yazarların aynı adla sözlü olarak sundukları bildirinin gözden geçirilerek genişletilmesi suretiyle hazırlanmıştır.

Katkı Oranı Beyanı: Bu makalenin tüm bölümleri her iki yazarın %50 oranındaki ortak

katkısıyla hazırlanmıştır.



The author / authors of the study declared the following points within the framework of the "COPE-Code of Conduct and Best Practices Guidelines for Journal Editors":

Ethics Committee Approval: Ethics committee approval is not required for this study.

Funding: No support was received from any institution or organization for this study.

Support and Acknowledgments: We would like to thank Lutfi Ugur, one of Sait Ugur's cousins who helped us during our field studies, and retired teacher Rifat Karaduman, founder and chairman of the "Taşeli19 Cultural and Educational Foundation", who lives in Silifke.

Declaration of Conflicting Interests: The author has no potential conflict of interest regarding research, authorship or publication of this article.

Author's Note: This article was produced from the master's thesis titled, "Sait Uğur'un Türk Halk Bilimine Katkıları [Sait Uğur's Contributions to Turkish Folklore]" and as an expanded version of a proceeding that was presented under the same name as an oral presentation in TOKÜAD-III. Uluslararası Toplum ve Kltr Araştırmaları Sempozyumu (1-3 Ekim 2021) [TOKÜAD- 3rd International Symposium on Society and Cultural Studies (October 1-3, 2021)],

Author Contributions: All parts of this article have been prepared with the joint contribution of 50% of both authors.



Araştırma Makalesi
Gönderim Tarihi: 21.10.2021
Kabul Tarihi: 07.11.2021
Yazıt Kùltür Bilimleri Dergisi, 2021, 1(2): 181-207

Research Article
Received Date : 21.10.2021
Accepted Date: 07.11.2021
DOI Number: 10.29228/yazitdergisi.53925

ESKİŞEHİR'DE GÜVERCİN YARIŞLARININ HALK BİLİMSSEL İNCELENMESİ*

Folkloric Analysis of Pigeon Races in Eskişehir

Tuğçe ÖZDEMİR**

ÖZ

Güvercinin evcilleştirilme tarihi eskilere dayanmaktadır. Güvercinin hafıza ve yer yön yeteneğini keşfeden insanlar, onu haberleşmede bir aracı olarak kullanmıştır. Dünyanın birçok yerinde farklı inanışlarda yer alan güvercin Türk kùltüründe ve İşlamiyet'te de önemli bir yere sahiptir. Güvercin günümüzde bir uğraş olarak yetiştirilmektedir. Belirli ırk ve özelliklere sahip olan güvercinler yetiştiricileri olan seyisler arasında da gruplaşmalara ve ayrı kùltür ortamları oluşmasına yol açmıştır. En belirgin güvercin yetiştirme grupları süs güvercinleri, posta güvercinleri, yarış güvercinleri, oyun güvercinleri şeklinde-dir. Her biri kendi içerisinde federasyona bağlı olarak dernekler kurulmuştur. Bu derneklere yarışlar düzenlenmekte ve yarış sonuçlarına göre güvercinlere damızlık olarak değer biçilmektedir. Her bir güvercin grubunun yarışı kendine özel kurallara, mekâna, malzemeye ve ödüle sahiptir. Yurtdışında ve Türkiye genelinde yarışmalar düzenlendiği gibi her il kendi içerisinde de yarışlar düzenleyebilmektedir. Makalede; Eskişehir'de bulunan güvercin ırk ve gruplarından, derneklerinden, yarış öncesi ve sonrasında, seyislerin yarış esnasındaki tutumlarından söz edilmiştir. Teknolojinin etkisiyle yarışların oldukça sistemli yürütüldüğü gözlenirken, şehirleşmenin kùltür ortamını dağıtmaya başladığı ve yarışları zorlaştırdığı tespit edilmiştir. Unutulmaya yüz tutmuş gelenekselleşen bir kùltüre ait bilgilerin gün yüzüne çıkarılmış ve değeri ortaya konulmuştur.

Anahtar Sözcükler: Eskişehir, güvercin, güvercin yarışları, güvercin dernekleri, güvercin ırkları.

ABSTRACT

The domestication of pigeons dates back to ancient times. People who discovered the memory and direction abilities of pigeons used them as a means of communication. Pigeons have a place in different beliefs in many parts of the world and they have an important place in Turkish culture and Islam. Today, pigeon keeping is a profession. Pigeons of certain breeds with certain characteristics have led to the formation of groups and sepa-

* Bu çalışma TOKÜAD-III. Uluslararası Toplum ve Kùltür Araştırmaları Sempozyumu'nda (1-3 Ekim 2021) yazarın aynı adla sözlü olarak sunduğu bildirisinin gözden geçirilerek genişletilmesi suretiyle hazırlanmıştır.

** Yüksek Lisans Öğrencisi. Eskişehir Osmangazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Eskişehir/TÜRKİYE. e-posta: tugceozdemir26@gmail.com. ORCID: 0000-0001-9112-2641.

rate cultural environments among their breeders. The most prominent pigeon types are fancy pigeons, homing pigeons, racing pigeons, and game pigeons. Associations affiliated to the federation have been established. Races are organized by these associations and pigeons are evaluated as animals for breeding according to the race results. The race of each pigeon group has its own specific rules, venue, material, and prize. Races are held abroad and throughout Turkey, and each province can organize races as well. In the article, the breeds and groups of pigeons in Eskisehir, their specific associations, the periods before and after races, and the attitudes of the grooms during the race were discussed. While it was observed that the races were carried out quite systematically with the effect of technology, it was determined that urbanization began to cause damage to the cultural environment and made the races more difficult. The knowledge of a traditionalized culture on the verge of being forgotten was elucidated and its value was revealed.

Keywords: Eskisehir, pigeon, pigeon races, pigeon associations, pigeon breeds.

Giriş

Kültür, bir toplumu anlatan, yansıtan, şekillendiren, yaşamasını sağlayan tüm somut ve soyut verileri temsil eder. Herhangi bir sebepten simgeleşen ve yerleşen her bir nesne ya da canlı da kültürde kendine yer edinir.

Kültür, paylaşılan görüşler, değerler ve davranışların ölçütüdür; bireyin eylemlerini gruplar için anlaşılır kılan ortak belirleyicidir. İnsanlar ortak bir kültürü paylaştığı için belirli koşullarda diğerlerinin nasıl davranacaklarını ve davranışlarına nasıl karşılık verebileceklerini kestirebilirler (Haviland ve diğ., 2008:104). Kültür aile, klan, yerel topluluk, kabile ve ekonomik işbirliği, siyaset, hukuk ve eğitimsel faaliyetlerle örgütlenen gruplar gibi, önemli ve yaşamsal görevlere bağlı kurumlar etrafında örgütlenen nesne ve davranışları içerir (Malinowski, 2016: 141).

Dini inanca sahip bir kişinin ibadetlerini gerçekleştirmesine dinsel tapınma denir. İlk zamanlarda kültür dinsel tapınma ile ilişkilendirilmiştir.

İngilizcedeki ilk kullanımları hayvanların ve bitkilerin yetiştirilmesi ve dinsel tapınma anlamlarıyla sınırlandırılan kültür kavramı, zamanla bireyden topluma doğru bir gelişim göstermiş, “uygarlık” ile eş anlamlı bir şekilde bir bütün olarak toplumun gelişmesini de ifade etmeye başlamıştır (Açça ve diğerleri, 2019: 2). Buradan yola çıkarak hayvan yetiştirmek de bir kültürü temsil ederek kendi içerisinde bir kültür ortamı oluşturmaktadır. Bu kültür ortamı kendi arasında örgütlenerek ihtiyaçları doğrultusunda nesne ve davranışlar geliştirmiştir. Güvercin yetiştirmek de en belirgin ve en eski kültür ortamlarından birini oluşturmaktadır.

Güvercin, ilk evcilleştirilen kuş türü olarak bilinmektedir. Bu konudaki en eski bilgiler, M.Ö 4500 yıllarına, yani günümüzden yaklaşık 6500 yıl öncesine kadar gitmektedir. Köken olarak evcil güvercinin ilk olarak Orta Asya milletleri tarafından eğitildiği tahmin edilmekle birlikte son yıllardaki bulgular

güvercinin Anadolu kökenli bir gelişim göstermiş olabileceğini de düşündürmektedir. Günümüz bilim insanları arasında evcil güvercinin atasının kaya güvercini olduğu görüşü oldukça yaygındır. Bu görüş 1850'li yıllarda evrim teorisi üzerine çalışırken güvercinlerle ilgili araştırmalarda bulunan Charles Darwin'e aittir. Darwin, evcilleştirilmiş yabancı bitki ve hayvan türlerinde çeşitliliğin daha fazla olduğunu gözlemiş ve bunun nedenleri üzerinde durmuştur. Evcil güvercin çeşitlerinin beslenmesi ve üretilmesi ile ilgili çeşitli deneyler yapmıştır. Bu denemeleri sırasında farklı ırkları birbiri ile eşleştirerek yeni güvercin ırkları elde etmiştir. Elde edilen yeni ırkın, başlangıçta kullandığı ırklardan oldukça farklı özelliklere sahip olması üzerine, bunun nedeninin kendi seçimi olduğunu kavramıştır. Seleksiyon adını verdiği bu seçimin evcil türlerde ırkın değişimini getirdiğini tespit etmesi üzerine, doğada bulunan türlerde ırkların değişiminin nasıl olduğu üzerine çalışmaya başlamış ve evrim teorisi olarak bilinen teoriyi geliştirmiştir. Günümüz bilim insanları da aynı kanıyı paylaşmakta ve evcil güvercinin, kaya güvercini de dâhil olmak üzere farklı iki ya da dört yabancı güvercin türünün bir melezlenmesi sonucu ortaya çıktığı görüşünde birleşmektedirler (URL-3).

Sınırlı ve belli alanlardaki sözcükleri içine alan Göktürk Yazıtları'nda geçmeyen güvercin sözcüğü, Uygur metinlerinde "kögürçün", "kögürçken", "kögürçün" biçimlerinde geçmektedir (Caferoğlu, 1968: 114). Divan-ı Lügat'it-Türk'te "kökürçün" olarak geçmekte, kökürçünleş- "güvercini ödül koyarak yarışa girmek" biçiminde bir de türevi bulunmaktadır. Anadolu ağızlarındaki, "goğercin", "güvercin", "göğercin", "güvercin" terimlerinin yanında, "kögürçün" (Bashöyük-Kadınhanı-Konya) biçiminin ise Kafkasya göçmenlerinden derlendiği belirtilmektedir. "Kökürçün", "kögürçün" biçimlerinin kök (gök) sözcüğünün üzerine ek yığılması sonucu ortaya çıktığı anlaşılmaktadır. Bazı sözlük ve ansiklopedilerde ise güvercin isminin kökeninin, Moğolca "küğercin" kelimesinden geldiği belirtilmektedir (Yılmaz, 2012: 11). Güvercin, hızlı ve uzun zaman uçabilen, kısa vücutlu, sık tüylü, evcilleşmiş birçok türü bulunan, yemle beslenen bir tür kuştur (TDK, 2011: 1013). Türkmenler evcil güvercine *kepderi* adını verirler. Bu adın Farsçadan alındığı açıktır (Eren, 1999: 198).

Güvercinlerin şaşılacak derecede kuvvetli bir yön bulma özelliği vardır. Yüzlerce kilometre uzaktan uçup yollarını bulabilirler. İnsanlar çok eskiden beri güvercinlerin bu özelliğinden faydalanmayı düşünmüştür. Bu kuşların ilk defa M. Ö. 3000 yıllarında V. Mısır hanedanı tarafından evcilleştirilmeye başlandığı biliniyor, islam devletlerinde muhabere maksadıyla güvercin kullanılması çok yaygındır; pek muntazam teşkilâta bağlanmış bir servisti. Caesar bazı savaşlarında güvercinlerden haberci olarak faydalanmış, Cengiz Han da fütuhâtı sırasında haber güvercinleri kullanmıştır (URL-2).

Osmanlı zamanında güvercin çok önemsenmiş ve savaşlarda yer verilmiştir. Osmanlı'dan sonra Mustafa Kemal Atatürk'ün çok ilgisini çekmiştir ve Rusya'dan posta güvercini salım kafesleri ve künyeleri getirtmiştir (KK-2)¹.

Güvercin yetiştirmek bir kültür ortamını oluştururken belirli inanış ve simgelerle donatılmıştır. Kanadı, uçuşu, beslenmesi, konumlanması, rengi, performansı bu inanış ve simgelerin oluşmasına destek olmuştur.

Erken dönem insanların güvercinine karşı büyük sevgisi vardır. Bir kimsenin zenginliği de beslediği güvercinlerin çokluğu ile ölçülür (URL-1). Güvercinler aynı zamanda barışın ve özgürlüğün simgesi kabul edilmiş ve insanoğlunun vefalı bir dostu olmuştur (Işık ve Er, 2017: 55).

Türklerin inanış sistemlerinden Şamanizm'de dini önderlik yapan kişi şamanıdır. Türkler İslamiyet'e girdikten sonra dini önder rolünü "ermiş kişi" pozisyonundaki kişiler üstlenmiştir. Bu ermişler Türk efsane folklorunda sık sık güvercin ya da laçın donuna girip, mekân değiştirmişlerdir. Bu ermiş kişilerden Ahmet Yesevi turna, Abdal Musa geyik, Hacı Bektaşî Veli güvercin donuna bürünmüşlerdir. Doğan Ata, doğan donuna girmiş ve Hacı Bektaşî Veli'ye saldırmış, bunun üzerine Hacı Bektaşî Veli silkinmiş ve hemen insan kılığına girmiştir. Bektaşî halifesi Resul Baba altın geyik ve güvercin donuna girmiştir. Yine Anadolu'nun bazı bölgelerinde insanların üç güvercin olarak arkadaşları ile birlikte Mekke'ye hacca gitmelerine dair efsanelere rastlanmaktadır (Yılmaz, 2012: 47).

Eskişehir'de görülen bir güvercin inanışına göre: Kuşu sabah kaldırırsın uçursun, kuş uçmazsa ve yere inerse, ikinciye bir daha kaldırmayı denersen o güvercini atmaca alırsın. Bu nedenle güvercin ikinciye uçurulmaz (Özdemir, 2021: 119).

Bir rivayete göre, Hz. Muhammed zamanında güvercinin ayağına mektup bağlanmış ve o peygamber için postacılık görevini üstlenmiştir. Güvercin ve keklikle ilgili aktarılan bir rivayete göre: Hz. Muhammed'i düşmanları sıkıştırır. Hz. Muhammed'in üstünden güvercin ve keklikler uçmaktadır, onlardan yardım ister. Keklik Hz. Peygamber'e ihanet eder ve "yat da bak, saklanma" der. Güvercin ise "Karşıdaki karakavağın içine saklan" diyerek onu korur. Bunun üzerine Hz. Peygamber güvercinine "alayınız çok olsun" diye dua, ama kekliğe de beddua eder. Bu yüzden keklik 30-32 yumurta yumurtladığı halde, ancak 2-3 tanesi hayatta kalır, ama güvercin 2 yumurta yumurtlar ama ikisi de hayatta kalır (Büyükkökütan, 2006: 14).

Güvercin, Türk kültüründe genellikle olumlu bir role sahip olmuştur. Türkler Müslüman olduktan sonra, güvercin Türk kültüründe kutsal bir yere yerleşti-

¹ Çalışma içerisinde kaynak kişiler (KK-1, KK-2, KK-3 ...) şeklinde belirtilmiştir. Kişiler hakkındaki ayrıntılı bilgilere (adı, soyadı, doğum yeri ve tarihi, tahsili, mesleği, görüşme tarihi) yazının sonunda yer verilmiştir.

rilmiştir (URL-8). Olumsuz rolü az da olsa, güvercini kümese kapatanın evinden musibet eksik olmayacağı, çünkü güvercinin beddua ettiği inancı vardır.

Kümeşte beslemek için yetiştirilen güvercinlerin genel adı performans güvercinleridir. Kendi içerisinde farklı ırklara ve gruplara ayrılır. Her birinin kendine ait bir yeteneği veya güzelliği vardır. Güvercin yetiştiricilere ise seyis adı verilmektedir.

Evcil güvercin 6.000 yıl veya daha fazla bir süredir farklı amaçlar için yetiştirilmektedir. Bazısı farklı uçuş stilleri için yetiştirilen çok değişik güvercin ırkları bulunmaktadır. Güvercinler yetiştirilme amaçlarına göre dalıcı, taklacı, makaracı, dönücü, filo uçucusu, yüksek uçucu, posta, süs ve ötücü olmak üzere gruplandırılabilir (URL-8). Güvercin yetiştiriciler, 130 çeşit evcil güvercin yetiştirmiştir (URL-2).

Güvercin kendi içerisinde zamanla türlere ayrılmış, yaşadığı iklime göre mutasyona uğramış ve çeşitlenmiş bir kuştur. Beslenen güvercinlere performans güvercini denilmektedir. Bu güvercinler yetiştiricisi tarafından beslenmesinden suyuna, yaşam alanından bakıma her şeyiyle ilgilenilen bir türdür. Performans güvercinleri doğuştan özel bir yetenekle donatılmış üstün gösteri yapabilen kuşlardır. Kimisi takla atar, kimisi çok yüksek uçar, kimisi uzun süre uçar ama mutlaka bir özelliğe sahiptir. Yetiştiricileri performans güvercinlerinin kendi içerisinde ayrıldığı ırkını bilir ve ondan beklentisine göre çaba sarf eder. Daha yeni doğmuş bir halde aldığı güvercinin yüksekten mi alçaktan mı uçacağını ya da takla atıp atmayacağını ırkından bilir. Performans güvercinleri yetiştiriciler güvercinlerini izlemeyi ve yarışlara sokmayı amaç edinirler. Yani bir uğraş ve sosyalleşme ortamı olarak güvercin yetiştiriciliği yaparlar (Özdemir, 2021: 116-117).

Kültürün maddi dayanağı yenilenmeli ve işler vaziyette olmalıdır. Bu yüzden, ekonomik örgütlenme biçimlerinden bazıları en ilkel kültürlerde dahi gereklidir (Malinowski, 2016: 42). Buradan yola çıkarak güvercin yetiştiriciliğinde de ekonomik örgütlenme devreye girmektedir.

Evcil kanatlı hayvanlar arasında kabul edilen güvercin günümüzde, gerek ekonomik gerekse hobi amaçlı olarak beslendiğinden insan hayatında önemli bir yer almıştır (Işık ve Er, 2017: 55). Hobi amaçlı yetiştirilen güvercinler aynı zamanda ekonomik olarak da bir gelir sağlayabilmektedir. Mezat yoluyla satışlar yapılabildiği gibi her güvercin kendi alanında yarıştırlarak da gelir elde edilebilir. Oyun güvercinleri, süs güvercinleri, posta güvercinleri farklı standartlarda ve kurallarda yarıştırlmaktadır. Yarışlarda derece alan güvercinlerin seyisleri hem bir miktar ödül niteliğinde paraya sahip olur hem de güvercinin maddi değeri artar.

Güvercin yarışlarında dernekleşme temel bir yapıyı oluşturur. Dernek çatısı altında bir kùltür yaşar ve faaliyetlerini sürdürür. Dernek aracılığıyla da yarışlar bir resmiyet kazanır.

Kùltürün ana unsuru, insanların kalıcı gruplar halinde örgütlemesidir. Bu tür gruplar adetler veya teamüllere uyum sağlamaktadır (Malinowski, 2016: 47). Birçok seyisin güvercin beslemeye ve yetiştirmeye küçük yaşlardan başladığı görülmektedir. Çevresinden görerek etkilenenlerin sayısı bir hayli fazladır. Güvercin yetiştirmeye başlayanlar bu konuda bilgi alabilmek ve daha bilinçli bir yetiştirici olabilmek için bir araya gelmişler ve zamanla dernekleşmiş ve günümüzde büyük bir federasyon haline gelmişlerdir. Yarışmalarda ve hakem belirlenmelerde federasyonunun etkisi büyüktür. İl bazlı çalışmalarda ise dernekler aktif çalışmakta ve sosyalleşmeyi yürütmektedir. Hemen hemen her ilde dernek adı altında toplandıkları belli mekânlar vardır. Derneklerde başkan olmak isteyenler aday olmakta ve seçim yapılmaktadır. Başkanlık süresince yapılacak etkinlik ve duyurulardan başkan sorumludur. Gün içerisinde hayatın stresinden sıyrılıp, keyiflenmek isteyen güvercin yetiştiriciler bu derneklerde bir araya gelir güvercinlerin sorunları ve türleri hakkında sohbet ederler ve kendi sosyal ortamlarını oluştururlar. Bu dernek ortamlarına halk arasında güvercin kahvehanesi de denilmektedir (Özdemir, 2021: 128). Bu dernekler güvercinin yetiştirilme özelliğine göre de çeşitlenmektedir. Oyun güvercinleri, süs güvercinleri, posta güvercinleri için ayrı ayrı dernekler kurulmuştur.

Kùltürel gelenek her kuşak tarafından bir sonrakine aktarılmaktadır. Eğitsel özelliklere bağlı mekanizma ve yöntem bütün kùltürlerde var olmak zorundadır. Yardımlaşma, kùltürel başarının özünü oluşturduğuna göre yasa ve düzen kalıcı hale getirilmelidir. Her toplulukta geleneksel, ahlaki ve hukuki yaptırımlara yönelik düzenlemeler olmalıdır. (Malinowski, 2016: 42). Maddi kùltüre dair hiçbir öge yalnız başına bireyden yola çıkarak anlaşılamaz; işbirliğinin olmadığı ve bu tür durumların görülmediği bir yerde bile, en azından geleneğin sürdürülebildiği bir ortaklaşa çalışma esası vardır (Malinowski, 2016: 142). Dernekler federasyonun belirttiği kural ve yetkilere göre şekillenir ve örgütlenir. Dernekte yeni nesle bilgi aktarımı yapılabildiği gibi seyisler arasında da bilgi yardımlaşması yapılmaktadır. Güvercin festivalleri ve yarışlarından önce dernekte kararlar alınır, kurallar açıklanır. Yarışlara girecek güvercinler kayıt altına alınır.

Günümüz yarış güvercinlerinin öncülleri, güdümlü olma yetenekleri için, öncelikle mesaj taşımaları için yetiştirilmiş güvercinlerdir. Tüm dünyada "Güvercin direkleri" kurulmuş ve çoğunlukla askeriyede kullanılırken, bazıları bugün hala hizmettedir. Modern güvercin yarışları, 19. yüzyılın ortalarında Belçika'da ortaya çıkmıştır (URL-4).

Kesin bir kanıt olmamakla birlikte, yarış güvercini sporunun en azından MS 220'ye kadar geri dönebileceğini düşünmek için ikna edici nedenler vardır.

Dahası, Mişna'da güvercin yarışçılara şahitlik etmelerinin yasak olduğu kaydedilmiştir. Spor, 19. yüzyılın ortalarında Belçika'da büyük bir popülerlik kazanmıştır. Belçikalı güvercin meraklıları, Voyageurs adı verilen hızlı uçuş ve uzun dayanıklılık için özel olarak yetiştirilmiş güvercinler geliştirmiştir. Flaman meraklılarının geliştirdiği spor ve Voyageurs'un modern versiyonu Belçika'dan dünyanın birçok yerine yayılmıştır (URL-4).

Bir güvercin yarışa çıkmadan önce antrenman yapar. Seyisler besleme, sulama gibi bakımlarını da yaptırarak güvercini tıpkı bir sporcu gibi yarışa hazırlamakla sorumludur. Oyun güvercinleri, süs güvercinleri ve posta güvercinleri birbirinden ayrı hazırlıklara ihtiyaç duysalar da seyislere düşen görev büyüktür. Yarış öncesi, yarış esnası, yarış sonrası yapılan uygulamalar ve teknikler vardır. Yarış alanları ve yarışma düzenekleri her güvercin grubu için farklıdır. Hakemler derneklerden ve federasyondan belirlenmektedir.

Yarışların ilk günlerinde, sahipler için kuşları tanımlamak için boya kullanılmıştır. Belçika daha sonra Amerika'daki yarışçılara kullanılmak üzere gönderilen 1/2 inçlik bir piriç bacak bandı geliştirilir. O zamandan beri, bir yarışta yarışmak için, yaklaşık beş günlükken bacağına yerleştirilen kalıcı, benzersiz numaralı bir yüzük veya bant takması gerekir (URL-4). Takılan bu bantlar aynı zamanda güvercinin kimliği niteliğindedir. Resmi yarışlara gönderilecek güvercinlerin bantlarında numaralar yer alır. Bu numaralar sayesinde güvercinin tüm bilgisi federasyon sisteminde gözükmektedir.

Bir güvercin yaklaşık altı aylıkken rekabet etmeye başlayabilir ve on yaşın üzerinde iken hala rekabet içinde olabilir. Bununla birlikte, bu tür başarılar nadirdir ve ortalama yarış kariyeri nadiren üç yılı aşmaktadır (URL-4).

Eskişehir güvercin yetiştirme açısından oldukça önemli bir merkezdir. Türkiye'de tek güvercin köyü Eskişehir'de bulunmaktadır. Yazıda, Eskişehir ili ve çevresinde yapılan güvercin yarışları üzerinde durulacaktır. Halk bilimsel yönleriyle ele alınacak olan güvercin yarışları; oyun güvercini yarışları, süs güvercini yarışları, posta güvercini yarışları alt başlıklarıyla değerlendirilecektir. Alan araştırmasına dayanan çalışmanın verileri katılımlı gözlem ve derinlemesine görüşme yöntemleriyle elde edilmiştir.

1.Oyun Güvercini Yarışları

Oyun güvercinleri adından da anlaşılacağı üzere oyun performansı sergilemektedir. Takla, dönüş hareketleriyle görsel bir şölen yaparlar. Renk ve tüy özellikleriyle birbirinden farklı olabilirler. Melezleme yoluyla zamanla değişen türler de ortaya çıkmıştır.

Taklacı güvercinler kendi aralarında iki guruba ayrılır. Biri dönüş özelliklerine göre adlandırılan kelebek ve döneke ırkları, bir diğeri ise fişekli diye adlandı-

ılan Mardin yöresinden adını alan taklacı Mardin ırkı güvercinleridir. Dönek ve kelebek ırkı güvercinler renk olarak çeşitlilik gösterirler. Fiziksel özellikleri bakımından hepsi aynı olsa da renk olarak çeşitlendikleri için isimleri farklılık gösterir. Dönüş özelliklerine sahip olanlar havada dönerek, havada burgu ve girdap hareketleri çizerler. Makara diye adlandırılan dönüşlerde gökyüzünün en yüksek noktasından yere doğru kuyruk üstüne takla vaziyetinde dönerek yere doğru alçalırlar. Bu güvercinler de yere çakılarak ölüm olayları görülmektedir. Kelebek kuşları havada çok yüksek uçarlar. Dönek kuşları yukarıdan aşağıya dönerek inerler (Özdemir, 2021: 121-122).

Aşağıda duran kuş bir yerden kalkıp kanat vurarak diğer yere konunca yukarıdaki güvercin onu görür. Buna pırlıltı vermek denir. Yukarıdaki güvercin sıkarak gelir. Güvercinin kanatlarını kapatıp gelmesine sıkıp gelme denir. Bir de kilitlenip gelen vardır. Atmaca gibi kanadını kanadına geçirirse buna kilitlenip gelme denir. O şekilde aşağıdaki kuşa doğru iniş yapar. İniş hareketine perdah hareketi denir. Perdah hareketinde inerken takla atar, tekrar döner ve yere iner (KK-6).

Özellikle yavru bir güvercini yetiştirmek oldukça güçtür. Her gün ilgi ve tizlik ister. Sadece on beş gün annesi ilgilenir. Daha sonra baba güvercine iş düşer. Bu noktada yetiştiren seyisin de yavru güvercinle ilgilenmesi gerekir (Özdemir, 2021: 125).

Bir güvercini beslemek kadar uçurmak da oldukça emek ister. Hele ki yavru bir güvercini uçuşa hazırlamak bir bebeği yürümeye hazırlamak gibidir. Belli alıştırmalar ve aşamalar geçirmesi gerekir. Yavru güvercin yeme düştükten sonra yaşadığı kümesin beş on metre kadar uzağında yer alan “biriz hedef” diye adlandırılan alana günlük olarak çıkarılıp yemleme yoluyla alıştırmalar yapılır. Bir hafta gibi bir süreçte yavru güvercin hedefi yani yemleme yerini ve kümesini benimseyene kadar uçurulmaz. Kümesine ve hedefine alıştığı gözlemlenen güvercin daha önceden yerini ve kümesini bilen öncü bir anaç güvercin ile uçum için havaya kaldırılıp beş on dakika uçurularak kendi yerini bulup, konması sağlanır. Temel uçuş eğitimi diye adlandırılan bu süreci tamamlayan yavru güvercinler artık özgürce kanat çırpıp uçabilirler. Tüm işlemleri seyis iyi gözlemlemelidir. Çünkü güvercinin ileriki aşamalarında da ilk tepkileri ve performansı etkili olacaktır (Özdemir, 2021: 126).

Güvercinlerin altı ayda bir düzenli aşıları yaptırılmalıdır. Ömürlerini sağlıklı ve dinç geçirebilmeleri, hastalıklara karşı dayanıklı olabilmeleri için bu önemlidir. Bunun haricinde belli aralıklarla vitamin takviyeleri de yapılmalıdır. Bir de bakteri ve kurt oluşumuna karşı ilaçlamalar on beş günde bir tekrar edilmelidir. Güvercinin “orta terek” denilen yerden yani kanadının ortasından bir tane tüy atmayınca güvercinin kümesi ve yeri değiştirilemez. Çünkü böyle bir durumda kuş hastalanır. Tüy atınca yavru artık gençliğe girer. Yaşlandığı pek anlaşılmaz. Ama

görüntüsü yorumlanır. Çok yumurtlarsa kuş yorulur ve performans gösteremez. Çok yumurtladığında yumurta felci oluşabilir. Ayakları topallamaya başlar (Özdemir, 2021: 126).

Oyun kuşu çok emek isteyen bir ırktır vakit ayırmak ve düzenli uçurma sağlamak gerekir. Her gün saatinde düzenli uçuşu da seyisin elindedir (KK-4). Güvercinin görüntüsünden hastalandığı anlaşılır. Tüylerini kabartan ve pusarak duran hasta hasta bir güvercin uçmak istemez ve kendini diğer güvercinlerden ayırarak durur. Böyle bir durumda seyis gereken ilaçlamayı yapar. Çoğunlukla doğal bitkilerden ilaç üretilir. (KK-6).

Yarışa hazırlıkta oyun güvercinleri için ayrı bir beslenme düzeni veya bir çalışma yoktur. Düzenli bir şekilde uçurulan, sağlıklı, performansı iyi olan güvercin yarışa sokulabilir. Oyun güvercinlerinde yarışlar aynı gün ve aynı yerde yapılmaz. Dernekler belli bir zaman aralığını ilan eder ve o aralıkta her seyis kendi güvercinini kendi alanında yarışa sokar.

Oyununu kavrayan ve gelişen güvercinin yarışa uçabilmesi için belirli standartları tamamlaması gerekir. Uçuş süresi en az bir ya da bir buçuk saat arası olmalıdır. Tüyünü tamamen dizmiş olmalıdır ve eksik kanat tüyü olmamalıdır. Takla adedi ve fişek mesafesi önemlidir. Çünkü her attığı takla sahibine puan kazandırır. Günlük nasıl yemleme yapıyorsa uçuracağı güne kadar aynı işleme devam eder. Ek gıda ya da vitamene oyun kuşunun ihtiyacı yoktur (KK-7).

Yarışa başvurmak isteyen seyis belli bir miktar ücret ödeyerek yarışa başvurur. Birden fazla güvercin için ayrıca ücret alınmaktadır. Aynı anda birden fazla güvercinin puanlaması gerçekleştirilemez. O yıl görevli olan hakemler de seyise göre ayarlanan gün ve saatte alana giderler. Alanda seyirci ve şahit de bulunabilir ama bu durum önceden hakemlere bildirilmelidir. Seyisin önceden belirtmiş olduğu alanda değişiklik yapma hakkı bir keredir. Yarış alanının güvercin uçurmayaya müsait bir yer olması gerekir. Belirlenen kural gereği güvercin oyununu 12 metre karelik bir alan içerisinde sergilemelidir. Bu sınır çizgileri yarışa başlamadan hemen önce belirlenir. Her yarışmacı için ayrı bir puanlama çizelgesi vardır. Bu çizelgenin geçerli olabilmesi için yarışmacı, hakem heyeti, gözlemci veya varsa seyirci tarafından imzalanması şarttır. Belirtilen imzalarla onaylanan puanlama geçerli olup itiraz hakkı yoktur. Yarış süresince izlenen güvercinin performansı hakkında yorum yapılamaz. Yarış boyunca kuşlara yemleme yapılamaz. Hakem heyeti kuşu puanlarken fikir birliğine karar vererek puan cetvelini kayda geçirir (KK-7).



Fotoğraf 1. Eskişehir'de Bir Yarış Anında Hakemler ve Şahitler



Fotoğraf 2. Yarış Öncesi Hakemler Tarafından Alan Mesafesi Ölçümü

Yarışmada puanlamalar belli bir kurala ve beklentiye göre yapılır:

Kalkış: Yarışa kalkacak olan güvercin en az on güvercinle birlikte kümeden çıkarılır. Yarışacak olan güvercin haricinde diğerlerinin kanatları bantlanır veya kilitli iğne ile bağlanır, ya da başka bir yöntem uygulanır. Güvercin tek seferde kalkmalıdır ve hakem heyetinin görüş alanı açık olmalıdır. Yarış esnasında hakem heyeti gerek görürse yerde duran güvercinleri hedefe yönlendirerek dağılmasını engellebilir. Seyisin isteği durumunda güvercin diğer güvercinlerden bağımsız da kaldırılabilir. Bu durumda kalkış puanı alamaz. On dakika kanat ısındırma süresi verilir. Yarışmaya kuyruksuz veya çatal kuyruk diye adlandırılan güvercinler dahil edilemez (KK-7).

Kümes ve hedef: Kümesin kapısı kanat ısındırma hariç yarış boyunca açık tutulur (KK-7).

Çökme: Kuşun dört metreye kadar olan çökme mesafesi en üst limittir. Yarışmacının güvercin kaldıracağı yerde dört metre sopası olmak zorundadır. Yoksa güvercin kaldıramaz (KK-7).

Takla: Kuşun geçerli çökme mesafesinden aldığı fişek tertibatına başlamadan önce yapmış olduğu ilk takla olup puanlama cetvelinde ayrıca değerlendirilir. Taban takladan sonra fişek düzeninde giden kuşun yapmış olduğu ve belirli metre aralıkları (en az üç metre) olan taklalara ara takla denir. Artı puan kazandırır. Boğularak belirli metre aralıklarıyla olmayan taklalar değerlendirilmez. Güvercinin oyun sonunda en üst noktada vurduğu son taklaya bağlama taklası denir. Güvercinin bağlama taklası atabilmesi için en az bağlama ile üç takla atması gerekir (KK-7).

Fişek: Kuşun geçerli çökme mesafesinde aldığı nokta ile belirli bir düzen içerisinde sıçramayla devam eden taban, ara ve bağlama taklalarını barındıran oyunun zeminine dik bir şekilde uçuşla yükselmesine fişek denir ve en az on metredir. Fişege başladığı nokta sonrası değerlendirilir. Fişek tertibatının sayılabilmesi için güvercinin geçerli mesafeyi bulması ve bu oyunun en az iki takla ile gerçekleşmesi gerekir (KK-7).

Uçuş: Yarışan güvercinin en az altmış dakika uçması şarttır. Bu süre güvercinin kaldırılması ve hedef alana inmesi arasında geçen süredir. Kanat ısırma alan güvercinin ise süresi yetmiş dakikadır. Yarışmaya kalkan güvercin yüksek veya açık (gözle görülemeyecek) mesafede uçuyorsa bir seferliğe mahsus artistik puan ile değerlendirilir (KK-7).

İniş: Uçuş sonunda güvercinin hedef alana perdahlayarak taklalı bir biçimde inmesi gerekmektedir. Bu durum puanlamada değerlendirilir. Baştan sınırla çizilen alanın dışına iniş yapan güvercin diskalifiye olur (KK-7).

Puanlamada on metrenin altındaki fişekler, dört metrenin üstündeki çökmekler, on iki metrekarelik hedef dışı oyunlar, fişek düzeni içinde tek takla ve taklası yapılan oyunlar, güvercin inerken yarım turlarındaki perdahlarda yaptığı taklalar, taklaya boğulup son anda geçerli mesafeyi bulan güvercinler, güvercinin altında güvercin olmadan yaptığı oyunlar geçersiz sayılmaktadır (KK-7).

Güvercin kalkışından itibaren altında güvercin olmasına rağmen uçuşun ilk kırk beş dakikasında puan alacak uçuşunu yapmaması ve ilk kırk beş dakikadan sonra otuz dakika geçerli sefer yapmaması, uçuş süresi olan altmış dakika tamamlamadan inmesi, uçuş anında yanına kuş kalkması ve bu sürenin on beş dakikayı geçmesi, hakem heyetinin gözle görmediği yere ve on iki metrekarelik alan dışına konması, hedefe yaptığı seferler arası ilk sefer kırk beş dakika sonraki seferler otuz dakikayı geçmesi halinde güvercin diskalifiye olur (KK-7, KK-6).

Hakemler kuşun yarış anındaki performansını çizelgeye kaydeder. Yarış sonunda hakemlerin, gözlemcinin ve yarışmacının imzalarıyla onaylanan puanlama geçerlidir. Daha sonra yapılacak itirazlar geçerli olmaz. Hakem heyeti puan durumuna göre kuşu ve sahibini sıralamaya koyar. Birinci olan güvercin için sahibine ödül töreni düzenlenip kupası ve para ödülü teslim edilir (KK-7).

ADLI SOYAD		GÜVERCİNİN BİLGİLERİ		YARIŞ	GİNSİYET	KALKIR	İNS	TOPLAM SÜRE	YARIŞ														
XXX		12.08.2021		12.08.2021	12.08.2021	12.08.2021	12.08.2021	12.08.2021	12.08.2021														
STATİSTİK																							
S	ZAMAN	ATU	DÜZEN	SÜS	GÖRME	TARAN	FİREK	TARLA	BAĞ	BÖ	GÖRME	TARAN	FİREK	TARLA	BAĞ	BÖ	GÖRME	TARAN	FİREK	TARLA	BAĞ	BÖ	
1	8.45																						
2	8.45																						
3	8.45																						
4	8.45																						
5	8.45																						
6	8.45																						
7	8.45																						
8	8.45																						
9	8.45																						
10	8.45																						
11	8.45																						
12	8.45																						
13	8.45																						
14	8.45																						
15	8.45																						
16	8.45																						
17	8.45																						
18	8.45																						
19	8.45																						
20	8.45																						
SEFER PLANLARI																							
S	ZAMAN	ATU	DÜZEN	SÜS	GÖRME	TARAN	FİREK	TARLA	BAĞ	BÖ	GÖRME	TARAN	FİREK	TARLA	BAĞ	BÖ	GÖRME	TARAN	FİREK	TARLA	BAĞ	BÖ	
1	8.45																						
2	8.45																						
3	8.45																						
4	8.45																						
5	8.45																						
6	8.45																						
7	8.45																						
8	8.45																						
9	8.45																						
10	8.45																						
11	8.45																						
12	8.45																						
13	8.45																						
14	8.45																						
15	8.45																						
16	8.45																						
17	8.45																						
18	8.45																						
19	8.45																						
20	8.45																						
TOPLAM PUAN YAZI İLE																							
Tugçe ÖZDEMİR																							
Sinn YILDIZ																							
Tugçe ÖZDEMİR																							
Sinn YILDIZ																							

Fotoğraf 3. Yarış Değerlendirme Çizelgesi

Yarıştaki ilk üçe giren güvercinlerin seyislerine ödülleri verilir. Ödül genellikle paradır. Dereceye göre miktar değişmektedir. Yarışa başvuru yaparken her seyis bir miktar para yatırır. Yarış sonrası ödüller bu toplanan miktardan verilmektedir. Yarışta kaybeden güvercin dernekte ilgi görmez. Bunun etkisiyle seyisin de dernekteki saygınlığı bir süre azalır. Yarışta dereceye giren güvercin dernek ortamında yarış ırkı olarak nam salar ve değerli olur (Özdemir, 2021: 130).

Yarışlardan dereceye giren güvercinler başta olmak üzere hepsi hırsızlık gibi önemli bir tehlikeyle karşı karşıyadır. Çünkü günümüz hukuk sisteminde güvercin hırsızlığına karşı bir yasa yürürlüğe girmiş olsa da caydırıcı değildir. Bu durumdan cesaret alan hırsızlar kümeslerden güvercin çalmakta, düşmanlık besleyenler de kümesleri yakıp yıkabilmektedir. Bu durumla en çok karşılaşanlar ise en çok ilgi gören güvercin ırkına sahip olanlardır (Özdemir, 2021: 130). Bu nedenle güvercin besleyenler kümeslerini dayanıklı ve güvenli olarak hazırlamalıdır. Kümesler güvercinleri uçurmak yeterli bir alana kurulmalıdır. Çoğunlukla evlerin bahçesinde, çatı katında ve tarlalarda bir alan tercih edilmektedir.

2.Kostüm (Süs) Güvercini Yarışları

Kostüm (süs) güvercinleri manken edasıyla ve dikkat çeken güzelliğiyle kendini belli eder. Estetik açıdan beğenilen ve uçmaya pek elverişli olmayan güvercinlerdir. Bakıldığında boyanmış ya da sonradan süslenmiş gibi gözükse ama doğal halleri bir sanat eserini andıran yapıdadır.

Temel olarak uçuşlarına bakılmayan daha çok yerde ve kısa mesafeli uçuşlara kabiliyeti olan, dış güzelliklerini ön plana taşımış süs güvercini olarak da bilinen türlerdir. Fotoğraflanmak için en uygun tür olduğundan çevrede bolca görülebileceğiniz bu kuşlar saf ırkların birbirleri ile melezlenmesi yoluyla türemiş ve artık kendi türünün özelliklerini kazanmış, yoğunlukla kostüm güvercini olarak anılmakta olan ırklardır (KK-4).

En çok bilinen türleri; tepeli perçemli, mor çakmaklı, normal göz, kırmızı göz, miski, tepeli perçemli sıvama miski, taneli miski, kafadan kınalı miski, taneli miski, çakmaklı, perçemli çakmaklı, tepeli perçemli çakmaklı en çok bilinen türleridir. Miskinin esas tutulan renkleri tane tane olmalıdır. Küllü olmamalıdır (KK-1).



Fotoğraf 4. Tane Benekli Çift Tepe Güvercin



Fotoğraf 5. Tane Benekli Perçemli Miski Güvercin

Süs güvercinlerinin en bariz temsilcileri ise, Osmanlı zamanında Manisa Şehzade Sarayında melezleme suretiyle geliştirilmiş olup, bilahare Avrupa ve Amerika'da bugün dernekleri bulunacak kadar yayılmış ve tutulmuş olan "Hünkari" cinsidir. Bu cinsin en önemli özelliği, ayakları Paçalı, göğsü güllü, kafaları tepeli olmasının yanında tüylerindeki renklerinde dantel gibi işlemeli, harelî, pullu diye ifade edilen desenlere sahip olmalarıdır (URL-1). Koytum kuşları denilen süs güvercinlerini daha çok tüy güzellikleri için beslerler. Bunlar şebap güvercini olarak da adlandırılır. Tepeli ve ön tepe olarak daha çok adlandırılırlar. Yine süs güvercini olarak kısa gagalı olan tür vardır. Bunlar ise saltanat hünkari ve bango ırkları olarak adlandırılır. Süs güvercinlerinde bir de arka tepeleri yani tüyleri omuzdan enseye doğru kafalarını kapatacak şekilde gelen mantolu diye adlandırılan ırklar da vardır (Özdemir, 2021: 123).

Kuşların temel kostümleri renk, tepe, kanat bölümü tüyleri, boyun bölümü tüyleri, kuyruk bölümü ve paça bölümlerinden oluşur. Resmedilmek için uygun olan bu güvercin ırkı, duruşlarının kazandırmış olduğu zarafetten dolayı besleyicilerini bu konuda yormazlar. Kostüm güvercinleri diğer türlere nazaran fazla hareketli değildir; fakat daha çok yerde beslenildiğinden ele alışık ve ürkek olmayan tavırlara sahiptir. Besleme koşulları hemen her güvercinde olduğu gibidir. Ancak, kostüm özellikleri nedeniyle tüyleri fazla olan ırkların bakımında zaman zaman zorluklar yaşanabilmektedir. Bunlar güvercinin gerekli banyolarının zamanında yaptırılması ve kümes zeminin temiz olması gibi bakım çalışmalarıdır. Zemin temizliği genellikle, zeminin tümüne yayılan kum ile yapılır. Kum, ince taneli ve sıvı geçirgen yapısı ile ideal zemin malzemesidir. Günde bir tırmık ile harman yapılarak kuru tutulur ve biriken pislikler zeminden uzaklaştırılır. Te-

mizlik her kümes için çok önemlidir; fakat kostüm güvercinlerinde bir hayli temiz olunmalıdır. (KK-4).



Fotoğraf 6. Çift Tepe Sabuni Güvercin



Fotoğraf 7. Kafadan Kımalı Miski Güvercin

Oyun güvercinine çok fazla vaktin olmayınca kümes içinde bakmaya yönelim olmaktadır. Böyle durumda da kostüm güvercini ilgi odağı haline gelir (KK-1).

Hep iyi kostüm güvercinleri bulup neyi nasıl melezleyeceğini çok iyi bilip sabırla takip etmek gerekir. İrileştirme yapabilmek için her seyisin kümesinde bir iri güvercin bulunur. Alınan yavrularda beklenen irilik sağlanan ve sağlıklı olan yavrular seçilir. Herhangi bir süs değişikliğiyle doğduğunda o yavru tutulmaz. Yarışa çıkarılacak güvercinde öncelikle bedensel olarak iri olan tercih edilir. Sağlıklı güvercin olması, paçaları döküm döküm olması, paçalarındaki dökümlerin turnak ucunu geçmemesi, dökümlerin yana çok uzun gitmemesi, dökümlerin kat kat olması gibi özellikler aranmaktadır. Gözleri o kuşa özel ve temiz olmalıdır. Kırmızı göz hiçbir kuşa tutulmaz. Safkan denilen ırklar beyaz, Arap, kır (mavi), çakmaklı kır, sarı kırdır. Yarışlarda hepsinin ayrı kategorisi vardır. Hepsi ayrı ayrı kendi cinsiyle yarışır (KK-1).



Fotoğraf 8. Sadece Fiziği Kullanılan Damızlık

Yarışa hazırlarken paçalarındaki kırıkları temizlenir, yıkanır. Yarıştan bir on on beş gün önce birkaç kez leğenin içine sirke tuz atılır. Güvercinler içine girip yıkanır. Güvercin yıkanırken elle ovalanmaz, kendisi yıkanır. Yarışa bir ay kala güvercinin kırık tüyler çekilir. Yeni tüylerin çıkışı bir ay içinde tamamlanır. Kanatlarına da bakılır. Yarışa kadar kuşu arada sırada yıkamaya devam edilir. Tırnaklarının ucunda da pislik olmamalıdır. Tüyleri incelendiğinde iki tane siyah tüy, bir tane beyaz tüy gibi bir eşitsizlik söz konusuysa o tüy sayısı eşitlenmelidir. Yarışta öncelikle güvercinin fiziğine ve orantısına bakılır. Kiloya bakılmaz. Oyun kuşundan daha iridir (KK-1).



Fotoğraf 9. Bir Tarafında 2 Tane Siyah, Diğer Tarafında Kısa Beyaz Tüyünün Koparılması Gereken Güvercin



Fotoğraf 10. 3 Tane Siyah Tüy Olan Güvercin

Kostüm güvercini yarışlarının bir düzeni ve kuralları vardır. Kostüm güvercini yarışları tüm seyislerin bir arada olduğu alanda yapılır. Genellikle festivaller düzenlenir ve bu festivallerde yarışlar tamamlanır. Yarış alanına her kostüm güvercininin türü için ayrı bir masa hazırlanır. Portatif gözlerden oluşur. Kapakları vardır. Güvercinler tek tek veya çift çift yarışabilirler. Araplar araplarla, kırlar kırlarla, çakmak kırlar çakmak kırlarla yarışır. Her kategoriye ayrı puanlaması ve derecelendirmesi yapılır.

Değerlendirme yapılırken mesela; sırtı kara çakmaklı olanın sırtı ne kadar kara olursa o kadar iyidir. Işık sızmaları da olmamalıdır. Belinde sis olmamalıdır. Beli beyaz gelir. Düz kuyruk olanların da teni beyaz olur. Hem ayna kuyruk hem de leke olursa tercih edilmez. Güvercin seyisleri arasında "beli lekeli zor temizlenir" denir. Araplarda tepesinde perçem olur. Onun bir de düzü de olabilir. Arap tepeli perçemli ayna kuyruk olur. Yana paçaları çok fazla gitmişse puan kaybettirir. Döküm olmalıdır ama fazla yana gitmemelidir. Böyle durumda on puan alacağı yerde sekiz puan alır. Kuyruğundaki beyaz sayısı, beli her açıdan incelenir. İki tane kırın arasında bir tane beyaz olursa veya tam tersi olursa akrep olur, o

kuş diskalifiye olur. Paçasında beyaz varsa diskalifiye olur. Bu Arap kuşlarda da dâhildir (KK-1).



Fotoğraf 11. Gözünde Kırmızılık Olan Güvercin



Fotoğraf 12. Paçaları Yana Doğru Yayılan Arap Güvercin



Fotoğraf 13. Dereceye Giren Çift Tepe Miski Güvercin

3.Posta Güvercini Yarışları

Posta güvercinleri güçlü hafızaları, yer yön yetenekleri ve bedensel yapılarıyla tarih boyunca önemli bir yere sahiptir. Posta güvercinlerinin tüyleri, tıpkı bir ipek kadar yumuşak ve kadifeye dokunmuş hissi verir. Tüylerinin böyle olması posta güvercinlerinin, yağmurlu havada çabuk ıslanmamasını sağlar. Özellikle güvercin yarışları için posta güvercini yetiştirenler bilirler ki, yarışların yapılacağı günler havanın nasıl olacağı kestirilemeyebilir. Dolayısıyla yağmurdan kolay etkilenmeyen tüyleri, posta güvercinlerinin güvercin yarışlarında diğer güvercinlere nazaran daha dayanıklı olmalarını sağlar. Posta güvercininin kuyruğu, bir nevi dümen vazifesi görür. Bu nedenle de kuyruk posta güvercinleri için denge sağlayıcı bir organdır. İyi bir posta güvercininin dengeli ve hızlı uçabilmesi için kuyruğunun fazla uzun ve açık olmaması gereklidir. Posta güvercininin kuyru-

ğuna arkadan bakıldığında, biçim olarak kuyruğun sona doğru inceliyor sanki tek bir tüymüşçesine görünmesi gereklidir. Uzunluk olarak ise, kuyruğun uzunluğu kanat uzunluğundan mümkünse uzun olmaması ya da en çok bir santimetre uzun olması gereklidir. Posta güvercininin gözleri, kuşun genel sağlığı ve iyi bir uçuş performansı sergileyebilmesi için büyük önem taşır. Sağlıklı bir posta güvercininin gözleri, canlı ve metalik bir renge sahiptir. Donuk ve mat gözlere sahip bir posta güvercini büyük ihtimalle bir sağlık problemi ile karşı karşıyadır. Posta güvercinlerinin sırt ve belleri oldukça güçlüdür. Yapısal olarak bakıldığında, posta güvercinlerinin geniş belleri, tıpkı bir sporcman gibi kuyruğa doğru daralmaktadır (URL-6). Tek çiftleşmede diğer güvercinlere göre çok daha fazla yumurta vermektedir.

Güvercinin ağzını ve burun deliklerini elinizle kapattığınızda eğer gözlerden baloncuklar geliyorsa o kuştaki sağlık problemi var demektir. Güvercinleri eşlerken farklı renkli gözlü güvercinler eşe kapatılır. Çünkü yavruların açık ve canlı renkli gözleri olması istenir. Posta güvercinlerinin gözleri diğer güvercinlerin gözlerinden biraz farklıdır. Görünümleri itibarı ile kafanın biraz yukarısında oldukları için şaşkınlık gibi görünürler. Posta güvercinleri diğer güvercinlere oranla biraz daha iri yapılı ve ağırdır. Düz ve yuvarlak bir kafa yapısı mevcuttur. Tepeli veya perçemi gibi bir ekstra özelliği yoktur. Gözleri inci gözlü, kırmızı renkli ve büyüktür. Posta güvercinlerinin gözleri damızlık seçimlerinde oldukça önemli bir yere sahiptir. Göz çevresindeki deri (göz ceresi) beyaz renkli ve net olmalıdır. Ayakları paçasız ve tozluksuz olmalıdır (URL-5).

Yarışa katılacak güvercinler asker gibi yetiştirilir. Sabah ve akşam uçurulur. Çok sıcak saatler tercih edilmez. İyi damızlıklar seçilir. Arkalarında kimler var, ne kadar yarışmış, Akkrabası yarışmış mı diye bakılır. Şu ırklarla şu ırklar eşleştirilirse yavrusu daha iyi olur diye tezler vardır. İri güvercinle küçük güvercin eşleştirilir ve böylelikle çıkan yavrunun hantal olmasının önüne geçilir (KK-3).

Hepsinin geneli posta güvercinidir ama aslında yarış üzerine yetiştirilen posta güvercinlerine yarış güvercini demek gerekir. Posta güvercinine seyisler arasında katır kuş denir. Çünkü mesela uzun mesafe için güvercin salınır, güvercin atmacayı bilir yakalanmaz, suyunu bulur, aç kaldığı zaman yemini bulur ama yorulunca dinlene dinlene gelir. Yani salındığı zaman ne zaman geleceği bilinmez. Hayatta kalabilmek için uzun sürede gelebilir. Posta güvercini budur ve yakalanma şansı yoktur. Eskiden posta güvercinleriyle mektup o nedenle gönderilebilmektedir. Yarış güvercini öyle değildir. Yarış güvercini hem gelmeli hem de hızlı gelmelidir. Seyisler limit koyar. Bu limit üzerine antrenmanlar ve taktikler uygulanır (KK-3).

Güvercinler eşe atılmadan önce dişi ve erkek ayrı durur. Erkekler kendine yer beğenir, yer için dövüşürler. Yerini hazırlar. Uygun zamanda eşe atılmadan önce uygulanan kürleri vardır, onlar hazırlanır. Parazit varsa güvercinlere iki

defa parazit uygulaması yapılır. Yarış yolunda ilerlerken önce uygun anne ve baba seçilir. Uygun zamanda, yavrular yarıştırmak istenmiyorsa ocak ayının 15'i ile şubat ayının 15'i arasında eşe atılır. Hava eğer müsaitse ilk yavrular on gün içinde yumurtlamaya başlar. Zaten on sekiz gün sıcakta, yirmi gün soğukta olmak üzere kuluçka dönemi vardır. Sonra yavrular çıkmaya başlar. Yavru yumurtadan çıktıktan altı ile dokuz gün arasında yavrunun gelişimiyle alakalı olarak ayağında görülen numaralar takılır. Günü geçerse takılamaz ve o güvercin resmi yarışçı olamaz. Her gün takılacak boyuta geldi mi diye kontrol edilir. Yavrular yem gagalamaya başladıktan sonra diğer kümese alınır (KK-3).



Fotoğraf 14. Güvercinin bileğine takılan bileklik

Yavru salım noktasına çıkarılır, kapak açık olur, elinden kaçar ve yavru güvercin salım noktasından çıkarken gözleriyle bulunduğu evin fotoğraflarını çerkeresine beynine kodlar. Kaybolmaz ve evi bulur. Yarış disiplinine alışması için yavru salım noktasından dışarıya çıktıktan sonra yine aynı yerden sokulmaz. Kafaya burayı yazmamalıdır. Yarıştan geldiğinde doğru yere girsin diye çabalayınız. Yarış sonrası girmesi gerektiği nokta yarış için ayarlanan ve antenlerin de bağlı olduğu giriştir (KK-3).

Yavruyken ilk aşısı vurulur. Sonra ilk yemden sonra ikinci aşı vurulur. Yavru aşılandıktan ve büyüdükten sonra yarışçı vasfını taşıyamayacak kuşlar varsa elden çıkarılır. Yavru yarışçı yapılıyorsa o da ayrı yapılabilir (KK-3).

Güvercinler temmuz ortasında tüye girer. Güvercinler yarıştan sonra kapatılır. Üç ay ya da dört ay kapalı kalır. 4 ay boyunca en iyi yem, temiz su, katkı maddeleri verilir. Güvercin ne kadar iyi tüy atarsa diye bakılır. Güvercin bu süreçte kaba tüylerini atar. Güvercinin incecik tüyleri vardır. Ondandır onları atar. Güvercin ince tüyünü atamazsa gelecek sene yarışçıysa o kuştan yarışçı olmaz, damızlıksa damızlık olmaz. Kuş ince tüyünü atamadığı için rahatsızdır. Hiç tüy atamadıysa tüye girememiş denir ve o kuş ölür. Onu seyisler fark ederse bel tüylerinden tutar ve kütürt diye koparak seyisin eline gelir. Beli yolunur ve kendine gelir. Canı acımaz. Güvercin seyisliğinde çok iyi bir gözlemcilik gerekir (KK-3).

Posta güvercinlerinin hepsi uzun mesafe kuşlarıdır. Beş etap vites yarışı, üç etap orta maraton yarışı, üç etap da maraton yarışı yapılır. Güvercin sahibi her hafta güvercinini yarışa gönderebilmektedir. Senede 8 etap üzerinden bir sefer yarış yapılır. Her seferinde 100 kilometre arttırarak gidilir. Ortalama 4000 km yol yapılır. (KK-2). Belirlenen gün ve saatte hava muhalefeti varsa dernek tarafından yarış tarihi ertelenebilir. Bir sorun yoksa cep telefonunuza mesaj ile kuşların salım anı bildirilir (URL-7).

Yarışmalarda kullanılan cihazlar vardır. Bu cihazlarda güvercinlerin kimlik numaraları yani ayağındaki bileklikler okutulup yarışmaya hazır hale getirilmektedir. Yarış anında güvercinin takibini ve kaç kilometre hızla geldiğini hesaplamaktadır. Güvercinler yarışa çıkmadan hemen önce tek tek okutulur ve güvercinler yarış için özel hazırlanmış kamyonu yerleştirilir. Suları da içeri koyulur. Bir de salım yerinde tekrar su verilir. İlerleyen etaplarda a hem yem hem su verilebilir. İşlem bittikten sonra kilitlenir. Bu kilit de yerleştirilme alanında kalır. Hiçbir şekilde içeride kuşlara kimse müdahale yapamaz. Yarış için özel hazırlanan bu kamyonların yan taraflarında aynı anda kumandalı sistemle açılan gözler vardır. Tüm güvercinler aynı anda salınabilsin ve herhangi bir hile yapılamasın diye böyle bir düzenek kurulmuştur. Kamyonun içerisi güvercinlere özel aydınlatmalı ve havalandırılmalıdır. Yarış hangi ilde başlatılacaksa oraya kadar bu kamyon ile gidilir. Yarış alanına gelince tüm gözler aynı anda kumandayla açılır ve yarış başlar. Bir iki turda yönlerini bulurlar. Güneşe, manyetik alana göre yön bulurlar. Arabadan önce evine varabilir. Bitiş noktasına yani güvercin kendi evine geldiği zaman yarış tamamlanır. Her güvercin kendi evine geldiği için tüm seyislerin kümesinde yarış sistemi antenli bir şekilde kuruludur. Güvercinin ayağındaki bileklik antene değdiği an yarışı tamamlamış sayılır (KK-2, KK-3).



Fotoğraf 15. Ölçümleri yapan ve gösteren kumanda



Fotoğraf 16. Tüm verilerin aktarıldığı ana cihaz

Bu cihazlar yarış sonrası toplanır. Ana cihazda okutulur ve bilgisayara yansıtılır. Her evin koordinatı sistemde belli olduğu için hangi güvercinin kaç kilometre yaptığı gözükür. Kilometre ortalama hızı ortaya çıkar. Herkesin ev uzaklığı farklı olduğu için yirmi kilometrelik bir zaman tanır (KK-2).



Fotoğraf 17. Seyisin kümesinde bulunan anten sistemi



Fotoğraf 18. Seyisin kümesinde bulunan güvercin varış yeri

Salım yeri ile kuşun varış noktası olan yuvasının koordinatları bellidir. Fakat bu mesafeler her yarıştırıcı için aynı mesafe değildir. Bu farktan dolayı bazı kuşlar daha az bazı kuşlar ise daha fazla uçmak zorunda kalırlar. Bu yüzden yarışlarda kazananın belirlenmesi ortalama hızı en fazla olan kuş üzerinden yapılır (URL-7).



Fotoğraf 19. Yarış Kamyonunun İç Düzenneği



Fotoğraf 20. Yarış Kamyonu



Fotoğraf 21. Yarışa Gönderilirken Kullanılan Sandıklar

Posta güvercini yarışlarında güvercinin hızlı bir şekilde evine gelebilmesi için belli taktikler uygulanmaktadır. Seyisler güvercinini yetiştirirken kendi yöntemlerini de beraberinde geliştirirler. Dul yarışı, yeme yarışırma, yavruya yarışırma en bilinenleridir.

Dul yarışı sisteminde güvercinler önce eşlenir. Hepsinin eşi vardır. Erkek yer tutar. Erkek yer tuttuktan sonra dişi onun eşi olmayı kabul eder. İnsan gibi düşünerek hareket ederler ve evi olmayana kız gitmez. Dul sistemiyle yarışanlarda kümesteki güvercin odacıklarının bir tanesi sabittir, bir tanesi dönerlidir, yuvaları da buradadır. Dul sisteminde erkekler bir tarafta dişiler diğer tarafta durur. Hiç bir araya getirilmez. Kuş yarışa gitmeden beş on dakika önce kuşun dişi seyis tarafından bilinir. Seyis dişiyi erkeğin yanına yani yuvasına koyar. Dünyalar erkeğin olur. Hemen ötmeye başlar. Eşleşmelerine fırsat vermeden erkek alınır. Eşleşmezler. O erkek sandığa yarış için koyulur. Erkek yarışa giderken hep eşinin burada olduğunu düşünür. Hızlı gelmesi için etkili bir yöntemdir (KK-3).

Tüm yöntemlerde güvercin bir şeye hasret kalır. Yeme hasret de bırakılabilir. Güvercine haftanın beş günü beslenme olarak çok iyi bakılır. Alabileceği bütün ürünler verilir. Altıncı gün yarışa gideceği zaman aç bırakılır. Yem verilmaz. Güvercin, önden gelen iyi yemi yiyecek mantığıyla hırsıyla gelir. Güvercinde gerekli enerji vardır ama açtır. Hızlı gelir (KK-3).

Dul sisteminde farklı bir yöntem daha vardır. Dişiyi gösterilir ama eşleşmesine izin verilmez. Odacıklar kapaklı bir sistemdedir. Dişi odacığa konulur. Diğer odacıktaki dişinin erkeği de kapalı durur. Dişinin yanına hiçbir erkeği bindirmez. Erkek güvercini sinirlendirmek ve hırslandırmak için başka bir erkek güvercin dişinin yanına koyulur. Yanına koyulan erkek de onunla çiftleşebilmek için dişiyi dövmeye başlar. Bu birkaç saniye sürdürülür. Kapalı kalan erkek güvercin burada dişisinin yanına giremez ve çıldırır. Erkek güvercin bu haldeyken alınır ve sandığa koyulup yarışa gönderilir (KK-3).

Yavruya yarıştırmada dişi kuşların daha hızlı gelmesi için uygulanır. Dişi kuş normalde iki yumurta yapar, iki yumurtaya yatar. Dişinin yanına birkaç tane daha sahte yumurta koyulur. Dişi yumurtaları kapatamaz. Yumurtaların üşüyeceğini düşünür. Onun için çok hızlı gelir. Bu da bir taktiktir (KK-3).

Bir de sevgiye dayalı olarak yarıştırılır. Evini seven, yetişirken bağlı yetişen güvercin yarıştan hızlı döner (KK-3, KK-6).

Yarış yemi performans yemidir. Yarışlarda genel olarak 30 gram yem verilir. 30 gram yem kuşu tam doyma noktasında bırakır. Damızlık yem ve tam yem vardır. Bir de diyet yemi vardır. Tam yem damızlık güvercinlere verilir. Ağır bir yemdir. Yavru büyüttüğü için güvercinin ne kadar ihtiyacı varsa onu vermek gerekir. Verilmezse başarı elde edilemez. Damızlık güvercine daha ağır yem verilir. Ağır yemler de daha fazla su ister. Daha fazla su isteyen yemler yarış esnasın-

da güvercine verilmez. Güvercinin yolda çok fazla suya inmesine sebep olur. Bu tehlikeli bir durumdur. Güvercini sadece atmaca kapmaz. Su kaplumbağası da tutabilir, patkan da tutabilir. Geceye kalırsa tilki tutabilir, baykuş tutabilir. Yarış dönüşlerinde hayvan ağır bir yarış geçirdiği için sindirim sistemi de hayvanın hazır değildir. Yarıştan gelen güvercine diyet yem verilir. Diyet yemin özelliği daha hızlı sindirilebilmeyi sağlar. Hayvan sindirirken de bir enerji harcar. Kısa yarışlarda haftanın üç günü pazartesi Salı diyet yem verilir sabah akşam, Çarşamba günü sabah diyet yem, daha sonra Perşembe Cuma performans yemi yani spor yem verilir. Yarışın ağırlığıyla ilgili değişebilecek bir durumdur. Güvercin yarıştan geldiğinde az miktar diyet yem verilir (KK-3).

İlk gelen güvercinleri ödüllendirmek için fıstık verilir. Güvercinin kümesine geliş noktasında bulunan antene yakın birkaç adet fıstık koyulabilir. Kuş yorgun gelirse ve antene temas edecek bir hal bulamazsa bile fıstık onu cezbedebilir. Kaybedebileceği bir saniye bile birkaç güvercinin önüne geçmesine neden olabilir (KK-3).

Seyislerin hazır aldığı ilaçların yanında kendi ürettikleri ilaçlar vardır. İçerisinde sarımsak, kekik, çörek otu yağı kullanılabilir. Sarımsak antibiyotik, yağ da enerji verir. Güvercinler bunu enerjiye çevirir. Güvercin yarış anında önce şekeri yakar, daha sonra yağı yakar. Güvercinin kilo kaybetmemesi gerekir. En son kasları yakmaya başlar. Diğer bir yöntem de kaz etinin kaynatılmasıdır. Kaynattıktan sonra üzerine çıkan yağıyla birlikte kuzunun kuyruk yağı, böbrek yağı, zeytinyağı belli bir kıvamda karıştırılır. Ağır yarışlarda çok hızlı toplaması için verilebilir. Güvercin enerjisini doğru kullanabilmelidir. (KK-3).

Ortak kümes yarışları vardır ve bunlara “kolonbodrum yarışları” denir. Kolonbodrum yarışlarında güvercin yavruyken seyis tarafından ortak olarak belirlenen kümesine bırakılır. Orada bir ortak bir seyis tarafından yarışlara yetiştirilir. Güvercinini bırakan her seyis oraya kira öder. Burada yetişen bütün yavrular burada uçmayı öğrendiği için koordinat olarak burayı kafaya yazar. Yarış zamanı da buradaki güvercinlerin hepsi bir yarışa çıkar. Burada amaç seyislik yarıştırmak değil güvercin ırkını yarıştırmaktır. Kolonbodrum yarışlarında beş yarış bitirdikten sonra kuş sahipleriyle kümes sahipleri arasında bir anlaşma vardır. Kuşun yarısı kuş sahibinin, yarısı da kümes sahibinindir. Ortak kümeslere federasyon karışmaz. Şahitlik edebilir (KK-3, KK-5).

Güvercinlerin birer soy ağacı vardır ve bu soy ağacı yeni yavrudan alınabilecek performansa da öngörü niteliğindedir. Bu soy ağacının belirtildiği tabloya pedigre denir. Pedigrede en üstte yazan güvercinin numarasıdır. Tüm bu bilgiler federasyonda yer alır. Yarışlar federasyona bildirilerek gerçekleştirilir. (KK-3).

Güvercin yarıştan gelince tüylerini kabartabilir. Normalde bu durum güvercin hastayken ortaya çıkar (KK-3).

Vites yarışında çok hızlı yarışan bir güvercin orta maraton yarışına gelince enerjisini yitirebilir. Bu sefer arkadan 80 kilometre hızla gelen bir güvercin onu geçmeye başlar. Belli bir kilometreden sonra da maraton kuşlar devreye girmeye başlar. Vites kuşlar belli bir seviyeden sonra tıkanır, gelemmez. Gelirse de geç ve dinlene dinlene gelir. Bir de her etapta uçabilen güvercinler vardır. En değerlileri onlardır. En büyük kupa onlarıdır (KK-3).

Güvercin yarış sporundaki son gelişmelerden biri, güvercinlerin aynı yerden, aynı eğitim rejimi altında birbirlerine karşı yarıştığı "tek çatı katı yarışı" dır. İlke, yarış antrenöründen bağımsız olarak en iyi bireysel yarış kuşunu bulmaktır. Bu, hangi kuşun daha başarılı olduğunu belirleyecektir. Tek çatı katı yarışı, yerel gelecek yarışlarından doğmuştur. Gelecek yarışları, kuşların yarış istasyonundan evlerine döndükleri zamandır. Normal yarışlar ile gelecekteki yarışlar arasındaki fark, gelecekteki yarışların para ödülü içermesidir. Ödül genellikle parayı kazanmaktan çok övünme hakkı için kullanılır. Yarış güvercinlerinin işleyicileri birbirleriyle rekabet ettikleri için yarış süreci biraz karmaşık olabilir. Konu yarış olduğunda bazı eğiticiler bazılarında daha iyi olabilir. Bu nedenle, tek çatı katı yarışı yaratıldı. Tek çatı katı yarışı, birçok farklı yetiştirici tarafından aynı çatı katında, aynı eğitmen altında ve aynı koşullarda yetiştirilen kuşları eğitime sürecidir (kendi çatı katlarında ve genellikle kendi kuşlarıyla eğitime karşı eğiticiye karşı). Hangi soyun veya yetiştiricinin en iyi olduğunu ve genellikle en yüksek miktarda para ödülü verdiğini kanıtlamanın en adil yöntemi olduğu düşünülmektedir. Güvercinler, kuşları evlerinin çatı katına girerken tarayan elektronik zamanlama sistemleri tarafından kaydedilir ve kazananlar saniyenin 100'ü kadar kısa bir sürede belirlenir. Kuşların hepsi aynı çıkış noktasına götürülüyor ve aynı çatı katına geri dönüyorlar, bu nedenle A'dan B'ye yolculuğu en hızlı tamamlayan kuş. kan hatlarını en iyi yetiştiricilerle eşit olarak karşılaştırabilirler (URL-4).

Cihazlardan alınan sonuçlara göre sistem otomatik olarak derecelendirmeyi yapar. Yarışta derece alan güvercine kupa ve para ödülü verilir. Dereceye giren güvercinin değeri artmaktadır ve satışı için taliplileri çok olur.

Sonuç

Güvercin ırkları çok çeşitlidir ve seyislerin melezleme denemeleriyle daha da çeşitlenmiştir. Bu melezleme yöntemleri bazen olumlu etki gösterirken bazen de olumsuz etkiler vermektedir. Güvercinin saf ırkı kırılarak zayıflayabilir ve sağlıklı güvercinler de ortaya çıkabilir. Melezleme yöntemiyle süs güvercinlerinde oldukça fazla çeşit ortaya çıkarılabilmektedir.

Güvercin yetiştiriciliğinin bugün kent toplumunda sürdürülmesi zorlaşmıştır. Müsait alan bulmakta sorun yaşanmaktadır. Özellikle yarışlar söz konusu

olduğunda yeterli alan olmadığı için, devletten ve yerel yönetimden yeterli destek görülmediğinden festivaller düzenlenememektedir.

Posta güvercinleri, süs güvercinleri ve oyun güvercinleri olarak dernekler ayrılmıştır. Her grubun yarış düzeneğinin birbirinden farklı olduğu tespit edilmiştir. Posta güvercinlerinin diğer grup güvercinlere göre daha fazla ekonomik gelire ihtiyaç duyduğu görülmüştür. Süs güvercinleri ise diğerlerine göre estetiğe en önem verenidir. Oyun güvercinleri yarıştıranların yarış sistemi en dağınık olanıdır ve bu durumun kümesine bağı kalınmasından kaynaklandığı görülmüştür. Oyun güvercini yarışlarının daha iyi bir seviyeye gelebilmesi için kent merkezinde kümes alanları oluşturulması gerekmektedir.

Güvercin yetiştirmek ve yarıştırmak bir spor olarak kabul edilmelidir ve tıpkı at yarışı gibi toplum tarafından kabul edilebilir kültürel bir yeri olmalıdır. Toplumda güvercin yetiştirenlere karşı bir önyargı olduğu tespit edilmiştir. Güvercin yetiştirenlerin serseri ve uğursuz insan olabildiği görüşü yaygındır. Önyargıdan oluşan bu tepkilerin kırılabilmesi adına derneklerle yetkili birimlerin ortaklaşa hazırlayacakları panel, sempozyum ve konferanslar etkili olacaktır. Eskişehir ilinde uzun zamandır yapılmasa da daha önceden dernekler ve yerel yönetim ortaklığıyla sempozyumlar ve festivaller düzenlendiği tespit edilmiştir. Bunun sonucunda olumlu etkileri de olmuştur. Devam edilmemesi, yeterli olarak duyurulmaması sorun oluşturmuştur.

Eskişehir’de ve diğer illerde derneklerin en büyük sıkıntılarının biri, kulaktan dolma bilgilerle bilgi kirliliğinin önüne geçilememesidir. Bu bilgi kirliliğinin önüne geçilebilmesi için üniversitelerde tıpkı at seyisliğine bölüm olarak yer verildiği gibi ya da bir sertifika programı olarak güvercin seyisliğine de yer verilebilir. Federasyona ve derneklere alanın uzman kişilerinden atama yapılarak güvercin yetiştirmek resmîyet kazanabilir. Akademik açıdan da bilimsel araştırmalarla donatılabilecek olan güvercin yetiştiriciliği bu sayede yeni neslin de ilgisini çekebilecek ve ailelerin de güvenerek, şüpheyle yaklaşımadan gönderebileceği spor alanı olabileceği düşünülmektedir.

Güvercin alanında bilgiye sahip veterinerin olmaması yarış öncesi ve sonrasında güvercin sağlığında bilinçsizlik ve ölümlerle sonuçlanabilmektedir. Veterinerlerin güvercin üzerine çalışma yapabilmeleri ve devlete bağı veterinerlerin düzenli olarak güvercin kümeslerini de kontrol etmeleri gerekmektedir.

Güvercin yetiştirmek ve yarıştırmak kanunda bir yere sahip olmadığından resmîyette bir destek görebilmesi de zorlaşmaktadır. Hayvan haklarına dair maddelerde güvercinine de yer verilmeli ve herhangi bir etkinlikte izin kâğıdı alınırken zorluk çıkarılmamalıdır. Yasada da yer verilmesiyle birlikte güvercin hırsızlığına dair verilen cezaların da artması sağlanabilecektir.

Eskişehir’de yerel yönetimler güvercin yetiştiriciliğine ilgi duymaktadır. Posta güvercini yarışlarında yerel yönetim yarış kamyonu da tahsis etmektedir. Bu ilgi ve destekle birlikte yerel yönetimin yarışları halka da duyurmada aracı olması güvercin yetiştiriciliğini tanımada etkili olabileceği düşünülmektedir.

Eskişehir’de yapılacak olan festivaller ve yarışlar federasyon ve dernek aracılığıyla her yıl aynı zaman diliminde yapılırsa ve ritüel hâline gelirse gelecek nesle aktarılması, tanıtılması ve kültür ortamının gelişmesi sağlanabilir. Sadece güvercin yetiştirenlerin değil kadın-erkek herkesin katılabileceği festivaller düzenlendiğinde hem çocukların güvercinleri tanınması hem de görsel bir şölen oluşarak eğlence alanı oluşmasında etkili olabileceği ön görülmektedir.

Eskişehir’de yer alan hayvanat bahçesinde o yıl derece alan güvercinin ve diğer güvercinlerin belli aralıklarla sergilenebildiği bir alan verilmesinin çocuklar ve ilgisi olan bireyler arasında bilinçlenme oluşturabileceği düşünülmektedir.

Eskişehir güvercin yetiştiriciliği ve yarışları açısından oldukça ilgi gören bir kenttir. Sayıca fazla seyisin yaşadığı kentte Türkiye’de tek olan “Güvercin Köyü”nün bulunması bir avantajdır ve artırılması gerekmektedir. Şehirleşmenin ve kültürün gelişmiş olduğu Eskişehir’de güvercin yetiştiriciliği yok olma tehlikesiyle karşı karşıyadır. Kültüre sahip çıkılması ve gelecek nesillere aktarabilmesi adına kentleşme koşullarında düzenleme yapılması önerilmektedir.

Kaynakça

- Aça, Mehmet (2019). Toplumlaşma ve Toplumsallaşma Eşiğinde Kültür. *Halk Bilimi El Kitabı*. Ed. Mustafa Aça. Ankara: Nobel Akademik Yayınları, 1-12.
- Büyükokutan, Aslı (2008). “Dalaman Yöresinden Tespit Edilmiş Avcılıkla İlgili İnanç ve Uygulamalar Üzerine Bir Değerlendirme”. *Türklük Bilimi Araştırmaları Dergisi*, 23: 7-26.
- Caferoğlu, Ahmet (1968). *Eski Uygur Türkçesi Sözlüğü*. İstanbul: Edebiyat Fakültesi Matbaası.
- Eren, Hasan (1999). *Türk Dilinin Etimolojik Sözlüğü*. Ankara: Bizim Büro Basım Evi.
- “Güvercin”. (2011). *Türkçe Sözlük*. Ankara: Türk Dil Kurumu.
- Haviland, William A. vd. (2008). *Kültürel Antropoloji*. Çev. İnan Deniz Erguvan Sarıoğlu. İstanbul: Kaknüs Yayınları.
- Işık, Nermin ve Er, Ayşe (Ed.) (2017). *Güvercin El Kitabı*. Ankara: Güneş Tıp Kitabevleri.
- Malinowski, Bronislaw (2016). *Bilimsel Bir Kültür Teorisi*. Çev. Deniz Uludağ. Ankara: Doğubati Yayınları.

Özdemir, Tuğçe (2021). "Eskişehir'de Güvercin Yetiştirme Kùltürü". Ed.: Mehmet Ali Yolcu, Mustafa Aça. *Motif Vakfı Uluslararası Sosyal Bilimler Sempozyumu-II Tam Metin Bildirileri 16-18 Nisan 2021*. İstanbul: Motif Vakfı Yayınları, 113-133.

Yılmaz, Orhan (2012). *Güvercin (Columba Livia) Yetiştiriciliği*. Ankara: Veni Vidi Vici Yayınları.

Elektronik Kaynaklar

URL-1: "Altınbilek, Cemil. "Güvercinleri Tanıyalım". Türkiye Güvercin Federasyonu". <http://www.gufed.com/MakaleGoster.aspx?ID=2> (Erişim: 12.05.2020).

URL-2: "Güvercinler ve Haber Güvercinleri Hakkında Bilgi". <https://www.nkfu.com/guvercinler-ve-haber-guvercinleri-hakkinda-bilgi/>. (Erişim: 01.09.2021).

URL-3: "Güvercinler ve Tarih". <https://kuscwien.tr.gg/G.ue.vercinler-ve-Tarih.htm>. (Erişim: 12.05.2020).

URL-4: "Güvercin Yarışı". https://stringfixer.com/tr/Pigeon_racing. (Erişim: 02.09.2021).

URL-5: "Posta Güvercin Kùmesleri". <https://www.xn--kmes-0ra.com/collections/posta-guvercinleri>. (Erişim: 02.09.2021).

URL-6: "Posta Güvercini ve Özellikleri". <https://www.petlican.com/blog/guvercinler/posta-guvercini-ve-ozellikleri/>. (Erişim: 02.04.2021).

URL-7: "Posta Güvercin Yarışları ve Bir Güvercini Şampiyon Yapabilmek". Posta Güvercinim. <https://postaguvercinim.net/posta-guvercin-yarisleri-ve-bir-guvercini-sampiyon-yapabilmek>. (Erişim: 02.09.2021).

URL-8: "Tarihten Günümüze Türkiye'de Güvercin (Columba livia) Yetiştiriciliği". Yarış Güvercini. <https://www.yarisguvercini.com/haber/53>. (Erişim: 02.09.2021).

Sözlü Kaynaklar

KK-1: Ahmet Göçen, 1961, Eskişehir/Sivrihisar, İlkokul Mezunu, Emekli, 19.09.2019.

KK-2: Hasan Edirne, 1969, Eskişehir, Lise Mezunu, İşçi, 04.07.2019.

KK-3: İrfan Okay, 1968, Eskişehir, Lise Mezunu, Muhtar, 04.07.2019.

KK-4: Mehmet Yılmaz, 1979, Isparta, Lise Mezunu, İşçi, 16.05.2019.

KK-5: Nedim Güçlü, 1964, İzmir/Buca, Ortaokul Mezunu, Mùteahhit, 04.07.2019.

KK-6: Rahmi Özdemir, 1964, Eskişehir/Çifteler, Ortaokul Mezunu, Emekli/Terzi, 14.05.2019.

KK-7: Sinan Yıldız, 1968, Bulgaristan/Şumnu, Ortaokul, Emekli, 28.06.2019.

Çalışmanın yazarı/yazarları “COPE-Dergi Editörleri İçin Davranış Kuralları ve En İyi Uygulama İlkeleri” çerçevesinde aşağıdaki hususları beyan etmiş(ler)dir:

Etik Kurul Belgesi: Çalışmada saha araştırması yapılırken kaynak kişilerle görüşmeler 2019 yılında yapıldığı için “Etik Kurul Belgesi” zorunluluğı bulunmamaktadır.

Finansman: Bu çalışma için herhangi bir kurum ve kuruluştan destek alınmamıştır.

Destek ve Teşekkür: Çalışmanın araştırılması ve yazımı esnasında destek veya fikirlerine başvurulmuş herhangi bir kişi bulunmamaktadır.

Çıkar Çatışması Beyanı: Bu makalenin araştırması, yazarlığı veya yayınlanmasıyla ilgili olarak yazarın/yazarların potansiyel bir çıkar çatışması yoktur.

Yazarın Notu: Bu çalışma TOKÜAD-III. Uluslararası Toplum ve Kùltür Araştırmaları Sempozyumu’nda (1-3 Ekim 2021) yazarın aynı adla sözlü olarak sunduğı bildirinin gözden geçirilerek genişletilmesi suretiyle hazırlanmıştır.

Katkı Oranı Beyanı: Bu makalenin tüm bölümleri tek bir yazar tarafından hazırlanmıştır.



The author / authors of the study declared the following points within the framework of the “COPE-Code of Conduct and Best Practices Guidelines for Journal Editors”:

Ethics Committee Approval: Since field researches was conducted in 2019 ethics committee approval is not required for this study.

Funding: No support was received from any institution or organization for this study.

Support and Acknowledgments: There is no person whose support or ideas are consulted during the research and writing of the study.

Declaration of Conflicting Interests: The author has no potential conflict of interest regarding research, authorship or publication of this article.

Author’s Note: This study was prepared by reviewing and expanding the paper that the author submitted orally under the same name at TOKÜAD-III. Uluslararası Toplum ve Kùltür Araştırmaları Sempozyumu (1-3 Ekim 2021) [TOKÜAD- 3rd International Symposium on Society and Cultural Studies (October 1-3, 2021)].

Author Contributions: All sections of this article have been prepared by a single author.



Araştırma Makalesi
Gönderim Tarihi: 01.12.2021
Kabul Tarihi: 15.12.2021
Yazıt Kùltür Bilimleri Dergisi, 2021, 1(2): 208-224

Research Article
Received Date : 01.12.2021
Accepted Date: 15.12.2021
DOI Number: 10.29228/yazitdergisi.54806

DEDE KORKUT ANLATILARININ MEDYADA İŞLENMESİ: *DELİ DUMRUL*, *SALUR KAZAN: ZORAKİ KAHRAMAN VE BAMSİ BEYREK FİLMLERİ* ÖRNEĞİ

Processing of Dede Korkut Narratives in the Media: Example of *Deli Dumrul*,
Salur Kazan: Zoraki Kahraman and *Bamsı Beyrek* Movies

Tayyib GÜMÜŞER*

ÖZ

İçinde bulunduğumuz elektronik çağda, medyanın gelişimi insan hayatı için büyük bir değişim ve dönüşümü beraberinde getirmiştir. Günümüz dünyası artık elektronik bir çağ olmuştur ve eski, yeni birçok şey bu dünyanın kapılarından geçmektedir. Bu bağlamda Türk folklor unsurları da bu çağda kendisine yer bulmuştur. Türk kùltürü ve Türk edebiyatı için oldukça büyük bir önem arz eden Dede Korkut anlatıları da bu çağda, medyada, birçok farklı formda karşımıza çıkmaktadır. Bu makalede sözlü kùltür ortamından yazılı kùltür ortamına geçiőte medyanın önemi ve Dede Korkut anlatılarının elektronik kùltür ortamlarındaki yansımalarına değinilmiştir. Ardından Burak Aksak yönetmenliğinde çekilen Dede Korkut Hikâyeleri başlıklı, *Deli Dumrul*, *Salur Kazan: Zoraki Kahraman* ve *Bamsı Beyrek* filmleri olay örgüsü arasındaki farklar, karakterler, mekân, kostüm, dil ve üslup açısından incelenerek filmlere eklenen mizah unsurları tespit edilmiştir. Bu inceleme sonucunda anlatıların iskeletinin korunduğu ve anlatıyla film arasındaki farkların sayısının çok fazla olmadığı aynı zamanda filmlere eklenen mizah ve popüler kùltür unsurlarının farklı kitlelere hitap etme ve geleneği yaşatıp aktarma konusunda başarılı bir örnek olduğu saptanmıştır.

Anahtar Sözcükler: Dede Korkut, medya, sinema, edebiyat, uyarlama, kùltür.

ABSTRACT

In the electronic age we live in, the development of the media has brought about a great change and transformation for human life. Today's world has become an electronic age and many things old and new pass through the doors of this world. In this context, Turkish folklore elements also found a place for itself in this age. Dede Korkut narratives, which are of great importance for Turkish culture and Turkish literature, appear in many different forms in the media in this age. In this article, the importance of the media in the transition from the oral culture environment to the written culture environment and the reflection of Dede Korkut narratives in electronic cultural environments are mentioned. Then, the differences between the plot, characters, place, costume, language and style of the

*Yüksek Lisans Öğrencisi. Sivas Cumhuriyet Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Sivas/TÜRKİYE. e-posta: tayyipgmsr@gmail.com. ORCID: 0000-0003-0347-2954.

movies titled Dede Korkut Stories, Deli Dumrul, Salur Kazan: Zoraki Kahraman and Bamsı Beyrek, which were shot under the direction of Burak Aksak, were examined and the humor elements added to the films were determined. As a result of this examination, it has been determined that the skeleton of the narratives is preserved and the differences between the narrative and the film are not too many, and that the humor and popular culture elements added to the films are a successful example of appealing to different audiences and keeping the tradition alive.

Keywords: Dede Korkut, media, cinema, literature, adaptation, culture.

Giriş

Sözlü kùltür ortamından yazılı kùltür ortamına geçiş şüphesiz insanlık için büyük ve önemli bir olgudur. Değişen dünya aynı zamanda gelişimi ve dönüşümü de beraberinde getirmiştir. Bu bağlamda kolektif bellekte var olan birçok sözlü kùltür unsuru, yazılı kùltür ortamında yeni yaşam alanları bulmuştur. Bu yaşam alanlarında kùltürel unsurlar da farklı şekillerde karşımıza çıkmaya başlamıştır. Walter Ong'a (2020: 15) göre sözlü ve yazılı kùltür arasındaki ayırım ise ancak elektronik çağda en iyi biçimde anlaşılmıştır.

Elektronik çağ, televizyon, radyo ve telefona özgü sözlü kùltürün çağıdır. (Ong, 2020: 15) İçinde bulunduğu çağa ayak uyduran insanlar, kùltürlerini yaşatırken de elektronik çağın getirilerinden faydalanmışlardır. Her ne kadar bu çağ, gelenekleri korumada ve yaşatmada zaman zaman olumsuz bir etki yapsa da sağladığı imkânlar doğrultusunda olumlu etkileri de oldukça fazladır. Gelenekler kùltürel anlamların aktarma ve yeniden yaşatma biçimi olarak kolektif bilincin alanına girer (Assman, 2018: 28). Bu doğrultuda insan zihninde var olan kùltürel unsurlar, elektronik çağda değişim ve dönüşüme uğrayan yeni zihinlerinde yeni yaratım alanları ararlar. Aradıkları yaşam alanını ise teknolojik aletlerde bulurlar.

Teknolojik aletler kısa sürede çok fazla kişiye ulaşma imkânı sunarlar. Bu aletler sesli ya da görsel biçimde aynı anda çok sayıda insana muhbirlik yapabilirler. Günümüzde artık radyo, televizyon, internet gibi teknolojik aletlerin bulunmadığı ev sayısının az olduğunu tahmin etmek güç değildir. Bir geleneği, bir ürünü ya da herhangi bir durumu insanlara bildirmenin ilk aşaması topluluklara ulaşmaktır. Sözlü kùltür ortamındaki bu zorluğu yazılı kùltür ortamında teknolojik aletler üstlenir. Alan Dundes'a (1980: 17) göre de teknoloji folklorlardan farklı bir kalıptan çıkmamıştır ve folklorun yayılması için çok önemli bir faktör haline gelmektedir (akt. Bronner, 2018).

Ulaşımı sağlayan iletişim şekli önce yazı ve kitap iken giderek gazete, dergi, radyo ve televizyon yayını haline gelmiştir. Etimolojik olarak araçlar anlamına gelen medya sözcüğü, günümüzde tekil bir mahiyete bürünerek kitle iletişim aracı ya da aracı olan televizyon için kullanılmaya başlanmıştır (Aytaç, 2005: 9). Bu bağlamda hiç şüphesiz medyanın hayatımıza etkisi tartışılmaz bir noktadadır.

İnsanların gazete, dergi, radyo, televizyon ve internet sıralamasını yaşayarak öğrenmesi, bu çağa ayak uydurması, evrensel bir dönüşümün göstergesidir.

Medyanın insanlar üzerindeki önemli etkisinin elbette bir dönütü olacaktır. Televizyon dizileri, televizyonda ya da sinemada yayınlanan filmler, reklamlar ve farklı kategorilerde hazırlanan programlar insanların görüş alanına girerken, onların ilgisini çekmesi için onlardan olanlarla bezenirler. Bir kültür dairesi içerisinde, inanç ve tarih gibi unsurlar insanların ilgilerini çekebilmektedir. Özellikle son yıllarda *Diriliş: Ertuğrul* (2014), *Payitaht: Abdülhamid* (2017), *Uyanış: Büyük Selçuklu* (2020) gibi tarihi diziler; *Yunus Emre Aşkın Yolculuğu* (2015) gibi hem tarihi hem dini yönü ağır basan diziler yapılmıştır ve yapılmaya da devam etmektedir. Geçtiğimiz dönemlerde ise *Ekmek Teknesi* (2002) dizisinde Herodot Cevdet karakteri Türk kültüründe hikâye anlatıcılığı için önemli bir karakterdir. Yine *Seksenler* (2012) dizisi Türk kültüründe komşuluk ilişkilerinin önemi açısından dikkat çekmektedir.

Bahsedilen örnekle Türk kültür unsurlarının kullanılarak medyada bir ivme yakalanmaya çalışıldığıının göstergesidir. Bu unsurların kullanımına ek olarak medyada edebiyatın da önemli bir yeri vardır.

Sinemanın felsefe, tarih, politika, astronomi, sosyoloji, mantık, din bilimi, etnoloji, teknoloji, kültür bilimi, mitoloji gibi alanlarla beraber, müzik, dans, resim, heykel, tiyatro, grafik ve edebiyatla ilişkisi herkes tarafından kabul edilmektedir. Edebiyatın sinemaya etkisi, sinemadan daha eski bir sanat dalı olmasıyla birlikte, genellikle senaryo yazımı ve edebi eserlerin filme uyarlaması olarak incelenir (Özdemir, 2015: 217).

Türk edebiyatı ve dünya edebiyatında birçok roman ve hikâye televizyon dizisi ya da sinema filmi olarak karşımıza çıkar. Türkiye’de *Yaprak Dökümü* (2006), *Dudaktan Kalbe* (2007), *Aşk-ı Memnu* (2008) romanları dizi olarak uyarlanmıştır. Yakın zamanda ise Azra Kohen’in *Fi* (2013), *Çi* (2014), *Pi* (2015) üçlemesi *Fi* (2017) adıyla, Şengül Boybaş’ın *Dünyanın Uyanışı* (2018) adlı kitabı *Atiye* (2019) adıyla dizi olarak yayınlanmıştır. Sinemada ise Rifat Ilgaz’ın *Hababam Sınıfı* (1967) adlı romanı film serisi olarak (1975-1981), Aziz Nesin’in ise *Zübük* (1961) romanının filme uyarlanması (1980) örnek olarak verilebilir.

Nebi Özdemir’e (2015: 224) göre film uyarlamaları, uyarlanan sanat yapıtlarına ilgiyi artırsa da onların kültürel bellekteki konumlarını çok fazla etkilememektedir. Böyle bir etki söz konusu değilse bile medyadaki folklor unsurları en azından bilinmeyenleri öğretmek adına, yanlış bilinenleri düzeltmek adına veya folklorun gelecek nesillere aktarımı adına faydalı olacağı söylenebilir. Nitekim günümüzde özellikle çocukların medyayla olan ilişkisinin önemi tartışılmaz noktadadır. Barry Sanders (2016: 158) çocuğun yetişmesinde medyanın, kültürün yerini almış durumda olduğunu ve televizyonun artık dünyanın toplumsal, ahl-

ki, duygusal farklılıklarını anlatmada ebeveynlere rakip olduğundan bahseder. Söz konusu bağlamda özellikle çocuklara kültürü aşlamak adına medyanın doğru bir tercih olduğu görülür.

Halk kültürü unsurlarının medyada kullanılması konusunda türkü de önemli bir örnek olarak karşımıza çıkar. Eskiden yalnızca sözlü ortamlarda üretilen türkülerin, plak, radyo ve televizyon gibi medya aygıtları içerisinde yeni birer üretim ve tüketim bağlamına girdikleri görülür. Çelik (2020) bir televizyon dizisinde türkülerin kullanımı inceleyen çalışmasında, medya ve geleneksel kültür ilişkisine dair çıkarımlarda bulunmaktadır. Halk kültürü unsurlarının kullanımına bir diğer örnek ise eski Türk inançları bağlamında *Atiye* dizisinde görülür: Bu dizide Göbeklitepe ekseninde yer yer Şamanizm unsurları kullanılmıştır. Aynı bir çalışma olarak ele alınabilecek olan bu konuda Türk dizi ve filmlerinde Türk kültür unsurlarının tespiti çoğaltılabilir. Bu makalede ise Dede Korkut anlatılarının medyada edindiği yerlere dikkat çekilerek, Dede Korkut Hikâyeleri adıyla geçen *Bamsı Beyrek*, *Deli Dumrul* ve *Salur Kazan: Zoraki Kahraman* filmleri anlatılar ekseninde incelenerek, karşılaştırmalı biçimde ele alınacak ve olay örgüsü, karakterler, mizah unsurları, dil ve üslup, mekân ve kostümler başlıklarında incelenecektir.

1. Dede Korkut Anlatılarının Elektronik Kültür Ortamlarına Yansıması

Dede Korkut anlatılarının medyadaki gelişim sürecine ilk olarak internet aramalarıyla başlayabiliriz. Google aramalarında Dede Korkut hakkında bilgiler genel olarak Türk İslam Ansiklopedisi'nden alınan bilgilerdir. Bu bilgiler bir Dede Korkut tasviri çerçevesinde aksakallı, bilge, kutsallaştırılmış ve ozan kelimesi etrafında değişmektedir. Dede Korkut'un görsel aramalarında yine verilen bilgiler ışığında tasarlanmış görselleri mevcuttur. Bu görsellerde ortak olan unsurlar ak ve uzun sakal, kavuk ve sarık benzeri bir aksesuar ve elbette yaşlı görünümüdür. Zaman zaman elinde sazıyla resmedilen örnekler de mevcuttur.

Dede Korkut sözcükleriyle yapılan Google aramalarında 3.590.000 sonuç; "Korkut Ata" sözcükleriyle yapılan aramalarda ise 4.200.000 sonuç çıkmaktadır. Bu sonuçlarda Osmaniye Korkut Ata Üniversitesi'nin ve bu eksende çıkan birçok bağlantının etkisi büyüktür. Burada Dede Korkut, Korkut Ata nüansı hakkında çıkarım yapmak güçtür. Dede Korkut hikâyeleri adıyla yapılan aramalarda ise karşımıza ilk olarak Dede Korkut Hikâyelerinin özetleri çıkmaktadır. Bu sonuçlardan sonra bilgi vermek amaçlı sayfalar ve kitap satış siteleri görülmektedir.

Dede Korkut anlatıları, Youtube'da birçok farklı kanalda sesli kitap formatında karşımıza çıkmaktadır. Bu hikayelerin bazı kanallarda tamamı mevcutken, bazılarında ise eksiktir. Bu videoların çoğunun izlenme sayısı 500 ile 2000 arasındayken; tek videoda seslendirilen yaklaşık beş buçuk saatlik sesli kitap videosu (URL-1) ise 33.000 izlenme sayısına ulaşmıştır.

Dede Korkut anlatıları bilgisayar oyunlarında da kullanılmıştır: Türkiye'nin ilk VR aksiyon oyunu olma unvanını da elinde tutan *Dede Korkut Chronicles* (URL-2) isimli oyun 2019 yılında Bond Studios tarafından yayınlanmıştır. Oyun Basat'ın Tepegöz'ü Öldürmesi hikâyesini işlemektedir. Dede Korkut hikâyelerinden beslenen bir diğer oyun ise *Uruz Er Kişinin Dönüşü* (URL-3) isimli oyundur. Oyun 2 Ekim 2020'de Berzah Games tarafından yayınlanmıştır. Oyun, Kazan Bey'in oğlu Uruz'un tutsak edilifini işlemektedir.

Dede Korkut anlatıları tiyatro sahnesinde de karşımıza çıkar. *Bir Nefes Dede Korkut* isimli tek perdelik oyun 13 Mart 2019'da İstanbul Devlet Tiyatrosu'nda sahne almıştır. 1 saat 10 dakikadan oluşan bu oyun Dede Korkut hikâyelerinin bir kısmının anlatılması ve canlandırılması yoluyla seyirciye aktarılmıştır. Oyun, Art Ordo Uluslararası Tiyatro Festivali'nde en iyi üçüncü oyun; Uluslararası Abish Aleml Kazakistan Tiyatro Festivali'nde en iyi performans ödülü almıştır. Oyun tiyatrolar.com'da 55 değerlendirmeye 10 üzerinden 7.8 alkış (puan) almıştır (URL-4). Bu oyun daha sonra Kùltür ve Turizm Bakanlığı tarafından video paylaşım platformu Youtube'da yayınlanmıştır.

2. Dede Korkut ve Sinema-Televizyon-Dizi Alanındaki Yansımaları

Dede Korkut anlatıları sinemada farklı dönemde farklı uyarlamalarla ele alınmıştır. TRT tarafından Dede Korkut Hikâyeleri *Salur Kazan*, *Bamsı Beyrek*, *Uruz Tutsak Düşünce*, *Deli Dumrul*, *Salur Kazan Tutsak Düşer*, *Bamsı Beyrek Neden Öldürüldü?* adlarıyla dizi olarak yayınlanmıştır. (URL-5) Verilen adlar dizinin ayrı ayrı bölümleridir. Bu bölümler kendi adlarında bir film mahiyetindedir ve tarihi, epik bir kurguda anlatıya bağlı kalınarak işlenmiştir.

Dede Korkut anlatıları TRT tarafından çocuklara uyarlanan bir çizgi dizi olarak da karşımıza çıkar. *Dede Korkut Hikâyeleri* başlıklı bu dizi 52 bölümden oluşmaktadır. Çocuklar için uyarlanan bu yapımda Dede Korkut anlatıları işlenmiştir ve karakter, karakterlerin görünümleri, müzikler, kostümler, mekânlar tam anlamıyla anlatılara senkronize biçimde aktarılmıştır. Atlar, obalar, kılıçlar, yiğit görünümlü, savaşçı karakterler, Orta Asya ezgileri, kadın karakterlerin de savaşçı ve asi görünümleri gözden kaçmayan ayrıntılardır. Bu yapımın başta çocukların Türk kùltürünü ve tarihini öğrenmeleri açısından başarılı bir örnek olduğu görülmektedir (URL-6).

Çocuklar için yapılan bir diğer uyarlama ise Millî Eğitim Bakanlığı Öğretmen Yetiştirme Genel Müdürlüğü (ÖYGM) tarafından hazırlanan *Anadolu Masalları* isimli seslendirilmiş animasyonlardır. Bu uyarlamalarda Basat'ın Tepegözü Yenmesi, Kazan Bey'in Oğlu Uruz Bey'in Tutsak Edilmesi Destanı ve Dirse Han Oğlu Boğaç Han Destanı işlenmiştir. Sırayla geçen görseller eşliğinde seslendirilen bu yapım kurgulanmış ya da uyarlanmış bir çizgi diziden çok hikâye anlatımı olarak nitelendirilebilir (URL-7).

Bu çalışmada Dede Korkut anlatılarından Deli Dumrul, Salur Kazan'ın Evinin Yağmalanması ve Bamsı Beyrek anlatılarının sinemadaki yansıması olan *Deli Dumrul, Salur Kazan: Zoraki Kahraman* ve *Bamsı Beyrek* filmleri incelenecektir. Epik ve tarihi havası korunarak ironi, pastiş ve parodi bakış açılarıyla çekilen bu filmler, daha önce Çelikten (2019) tarafından geleneğin kullanımı ve yeniden ele alınışı bakımından incelenmiştir. Bu makalede üzerinde durulacak konu ise filmlerin, ana metinlerden farkları, filmlere eklenen mizah, popüler kültür ve döneme asenkron biçimde eklenen absürt unsurlardır. Tespit edilen farklar ve unsurlarla birlikte, tarihi bir anlatının sinemaya uyarlanması bağlamında, geleneğin korunması ve yaşatılması, folklorun gelecek nesillere aktarımı, sinemada edebiyat ilişkisi ve günümüz dünyasında geniş kitlelere hitap etme amaçlı gerçekleşen dönüşüm ele alınacaktır. Olay örgüsü, karakterler, mizah unsurları, dil ve üslup, mekân başlıklarında farklar tespit edilerek değerlendirmeler yapılacaktır. Seçilen bu unsurlar anlatıların sinemaya yansıtılırken ne gibi değişikliklere uğradığı, bu değişikliklerin kültürel unsurları koruma ve geleneğin yaşatılması, gelecek nesillere aktarılması, farklı kitlelere hitap etmesi konusunda çıkarım yapılmasına olanak sağlayacaktır.

2.1. Olay Örgüsü

Deli Dumrul filmi anlatıyla zıt olarak Deli Dumrul'un doğumuyla başlar. Duha'ya oğlunun doğumunun müjdesi verilmesi filmin ilk sahnesidir. Duha oğluna en baştan beri Dumrul diye seslenir. "Yıllar sonra" yazılı sahne geçişiyle Dumrul'un daha da büyüdüğü ve Dumrul'un yaramazlıklarından insanların şikâyet ettiği görülür. İlerleyen sahnelerde Dumrul'un farklı işlerde çalışarak başarılı olamaması ve kendi işini kurmak istediği görülür. Kurmak istediği köprü'nün kuru dere üzerinde olmasından dolayı oba halkı onu garipseyerek ona Deli demektedir. Anlatıda Deli Dumrul'un köprü yapma macerasından bahsedilmeyenken, filmde köprü'nün başına kadar olan zaman izleyiciye aktarılır (Tezcan ve Boeschoten, 2006: 115).

Azrail'le olan mücadelesine kadar Dumrul derede gördüğü ve âşık olduğu Şahin Bey'in kızını almaya çalışır. Bu hususta Şahin Bey'in obasından haraç alan Kara Sakallı Aksak, Dumrul'un karşısına rakip olarak çıkar ve onunla mücadele eder. Aynı zamanda Şahin Bey ve obasında yaşanan sefaletin kurtarıcısı olarak Aksak'la evlenme baskısı da Günçiçek için bir engeldir. Anlatıda Deli Dumrul'un zaten bir karısı olduğu görülür (Tezcan ve Boeschoten, 2006: 120). Ancak filme sevdiği kıza kavuşma macerası da eklenmiştir.

Filmde Dumrul'un Azrail'le olan mücadelesi sevdiği kızın canını aldığını sanmasıyla başlar: Günçiçek'in ablası Dumrul'a kardeşinin öldüğünü söyler. Dumrul bunun üzerine üzüntüyle ve hiddetle Azrail'e meydan okur. Ancak Azrail'in Dumrul'a görünmesi obada bir yiğidin ölmesiyle olur. Dumrul obada ölen yiğidin ardından Azrail'i karşısına çıkarması için Allah'a dua eder ve daha sonra

Azrail karşısına çıkar. Anlatıda Deli Dumrul'un karısının ölmesi ya da öldüğünü sanması söz konusu değildir.

Filmde Dumrul kendi canı yerine can ararken anlatıdaki gibi annesi ve babası canını vermez. Filmde sevdiği kız Günççek ona canını vermeye razı olur. Anlatıda Azrail anne ve babasının canını alıp Dumrul ve eşine yüz kırkar yıl ömür verir (Tezcan ve Boeschoten, 2006: 123). Ancak filmde Azrail Dumrul'un canını almaktan vazgeçtikten sonra Denizler Fatihî Kara Sakallı Aksak'ın canını alır. Anlatıda Azrail tarafından canları alınan anne babanın yerine, cezalandırılan karakter, filmin kötü karakteri olan Aksak olur. Burada senaryo kötülerin kaybetmesi, iyilerin kazanması odağında, mutlu sonla biter.

Salur Kazan Zoraki Kahraman filmi ise anlatıdaki gibi beylerin ziyafetiyle başlamaz, (Tezcan ve Boeschoten, 2006: 51) ziyafet öncesi hazırlıklar filmin başlangıcını oluşturur. Salur Kazan ziyafeti Şöklı Melik'i çağırır ancak kabul etmez. Anlatıda Salur Kazan rüyasında obasına olanları görür ve bunu Kara Göne'ye anlatır, daha sonra avının bozulmaması gerektiğini söyler ve tek başına obasına döner (Tezcan ve Boeschoten, 2006: 53-54). Filmde Salur Kazan'ın obaya tek başına gitmesinin sebebi yanındaki beylerin mantardan zehirlenmesidir.

Anlatıda obadaki çobanın Şöklı Melik'in askerlerini sapanla öldürmesine karşılık filmde çoban askerlere büyük taşlar fırlatır ve askerler korkup kaçar (Tezcan ve Boeschoten, 2006: 53). Burada çobanın gücü ve heybeti görülür. Anlatıda Salur Kazan obasına ne olduğunu önce yurduna, sonra suya, sonra da kurda sorar ve daha sonra köpek onu çobana götürür (Tezcan ve Boeschoten, 2006: 54-55). Filmde ise Salur Kazan doğrudan köpeğe gelerek suya, kurda ve kuşa sordüğünü ve söylemediklerini söyler. Daha sonra köpeği kovalar ve çobana ulaşır. Suya ve kurda sorma eylemleri izleyiciye verilmemiş, sadece sözlü olarak aktarılmıştır.

Anlatıda Salur Kazan ve çoban Şöklı Melik'in yurdunu aniden gelirken, filmde Şöklı Melik'in yurdunu uzun süre arayıp bulamazlar (Tezcan ve Boeschoten, 2006: 61). Karşılıklarına Deli Dumrul daha sonra da Tepegöz çıkar, korkup kaçarlar. Tam pes ettikleri zaman obaya ulaştıklarını fark ederler. Anlatıda Şöklı Melik Burla Hatun'u çağırırken bunu duyan Burla Hatun olur ve tüm kızlara Burla Hatun kim derlerse, benim deyin der (Tezcan ve Boeschoten, 2006:58). Filmde ise Şöklı Melik'in Burla Hatun'u çağırırken onlara ileten Şöklı Melik'in yanındaki kadındır.

Anlatıda Uruz'u çengellere asmak için götürürler. Bu esnada Salur Kazan yetişir (Tezcan ve Boeschoten, 2006: 61). Filmde ise Uruz idam sehpasındayken Şöklı Melik'in yanındaki kadın Uruz'u kurtarır. Daha sonra Şöklı Melik'i oyalar ve Uruz'dan onu öldürmesini ister. Uruz bunu yapamaz ve yakalanır. Tam o anda Salur Kazan ve çoban Şöklı Melik'in yurduna girer. Anlatının sonunda Salur Kazan Şöklı Melik'i boğazını keserek öldürür ancak filmde elini onun kanına bula-

mak istemeyen Salur Kazan onu bağışlar (Tezcan ve Boeschoten, 2006: 66). Ayrıca filmin sonunda Uruz, Şöklü Melik'i sevmeyen ve tutsak Oğuzlara yardım eden kızla; çoban ise âşık olduğu hancının kızıyla evlenir. Anlatıda bu evlilik söz konusu değildir (Tezcan ve Boeschoten, 2006: 66-67).

Bamsı Beyrek filminde anlatıdan farklı olarak Banu Çiçek'e ad konulduğu görülür. Anlatıda Banu Çiçek'in adının konulması söz konusu değildir (Tezcan ve Boeschoten, 2006: 68). Filmde Bamsı Beyrek adını hâlâ alamadığı için anne babası tarafından baskı altındadır. Bamsı Beyrek de kahramanlık yapmak için fırsat arar. Ayrıca Banu Çiçek de yirmili yaşlarındaki beşik kertmesi için hâlâ kahramanlık yapmamış olmasından dolayı şikâyet eder. Anlatıda böyle bir durum söz konusu değildir (Tezcan ve Boeschoten, 2006: 68).

Anlatıda Bamsı Beyrek'in kahramanlık yapması, bezirganın onun yanına gelip medet istemesiyle olur (Tezcan ve Boeschoten, 2006: 69-70). Filmde ise Bamsı Beyrek sesleri duyar ve yanlarına gider. Aynı zamanda yanında Yaltacık da vardır. Filmde Banu Çiçek'i önce Bican Bey'den isterler daha sonra kardeşi Deli Karçar'dan istemelerini söylerler. Ancak anlatıda doğrudan Deli Karçar'dan istemeye giderler (Tezcan ve Boeschoten, 2006: 74). Ayrıca anlatıda Dede Korkut'un kız istemeye gidince Deli Karçar'a karşı söylediği elin kurusun dileği, filmde taş olsun olarak değiştirilmiştir (Tezcan ve Boeschoten, 2006: 75).

Anlatıda Bamsı Beyrek kafirler tarafından çadırına baskın yapılarak esir alınır (Tezcan ve Boeschoten, 2006: 77). Filmde ise esir düşmesine Yaltacık sebep olur. Hem Banu Çiçek'i isteyen hem onu kıskanan Yaltacık, Bamsı Beyrek'i askerler geldiğinde hançeriyle yaralar ve kaçar. Anlatıda Bamsı Beyrek'in esir düşmesinin arasından 16 yıl geçer (Tezcan ve Boeschoten, 2006: 78). Filmde ise yıllar sonra olarak belirsiz bir zaman geçişi söz konusudur. Anlatıda Bamsı Beyrek'i zindandan çıkararak onu esir tutan kişinin kızıdır. Onu alacağına sözünü alınca onu saraydan sallandırdığı urganla aşağı indirir (Tezcan ve Boeschoten, 2006: 81-82). Filmde ise sadece kapıdan çıktığı görülür. Anlatıda çobanların yıdığı taşlar filmde ağaç olarak değiştirilmiştir (Tezcan ve Boeschoten, 2006: 83). Anlatıdaki ozan kılığındaki Bamsı Beyrek'in çeşme başında kardeşiyle karşılaşması, kardeşlerin onu doyurup, giydirip onu tanımaları atlanmıştır (Tezcan ve Boeschoten, 2006: 84-87). Bamsı Beyrek doğrudan obaya geçer. Anlatıda Bamsı Beyrek'in Banu Çiçek'e verdiği yüzük filmde ottan bir bileklik olarak değiştirilmiştir (Tezcan ve Boeschoten, 2006: 92). Anlatının sonunda Yaltacık kaçar ve Bamsı Beyrek onu affeder. Ateşe verilen sazlık filme eklenmemiştir. Ayrıca anlatıdaki gibi Bayburd Hisarı'na yapılan baskın da söz konusu değildir (Tezcan ve Boeschoten, 2006: 94-95). Film Bamsı Beyrek ve Banu Çiçek'in kavuşmasıyla son bulur.

Filmlerde tespit edilen bu farklılıklar, Dede Korkut hikayelerinin Türk kültürü ve Türk edebiyatı için ne kadar önemliyse aslında Türk sineması için de bir o kadar önemli olduğunu gösterir. Hikayelerin yapısında yapılan değişiklikler,

eklenen, çıkarılan karakterler ve döneme uygun olmayan birçok unsura rağmen, izlerken hâlâ bir Dede Korkut hikayesi okuma izlenimini bize yansıtır. Burada aslında bir Dede Korkut anlatısının beyazperdede bile ne kadar zengin bir içeriğe sahip olduğunu, farklı bakış açılarıyla senaryolaştırılarak farklı edebi ve kültürel zevklere hitap ettiğini gösterir.

Bir anlatıyı senaryolaştırmak aynı zamanda ortaya yepyeni bir ürün koymak demektir. Nitekim Ferit Edgü'ye *Hakkari'de Bir Mevsim* romanının sinemaya uyarlanması hakkında ne düşündüğü sorulduğunda, her iki ürünün de farklı şeyler olduğu hususunu belirterek "o film benim eserim değil ki" cevabını vermiştir (Aytaç, 2005: 37). Ancak burada şöyle bir nüans vardır. Ferit Edgü'nün romanı sinemaya uyarlanırken sadece bir edebi eserin senaryolaştırılması ve yeniden yaratımı söz konusudur. Buna rağmen Dede Korkut anlatılarından bir tanesinin sinemaya uyarlanması içerisinde birçok gizil mesaj barındırır. Bu anlatıların filmleştirilmesi üzerine sahibinin görüşlerini almamız mümkün değildir. Ancak burada bir kişiden ziyade bir edebiyata, bir kültüre sorulabilecek sorular mevcuttur. Bu filmin edebiyata etkisi ne olmuştur ya da Türk sinema tarihinde kendi kültüründen beslenen filmler arasında bu filmin Türk kültürü ve Türk sineması için getirisi ne olmuştur? Bu sorulara cevap aranmalıdır. Ayrıca geleneği yaşatma ve koruma konusunda da bu filmler oldukça önemli bir yerde durmaktadır. Gelenek her bağlamda ne olursa olsun korunmalı mı yoksa gelenekler de zarar görebilir mi? Bu ince çizgi üzerinde Dede Korkut filmlerinin geleneği yaşattığını söylememiz mümkündür. Örneğin geleneğin gelecek nesillere aktarımı bağlamında Dede Korkut hikâyelerinden bihaber olan insanlar için bu film paha biçilmez bir malzemedir. İzlemek okumaktan daha kolay gelir. Dede Korkut hikâyelerini okumayan bir insan için filmi izlemek daha kolay ve makul bir tercih olacaktır. Sinema salonu önünde görülen bir afiş bir geleneği yaşatıp varlığını sürdürülebilir. Gelenek yaşattıkça var olur.

Yeniden yaratılan bu ürünlerde gelenek çizgisinde farklılıklar adeta bir ışık olmuştur. Aşk, macera, macera aşktır. Beyazperdenin en önemli konularından olan bu iki unsur Dede Korkut filmlerini zenginleştirmiş, aksiyon ve heyecan katmış, epik destan havasını yitirmeden birçok açıdan bakılarak farklı görüntüler görme şansı sunmuştur. İzleyen herkesin kendinden bir şeyler bulacağı bu filmler, Türk insanlarına bir ayna; farklı milletlere ise Türk kültürüne açılan bir kapı görevi görmüştür.

2.2. Karakterler

Deli Dumrul filminde anlatıyla eş değer olarak Duha Koca-Duha, Deli Dumrul, Deli Dumrul'un annesi, Deli Dumrul'un babası, Deli Dumrul'un karısı olarak Günçiçek, Azrail ve Dede Korkut karakterleri karşımıza çıkar. Anlatıdan farklı olarak ise doktor, oba esnafı ve oba halkı, farklı bir obanın sahibi Şahin Bey, deniz korsanı Kara Sakallı Aksak karşımıza çıkar. Filmdeki ana karakterlerden farklı

olarak karşımıza çıkan Günçiçek karakteri, olay örgüsünü büyük oranda değiştirir. Günçiçek karakteri Deli Dumrul'un anlatıdaki karısıdır. Anlatıda bir ismi olmayan ve "yad kızı helalim" olarak nitelendirilen karakter, filmde karşımıza farklı bir obanın sahibinin kızı Günçiçek olarak çıkar (Tezcan ve Boeschoten, 2006:120). Deli Dumrul karakteri filmde de anlatıya bağlı olarak ilerlediğinden dolayı deli olma özelliklerini taşımaktadır. Ona Deli denmesinin en büyük sebebi kuru dereye köprü yapmak istemesidir.

Salur Kazan Zoraki Kahraman filminde anlatıda olduğu gibi Salur Kazan, Burla Hatun, Şöklı Melik, Uruz, Kara Göne, Çoban ve oba ahalişi vardır. Salur Kazan, anlatıdaki savaşçı, heybetli ve lider görünümüne karşın bu filmde daha naif, üşengeç ve karısı Burla Hatun'un baskısı altındadır. Aynı zamanda daha korkak ve duygusal bir karakterdir. Salur Kazan'ın bu zayıf, şizofrenik, güvensiz karakteri izleyiciye bizden biri izlenimi verir (Çelikten, 2019:118). Salur Kazan'ın savaşçı ruhu filmin sonunda görülür. Uruz ise anlatıdaki cesur, savaşçı ve mert karakter yapısından çok, hovarda, korkak ve umursamazdır. Şöklı Melik anlatıda Salur Kazan'ın düşmanıdır. Ancak filmin başında görüşüp konuşurlar ve Salur Kazan onu obasında ziyafete bile davet eder. Ancak bu onların dost olduğunu göstermez. Şöklı Melik yine anlatıdaki gibi düşmanlığını muhafaza eder. Burla Hatun'a anlatıda kaçırılıncaya kadar çok fazla yer verilmezken, filmde ilk anlardan itibaren ana karakter olarak sık sık görülür. Aynı zamanda her şeye kızan, söylenen ve hâkimiyet kuran bir karakterdir.

Bamsı Beyrek filminde Bayındır Han, Büre Bey, Bican Bey, Bamsı Beyrek, Banu Çiçek, Deli Karçar, Yaltacık, Şöklı Melik karakterleri bulunur. Bayındır Han Oğuzların hükümdarı ve üst iktidardır. Bu yüzden anlatıdaki rolü hep ikinci planda kalır (Pehlivan, 2015: 220). Filmde de Bayındır Han tıpkı anlatıdaki gibi arada bir görünmektedir ve iktidar olduğu sertliği ve otoritesiyle anlaşılır. Bamsı Beyrek, anlatıdaki gibi her zaman heybetli değil, daha kibar, naif ve aşık bir karakterdir. Buna rağmen savaş ve kahramanlık sahnelerinde Bamsı Beyrek'in kudret izleyiciye hissettirilir. Banu Çiçek karakteri ise anlatıdaki gibi oldukça güçlü, savaşçı, cesur ve mert bir karakterdir.

Anlatı ve filmlerdeki karakterler arasında görülen farklılıklar olay örgüsündeki farklılıkların da temelini oluşturur. Örneğin Deli Dumrul karakteri heybetli, güçlü, savaşçı ve bu özelliklerin bağlamında delidir. Onun deliliği kuru dereye köprü yapmasından gelir. Ancak sadece bu delilik için yeterli midir? Aslında sadece mantıksız olan durum ona Deli lakabını aldırır. Ancak filmde bu farklılık anlatıya göre daha belirgin işlenir. Dumrul'un kuru dereye köprü yapmaya karar vermesine kadar obada yaptıklarıyla zaten oba ahalişi onu deli olarak bilmektedir. Hiçbir işte çalışmaması da bunlara bir etkidir. Burada sosyolojik bir tespit yapmak gerekir: Toplum kendilerinden olmayanı, normal yaşantıyı seçmeyi, mantık süzgecinden geçirerek sınıfta bırakır. Dumrul'un filmdeki mağduriyeti de

istediği işi yapmak istemesidir. Dumrul aslında özgür olmak istemiştir ve özgür olduğu için önce toplum sonra kültür onu deli yapmıştır. Anlatıda Dumrul'un eşinin el kızı olması da Dumrul'u anlayanın o toplumdaki olmadığını göstergesidir. Anlatının başında Dumrul zaten evlidir. Filmde ise Dumrul'u herkes deli diye nitelendirirken Günçiçek onu destekler ve yanında olur. Bu destek Dumrul'u mutlu eder. Herkes ona deli demesine rağmen o köprüsünü kurar. Bu köprü aslında Dumrul'un özgürlük anıtıdır. Daha sonra girdiği mücadeleler ise onun Günçiçek'e olan aşkı etrafında özgürlüğün ve mutluluğun savaşıdır. Azrail'in anlatıda Dumrul'un canını almaması, filmde Dumrul'un sevdiğine kavuşmasıyla eş değer bir sonudur.

Filmlerde karşımıza çıkan beylerin çoğu, anlatıdaki Oğuz Beyi heybetinden uzaktır. Örneğin Salur Kazan oldukça naiftir. Tabiri caizse karıncayı incitemeyecek bir görünümündedir. Bu daha önce verildiği gibi bizden biri izlenimini sunar. Onun masumiyeti ve iyi niyeti seyirciye kendisini hem sevdiren hem güldürür. Özellikle Burla Hatun'a olan suskunluğu ve saygısı ise Türk kültüründe kadına verilen değer en güzel örneğidir. Diğer Oğuz Beyleri de kısmen Salur Kazan seviyesindedir. Birbirleriyle olan ilişkileri, eğlenceli sohbetleri, samimi davranışları Oğuz Beylerinin savaşçı yönlerinin yanında iyi yüreklerini de gösterir. Bamsı Beyrek ve Uruz da tıpkı Oğuz Beyleri gibidir. Hatta onların genç olması, daha hareketli ve daha renkli karakter olmalarını sağlar. Filmlerin sonunda da savaşçı kimliklerini ortaya koyarak bir geçişi sağlarlar. Kahramanlık yaparak isim alan Oğuz gençleri, girdikleri savaş sonucunda bey otoritesine ulaşmak için adım atarlar.

Filmdeki diğer karakterlerden Şöklü Melik'in düşmanlığı ise tam olarak yerindedir. Her zaman kalleşe saldıran, ikiyüzlü, sinsi ve oldukça kötü bir ana düşmandır. Hatta filmde zaman zaman sağlıklı bir iletişim kurulsaydı da Oğuz beylerinin iyi niyeti hiçbir zaman Şöklü Melik'e geçmemiştir. Kötü, kötüdür ve her zaman kaybeder. Filmlerdeki en önemli karakter olan Dede Korkut ise kilit noktadır. Dede, ata, bilge; hangi bakımdan bakılırsa bakılınsın Dede Korkut tam anlamıyla bir kapıdır. Oğuz ahalisinin her konuda ona danışması, onun birçok özelliğinin olması onun varlığını bir armağan kılar. Filmde de bu göz ardı edilmemiştir. Ad koymaya, dua okumaya ve zaman zaman zor anlarda hep ona danışılır. Filmde her zaman "Dedem Korkut" adlandırması kullanılır. Bu, onların Dede Korkut'u benimsediklerinin göstergesidir. Çoğu zaman obada bulunmaz, dağlık alanda karşımıza çıkar. Kopuzu eksik olmaz çünkü o bir ozandır. Her zaman ak görünümündedir çünkü o iyinin ve temizliğin simgesidir. Filmlerdeki bu özellikler Dede Korkut'u tam anlamıyla yaşatmaktadır.

2.3. Mizah Unsurları

Filmlerde tespit edilen mizah unsurları, güldürme amacıyla, zaman zaman sosyal medya jargonları, popüler kültüre ait dizi ve filmlere göndermeler ve za-

man zaman da absürtlük derecesinde döneme tezat olan malzemelerle filmlere eklenmiştir. Filmlere eklenen bu mizah unsurları anlatının epik havasını kırarak filmleri epik-absürt komedi türünü dönüştürür. Bu dönüşümün sebebi hiç kuşkusuz filmlerin Dede Korkut anlatılarının geçtiği dönemde değil de günümüzde geçtiği izlenimini vermektir. Örneğin, 2011-2019 yıllarında yayınlanan *Game Of Thrones* adlı dizide sıkça geçen *winter is coming* kavramı dizide kış geleceğinin işareti olarak kullanılmıştır. Salur Kazan Şökli Melik'in kalesini ararken karşısına aniden Yüzüklerin Efendisi film serisindeki Gollum karakteri çıkar. Yine Salur Kazan'ın Şökli Melik'i arayışında karşısına bir yaşlı adam çıkar ve "oraya giden geri gelemez" şeklinde onları uyarır. Bu uyarı bir korku filmi klişesidir. Bu gibi aktarımlar filmlerde hem bir mizah unsuru hem dönem kaynaşması olarak nitelendirilebilir.

Anlatının geçtiği dönemde görülmesi mümkün olmayan elektronik aletler filmlerde kullanılarak çağlar arası bir uyum yakalanmaya çalışılmıştır. Salur Kazan'ın obası yağmalanırken LCD televizyonun götürülmesinden şikâyet eder. Dumrul'un annesi oğluna kız ararken cep telefonuyla fotoğraf çeker. Uruz'un sevdiği kızla mektuplaştığı sahnede akıllı telefon sesiyle mesajlar iletilir. Tüm bu teknolojik eklemeler anlatıların senaryolaştırırken aslında içinde bulunduğumuz elektronik çağda, bu teknolojik aletlerden kopamadığımızın göstergesidir.

Filmde karşımıza çıkan ormanların korunması ve hayvanların kürkleri için öldürülmemesi gerektiği mesajları oldukça önemli birer olgudur. Hatta bu sosyal mesaj olgusu yeri gelir daha somut biçimde verilir ve Bamsı Beyrek'in ilk savaş sahnesi gösterilmez. Toplumsal duyarlılık ve toplumsal gelişim adına sosyal mesajlar filme eklenen en güzel unsurlardandır. Özellikle Dede Korkut anlatılarının geçtiği dönemde savaşın, kahramanlığın önemini düşündüğümüzde bu hamlenin oldukça riskli olduğunu söyleyebiliriz. Ancak bu kısmi sansür, mizahi bir şekilde verildiğinden ne anlatıya ne filmin akışına zarar vermemektedir.

Filmde karşımıza çıkan etli pide döktürmek, çevirmeye yakalanan atlar, obalarda düzenlenen partiler, çadırlara zile basarak girmek gibi unsurlar filmi renklendirmek adına verilebilecek diğer örneklerdir.

2.4. Dil ve Üslup

Filmde dil olarak dönemi yansıttığını söylemek pek mümkün değildir. Filmlerde kullanılan dil daha çok İstanbul Türkçesidir. Zaman zaman daha doğal bir konuşma şekliyle, İstanbul Türkçesinin terk edildiği de görülür. Aynı zamanda bazı hitaplarda ve nidalarda Orta Asya kültürünün yansıtıldığı da olur. Ancak bu üzerinde durulacak kadar sık değildir. Bu nidalara karşılık günümüzde sıkça kullanılan kanka hitabı da filmdeki üslubu renklendirmiştir. Bazı karakterlerin kendilerine özgü konuşma tarzları dil ve üsluba farklılık katar. Örneğin Burla Hatun herkesi azarlayarak ve telaş içerisinde konuşur. Salur Kazan ise zoraki bir

kahraman olduğu için çoğu zaman daha sessiz ve ürkek tonda konuşur. Şöklı Melik'in üslubu ise sakindir ancak kendinden emindir ve özgüveninin göstergesidir. Banu Çiçek'in savaşçı ruh halinden dolayı sert ve kendinden emin konuşma tarzına karşın Günçiçek daha sakin ve yumuşak tonda konuşur.

2.5. Mekân ve Kostümler

Filmde dış mekân, dağlık bir alandır. Bu alanda göçebe yaşam kültürüne uygun olarak çadırlar görülür. Bu çadırlar birbirlerine yakındır ve bir aradadır. Aynı zamanda bir şeylerin satıldığı tezgâhlar da pazar yeri görünümündedir. Çevrede bulunan çeşme, kuyu, su testileri, kuruması için çadırlara asılan kıyafetler, el içi tezgâhları, dokuma aletleri, yemek pişirilen kazanlar, atlar gibi diğer ayrıntılar ise buranın yaşam alanı olduğunu gösterir.

İç mekân olarak ise karşımıza çadırlar çıkmaktadır. Oba halkının yaşadığı çadırlar arasında herhangi bir farklılık yoktur ve hepsi hemen hemen aynı büyüklükte ve aynı görünümündedir. Çadırlarda kullanılan kilim, divan, kırlentler, duvar halıları gibi unsurlarda ise geleneksel renkler ve motifler kullanılmıştır. Bu motiflerle birlikte duvarda asılı olan saz, halı ve süs eşyalarının da dönemi yakaladığını söylemek mümkündür. Bir diğer iç mekân olan Şöklı Melik'in yaşam alanı ise kale. Bu kale ve zindanları, içinde bulunan askerleri onun gücünün göstergesidir.

Filmlerde kostümler Orta Asya kültürüne uygun olarak seçilmiştir. Erkek karakterlerde genel olarak üstlerinde düz ve bol bir kıyafet, altlarında ise bol ve sade pantolon görünümlü kıyafet, ayaklarında ise uzun çizme ve aksesuar olarak deri kemer, kalpak, deri bileklik, deri yelek gibi unsurlar bulunmaktadır. Kadınların kıyafetleri ise erkeklere nazaran daha modern ve daha renklidir. Genelde yekpare uzun bir elbise tercih edilmiştir. Kafalarında ise geleneksel motiflerle bezenmiş şapka görünümlü bir aksesuar bulunur. Ayrıca Günçiçek, çiçekten bir taç takmaktadır.

Sonuç

Bu makalede sözlü kültür ortamından yazılı kültür ortamına geçtikten sonra geleneklerin yaşatılması ekseninde folklor medya ilişkisi, Dede Korkut anlatılarının medyaya yansımaları ve Dede Korkut Hikâyeleri başlıklı Deli Dumrul, Bamsı Beyrek, Salur Kazan: Zoraki Kahraman filmleri örnekleriyle incelenmeye çalışılmıştır. Toplumun belleğinde bulunan kültürel unsurları medyada görmek, aşına olunan bir durumun ilgi çekici olmasını ve belleklerde daha iyi yer edinmesini sağlayacaktır. Bu hususta Dede Korkut anlatıları da senaryo sayfalarında kendilerine yer bulmuşlardır. İncelenen bu üç filmde iskelet konu ya da ana metin büyük oranda korunarak, günümüze uygun ya da postmodern bir havada anlatılar beyaz perdeye aktarılmıştır.

Olay örgüsü üzerinde yapılan değişiklikler anlatıya zarar vermemiş, anlatıyı farklı bir havaya sokmuş ve tarihi, kültürel, coğrafi unsurlar korunarak günümüz dünyasına taşımıştır. Deli Dumrul'un köprüden geçenlerden pos cihazıyla ödeme alternatifini, korsan Timur'un Banu Çiçek'e olan aşkı, obaya girerken izin istemek yerine zil çalınması, Bamsı Beyrek'in ilerleyen yaşına rağmen halen kahramanlık yapmayıp adını alamaması ve bu amaçla yaptığı küçük kahramanlıklar filmlere renk katmıştır. Aynı zamanda örnek verilen bu değişiklikler anlatıdaki olay örgüsüyle bağdaşarak farklı kitlelere de hitap eden unsurlar olmuştur. Salur Kazan'ın ürkek tavırları, eşinin sözünden çıkmaması; Dede Korkut'un ad koyma, kız isteme, kopuz çalma gibi özelliklerinin yansıtılırken aynı zamanda kopuz çalmak istediğinde dinlenmemesine rağmen Dede Korkut'a olan saygı daima korunmuştur ve ona ihtiyaç olduğunda her zaman danışılmıştır. Deli Dumrul'un köprü yapma macerası, halkın ona kulak vermemesi, buna rağmen sevdiği kadından aldığı destekle özgürlüğünü ilan etmesi hem Dumrul'un deliliğini hem de yiğitliğini, dik başlılığını yansıtmaktadır. Karakterlerde görülen bu değişimler anlatıyı okumaktan ziyade izleme tercihinin yapıldığı katkıdır.

Filmlere eklenen mizah unsurları filmleri epik, tarihi film kategorisine ek olarak bir de komedi filmi kategorisine yerleştirmiştir. Tarihin ve kültürün komediyle harmanlanması farklı kesimlere hitap etmek ve ilgi çekmek açısından önemli bir olgudur. Filmlere eklenen günümüz unsurları filmde insanların kendilerinden de bir şeyler bulmasını ayrıca o dönemi izlerken, filmde karşımıza çıkan bir unsurla aslında hangi dönemde olduğumuzu hatırlatma işlevi görmektedir. Zaman zaman karşımıza Yüzüklerin Efendisi film serisinden bir karakterin çıkması, günümüzde yapılan korku filmi klişesinin canlandırılması, *Taht Oyunları* dizisinden yapılan "winter is coming" alıntısı izleyiciyi şaşırtarak güldürmüş, düşündürmüş aynı zamanda geçmiş-günümüz arasında bir uyum yakalanmıştır. Aynı zamanda filmlerde karşımıza çıkan Tepegöz ve farklı bir Deli Dumrul karakteri, bu karakterlere merak uyandırma amacıyla eklenen önemli ayrıntılardır.

İncelenen filmler geleneğin yaşatılması adına da büyük önem arz etmektedir. Gelenek ne şekilde olursa olsun yansıtılmalı mıdır, yoksa gelenek unsurları bazı değişim ve dönüşümlere uğrayarak yansıtılsa gelenek zarar görür mü soruları üzerinde düşünülmelidir. Bu hususta filmler geleneği yaşatma adına faydalı birer unsurdur. Nitekim filmlerde tespit edilen farklar anlatıyı bambaşka bir boyuta da taşıyabilir. Bu ince çizgiyi korumak geleneğin zarar görmemesi ve gelecek nesillere aktarımı konusunda oldukça önemlidir. Günümüzde sinemaya uyarlanan edebiyat unsurlarının bambaşka bir hale gelmesi önce edebi esere zarar vermekte daha sonra bu esere karşı bakış açılarını etkileyebilmektedir. Daha önce okunmayan bir edebi eserin sinemaya uyarlanmasının izlenmesi o esere karşı büyük bir ön yargı doğurması kaçınılmazdır. Buradan yapacağımız çıkarım edebiyatın unsurlarının sinemaya yansıtılması konusunda anlatıya bağlı kalınması

gerekliliğidir. Özellikle günümüzde medyanın insanlar üzerindeki etkisi düşünùldüğünde insanlara bir şeyler öğretmek, aktarmak, bilinçlendirmek amaçlı kullanımlarda bu husus dikkate alınmalıdır. Bu filmlerde sadece karakter adları korunarak yazılan absürt bir senaryo hiç şüphesiz geleneğe, kùltüre, anlatılara zarar verecek ve belki birçok insanın zihnindeki Dede Korkut algısını tamamen değiştirecektir. Dolaylı yoldan da medyanın işlevlerine zarar verecektir. Burada üretilen dizi, film ya da başka medya unsurları belki toplumun tepkisini çekecek ve iyi niyetli yapılan çalışma insanlar üzerinde tamamen ters bir etki yapacaktır. Dolayısıyla edebi eserin medyaya aktarımı bağlamında yapılan değişikliklerin sınırları korunmalı ve bu çizgi aşılmamalıdır. Bu tarz senaryolar yazılırken seçilen eser oldukça önemli ve risklidir. Bu riski almak da cesur bir çalışmaya kolları sıvamayı gerektirir. Burak Aksak bu üç filmde izleyicilerine, Türk halkına Türk kùltürünü aşılamış, Dede Korkut'u tanıtmış, Dede Korkut'tan ve Dede Korkut anlatılarından bihaber olan insanları aydınlatmıştır. Aynı zamanda geleceğimiz olan çocuklara, gençlere kùltürümüzü, edebiyatımızı onlara uygun bir dille anlatarak zihinlerinde merak uyandıran bir Dede Korkut imgesi meydana getirmiştir. Filmlerin içerisinde ve sonunda Dede Korkut'u unutmamaları için verilen küçük uyarılar, kendisinin çocuklara anlatılması için Dede Korkut karakteri tarafından verilen öğüt de bu doğrultuda izleyiciye verilen Türk kùltürü ve geleneklerinin yaşatılması adına önemli bir mesaj olmaktadır.

Kaynakça

- Assman, Jan (2018). *Kùltürel Bellek*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- Aytaç, Gürsel (2005). *Edebiyat ve Medya*. Ankara: Hece Yayınları
- Çelik, Adil (2020). "Kurgunun Harcı Olarak Türkü: Behzat Ç. Dizisinde Türkülerin Kullanımı". *Uluslararası Halkbilimi Araştırmaları Dergisi*, 5: 18-29
- Çelikten, Hakan (2019). "Postmodern Dönemde Geleneğin Kullanımı Noktasında Halkbiliminin Tavrı". *Milletlerarası 9. Türk Halk Kùltürü Kongresi*, 1: 111-120
- J. Bronner, Simon (2018). "Halk Biliminin Dijitalleştirilmesi ve Sanallaştırılması" Çev. şafak Yılmaz ve Zehra Bayır. *İnternet Fokloru: Netlore ve Netnografi*. Ankara: Geleneksel Yayıncılık
- Ong, Walter Jackson (2020). *Sözlü ve Yazılı Kùltür Sözü'nün Teknolojileşmesi*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Özdemir, Nebi (2015). *Medya Kùltür ve Edebiyat*. Ankara: Grafiker Yayınları
- Pehlivan, Gürol (2015). *Dede Korkut Kitabı'nda Yapı, İdeoloji ve Yaratım Dresden ve Vatikan Nùshalarının Mukayeseli Bir İncelemesi*. İstanbul: Ötüken Neşriyat
- Sanders, Barry (2016). *Öküzün A'sı*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları

Tezcan, Semih ve Boeschoten Hendrik (2006). *Dede Korkut Oğuznameleri*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları

Elektronik Kaynaklar

URL-1: “Dede Korkut Sesli Kitap”: https://www.youtube.com/watch?v=vO9T6afdIrg&t=4097s&ab_channel=BizimK%C3%BCt%C3%BCphane (Erişim: 15.10.2021).

URL-2: “Dede Korkut Chronicles” https://www.oculus.com/experiences/go/1758308727628489/?locale=tr_TR (Erişim: 15.10.2021).

URL-3: “Uruz Er Kişinin Dönüşü” https://store.steampowered.com/app/931000/URUZ_Er_Kiinin_Geri_Dn/?l=turkish (Erişim: 15.10.2021).

URL-4: “Bir Nefes Dede Korkut” <https://tiyatrolar.com.tr/tiyatro/bir-nefes-dede-korkut> (Erişim: 15.10.2021).

URL-5: “Dede Korkut Dizisi” https://www.youtube.com/watch?v=fsD3QrgVCVU&list=PLB3BC9E21D5A074C4&ab_channel=T%C3%BCrkArk%C4%B1 (Erişim: 15.10.2021).

URL-6: “Dede Korkut Hikâyeleri Çizgi Film Serisi TRT” https://www.youtube.com/watch?v=qZknn9IOCu0&list=PLA5dyskGy4cub2FF4BPcwkTVw5dP3UuDm&ab_channel=TRT%C3%87ocuk (Erişim: 15.12.2021)

URL-7: “Dede Korkut Hikâyeleri Çizgi Film MEB” https://www.youtube.com/watch?v=llyZzyvuczI&list=PL6q6_vPxCVNW2og1_YzMcYkLuCzdYJpu&ab_channel=MEB%C3%96YGMANADOLUMASALLARI (Erişim: 15.12.2021).

Çalışmanın yazarı/yazarları “COPE-Dergi Editörleri İçin Davranış Kuralları ve En İyi Uygulama İlkeleri” çerçevesinde aşağıdaki hususları beyan etmişlerdir:

Etik Kurul Belgesi: Bu çalışma için etik kurul belgesi gerekmemektedir.

Finansman: Bu çalışma için herhangi bir kurum ve kuruluştan destek alınmamıştır.

Destek ve Teşekkür: Çalışmanın araştırılması ve yazımı esnasında destek veya fikirlerine başvurulmuş Dr. Adil Çelik’e teşekkür edilmektedir.

Çıkar Çatışması Beyanı: Bu makalenin araştırması, yazarlığı veya yayınlanmasıyla ilgili olarak yazarın/yazarların potansiyel bir çıkar çatışması yoktur.

Yazarın Notu: Bu makalenin yazarının iletilmesini gerekli gördüğü herhangi bir notu bulunmamaktadır.

Katkı Oranı Beyanı: Bu makalenin tüm bölümleri tek bir yazar tarafından hazırlanmıştır.



The author / authors of the study declared the following points within the framework of the “COPE-Code of Conduct and Best Practices Guidelines for Journal Editors”:

Ethics Committee Approval: Ethics committee approval is not required for this study.

Funding: No support was received from any institution or organization for this study.

Support and Acknowledgments: During the research and writing of the study, the support or ideas of Dr. Adil elik is thanked.

Declaration of Conflicting Interests: The author has no potential conflict of interest regarding research, authorship or publication of this article.

Author's Note: There is no note that the author of this article deems necessary.

Author Contributions: All sections of this article have been prepared by a single author.



Araştırma Makalesi
Gönderim Tarihi: 27.08.2021
Kabul Tarihi: 01.10.2021
Yazıt Kùltür Bilimleri Dergisi, 2021, 1(2): 225-252

Research Article
Received Date : 27.08.2021
Accepted Date: 01.10.2021
DOI Number: 10.29228/yazitdergisi.52479

BİRİNCİ şAHİS ANLATILARINDA BİLİNÇ SUNUMU: SAİT FAİK ABASIYANIK VE AHMET HAMDİ TANPINAR ÖRNEKLERİ*

Consciousness Presentation in First Person Narratives: Samples of Sait Faik Abasiyanik and Ahmet Hamdi Tanpınar

Hasan SAKIN**

ÖZ

Birinci şahıs anlatılarında da bir karakterin bilincini sunmak mümkündür. Üçüncü şahıs anlatılarından farklı olarak, birinci şahıs anlatılarında anlatıcılar yalnız kendi bilinç içeriklerini sunabilirler. Bunun için de farklı teknikler kullanılmaktadır. Bu çalışmada Dorrit Cohn'un *Şeffaf Zihinler* isimli çalışmasındaki terminoloji kullanılarak birinci şahıs anlatılarında bilinç sunumunun sınırları çizilmeye çalışılmıştır. Bununla birlikte ağırlık noktası geriye dönüşlü teknikler üzerinde toplanmıştır. Bu bağlamda, anlatıcılar geçmişe dönerken iki temel perspektif kullanmaktadır: Geçmiş söylem zamanındaki konularından analiz ve tefsir ederler ya da sonradan edindikleri herhangi bir yargı ya da yorum bildirmezler. Bu çerçeve içinde, Ahmet Hamdi Tanpınar ve Sait Faik Abasiyanik'tan alınan öykülerle Cumhuriyet dönemi Türk öykülerindeki iki karşıt kutup saptanmıştır. Cumhuriyet dönemi öykülerinde, Tanpınar'ın temsil ettiği tefsir ve analiz geleneği genel olarak hâkim olsa da Sait Faik'te olduğu gibi bazı avangard girişimlere de rastlanabilmektedir. Bu bağlamda, ilgili öykülerin çözömlenmesi ikili bir fayda sağlayacaktır. Öyküler, hem tipik birer örnek oldukları için Cohn'un çizdiği teorik çerçeveyi örneklendirmek açısından kullanışlıdır, hem de Cumhuriyet dönemi öykücölüğünde bilinç sunumunun olanaklarını göstermeye yarayacaklardır.

Anahtar Sözcükler: bilinç sunumu, birinci şahıs anlatısı, Cumhuriyet dönemi Türk öykücölüğü, Ahmet Hamdi Tanpınar, Sait Faik Abasiyanik.

ABSTRACT

It is also possible to present the consciousness of a character in first person narratives. Unlike third-person narratives, in first-person narratives, narrators can only present their own content of consciousness. Different techniques are used for this. In this study, using the terminology in Dorrit Cohn's work named *Transparent Minds*, it was tried to draw the boundaries of the presentation of consciousness in first person narratives. However, the focus is on retrospective techniques. In this context, narrators use two basic perspectives in returning to the past: they analyze and interpret the past from their position in discourse

* Bu makale *Cumhuriyet Dönemi Türk Öykücölüğünde (1923-1950) Anlatıcı Problemi* isimli doktora tezinden üretilmiştir.

** Dr. Bağımsız Araştırmacı. Bursa/TÜRKİYE. e-posta: hasan.sakin@yandex.com. ORCID: 0000-0001-597-4399.

time, or they do not declare any judgment or interpretation they have acquired later. Within this framework, two opposing poles have been identified in the Turkish stories of the Republican period with the stories taken from Ahmet Hamdi Tanpınar and Sait Faik Abasıyanık. Although the tradition of interpretation and analysis, represented by Tanpınar, is generally prevalent in the stories of the Republican period, some avant-garde attempts can be encountered, as in Sait Faik. The stories are useful both in terms of exemplifying the theoretical framework drawn by Cohn, as they are typical examples, and they will serve to show the possibilities of consciousness presentation in Republican storytelling.

Keywords: presentation the consciousness, first person narrative, Turkish storytelling in Republican period, Ahmet Hamdi Tanpınar, Sait Faik Abasıyanık.

Giriş

Anlatısal kurmacanın alametifarikalarından biri olarak görùlen bilinç sunumu, yalnız söylemle değil anlatıyı oluşturan diğer bileşenlerle de ilişki içindedir. Bununla birlikte, bazı gerekçelerle en çok anlatıcıyı ilgilendirdiği öne sürülebilir. Çünkü bilinci sunulan kişi karakter olsa da bu bilinci sunan ses anlatıcıya aittir. Anlatının dolaymlandığı bu ses, bilinç sunumunun olanaklarını belirlerken bilinç içeriklerinin bağlamını da konumlandırır. Böylece okur, (elbette bunun mümkün olduğu örnekler de var olmakla birlikte) karakterin bilinciyle doğrudan doğruya baş başa kalmaz çoğunlukla. Karakterin iç dünyasına dolaylı bir şekilde girer. Bunları belirleyen ise anlatısal (“anlatıcının” demeli belki) amaçlardır.

Bilinç sunumu denince genellikle üçüncü şahıs anlatıları kastedilse de birinci şahıs anlatıcıların da bir iç yaşamları vardır. Ancak birinci şahıs anlatılarında başkalarının değil doğrudan doğruya anlatıcının kendi iç dünyası sunulur. Birinci şahıs anlatıcının kurmaca dünyadaki başka bir karakterin bilincine girmesi teknik bir aksaklık olarak değerlendirilir. Böyle bir girişim metnin inandırıcılığını da zedeler. Bu nedenle birinci şahıs anlatıcılar kendi iç dünyalarını sunmaya yönelirler.

Bu çalışmada, birinci şahıs anlatılarında bilinç sunumunun şartları ve sınırları Dorrit Cohn’un *Şeffaf Zihinler* isimli çalışmasına dayalı olarak tanıtılacaktır. Cohn’un teorik çerçevesi tanıtıldıktan sonra Ahmet Hamdi Tanpınar ve Sait Faik Abasıyanık’tan alınmış iki öykü üzerinden birinci şahıs anlatılarında bilinç sunumunun yalnız bir yönü (geriye dönüşlü tekniklere dayalı yönü) örneklenilmeye çalışılacaktır. Bu öyküler, bilinç sunumunda iki karşıt anlayışı ve buna bağlı olarak Cumhuriyet dönemi öykücülüğünde birinci şahıs bağlamında bilinç sunumunun en uç sınırlarını temsil ettikleri gerekçesiyle seçilmişlerdir. Bu bağlamda, ilgili öykülerin çözümlenmesi ikili bir fayda sağlayacaktır. Hem tipik birer örnek oldukları için Cohn’un çizdiği teorik çerçeveyi örneklemek açısından kullanışlıdır, hem de Cumhuriyet dönemi öykücülüğünde bilinç sunumunun olanaklarını göstermeye yarayacaklardır.

1. Bilinç Sunumuna Genel Bir Bakış: Şartlar, Çelişkiler, Sınırlar

Anlatıcı ve odaklanmayla¹ doğrudan ilişkili olan bilinç sunumu, kurmaca anlatının alametifarikalarından biridir. Diğer bir deyişle, bir metne “kurmaca” niteliğini veren anlatısal öğelerden biri de anlatıdaki karakterlerin iç dünyalarının “şeffaf” olmasıdır. Okur, anlatıdaki karakterlerin zihinlerinden geçenleri biliyorsa “kurmaca” bir anlatıyla karşı karşıya olduğu konusunda şüphelenmekte haklıdır. Doğal olarak, her karakterin iç dünyası farklı derecelerde sunulabilir. Bazı karakterlerin iç dünyasına hiç girilmez; bazıları üzerinde ise uzun uzadıya durulduğu olur. Öte yandan, böyle bir yetkinin varlığı onun her zaman kullanılacağı anlamına da gelmez. Bütün bunları belirleyen, anlatısal amaçlardır.

Bilinç sunumunun, bir metni “kurmaca” yaptığı konusunda araştırmacılar fikir birliğine varmıştır. E. M. Forster (2014: 86 vd.) için, gerçek dünya ile kurmaca dünyayı birbirinden ayıran sınır çizgilerinden biri, insanın iç dünyasının şeffaf olmasıdır. İç gerçekliğin açık seçik ortaya dökülmesi, kişilere yapılan bir “vurgu”dur da. Çünkü iç gerçekliği görmek, gerçek yaşamda var olmayan bir imtiyaz olarak, insanların “gerçekte nasıllarsa öyle”, yani bütün çıplaklıklarıyla tanınmasını sağlar. Forster’a göre, kurmaca kişiler, gerçek insanlardan “daha açık seçik” görünürler.

Dorrit Cohn da, Marcel Proust’tan ödünç aldığı “şeffaflık” kavramıyla niteliği bilinç sunumunu kurmaca eserlerin şartlarından biri olarak görür. Cohn’a göre düşünce silsilesinin aktarılması metne bir “kurmaca damgası” vurur. Diğer bir deyişle, bir karakterin zihninin okur tarafından görülebildiği bir metin kurmacadır. Üstelik, kurmaca eserlerde karakterlerin bilincinin şeffaflaşması “gerçekçilik”, “gerçek yaşama benzerlik” adı altında yapılmaktadır. Bu durum, bir paradoksu da beraberinde getirir. Cohn, gerçekçilik adına kurmaca eserlerde karakterlerin iç dünyalarını gözler önüne sermekteki çelişkiye dikkat çekmiştir. Cohn’a (2008, 15, 16) göre, kurmaca eserlerin okura “eksiksiz” sundukları karakterleri ancak gerçek yaşamda mümkün olmayan bir şekilde tanırız. Bu tanıma süreci başka birinin nasıl hissettiği, başka bir zihnin nasıl düşündüğü bilgisine dayanır.

Marina Mackay de, “Öyle ironiktir ki, romanın ‘hayata sadakat’ arayışıyla yaptığı gerçekçilikten en uzak şey, karakterlerin içlerini erişilebilir kılmaktır.” (Mackay, 2018: 116) diyerek bu çelişkiyi özlü şekilde işaret etmiştir. Fakat iç yaşama erişebilmek her ne kadar gerçekdışı olsa da iç yaşamın kendisi “gerçek”tir. Hayatın bütünlüklü bir temsili olmayı arzulayan kurmaca anlatıda böyle bir “imtiyaz”ın varlığı olağan, hatta zorunlu görülmüştür. Öyle ki, bazıları (mesela Thomas Mann), tiyatro veya sinema gibi hayatı temsil kabiliyeti romandan daha yüksek olan türleri, karakterlerin bilinçlerini sunamadıkları için edebiyattan “da-

¹ “Odaklanma” terimi Gerard Genette’e (2011) ait olup “bakış açısı” yerine kullanılmıştır.

ha az gerçeki” bulmuşlardır (Cohn, 2008: 15). Bilinç sunumu, kurmaca anlatıyı daha “gerçeki” kılarken, onu diğer kurmaca türlerinden (tiyatro, film, vb.) ayıran bir ayrıcalık olarak da değerlendirilmiştir.

Ortega y Gasset’in (2017: 94) “hayali psikoloji” dediği iç yaşıamın resmedilmesi, anlatıcının yetki alanını da belirlemiş olmaktadır. İç dünyanın şeffaflığı, “her şeyi bilme” ile “sınırlama” arasındaki farkı yaratarak anlatıcının “imtiyaz”larını da saptar. Gerçi Seymour Chatman’ın (2009: 198) belirttiği gibi, “sınırlamanın sınırları” tam olarak belirgin değerdir. Fakat genellikle bu kavram, “karakterlerin zihnine girebilme yetisi”yle ilişkilendirilmiştir. Nitekim Wayne C. Booth da kurmaca eserlerdeki retorik araçları incelediği eserinde, karakterlerin zihinlerine girerek anlatıyı bu şekilde yürütmenin “her şeyi bilmenin daniskası” olduğunu söyler ve “En önemli imtiyaz da başka bir karakterin içini görmektir[.]” diye ekler (Booth, 2012: 173).

Fakat, özellikle de anlatsal amaçlarla çeliştiğinde, böyle bir “imtiyaz”ın varlığı onun daima kullanılacağı anlamına gelmez. Çünkü bir karakterin zihninde uzun süre durmak, okurla karakter arasında bir mesafe problemi yaratır. Bunu, Gerard Genette’in odaklanmayla ilgili kullandığı optik metaforlarla da anlatmak mümkündür: “(...) bir resme dair görüş açımın netliği tam da beni ondan ayıran mesafeye dayanır ve herhangi bir kısmi engel açısından benim konumumun uzaklığı görüntüyü az çok engellemektedir.” (Genette, 2011: 172).

Dolayısıyla karakter ne derece “net” ise okura o derece yakın demektir. Bir karaktere “yakından” bakmak ise onu bir mercek altında görmek anlamına gelir. Bu optik metaforu Gasset de kullanmıştır. Gasset’e (2017: 43) göre, çağdaş yazarlar, gerçekliği doruğa çıkarmak için onu aşmak gerektiğini anlamış ve “büyüteç elde, yaşıamın mikroskobik olaylarını” izlemeye koyulmuş, diğer bir deyişle, yaşama bir büyüteç tutarak en gizli ve ince ayrıntıları görünür hâle getirmişlerdir. Böylece, büyüteç altında izlenen insanın iç gerçekliği de bütün çıplaklığıyla ortaya serilmiştir. İnsana bu derece yakından bakmak, onu gerçekte olmayacak denli “gerçeki” bir şekilde tanıtmak için okura yaklaştırmak anlamına gelir.

2. Yayılım Alanları: Zaman, Odaklanma

Bilinç sunumunun diğer anlatsal öğelerle ilişkisine kısaca değinmek faydalı olacaktır. Anlatıyı oluşturan bütün öğelerin diyalektik bir ilişki içinde olduğunu bilmek önemlidir. Bilinç sunumu ile odaklanma ve zaman gibi temel anlatsal bileşenler arasında çok yönlü bir ilişki vardır. Bu tür ilişkilere vurgu yapmak gerekir. Böylece, bilinç sunumunun yayılım alanları daha özlü bir şekilde anlaşılacaktır.

Öncelikle bilinç sunumunun zamanla ilişkisi üzerinde durulabilir. En temel ilişki, birinci şahıs anlatılarındaki “anlatan benlik” – “deneyimleyen benlik”² ayrışmasında kendini belli eder. Birinci şahıs anlatılarında, bilinç sunumu bir “hatırlama” şeklinde ortaya çıkar. Üçüncü şahıs anlatıcının zamanla ilgili bir sınırlaması olmamasına rağmen, birinci şahıs anlatıcılar genellikle hatırlama konusunda bazı zorluklar yaşayabilirler. Örneğin uzun bir zaman öncesine (yaşlı bir insanın çocukluk dönemine) ait bilinç içeriklerinin ayrıntılı olarak hatırlanması inandırıcılığı ciddi anlamda zedeler.

Cohn’a göre, üçüncü şahıs anlatılarında, anlatıcı, karakterinin sessiz dilini diletiğinde seslendirebilir ve bu durum yadırganmaz. Ancak birinci şahıs anlatılarında “geçmiş düşüncelerin uzun uzun alıntılanması bir tür anımsama aşırılığı, gerçek bir otobiyografide görüneceği kadar zorlama bir çaba gibi görünebilir.” (Cohn, 2008: 176). Çünkü birinci şahıs anlatılarında, anlatıcı, “geçmişteki düşüncelerine yalnızca kusursuz bir hafızanın taklidi yoluyla” ulaşabilmektedir (Cohn, 2008: 176). Kısacası, birinci şahıs anlatılarında, anlatıcı, geçmiş düşüncelerine doğrudan ulaşamaz (tabii eğer kaydedilmiş bir şey yoksa); bu nedenle de uzun uzun düşüncelerini anlattığında okurda şüphe uyanabilir.

Cumhuriyet dönemi öykülerinde de bazı örneklerine rastlanan bu tür hafıza sorunları, zaman mesafesinin bilinç sunumu üzerindeki en temel etkilerinden biridir. Bir karakterin iç dünyasını okura sunmanın odaklanmayla ilişkisi üzerinde durmak gerekirse, Chatman’ın, karakterin bilinci ile anlatı perspektifi arasındaki ilişkiyi özlü bir şekilde ifade eden sözleriyle işe başlamak faydalı olur:

“Karakterin bilinci, onun bakış açısının standart giriş kapısıdır. Onunla özdeşleşmenin en yaygın ve hızlı yolu budur. Karakterin düşüncelerini öğrenmek, sıkı bir bağlantıyı temin eder. Düşünceler, bilerek kendini aldatma durumları dışında samimi ve doğrudur.” (Chatman, 2009: 147).

Anlatısal perspektifin temel bileşenlerinden biri olan “düşünsel bakış açısı”, bir karakterin iç dünyasının dillendirilmesiyle elde edilir. “Algısal bakış açısı” ise karakterin yalnız dış dünyaya yönelik algılamalarıyla ilgilidir. Her durumda, Chatman’ın dediği gibi, bir karakterin bakış açısına geçmek için onun bilincine girmek gerekir.

Karakterlerin düşünceleri bazen yanıltıcı olabilirler ve bu konuda farklı fikirler vardır: Kimi yazarlar (doğrudan ifade etmeseler de) karakterlerin düşünceler-

² Bu kavramlar Cohn’un terminolojisine ait. Bu ayrım, söylem zamanı ile öykü zamanı arasındaki farklılığın kişiler düzlemine aktarılmasından ibarettir. Buna göre, bir yanda söylem zamanında olayları anlatan benlik, diğer yanda olayları yaşayan benlik vardır. Benzer ayrım farklı anlatı teorisyenlerince farklı kavramlarla ifade edilmiştir. Örneğin Genette (2011: 276), “anlatan ben” ile “anlatılan ben” arasında bir ayrım yapar. Bu yazıda Cohn’un terimleri kullanılacaktır.

rine güvenilirlik atfederler. Kimileri ise (yine doğrudan ifade etmemekle birlikte) kasıtlı şekilde karakterlerin düşüncelerini güvenilirmez kılacak bazı yollara başvuru- rular. Fakat genel planda, karakterlerin sesli veya sessiz konuşmalarının (veya “söylem”lerinin) işaretlenerek veya etiketlenerek verilmesi, anlatısal bağlamın güvenilirlik derecesi ile tırnak içinde verilen karakter söyleminin güvenilirlik derecesini zaten en başından farklı kılmaktadır. Marina Mackay’ın sözleri, bu konuyu özlü olarak ifade eder:

Tıpkı sözcükleri ironik bir mesafe belirtmek amacıyla tırnak içinde kullandı- ğımızda olduğu gibi, klasik gerçekçi bir metindeki tırnak işaretleri size bu sözlerin (diyalog) tartışma ve yoruma açık olduğunu, oysa –asla tırnak için- de verilmeyen– anlatıcının ifadesinin doğruluğuna şüphe olmadığını gösterir (Mackay, 2018: 75).

Karakterin sözlerinin tırnak içinde etiketlenerek alıntılanması, anlatıcı ile ka- rakter arasındaki mesafeyi kapatmadığından, bütünlüklü bir odaklanmayı önle- mektedir denebilir. Nitekim, başta James Joyce olmak üzere, modernist yazarla- rın, karakterlerin sesli veya sessiz sözlerini bu türden etiket ve işaretleri kullan- madan anlatıya yerleştirmesinin altında bu neden yatmaktadır.

Şimdi, Cohn’un odaklanma ve bilinç sunumu arasındaki ilişki hakkında yap- tığı değerlendirmelere geçilebilir. Cohn, anlatıcı ile karakterin zihni arasındaki ilişkileri “ahenk” kavramı etrafında toplamıştır. Cohn’un “ahenk” kavramı üze- rinden tanımladığı “ahenkli anlatı” ve “ahensiz anlatı” kavram çifti, kendisinin de belirttiği gibi, başka eleştirmenlerin kullandığı ikili karşıtlıklara dayalı olarak önerilmiştir (Cohn, 2008: 38): F. K. Stanzel’de karakterli anlatı – yazarlı anlatı; G. Genette’te odaklanmış (iç odaklanmalı) anlatı – odaklanmamış (sıfır odaklanmalı) anlatı; T. Todorov ve J. Pouillon’da geriden vizyon (*vision par derriere*) – “...ile vizyonlu (*vision avec*)” anlatı; W. Booth’ta gösterme – anlatma karşıtlığı... Bu kav- ram çiftleri aynı soruna gönderme yapar: Anlatının bir karaktere odaklanıp odak- lanmadığı sorunu... İşte Cohn’un “ahenkli anlatı”sı, Genette’in “iç odaklanmalı anlatı”sına denk gelmektedir.³ Cohn, odaklanmış veya kendi verdiği adla “ahenk- li anlatı” ile odaklanmamış, yani “ahensiz anlatı” arasındaki farkı şöyle betim- lemektedir:

Kurmaca bir bilincin sahnenin merkezinde yer aldığı psikolojik romanlarda bu bilincin anlatılma tarzında kayda değer farklılıklar göze çarpar. Bu farklı- lıklar temelde iki türe ayrılabilir: birine, bireysel bir ruh üzerinde yoğunla-

³ Akla şöyle bir soru gelebilir: Madem “ahenkli” ve “ahensiz” anlatılar “odaklanmış” ve “odaklanmamış” anlatılara karşılık geliyor, neden yeni kavramlara ihtiyaç duyuldu? Ce- vap, anlatısal kategorilerle ilgilidir. Ahenk kavramı temelde bilinç sunumu bağlamındaki odaklanma sorunu için önerilmiştir. Odaklanma, hem algusal hem de düşünsel perspektifi kapsamaktadır. Oysa “ahenk”, yalnız düşünsel perspektifle sınırlı bir kavramdır.

şırken bile anlattığı bilinçle duygusal açıdan mesafesini koruyan öne çıkmış bir anlatıcı damgasını vurur; diğeriye, kendisini göstermeyen ve anlattığı bilinçle kolayca kaynaşan bir anlatıcı tarafından dolaymlanır (Cohn, 2008: 38).

Ahenksiz anlatı, kısaca, anlatıcı ile karakter arasındaki mesafenin belirgin olduğı anlatı tarzıdır. Cohn'a göre, anlatıcı, eğer karaktere dair üstün bir bilgiye sahipse ve bu bilgiyi de sınırsızca sunup değerlendirmekten kaçınmıyorsa, tipik bir "ahenksiz anlatı" söz konusudur burada. Böyle bir yetenek, karakterin kasıtlı olarak gizlediğı ya da göstermekte yetersiz olduğı iki temel boyutu ortaya serer: Ruhsal derinlik ve ahlaki değer... Anlatıcı, ahenksiz anlatı aracılığıyla, karakterin ruhunun derinliklerini açığa serebilir veya karakteri ahlaki açıdan yargılayabilir. Bu tür ruhsal derinleşmeler ve ahlaki değerlendirmeler, bilinç sunumuna anlatıcının damgasını vurur.

Ahenkli anlatı ise, kısaca söylemek gerekirse, anlatıcı ile karakter arasındaki mesafenin kapandığı veya silikleştiğı bir anlatı tarzıdır. Ahenkli (veya Genette'in deyimıyla "iç odaklanmalı") anlatı, retorik öğelerin ortadan kalktığı, anlatıcının metinde görünmez hâle geldiğı bir yönelimi temsil eder. Anlatıcının "aracılık" rolünü reddetmesiyle birlikte, okur, anlatıyla baş başa kalır. Bütün hikâyeye, karakterin perspektifinden okura sunulur.

Ahenk kavramı, bilinç sunumunda anlatıcının varlığıyla doğrudan ilişkilidir. Diğeri bir deyişle, eğer anlatıcının söylemi ile karakterin zihninden geçenleri kesin olarak ayıran işaretler varsa tipik bir ahenksiz anlatıdan söz edilebilir. Bunun tersi durumda, anlatıcı söyleminin geri plana çekilmesiyle birlikte karakterin söylemi ön plana çıkıyorsa ve böylece bu iki söylem arasında uyumsuzluk işaretleri siliniyorsa tipik bir ahenkli anlatı söz konusudur denebilir.

3. Bilinç Sunum Teknikleri⁴

Kurmaca eserlerde bir karakterin bilincini sunmak için çeşitli teknikler geliştirilmiştir. Bu teknikler farklı isimlerle anılmakla birlikte genellikle aynı şeye işaret ederler. Bazı geleneksel ve yaygınlaşmış adlandırmalar da vardır. Bu çalışmada, Dorrit Cohn'un, konuyla ilgili en derinlikli ve kapsamlı eser olduğı söylenebilecek *Şeffaf Zihinler* isimli eserinin yöntem ve terminolojisi benimsenmiştir.

Cohn'un (2008: 26) terminolojisi, her şeyden önce birinci şahıs anlatıları ile üçüncü şahıs anlatıları arasında yapılan bir ayırım üzerine inşa edilmiştir. Genette (2011: 266) gibi anlatıbilimcilerin şahsa dayalı ayırımları hoş karşılamamasına rağmen, Cohn, bilinç sunumu konusunda böyle bir ayırımın iki temel gerekliliğinden söz etmiştir. Öncelikle, Cohn'a göre, bilinç içeriklerinin birinci şahıs anla-

⁴ Bu bölüm hemen tamamen Cohn'un (2008) eserinin kısa bir özeti şeklindedir. Bu nedenle, doğrudan alıntı yapılmadığı sürece kaynak gösterilmeyecektir.

tlarında alıntılanması bir “hatırlama” bağlamına otururken üçüncü şahısta böyle bir durum söz konusu değildir. Bundan daha da önemli olan ikinci bir gerekçesi vardır. Bilinç içeriklerinin doğrudan alıntılanması, üçüncü şahıs anlatılarında bir “teknik” (alıntılı monolog) yaratırken birinci şahıs anlatılarında ortaya (Cohn’un “özerk monolog” dediği) bir “tür” çıkar. Cohn, bu gerekçelerle bilinç sunumunda birinci ve üçüncü şahıs anlatılarına dayalı bir ayırım yapmak gerektiğini savunur.

Bununla birlikte, birinci şahıs anlatıları ile üçüncü şahıs anlatılarının bilinç sunum teknikleri arasında bir yakınlık olduğu da muhakkaktır. Çünkü birinci şahıs anlatıcının kendi geçmişiyile olan ilişkisi, üçüncü şahıs anlatılarındaki anlatıcı-kahraman ilişkisine benzemektedir.

Bir tarafta geçmiş günlerdeki zihinsel karmaşalarını açımlayan aydınlanmış ve bilgili anlatıcı vardır ve önceki benlikle bu anlatıcının benliği arasındaki büyük fark *Venedik’te Ölüm* gibi üçüncü şahıs metinlerinde anlatıcıyı başkarakterden ayıran mesafeye tekabül etmektedir. Diğer taraftaysa, geçmiş benliğiyle kendisini yakından özdeşleştiren ve hiçbir şekilde üstün bir bilgiye sahip görüntüsü çizmeyen bir anlatıcı vardır ve bu iki benlik arasındaki kaynaşmaya-yakın durum, *Sanatçının Portresi* gibi üçüncü şahıs metinlerinde anlatıcının başkarakteriyile olan kaynaşmaya-yakın durumuna tekabül etmektedir (Cohn, 2008: 157,158).

Daha basit söylemek gerekirse, anlatan benlik, geçmiş benliğinden daha çok şey bilebilir ve bu açıdan da üçüncü şahıs anlatılarındaki, başkişiden ve diğer tüm karakterlerden daha çok şey bilen tanrısal anlatıcıya benzer. Öte yandan, anlatan benlik, geçmiş benliğinden daha fazla şey bildiğini gizleyerek onunla arasındaki bilgi mesafesini en aza indirebilir ve bu açıdan bazı üçüncü şahıs anlatılarında, kendi sesini karakterinin sesiyle kaynaştıran tanrısal anlatıcılara benzer.

Aşağıda ayrıntılı olarak görülebileceği üzere, özellikle geriye dönüşlü anlatılarda⁵ kullanılan bilinç sunum teknikleri üçüncü şahıs anlatılarıyla (isim benzerliği dâhil) pek çok ortak noktaya sahiptir.

3.1. Birinci Şahıs Anlatılarında Bilinç Sunum Teknikleri

Cohn’un birinci şahıs anlatılarında bilinç sunumuyla ilgili teorisi, üçüncü şahıs anlatılarına göre daha karmaşık bir görünüm sergiler. Bunun nedeni, “anlatı

⁵ “Geri dönüşlü anlatı” ifadesi aslında bir anlatım bozukluğu içermektedir. Aşağıda gösterileceği gibi, “anlatı” kavramının kendisi zaten “söylem zamanından önceki bir deneyimin geçmiş zaman kipiyle söze/yazıya dökülmesi” anlamını içerir. Cohn, anlatı ile monoloğu karşıt hâle getirir. Bunlar metnin “sunum”u veya Genette’in (2014: 229) verdiği adla “anlatılama”/“anlatma” ile ilgilidir. Bir metinde olaylar ile bu olayların aktarımı arasında bir zaman mesafesi varsa burada bir “anlatı” sunumu söz konusudur; olaylar, yaşandıkları anda yazıya döküldüğünde ise bir “monolog” sunumundan söz etmek gerekir.

sunumu"⁶, kronoloji gibi başka bazı parametrelerin de dikkate alınmasıdır. Önce anlatı sunumu kavramından hareket etmek faydalı olacaktır.

"Anlatı" kavramının kendisi, öykü zamanı ile söylem zamanı arasında bir mesafe varsayar. Diğer bir deyişle, "anlatı", olayların belirli bir zaman sonra anlatılması olarak tanımlanabilir. Bu da genellikle iki şekilde olur: Ya yazıya geçirilmiş bir anı şeklinde ya da sonradan yazıya geçirilmiş bir sesli konuşma şeklinde... Öte yandan, bir metinde bu iki açık sunum tarzından biri olmayıp yalnızca geçmiş zaman kipi kullanıldığında dahi olaylar ile bunların anlatılması arasında bir zaman mesafesi olduğu varsayılır. "Anlatı" denilen şey tam olarak budur. Fakat, bazı eserlerde bu uzlaşının dışına çıkmıştır. Bunun ilk örneklerinden biri, Edouard Dujardin'in *Defne Dalları Kesildi* (*Les Lauriers sont coupés*, 1887) isimli eseridir. Bu örnekte, olay ile olayların anlatılması arasındaki zaman mesafesi sıfıra inmiştir. Diğer bir deyişle, bu eserde, olayların, oldukları anda yazıya döküldüğü yanılması yaratılmıştır. Eser, bütünüyle bir karakterin iç konuşması şeklinde kurgulanmıştır:

"Bu kitapta okur ilk satırlardan itibaren kendisini başkişinin düşüncesinde yerini almış olarak bulmaktadır ve bu düşüncenin kesintisiz ilerleyişi alışıldık anlatı biçiminin yerini alarak bize bu kişinin ne yapmakta olduğunu ya da başına neler gelmekte olduğunu aktarmaktadır." (Akt. Cohn, 2008: 187)

Cohn, James Joyce'un kitapla ilgili yukarıdaki sözlerinde iki noktaya dikkat çeker. Birincisi, Joyce'un deyimiyle, Dujardin'in eseri, bilindik anlatı biçiminin yerini almıştır. Bu eserin üçüncü şahıs anlatısından farkı şudur: Bütünüyle bir düşünce içeriği olarak kurgulanan eserde, anlatıcının "ses"iyle oluşturulmuş bir anlatı bağlamı yoktur. Yani karakterin zihninden geçenler bir düşünce alıntısı değildir ve dolayısıyla anlatıcı da araya girip düşünce akışını kesmez. İkinci noktada ise Dujardin'in eserinin birinci şahıs anlatısından farkıdır. Joyce'a göre, bu eser, başkişinin "ne yapmakta olduğunu ya da başına neler gelmekte olduğunu" aktarmaktadır. Bu tanımlama, dil ile olayın, yani söz ile eylemin eşzamanlılığına vurgu yapar. Burada artık söylem zamanı ile olay zamanı gibi klasik bir ayırım yoktur. Yazma/konuşma süreci eylemle eşzamanlı hâle gelmiş, söz ile eylem örtüşmüştür.

⁶ "Anlatı sunumu" kavramı, Genette'in "anlatılama"/"anlatma" dediği şeye karşılık gelir. Bilindiği üzere, Rus Biçimcileri'nden beri anlatı "fabula" ve "sujet" arasındaki bir ilişkiyle tanımlanıyordu: Fabula, adeta gerçek hayatın mantığıdır ve kronolojiyi temsil eder. Sujet ise anlatı mantığıdır, yani bir nedenselliği temsil eder. Anlatı, fabula'nın "yabancılaştırılması"yla elde edilen sujet'e dayanır. Sonraları, Genette, kendi sisteminde bu ayrımı benimsemiş, fakat sujet'i "anlatı" ve "anlat(ıla)ma" olarak ikiye ayırmıştır. "Anlatma" kavramı için bazı teorisyenler "anlatı sunumu"nu tercih etmiştir. Bunlardan biri de Wolf Schmid'dir. Cohn da benzer şekilde "anlatı sunumu" terimini kullanmaktadır (Dervişçemaloğlu, 2014: 76).

Joyce, bu nedenle Dujardin'in eseri "anlatı" olarak tanımlamaktan kaçınmıştır. Ona göre söz ile eylem örtüştüğünde, yani "söz sylenmeyip yazılmadığında" ortada bir anlatı yoktur. İŖte, anlatı ile monolog arasındaki fark bu temel üzerine inŖa edilmiŖtir. Olaylarla bu olayların aktarımı arasındaki zaman mesafesi ortadan kalktığında, "anlatı" bir "monolog"a dnŖr. Terazinin bir ucunda, gemiŖte yaŖanmıŖ olayların yine gemiŖ zaman kalıbıyla anlatıldığı "anlatı" vardır. Diğer uçta ise söz ile eylemin rtŖtğ, yani eylemin anbean yazıya geçirildiği izlenimi veren "monolog" (en uç durumunda ise "zerk monolog") vardır. Böylece, kurmaca bir metnin iki farklı sunumu ortaya çıkmıŖ olur. Deneyimler, belirli bir zaman mesafesinden, yazılı veya sözlü olarak ortaya konduğunda "anlatı sunumu"ndan söz edilir. Eğer anbean bir aktarım varsa burada bir "monolog sunumu" söz konusudur.⁷

Öncelikle bir metnin "anlatı" mı, yoksa "monolog" Ŗeklinde mi sunulduğunu tespit etmek için Ŗu temel kıstaslara bakmak gerekmektedir:

1. Monolog sunumu "fantastik", yani gerçek dıŖı bir tarzda olur. Klasik birinci Ŗahıs anlatılarında anlatı ya yazılı bir kayıt Ŗeklinde (günlük, mektup, hatıra defteri veya "yazma" faaliyetine yapılan göndermeler, vb.) ya da sözlü bir anlatma süreci olarak kurgulanır veya metnin yazılı bir kayda ya da sesli anlatma sürecine dayandığı söylenme bile ifade anından gemiŖ zamana bir dnŖ söz konusu olur. Oysa monolog sunumu bu iki tarzdan birinde de değildir ve eylemin yazıya nasıl dnŖtğ söylenmez; söylense bile bu gerekdıŖı bir tarzdadır. Daha basit söylersek, monologlarda algı ya da deneyim ile bunların söze dökülmesi eŖzamanlı olarak gerekleŖir; anlatıda ise algı ya da deneyimle bunun söze dökülmesi arasında bir zaman mesafesi vardır.

2. Anlatıda, olaylar kronolojik bir tarzda dizilirken monologda kronolojik olmayan bir Ŗekilde sıralanır.

3. Monologda dil, ifade anına, yani söylem zamanına odaklanmıŖtır. Anlatıda ise söylem zamanına nadiren gönderme yapılır.

4. Monologda dil, iletiŖim amacı taŖımaz; bu nedenle de iletiŖim kurmaya dönük herhangi bir iŖaret barındırmaz. Söyleyen de dinleyen de karakterin ken-

⁷ Daha fazla ilerlemeden Ŗu uyarıyı yapmak gerekmektedir: "Monolog" temelde olaylarla bunların yazıya geçirilmesi arasındaki mesafenin silindiği veya iyice azaldığı bir duruma iŖaret etmektedir. Fakat "monolog sunumu" yalnızca dŖncelerin değil, rneğin Ŗahit olunan olayların aktarımında da kullanılabilir. Nitekim ileride ele alınacak bazı örneklerin bu eŖzamanlılık niteliğini taŖıdıkları için anlatı ile monolog arasında sallanıp durdukları görülebilir. Dolayısıyla "monolog" kavramının salt dŖnce aktarımında kullanıldığı zannedilmemelidir. Genel olarak bu amaçla kullanılsa da "monolog" dendiğinde yanlıŖ olarak "dŖnce aktarımı" anlaŖılmamalıdır.

disidir. Anlatıda ise dil belirgin şekilde bir iletişim kurma amacı taşır; yani öykü, birine anlatıldığını açık eder.

Cohn, “anlatı” ile düşünce aktarımı anlamındaki “monolog” arasında bazı ara türler tespit etmiştir. Bunlar temelde olayların yazıya geçirilmesini olayla eşzamanlı hâle getirdikleri için birer monologdur. Fakat “düşünce aktarımı” anlamında monolog değildiler. Dolayısıyla “anlatı” ile “monolog” arasında sallanırlar. Diğer bir deyişle, ne tam olarak anlatı, ne de tam olarak monolog şeklinde sınıflandırılabilir bazı metinler vardır. Çalışmada ara türler üzerinde kısaca durulsa da özerk monolog üzerinde uzun uzadıya durulmayacaktır. Çünkü Cumhuriyet dönemi öykülerinde özerk monolog türüne rastlanmamaktadır. Bununla birlikte, burada özerk monoloğu kısaca tanımlamak da gerekmektedir.

Özerk monolog, zihindeki bütün sözel içeriklerin anbean ve kaotik şekilde yazıya geçirildiği ve bu yazıya geçirme işleminin nasıl veya kim tarafından yapıldığına dair gerçekçi bir temellendirmenin bulunmadığı, bilinç akışının üslûp özelliklerini taşıyan, anlatı bağlamının da silindiği uç bir örnektir. Bunların “özerk” olarak nitelenmesi, anlatı bağlamının silinmesiyle ilgilidir. Bir bilinç akışı metni eğer birinci veya üçüncü şahıs anlatıcının söylemi içine yerleştirilerek bir zihin alıntısına dönüşürse burada artık bir “özerk”likten söz edilemez. Olsa olsa bir “alıntılı monolog”, yani karakterin zihninden geçen sözlerin doğrudan alıntılanmasından ibaret cümleler söz konusu olacaktır. Anlatı bağlamı silindiğinde, yani karakterin düşünceleri tırnak işaretleriyle veya “şöyle düşündü” gibi etiketlerle birinci veya üçüncü şahıs anlatısı içine yerleştirilmediğinde burada artık “özerk” bir monolog var demektir. Bunun “paradigmatik” örneği, Cohn’a göre, James Joyce’un *Ulysses* isimli eserindeki “Penelope” başlıklı bölümdür.

Yukarıda söz edilen ara türlere ise Cumhuriyet dönemi öykülerinde nadiren de olsa rastlanabilmektedir. Bu nedenle, en azından bir fikir vermesi açısından bunların teorik çerçevesini çizmek gerekmektedir. Cohn, bu ara türleri tespit etmek için şu iki kategoriden hareket eder: Olayların kronolojisi ve bu olayların sunumu. Bir anlatıdaki olaylar ya kronolojik ya da kronolojik-olmayan bir tarzda dizilir. Öte yandan, metnin sunumu (yukarıdan itibaren anlatıldığı üzere) ya anlatı ya da monolog şeklinde olabilir. Bu iki kategorinin sistematik olarak harmanlanmasıyla şu şema elde edilir:

	Anlatı Sunumu	Monolog Sunumu
Kronolojik	Otobiyografik Anlatı (David Copperfield)	Otobiyografik Monolog (Uysal Kız)
Kronolojik-Olmayan	Hafıza Anlatısı (Free Fall)	Hafıza Monoloğu (Ses ve Öfke'deki Monologlar)

Şekil 1. Birinci Şahıs Anlatılarında Alt Türler

Şemanın oluşum mantığı ve içeriği kısaca şöyle özetlenebilir:

Şemada, yatay eksen (kronolojik ve kronolojik-olmayan), bir kurmaca eserdeki olayların zaman ilişkileriyle alakalıdır. Cohn, kronolojik metinleri “otobiyografi”, kronolojik-olmayan metinleri ise “hafıza” kavramı üzerinden tanımlamıştır. Otobiyografilerin olayları zaman sırasına dizen mantığı, kurmaca eserlerde de görülür ve bu tarz bir zaman ilişkisi “otobiyografi” olarak adlandırılır. Hafıza kavramı, tamamen hafızanın çağrışımsal yapısıyla ilişkilidir. Diğer bir deyişle, kurmaca bir eserdeki olaylar, hafızanın çağrışımsal niteliğine uygun olarak parçalı bir görünüm sergilediğinde burada kronolojik-olmayan bir zamansal ilişki var demektir.

Şemanın dikey eksenini ise sunum kavramıyla ilgilidir. Bir metin, ya anlatı şeklinde ya da monolog şeklinde sunulabilmektedir. Sunumun içerimleri yukarıda anlatıldığı için tekrar edilmeyecektir. Yalnız, bu kategorilerin kronoloji ve sunum açısından ne tür özellikler gösterdiğini de kısaca açıklamak faydalı olacaktır.

Şemadaki ilk tür, “otobiyografik anlatı” olup birinci şahıs anlatılarının ana damarını temsil eder. Bu türde, anlatı sunumu yazılı veya sözlü şekilde, yani gerçekçi bir tarzda yapılır. Böylece metnin iletişim amacı taşıdığı doğrudan açık edilir. Olaylar kronolojik bir tarzda takdim edilir. Dil, söylem zamanından ziyade öykü zamanı üzerinde yoğunlaşır. Dolayısıyla bu ara tür, monoloğun tam tersi bir özellik gösterir. Sunum açısından gerçekçi, yani anlatsal; öykünün kompozisyonu açısından ise kronolojiktir. Cumhuriyet dönemi öykülerinin hemen tamamının bu kategoriye girdiğini de burada belirtmek gerekir.

İkinci kategoride, anlatıcının geçmişi hatırlayarak kronolojik bir sırayla kendi kendine anlattığı eserler, yani “otobiyografik monolog”lar vardır. Cohn’a göre, bu tür eserler aşırı derecede yapay bir retorik etkisi yaratır, “zira kişinin kendi biyografisini kendisine anlatması psikolojik açıdan pek akıllı kârı değildir.” (Cohn, 2008: 195) Fakat eğer konuşmacı, konuşmasını herkese itiraf etme ya da kendi

kendini haklı çıkarma gibi belli bir amaca istinaden yapıyorsa, bu tür eserler akla yakın görülebilir. “Otobiyografik” olmaları, yani geçmişi kronolojik bir tarzda anlatılmaları dolayısıyla, otobiyografik monologlar özerk (saf) monologlardan ayrılır. nkn özerk monologlarda geçmiş olayların zaman sırası yerini anımsamanın bölük ve parçalı çağrıŐımlarına bırakır. Otobiyografik monoloğun bir rneği, Salāhaddin Enis’in (2012) “Batalıklık ieği” başlıklı öyküsüdür. Bu yk, anlatıcının zihninden geçenler Şeklinde sunulmuŐtur; ancak olaylar belirli bir zaman sırasına göre dizilmiŐtir.

nc tür, “hafıza anlatısı”dır. Otobiyografik monologdan farklı olarak, hafıza anlatılarında sunum gerçekçi (yani sözlü veya yazılı tarzda), fakat öykünün düzeni kronolojik değil ağrıŐımsaldır. Bu da netice itibariyle özerk monologlarla akraba bir türdür ve özerk monoloğ’a farklı bir yoldan yaklaşır. Bu türün iyi örneklerini Cumhuriyet dönemi ykclerinden Samet Ağaoğlu vermiştir. Bu yazarın özellikle ilk öykü kitabı *Strazburg Hatıraları*’ndaki bazı örneklerde, anlatıcı, anılarını yazacağını söyleyerek metni anlatı Şeklinde sunar; fakat olayları kronolojiyi gözetmeden, çağrışımsal bir Şekilde sıralar (Ağaoğlu, 2013). Hafıza anlatıları her ne kadar çağrışımsal olarak gösterilse de, Cohn’un belirttiği gibi, tam bir ağrıŐımsallık yakalamak zordur. nkn hafıza anlatıları netice itibariyle oturup yazılarak elde edilen metinlerdir. Bunlar iletişim amacı taşırlar; dolayısıyla bir okuyucunun varlığını varsayarlar. Bu nedenle de olaylar arasındaki bağlantıları açıklar, neden-sonuç ilişkileri kurarlar, vb. Böylece tam bir ağrıŐımsallık mümkün olamaz:

Bir anlatıcı konuŐtuėu ya da yazdığı sürece, iletişime dayalı bir dil oluşturur: sunar, açıklar, neden ve sonuçları birbirine bağlar – bu yüzden de kaçınılmaz olarak zamansal sıraya geri döner. Anımsatıcı düşünce sıralarını belirleyen kişisel çağrışımlar ancak sözlü ya da yazılı bir iletişim kurmacası yerini kendi kendine konuşma kurmacasına bıraktığında, yani anlatı kronolojisi ve anlatı sunumu eşzamanlı olarak terk edildiğinde birinci Şahıs anlatılarında hākim hāle gelir (Cohn, 2008: 196, 197).

Son tür, “hafıza monoloğu”dur. Bunlarda, monologcu, geçmiş deneyimlerine yoğunlaşır. Bu tür anlatılarda, anlatı kronolojisi ile anlatının gerçekçi sunumu ortadan kalkar. Bunlar, “otobiyografik monologlar ile hafıza anlatılarının ara türüdür, ilkinin monolog Şeklindeki sunumunu ikincisinin anımsatıcı kronolojik-olmama niteliğiyle birleştirir.” (Cohn, 2008: 197) Cohn, bu türü, özerk monoloğun bir biçimi olarak kabul ediyor. nkn hafıza monoloğu, özerk monoloğun temel özelliklerini taşır: Sunumu gerçekdıŐıdır ve kronolojik-olmayan bir kompozisyona sahiptir. Bunların zerk monologlardan temel farkı ifade anına, yani eşzamanlı deneyimlere değil geçmiş odaklanmalarıdır. Bu türe Cumhuriyet dönemi öykülerinde rastlanmamaktadır.

Bunların dışında, Cohn, monologların dũřünce aktarımından farklı amaçlar-
la kullanılmasına da değinmiştir. Buradaki temel kıstas, “eşzamanlılık”tır. Örne-
ęin, anlatan benlikler ifade anına odaklandıklarında monolog gramerine yaklaşır-
lar. Öte yandan, deneyimleyen benlikler, olay anını şimdiki zamanla anlatmaya
başladıklarında da bir tür monolog üretmektedirler. Günlükler de monologlarla
kimi ortak özellikler sergiler. şimdi, anlatının ana damarını temsil eden “otobi-
yografik anlatı” türünde kullanılan bilinç sunum teknikleri üzerinde durulabilir.

3.1.1. Otobiyoğrafik Anlatı: Geriye Dönüşlü Teknikler

Geriye dönüşlü teknikler, öykü ile söylem arasında bir mesafenin olduğu,
diğer bir deyişle olayların belirli bir zaman geçtikten sonra anlatıldığı birinci şahıs
anlatılarında kullanılan tekniklerdir. Bu teknikler, daha önce belirtildiği gibi,
üçüncü şahıs anlatılarında kullanılan tekniklerle pek çok ortak özellik taşır. Cohn,
bunları, tıpkı üçüncü şahıs anlatılarında olduğu gibi, üç ana kategoriye ayırmıştır.
Bunun için kısaca üçüncü şahıs anlatılarında kullanılan üç temel bilinç sunum
teknine kısaca göz atmak faydalı olacaktır.

Üçüncü şahıs anlatılarında bilinç sunumu için kullanılan üç temel teknik
vardır: “Psiko-anlatı”, “alıntılı monolog” ve “anlatımlı monolog”. “Psiko-anlatı”,
geleneksel “i özömleme”ye karşılık gelir. Bu kavram, Cohn’un ifadesiyle, “anla-
tıcının bir karakterin bilinci hakkındaki söylemi”ne işaret eder (Cohn, 2008: 26).
Marina Mackay, bunu özlü bir şekilde şöyle ifade etmiştir: “karakterin kendisine
tamamen yabancı bir dil kesiti” (Mackay, 2018: 88). Gerçi psiko-anlatının karaktere
“tamamen” yabancı olmadığı bazı kullanımlar da vardır. Fakat bu tanımlama,
psiko-anlatının üçüncü şahıs anlatılarında bilinç sunumu için kullanılan en “do-
laylı” teknik olduğunu anlatması açısından faydalıdır.

Bilinç sunumu, psiko-anlatıda olduğu gibi dolaylı tekniklerin yanında do-
laysız tekniklerle de mümkün olur. Bir karakterin zihninden geçenleri anlatıya
almanın en dolaysız yolu “alıntılı monolog”dur. Bu kavram, karakterin zihninden
geçen sözel ifadelerin herhangi bir müdahaleye uğramadan alıntılanmasına işaret
etmektedir. Fakat doğal olarak, farklı alıntılama tarzlarından söz etmek gereke-
cektir. Cohn, alıntılı monoloğun psikolojik arka planını şöyle betimlemiştir:

İ monologların taklit ettiği fenomen, sanılanın aksine, ne Freud’un bilinçdışı
ne Bergson’un i akışı ne de William James’in bilinç-akışıdır; bu fenomen,
basit bir şekilde psikologların i dil, iç konuşma ya da daha bilimsel adıyla
endofazi adını verdikleri zihinsel faaliyettir (Cohn, 2008: 89).

“Anlatımlı monolog”, temelde, psiko-anlatı ile alıntılı monolog arasında bir
yere konumlanır: Psiko-anlatı gibi dolaylı bir tekniktir, fakat anlatıcının değil
karakterin söylemidir. Diğer bir deyişle, anlatımlı monolog, anlatıcının söylemi
ile karakterin söyleminin i içe geçtiği “görece dolaylı” bir tekniktir. Karakterin
zihninden geçen sözcüklerden oluşur, fakat zamir ve zaman kipi itibariyle anlatı-

cıya aitmiş gibi görünür. Anlatımlı monolog, aslında Cohn'un söz ettiği gibi, literatürde "serbest dolaylı söylem" denilen tekniğin bilinç sunumunda aldığı biçim olarak değerlendirilebilir.

Bu bilgiler ışığında, birinci şahıs anlatılarında kullanılan geriye dönüşlü tekniklere göz atılabilir.

3.1.1.1. Öz-anlatı

Psiko-anlatı gibi, "dile getirilemeyen bilinç durumlarını dile getirebilir ya da uzun-erimli psikolojik durumları ve bunların yavaş değişimlerini özetleyebilir." (Cohn, 2008: 158). Diğer bir deyişle, psiko-anlatının birinci şahıs anlatılarındaki temsilcisi olarak görülebilir. Dolayısıyla tıpkı psiko-anlatı gibi, ahenkli ve ahenksiz iki farklı kullanımı söz konusudur.

Ahenksiz öz-anlatılar, kurmaca geleneği içindeki ana damarı temsil eder: Cohn'un deyişiyle, "geçmişteki bilgisiz benliğin en vâkıf anlatıcı tarafından 'aydınlatıldığı'" (Cohn, 2008: 161) anlatı geleneğinin sıkça başvurduğu tekniklerden biridir. Bu teknikte, anlatan benlik, deneyimleyen benliği analiz eder. Bir psikolog gibi, zamanda ileriye geriye, nedenden sonuca, vs. gidip gelir. Çatışmaları ayrıntılı olarak dile getirir. Kısacası, açıklar ve yorumlar. Bu gelenek, aslında hemen bütün birinci şahıs anlatıları için geçerlidir. Çünkü, deneyimleyen benlik öyle ya da böyle, daima bir anlatan benlik (deyim yerindeyse bir "tarihçi") tarafından dolayımlanır. Bu durum, özellikle bilinç açısından daha büyük bir sorun yaratır. Çünkü, deneyimleyen benliğin bilinci "tehirli ve mesafeli" bir şekilde sunulur.

Ahenkli öz-anlatı ise buna karşıt olarak, "kendisini geçmiş benliğiyle özdeşleştiren ve her türlü bilişsel ayrıcalığı reddeden müdahaleci-olmayan anlatıcı"nın kullandığı teknik olarak tanımlanabilir (Cohn, 2008: 168). Anlatıcı, geçmişe döndüğünde bu zaman diliminde sahip olduğundan daha fazlasını söylemez veya kısaca söylemek gerekirse, deneyim ânındaki bilgi, görüş ve yargılarının dışına çıkmaz. Kendi kendini tefsir etmez. Anlatıcı, geçmişe dönüp iç dünyasını çözümlediğinde böyle bir tavır alıyorsa burada bir ahenkli öz-anlatıdan söz edilebilir.

3.1.1.2. Öz-alıntılı Monolog

Alıntılı monologla aynı özellikleri taşır. Birinci şahıs anlatıcılar, geçmişteki düşüncelerini çoğu zaman "dedim kendi kendime" etiketiyle alıntılar. Böyle etiketler, öykü zamanındaki fikirleri söylem zamanındakilerden ayırır. Doğal olarak, yazarlar, bu karışıklıktan kasıtlı olarak faydalanabilirler.

Daha önce de belirtildiği gibi, anlatan benlik ile deneyimleyen benlik arasındaki zaman mesafesi arttıkça, doğrudan düşünce alıntılarının niceliği inandırıcılık sorunu yaratır. Diğer bir deyişle, uzak geçmişte kalan düşüncelerin uzun uzadıya hatırlanması zordur. Böylece, birinci şahıs anlatılarında bir "hafıza sorunu" olduğu söylenebilir.

3.1.1.3. Öz-anlatımlı Monolog

Tıpkı anlatımlı monologlarda olduğu gibi, bu teknik de temelde deneyimleyen benliğin söylemini anlatı şahıs ve kipine aktarmaktan ibarettir. Bu bağlamda, “(Ben) Şöyle düşündüm: ‘Gitmem gerekiyor.’” gibi bir cümle, anlatımlı monolog tekniğiyle “Gitmem gerekiyordu.” şekline dönüşür. Bu tür kullanımlar, doğal olarak ancak bağlam aracılığıyla tespit edilebilir.

Anlatımlı monolog tekniği, “Hem üçüncü şahıs hem de birinci şahıs versiyonlarında bir anlatıcının araya girmediği bir ‘kendi kendini anlatan’ kurmaca yanılısaması yaratır” (Cohn, 2008: 182). Dolayısıyla birinci ve üçüncü şahıs anlatılarının birbirine en çok yaklaştığı ânı temsil eder.

Cohn’a göre bu teknik, diğer iki tekniğe göre daha seyrek kullanılmıştır. Bunun da iki nedeninden söz edilebilir: Birincisi, birinci şahıs anlatıcılar genellikle içebakışçı değildirler, “kendilerinden çok çevrelerindeki olaylar ve diğer karakterlerle ilgilidirler”; öte yandan birinci şahıs anlatıcılar, “anlattıkları geçmişten uzaklıklarını korumak” isterler, “dolayısıyla ahenkli öz anlatıdan ve monolog tekniklerinden” kaçınırlar (Cohn, 2008: 181).

3.2. Bilincin Sunumunda İki Karşıt Kutup: Ahmet Hamdi Tanpınar ve Sait Faik Abasıyanık

Birinci şahıs anlatılarında bilinç sunumunun anlatı sunumu ve kronoloji gibi iki parametre üzerinden şekillendiği böylece gösterildikten sonra Tanpınar ve Sait Faik’in birer öyküsüne geriye dönüşlü teknikler üzerinden göz atılabilir. Tanpınar, Cohn’un “kendi kendini tefsir ve analiz geleneği” olarak adlandırdığı kanala bağlanır. S. Faik’in ilgili öyküsü ise bunun tam karşısında, geçmişteki benliğin iç dünyasının söylem zamanındaki anlatıcı tarafından yorumsuz olarak aktarıldığı bir tavrı temsil etmektedir.

3.2.1. Kendi Kendini Tefsir ve Analiz: Tanpınar’ın “Bir Yol” Öyküsü

Cumhuriyet dönemi öykülerine göz atıldığında, odaklanma bağlamında anlatan benliğin perspektifinin baskın olduğu öykü geleneğinin, bilinç sunumu bağlamında kendi kendini tefsir ve analiz geleneğine karşılık geldiğini ve öykülerde genel olarak bu geleneğin daha yaygın olduğunu söylemek mümkündür. Böylece, anlatan benliklerin geçmişe dönüşleri düzeltici, aydınlatıcı, yorumlayıcı ve çözümleyici bir tarzda gerçekleşir. Birinci şahıs anlatılarının ana damarı olan bu geleneği Cumhuriyet dönemi yazarları da yaygın şekilde tercih etmişlerdir.

Ahmet Hamdi Tanpınar, bu geleneğin en tipik temsilcilerinden biri olması açısından Cumhuriyet dönemi öykülerinde bilinç sunumunun sınırlarını çizmek üzere başvurulabilecek yazarlardan biridir. Tanpınar, kendi kendini tefsir ve analiz geleneğinin en tipik ve saf örneklerini vermiştir. Tanpınar’ın öykülerinde öz-alıntılı ve öz-anlatımlı monologlar nadiren kullanılmıştır. Buna karşılık, öz-

anlatılar yoğun şekilde tercih edilmiştir. Böylece, bu öyküler, Cohn'un "kendi kendini tefsir geleneği" dediği anlatı geleneğinin tipik örnekleri durumuna gelmiştir. Bu öykülerde, anlatıcı, geçmişe ışık tutar ve geçmişi bu ışık altında tefsir eder. Tanpınar'ın birinci şahıs anlatıcılı öykülerinde, anlatan benlikler, geçmişe bu düzeltici, aydınlatıcı, yorumlayıcı perspektiften bakarlar. Sık kullanılan öz-anlatılar, söylem zamanındaki bilgi sınırları ile deneyim zamanındaki bilgi sınırlarını birbirinden ayırarak anlatan ve deneyimleyen benlikleri de birbirinden ayırır.

"Bir Yol", Tanpınar'ın öykülerinde bilinç sunumunun nasıl işlediğini gösteren tipik bir örnektir. Öyküde, bir tren yolculuğu (bu türden yolculuklar Tanpınar'ın hemen bütün öykülerinde vardır) sırasında, ikincil (iç-öyküsel) anlatıcı, yanındakine hayat hikâyesini anlatır. Bu hikâye, tam bir otobiyografiden ziyade, anlatıcının, çevresine nasıl yabancılaştığını anlattığı uzun bir tefsir metni olarak okunabilir. Öykünün hemen tamamı öz-anlatılardan oluşmaktadır. Bir eşi, çocukları, kısıcası herkes gibi, sıradan ve tekdüze bir yaşamı olan anlatıcı, bir gün, bir tür vizyon deneyimiyle bu yaşantısına yabancılaşır. Bu deneyimden sonra, yaşamını eskisi gibi göremez. Eski huzurlu günlerine yeniden kavuşamaz. Vizyon⁸ deneyimlerini hatırlatan bu yaşantılar, öykünün kırılma noktalarını işaret eder. Bunlar, ancak öz-anlatılarla söze dökülebilecek, gerçekte bilincin sözel olmayan kısımlarında deneyimlenen yaşantılara dayanır. Öz-anlatı, iç dünyadaki bu sözel olmayan yaşantıları söze dökmeye yarar. Buradaki tasvirler anlatıcı (diğer bir deyişle "anlatan benlik") tarafından ve yine anlatıcının sözcükleriyle yapılır:

Felaketim şu ki, ben zaman zaman kendini bulan adamım. Niçin gülüyorsunuz? Beni bir budala zannetmeyiniz. Bu gülüşünüzden sizin, bu azabı tanımadığınız anlaşılıyor. Kendi kendini bulmak... Bu hakikaten korkunç bir şeydir, fakat aynı zamanda güzel ve dikkate değer bir eğlence de olabilir. Bir sarhoş tasavvur ediniz ki kadeh elinde ve sofraya başında birdenbire uyanıyor, kendisini ve etrafını görüyor, eşya ile, zaman ile kendi arasındaki alakanın istihzasını geçiyor; bu bedbahtı zannetmem ki bir daha kolay kolay kendinden geçirebilesiniz, elveda alkolün unutturucu cenneti... Bu uyanış şüphesiz ancak bir dakika veya bir saniye için olabilir, fakat bu saniye bir uçurum başında birdenbire gözleri açılan bir adamın ürpermesiyle doludur.

(...)

Nasıl oldu, ben de bilmiyorum; birdenbire olduğum yerde çok uzun bir uykudan uyanmış gibi doğrudum ve etrafıma şaşkın şaşkın bakmağa başla-

⁸ Vizyon, en genel şekliyle "gündüz düşü" olarak tanımlanabilir. Dolayısıyla "gece görülenlere rüya, uyanırken görülenlere ise vizyon" denebilir (Sevim, 2000: 61). Vizyonların modernist edebiyatta sıkça yer bulduğu bilinir. Vizyon ile delilik ve modernist edebiyat arasında yakın bir ilişki vardır. Bu konuda bkz. (Sass, 2013).

dım. İnsan, eşya, bütün etrafımdakiler benimle alakalarını kesmiş gibiydiler her şey, hepsi bana yabancı oluvermişti. Bu kadar senelik karımı, kendi çocuklarımı, evimi, odanın her biri vaktinde hayatımın bir hadisesi olmuş eşyasını, velhasıl elimdeki işe ve üstümdeki elbiseye kadar hiçbir şeyi tanımyordum. o anda bir aynada kendi yüzümü görsem belki onu da tanıyamazdım. O kadar kendi hakikatimde, rüyalarımın hakikatinde uyanmıştım. Bu ne Baudelaire'in çift odasına, ne de Quincey'nin afyonun cennetinde gördüğü rüyalardan realiteye dönüşüne benziyordu. Bu daha sade bir şey, uzun gafletinde birden uyanan ruhun kendi kendisine tertip ettiği bir nevi cürmümeşhuttu. Hakikatın, bütün bunların benim içimle, günlerin sefaleti altında haberim olmadan için için kaynayan asıl benliğimle ne alakası olabilirdi? Bu siyah, uzun saçları geçmiş güzelliğinden muhteşem bir yadigâr gibi duran, bitkin yüzlü kadın kimdi? Bununla beraber onun kendi karım olduğunu, bu çocukların kendi çocuklarım olduğunu biliyordum. Fakat böyle olmalarını bir türlü kabul edemiyordum. Kendi kendime mütemadiyen koskoca on seneyi, bu kapanık odada, bu acayip ve manasız eşya arasında, bu şimdi bana yabancı birer sembol gibi görünen çehreler arasında nasıl geçirdiğimi soruyordum. Nihayet dayanamadım, lalettayin bir mazeret uydurarak sokağa fırladım (Tanpınar, 2013: 80, 81).

Burada görüldüğü gibi, vizyonlar sözelleştirilmeye muhtaç, sözel olmayan yaşantılardır. Dolayısıyla burada, anlatıcı tarafından sonradan öz-anlatıyla söze dönüştürülmüş bir deneyimin aktarıldığı anlaşılmaktadır. Alıntının ilk kısımlarındaki algısal perspektifin dışında kalan psikolojik katman, anlatan benliğin sözcükleriyle oluşturulmuştur. Bu yaşantıyı bu şekilde derleyip toparlayan ve söze döken, anlatan benliktir. Öte yandan, bu yaşantının anlamını, kendi yaşamı üzerindeki etkisini tespit eden de anlatıcıdır:

Hayatımın üzerinde düşünmeğe başlamıştım. Bütün iradem, bütün gayretim bir daha o eski sükûneti bana iade ettiremedi. Gündelik hayatımla arama, yaşanmamış rüyaların azabı girmişti. Hayat oyununu en büyük ciddiyetle oynamağa hazırlandığım bir anda geçmiş yıllar, karşıma dikiliyor ve benden hesabını soruyordu. O günden sonra artık bir an bile yalnız değildim; soframda, yatağımda, çalışma masamda bir misafir, dişleri hiddet ve kinden kısık, gözlerinde boşa gitmiş bir ömrün bütün bıkkınlığı toplanan bir zavallı vardır ve bana pişmanlığın şuuruyla kısılmış sesi durmadan fısıldıyordu: 'Ömrünü, ömrünü ne yaptın?' Ve ben bütün uzviyetimde bir yılan gibi gezen bu zehirli sesin tembihi altında yapacağımı unutuyor, anı ve mekânı unutuyor, başta kendim olmak üzere her şeyden, yaşanmış ömrümden, gelecek senelerimden, bütün etrafımdan nefret ediyor, kaçmak, kaybolmak, kurtulmak istiyordum (Tanpınar, 2013: 84).

Öykü boyunca, anlatıcının geçmişı aydınlatıcı yorumlarıyla karşılaşılır. Anlatıcı, yalnız birtakım sözel olmayan ruhsal deneyimlerini söze dökmekle kalmaz; bu deneyimlerin kendi hayatı içindeki yerini ve anlamını da (belirli bir zaman mesafesinin verdiği imtiyazla) derleyip toparlar.

Tanpınar'ın öykülerindeki bu geçmişı aydınlatma sürecinde sık sık psiko-analojilere başvurulur. Psiko-analoji, özellikle modernist yazarların başvurduğu bir tekniktir. Cohn (2008: 57), bunların işlevini modern dönem yazarı Nathalie Sarraute'un sözlerinden hareketle "anlatı ritmini yavaşlatma" arzusuna bağlar. Zihin içindeki hızlı hareketleri, gerçekleştikleri anda ifade etmek imkânsızdır. Ancak bu hareketlerin muadil imgeleri aracılığıyla okurda benzer duyguların uyandırılması amaçlanır. Diğer bir deyişle, psiko-analojiler, zihinsel yaşamın uçucu yaşantılarını çeşitli imgelerle kalıcı hâle getirip şiirsel bir etkiye de yol açarlar. Cumhuriyet döneminin diğer yazarlarında yer yer görülen bu bilinç sunumu tekniğı, Tanpınar'ın öykülerinde, bir alametifarika durumuna gelecek derece çok kullanılmıştır. Yalnızca "Bir Yol" başlıklı öyküde dahi pek çok örnek gösterilebilir:

İzmit'e kadar hep aynı ıslak ve rutubetli hava içinde, tıpkı bir olukta seyahat eder gibi geldik. Hiçbir şey düşünmedim, hiç kimseyi görmedim, sadece vagonların üstüne ve pencerelerin camlarına değdikçe yağmurun çıkardığı sesi dinledim. Bir tabutta uyananlar, yeraltının mutlak sessizliğinde kendi nabızlarını ancak böyle dinlerler. Zaman zaman içimdeki boşluğu kısa bir şimşek gibi oğlumun hatırası deliyor, bir an için onun küçük ve mustarip yüzü, bir büyük örümcek gibi yağmurun dört bir tarafıma gerdiği kül rengi üzüntü ağlarının içinden uzanıyordu.

(...)

O anda içimden geçenleri size nasıl anlatmalı? Bu, aylarca toprağın karanlığında kaybolan bir göğün birdenbire küçük bir filizle mavi havaya ve aydınlığa kavuşması gibi bir şeydi (Tanpınar, 2013: 78-79).

"Hiçbir şey düşünmedim" türünden bir ifade, deneyim zamanındaki benliğin sözel düşüncesinin var olmadığını göstermektedir. Deneyimleyen benliğin zihni, dış dünyada görülenlerin etkisiyle de biçimlenen bazı çağrışımlara dayalı imgesel sahnelerle doludur. Anlatıcı, burada, iç dünyasındaki bu uçucu, söze dökülemeyecek yaşantıları ancak imgelerle benzerlik kurarak yakalayabilmektedir. Önce kendisini bir ölüye benzetir. Ardından zihnindeki çağrışım şimşeklerinden söz eder. Son olarak, bu çağrışım sürecini bir örümceğin ağ örme süreciyle ilişkilendirir. Bu benzetmeler arasındaki tezat dikkat çekicidir. Nabızlarını dinleyecek kadar kendine odaklanmış bir durgunluk (ölüm) anında, anlatıcının iç dünyasındaki hareketler ("şimşek... deliyor", "örümcek gibi... gerdiği"), iç ve dış gerçeklik arasındaki tezadı yoğunlaştırarak sunmaktadır.

Sonraki cümlelerde ise gayet tipik bir psiko-analoji kullanılmıştır. Anlatıcı, deneyim zamanındaki içsel yaşantısını yine bir benzetme aracılığıyla anlatmaya koyulmuştur. Bu ikinci benzetme önemlidir; çünkü, anlatıcının yukarıda sözü edilen kendi kendine yabancılaşma sürecinde karşısına çıkmış ve onda bir umut, en azından potansiyel bir kaçış umudu yaratmıştır. Çeşitli tezatlardan (karanlık-aydınlık, toprak-gök) yararlanması bu bağlamda değerlendirilmelidir.

Bu örnekten sonra, Tanpınar'ın yine kendi kendini tefsir geleneğine bağlanan tipik öykülerinden birine geçilebilir. "Evin Sahibi" başlıklı öykü, bir anlatıcının bütün geçmişini analiz ederek yorumladığı örneklerden biridir ve yukarıdaki öykü kadar yoğun bir psikolojik katmana sahiptir. Benzer şekilde, nadiren öz-alıntılı ve öz-anlatımlı monolog kullanılmasına karşılık, büyük oranda öz-anlatılardan ibarettir. Bir hatıra defterine ait olduğu notu düşülen öykü, anlatıcının doğumundan önce yaşanan fantastik bir olay ile bu olayın yarattığı bir kaderi anlatmaktadır. Anlatıcı, metafizik birtakım gelişmelerle dağılan bir ailede dünyaya gelir. Doğumundan önce annesine musallat olan bir yılının lanetiyle önce babası, sonra annesi ve dedesi ölür. Hayatı altüst oluşlarla örülen anlatıcıda ölüm ve her şeyi kaybetme korkusu saplantı hâline gelir. Bu saplantılı düşüncelerin yarattığı korkular, evliliğini sürdürmesine de engel olur. Neticede karısından boşanır ve bir hastane köşesinde (hatıra defterinin ele geçmesi göz önüne alınırsa) ölür.

Öykü, geçmişe dair ayrıntılı bir tefsir çalışmasıdır. Anlatıcı, bütün hayatını ölüm kavramı etrafında toplar. Söylem zamanındaki duruma nasıl geldiğini anlamak için geriye döner. Saplantı hâline getirdiği fikirleri ortaya çıkaran olayları uzun uzadıya tefsir eder. Öyküde, anlatan benlik ile deneyimleyen benlik arasındaki ironik mesafe epey belirgindir; çünkü, anlatıcı, doğumundan önce ailede yaşanan birtakım olaylarla çizilen kaderini çocukluk yıllarında anlamlandıramaz. Bunu ancak, söylem zamanında (veya bu zamana çok yakın bir tarihte) anlamlandırır. Zaten doğumundan önceki yılları anlatırken tamamen söylem zamanından konuşmaktadır. Çocukluk ve ardından gelen Galatasaray Lisesi yılları da aynı şekilde söylem zamanındaki anlatan benliğin yorumlarıyla sunulur:

(...) doğrusu istenirse, mektebi çok severdim. Her şeyden evvel evin içini dolduran kadın kalabalığından orada kurtulurdum. Sonra bütün kalabalık bağırıp çağırıbiliyordu. Alçak sesle konuşan pek azdı ve ben buna bayılıyordum. Çok defa bahçede bir kenara çekilir, bir dağ büyüklüğünde bir arı kovanından ancak çıkabilecek bu uğultuyu Arapça, Kürtçe, Türkçe en galiz küfürlerin birbirine karıştığı bu çığırktan yaygarayı lezzetle dinlerdim. O bir anda canlı, renkli ve sihirli bir Babil Kulesi gibi vahşi, zalim ve anlaşılmaz, etrafımda yükseldikçe dört bir tarafımda hayat kaynıyor sanırdım (Tanpınar, 2013: 123).

Okul üzerine düşünöen bir liseli gencin değil, o yıllardaki izlenimlerin ardından yatan psikolojik etmenleri analiz eden bir anlatıcı... Ailesindeki tuhaf olayların okuldaki arkadaşlarıyla ilişkilerini olumsuz etkilemesi yüzünden okula karşı mesafelidir. Fakat gerçekte içten içe okulu sevmektedir. Bunu ancak yıllar sonra kendi kendine itiraf eder. Daha erken bir tarihe ilişkin başka bir örnek:

“Tekrar benim çocuk kafam için hakiki hayatın mucizeli terkibi olan çığırtkan yaygaradan, bağırtıdan, küfürden, yanındaki ile beş kilometre uzakta imiş gibi yüksek sesle konuşmaktan teşekkül eden o acayip kule kuruldu. Nihayet dedem sözünü bitirdi[.]” (Tanpınar, 2013: 125).

“Benim çocuk kafam” ifadesi, anlatan benliğin, geçmiş zamanla kendisi arasına koyduğu bilişsel mesafeyi de imlemektedir. Böyle bir zamansal gerilimin yarattığı bu bilişsel mesafe, anlatıcının tefsir edici tavrının ardındaki itkidir de. Yetişkinlik yıllarında ise, anlatıcı, birtakım şeylerin farkında olsa da kendisini kaderin idare ettiğini, bu kaderin dışına çıkamayacağını, ailesini yok eden ölümün kendisini de er geç bulacağını ve asla mutlu olamayacağını evleninceye dek fark edemez. Bu nedenle, hastane koğuşundaki anlatan benlik ile deneyimleyen benlik arasındaki mesafe öykü boyunca kapanmaz.

Bu durum, bütün öykünün anlatan benliğin perspektifinden ve onun söylemiyle kurulmasına yol açmıştır. Anlatıcı, öykü boyunca, yaşadıklarını yorumlar, geneller, soyutlar, vb. Bu arada, hayatının özetini de kuşkuyla yer vermeyecek şekilde tespit eder ve okura sunar:

Şimdi bu sayfaları yazarken hayatımı düşünüyorum ve onun bir ölüm hikâyesinden başka bir şey olmadığını anlıyorum. Bütün hayatım boyunca onu yanı başımda gördüm. Saatlerimi karanlık bir kumaş gibi o dokudu, çocukluğumu usta bir kuyumcu gibi o işledi, gençliğimi bir mimar gibi o kurdu. O hayatıma, kudretinden hiçbir şey kaybetmemek şartıyla kıyafetini değıştiren zalim bir hükümdar gibi girmiş, her şey altüst etmiş, yakmış, yıkmış, koca evi söndürmüş ve yıllarca geceleri yastığımın altında beraber uyuduktan, gündüzleri kıvrak bir su gibi önümde kayıp dolaştıktan sonra, günün birinde iki halı dengi arasında mosmor, cansız yatan bir ihtiyarın ayakları ucuna, tül gibi ince nakışlı bir yılan gömleğini bırakarak gitmişti (Tanpınar, 2013: 128).

Anlatıcı, hayatını ölüm kavramı etrafında toplamaktadır. Öykünün tamamı bir çeşit tefir çalışması gibidir. Öykü boyunca, anlatıcı sık sık söylem zamanına dönerek birtakım genellemeler de yapar. Böylece, ortaya bütünüyle anlatan benliğin perspektifiyle örölmüş bir öykü çıkmıştır. Bu durum söylem üzerinde de etkisini gösterir. Öyküdeki hemen bütün öz-anlatılar ahenksizdir. Bu ahenksizlik ise genellikle geçmişle şimdi arasındaki bilişsel mesafeden kaynaklanır. Bunlar-

dan ancak birine işaret etmek yeterli olacaktır. Anlatıcı, Zeynep'le evlendikten sonra mutludur. Fakat bu mutluluk sonsuza dek sürmeyecektir:

Bu saadetin sonuna kadar böyle devam etmemesi için hiçbir sebep yoktu. Zeynep'in beni sevdiği muhakkaktı. Hemen bütün zamanını bana veriyordu. Fakat yavaş yavaş, bana karşı gösterdiği bu ihtimamda gerçek aşktan ziyade bir hastabakıcısı şefkati sezmeğe başladım. Bu, şüphesiz, kendi zaafLARımın doğurduğu bir vehimdi. Onu hiç yıpranmamış, benim geçirdiği tecrübelerin hiçbirinden geçmemiş gençliğinin ihtişamı içinde o kadar güzel buluyordum ki... Bütün bu mükemmel şeylerin yanı başında, total bacağım, delik deşik göğsüm ve bozuk sınırlarımla kendimi küçük ve biçare görüyor, ona layık olmadığını düşünüyör, onu kaybetmek korkusu ile harap oluyordum (Tanpınar, 2013: 145).

İlk cümlelerdeki öz-anlatımlı monolog tarzında cümleler, anlatan benliğin sesiyle kesilir: Anlatıcı, geçmişteki düşüncelerini "vehim" olarak nitelendirir. Bu sözde, geçmişteki eylem ve düşünceleri yargılayan bir taraf vardır. Anlatıcı, kendisini mutsuzluğa sürükleyen kararlarını, inançlarını, fikirlerini böylece mahkûm etmiş olur.

3.2.2. Yorumlanmamış Zihinler: Sait Faik Örneği

Deneyimleyen benliklerin yaşantıları, anlatma zamanındaki herhangi bir yorum, yargı, analiz veya değerlendirmeye tâbi tutulmadan aktarıldığında kendi kendini tefsir ve analiz geleneğinden farklı bir anlatı geleneğine geçilmektedir. Anlatıcı, deneyim zamanından sonra edindiği bir bilgi vermez, yorum veya genelleme yapmaz, vb. Bu damar, anlatılar için görece yenidir ve Cumhuriyet döneminde de saf örnekleriyle nadiren karşılaşılmaktadır. Bununla birlikte, bunun çerçevesini biraz daha genişleterek, geçmişe dönük düzeltici ve aydınlatıcı perspektiften farklılaşan bazı örnekleri de bu bağlamda ele almak mümkün. Fakat burada, Cumhuriyet dönemi öyküleri arasında bu geleneğin tek saf örneği üzerinde duracağız. Bu örnek, Sait Faik Abasıyanık'ın "Bir Sarhoşluk" başlıklı öyküsüdür.

Kendi deneyimini söylem zamanından hareketle analiz etmeden ve yorumlamadan aktaran bir anlatıcının en saf örneklerinden biri bu öyküde bulunmaktadır. Deneyim zamanında felç olmuş bir bilinci, herhangi bir yorum, yargı veya aydınlatmaya dönük bir analize tâbi tutmadan aktarmaya çalışır. Diğer bir deyişle, deneyimleyen benliğin iç dünyasını aydınlatmaya dönük herhangi bir işaret vermeden, onu bütün karmaşıklığı içinde aktarır. Öykünün olay örgüsü şöyledir: Anlatıcı, bir gece yarısı sokakta yürümektedir. Sarhoştur. Halüsinasyon benzeri birtakım deneyimlerini aktarır. Buna göre, kendisi durunca duran, yürüyünce yürüyen bir adamla birlikte sokakta yürümektedir. Fakat gerçekte bu şahsın bir hayal ürünü olduğu varsayılabilir. Öykünün sonunda, anlatan benlik devreye

girer ve bu şahsın kim olduğunu hâlâ bilmediğini söyler. Bu ifade istisna edilirse, öyküde anlatıcının sonradan edindiği herhangi bir bilgi yoktur. O gece yaşadıkları hakkında herhangi bir yorum yapmaz. İç dünyasını analiz etmez. Bu nedenle, anlatan benlikle deneyimleyen benlik arasında belirgin bir mesafe olmadığı söylenebilir. Üstelik uzun uzadıya devam eden işaretli öz-alıntılı monologlar, anlatan benliğin söylemini de geri plana iter. Öz-anlatılar ahenklidir. Fakat anlatıcı, geçmişteki benliğinin iç yaşantıları arasında bağlantılar kurmaz. Bu yaşantıları yalnız kaydetmekle yetinir. Geçmişle şimdi arasına bilişsel veya ahlaki bir sınır çekmez. Ayrıca herhangi bir genelleme de yapmaz. Böylece, geçmiş benliğin iç yaşamı yalnızca kaydedilmiş; anlatan benlik tarafından değerlendirmeye tâbi tutulmamıştır. Öykünün uzun bir işaretli öz-alıntılı monolog şeklinde gelişen kısmı şöyle başlamaktadır:

Sarhoşum. Anasını satarım dünyanın. Düşmanlarımın hepsini bir meteliğe ... Dostlarımın -olmayan dostlarımın şu dünya yüzünde- hepsine şaraplar, biralar ikram etmeliyim. Sevgilim sen, sen de mi şu havayı kokluyorsun. Bu saatte sağına dönüp sen de, insan suretinde bir hayvan gibi homurdanmışsındır belki. Ama ah! Yatağın sıcaktır. Yatağın ne güzel kokuyordur senden! Na bak! Aya bak! Kış gecesinin mübarek ayına bak! Hem yürüyorum, hem sanki düşünüyorum. Durdum. Bir ağaca yaslandım. Ağaç rüzgârdan sallanıyor. Ayın on beşi değil ama yine kocaman bir ay, caddenin kocaman ampulünden kararmış madeni bir ışıkla bakıyor. İçimi deliyor sokak köpeğinin güzel gözleri, mahzunluğu, açlığı... Ah bir simit olsaydı cebimde! Otursaydım şu ıslak çimenlerin üstüne, köpeğin yanına. Ulan deseydim, koca herif, şu dünyada bir sen, bir de ben varız, bir de na, şu kısa kısa adımlarla yürüyen herif, bir de ay, bir de na, şu geçen otomobil. N'apalım şimdi. Aya bakıp şiir yazamayız. Otomobili durdurtup binemeyiz. Şu herife yetişemeyiz. Yapacağımız bir şey var. Oturup seninle şu simidi paylaşalım. Bir simit canım istiyor. Bacağı açmışım ben de.

Köpeğin yanına yaklaşıp kafasını okşayayım dedim. Fırladı gitti. Ne kadar korktu zavallı! Yine yürümeye başladım. Ben yukarıda anlattığım boş lafları köpeğe söylemeye savaşıırken durmuştum. Epey de zaman geçmişti. Herif yine yirmi adım ötemde. Kafamı şöyle bir salladım. Deli olma dedim. Herif o zaman senin iki adım önünde yürüyordu. Şimdi yirmi adım, demin yirmi adım değil. Sen hesabı şaşırдың.

Eeeh, peki dedim olur. Ben her zaman hesabımı bilmedim. Bu işi böyle kabullendim. Bu işi ben böyle kabullendim. Türkü söyleye söyleye hem yürüdüm, hem düşündüm.

Doğru, benim bir sevdiğim kız vardı. Ama benim sevmeye hakkım yoktu. Çünkü ben anasının gözü bir adamım. Ben azizim, ben, ben ... Serseri bir adamım. Ben sarhoş olurum. Ben adamı tutarım azizim. Ben daha olmazsa

onun evinin önüne gider, "Kız seni seviyorum," diye bağıırım. Yarın, sabah sabah, karga bokunu yemeden kalkıp onun evine gider, çat çat kapıyı çalar, kim kapıyı açarsa, bilmem ne hanımın babası ile görüşmek istiyorum, derim. Babasına da derim ki: Efendi! Yahut kaynata!.. Nutkumu vermek üzere bir ağaca yaslandım. Durdum. Gözlerimi kapadım. Ağaç rüzgârdan sallanıyor. Ben sevgilimin babasına bir nutuk veriyorum. Sonunda Allahın emriyle kızını istiyorum. O da bana veriyor. Ağlaşıyoruz. Beraberce sokağa çıkmak üzere kız hazırlanıyor. Babası da bana: 'Evladım, artık şöyle yapmak, böyle etmek...' diye konferansa başlarken bir de gözümü açıyorum ki dünya fırl fırl dönüyor. Midemde bir bulantı, ağzım, midemden başlayıp sulanıyor. Karnıma bir yumruk dayanmış eziyor, acayip bir ağrı içinde olanlar oluyor. Sizin anlayacağınız, yediğimiz içtiğimiz burnumdan fitil fitil geliyor (Abasıyanık, 2006: 49, 50).

İlk paragraf, deneyimleyen benliğin doğrudan sözel düşünce içeriğinden oluşmaktadır. Bu cümleler, herhangi bir etiket veya işaret olmadan öyküye alınmıştır. Fakat aşağıda, anlatıcı, "Ben yukarıda anlattığım boş lafları köpeğe söylemeye savaştığım durmuştum."⁹ dediğinde, bu sözlerden bir kısmının sesli ifadeler olduğu anlaşılır. Ne var ki nereye kadar sesli, nereye kadar sessiz cümleler olduğu kestirilemez. Fakat "Doğru, benim bir sevdiğim kız vardı." cümlesinden itibaren yeniden deneyimleyen benliğin iç dünyasına ait olduğu izlenimi veren ifadeler gelmektedir. Bunlar da yukarıdaki cümleler gibi işaretli ve etiketsizdir. Nutkunu vermek üzere bir ağaca yaslandıktan sonraki cümleler ise sözel değil görsel ifadelerin sözelleştirilmesiyle elde edilmiş ifadelerle benzetilmektedir. Özetle, bu öyküde, anlatan benliğin açık bir müdahalesi yoktur. Yalnızca deneyim zamanındaki iç yaşantıların kaydıyla yetinilmiştir. Geçmişteki yaşantıları aydınlatma, yargılama amacı taşımamaktadır. Sonradan elde edilen herhangi bir bilgi verilmez. Deneyimleyen benliğin kaotik ve karmaşık iç dünyası, olduğu gibi verilmeğe çalışılmıştır. İç yaşantıların verilmesinde belirgin bir nedensellik göze çarpmaz.

Bunu daha iyi anlayabilmek için, yine Sait Faik'in benzer bir tarzda, deneyimleyen benliğin perspektifinden yazılmış, fakat anlatan benliğin açık müdahalelerini de barındıran "Bir Bahçe" başlıklı öyküsüyle bir arada değerlendirmek aydınlatıcı olacaktır. Bu öyküde, anlatıcı, bir gece yarısı, yine sarhoş bir hâlde, bir otel odasının penceresinden izlediği manzaranın izlenimlerini aktarır. Fakat anlatan benlik, deneyimleyen benliğin iç yaşantılarını yorumlar. Bazı genellemeler yapar. Öykünün değişik kısımlarında bazı nedensellik zincirleri kurar:

⁹ Cümledeki "boş" sıfatı, anlatan benliğe ait, yani deneyim zamanından sonra söylenmiş olabileceği gibi deneyimleyen benliğin o anki düşünceleri için kullandığı bir ifade de olabilir.

İnsanlar yıldızlara tesellilerini, ilahlarını, aşklarını, talihlerini salı salıverdiler. Yeryüzünden cazibe kanununun o muhteşem oyuncaklarına bıraktıklarımızdan bize gelenleri alırken de muhakkak bir şeyler veriyorduk. İşte o akşam pencerenin önünde dimdik durup gökyüzünü seyrederken de kendimden bir his yağmurunu bırakıyordum. Akılsız da düşünülür mü? Bende o hâl vardı, hisler sanki aklın bir coşkunuğu değilmiş, ayrı, akıldan apayrı şeylermiş gibi ayrılıp yıldızlara gidiyorlardı. Duyduklarımı tahlil etmek lazımsa sevinç, keder gibi hisler değildi. Onlar bir ana, başka bir şeydi. Sanki onlardan yağın bir yağmurdan ıslanmış gibi üşüyor, elim el tutmak istiyor, aklım akıl istiyor, dudaklarıma bir çikolata, bir şampanya, bir kâğıthelvası tadının eksilmiş hâli -tat, koku hakikatiyle değil, burunla değil tüyle, deri ile tırnakla, kirpikle anlaşılabilen, yahut da böyle şeylerle bile anlaşılmadan rüyaya kadar kaçın bir gerçek olup- değiyorodu (Abasıyanık, 2006: 77, 78).

Burada, anlatıcı, genellemeler yapar. Geçmiş benliğinin iç yaşantılarını aydınlatmaya, anlamlandırmaya, bazı bağlantılar kurmaya yönelir. Kaydetmekle yetinmez, yorumlar da. Böylece, geçmişle şimdi arasındaki mesafe de belirgin hâle gelir. Bir yanda söylem zamanının şimdi'sinde yaşayan ve geçmişini yorumlayan, analiz eden, geçmişteki fikirlerini yer yer düzelten, iç yaşamını aydınlatan bir anlatıcı; diğer yanda ise bu analizlerin nesnesi hâlindeki deneyimleyen benlik vardır.

Cumhuriyet dönemi öykülerinde, buradaki kadar saf bir ahenkli anlatı örneği bulmak mümkün değildir. Aslında hemen bütün öykülerin az veya çok kendi kendini tefsir ve analiz geleneğine bağlandığını söylemek mümkündür. Bununla birlikte, bazı öykülerde, geçmişteki bilinç içeriklerinin farklı bir tarzda söylem zamanına aktarıldığı da göze çarpar. Bu tür örneklerde, anlatıcılar, geçmişteki iç yaşantılarını uzun uzadıya analiz etmek yerine büyük oranda doğrudan alıntılamaı seçerler. Bu durum tabii ki anlatıcı ile anlatıcının geçmiş benliği arasındaki mesafeyi silmez. Fakat bu tekniklerin, uzun uzadıya yapılan analizlere göre, anlatın benlikle deneyimleyen benlik arasında görece ahenkli bir ilişki yarattıkları da söylenebilir. Anlatan benliğin varlığını öne çıkararak onu görünür kılan ve geçmişle söylem zamanının şimdi'si arasında belirgin bir mesafe yaratan öz-anlatı yerine genel olarak deneyimleyen benliği öne çıkararak öz-alıntılı monolog ve öz-anlatımlı monolog kullanımına ağırlık veren örnekler birbirinden ayrılabilir. Tekrar etmek gerekiyor ki, bu ikinci grup öykü temelde kendi kendini tefsir geleneğinin karşıt ucunu temsil etmez. Yalnızca kullanılan teknikler bağlamında, anlatın benlikle deneyimleyen benlik arasındaki mesafeyi görece azaltır. Cumhuriyet dönemi öykülerinde geriye dönüşlü örneklerde yorumlanmamış bir zihinle karşılaşmak (bazı örnekler istisna edilirse) imkânsızdır. Bu durum, dönem öykülerinde karakterlerin daima geçmişe müdahale ettikleri, geçmişini bugünden analiz ettikleri ve aydınlatmaya çalıştıkları, geçmişin karmaşasına bir anlam kazandır-

maya çalıştıkları ve bu amaçla bilinç içeriklerine de mùdahale ettikleri anlamına gelir.

Sonuç

Üçüncü şahıs anlatılarında olduğu gibi birinci şahıs anlatılarında da bilinç sunumu mümkündür. Farklı olarak, birinci şahıs anlatılarında bilinç sunumu anlatıcının kendi bilincini sunması şeklinde ortaya çıkar. Öte yandan, üçüncü şahıs anlatılarında karakterlerin iç dünyaları anlatı bağlamı içine yerleşirken birinci şahıs anlatılarında söz ile eylemin eşzamanlı hâle gelmesiyle birlikte anlatı bağlamının silindiği bir “tür” ortaya çıkabilmektedir. Bununla birlikte, genellikle birinci şahıs anlatıcıların bilinç içerikleri tehirli bir şekilde sunulur.

Birinci şahıs anlatıcıların bilinç sunumunda kullandıkları yollar için Dorrit Cohn’un çalışması sistematik bir teori sunar. Üçüncü şahıs anlatılarına göre daha karmaşık bir görünüm sergilemekle birlikte, Cohn’un birinci şahıs anlatılarında bilinç sunumu için hareket noktası temelde kronoloji ve anlatı sunumu kavramlarıdır. Bu kavramlar aracılığıyla birinci şahıs anlatılarının alt türleri saptanmakta ve bilinç sunumu da bu türlerde farklı şekiller almaktadır.

Burada Cumhuriyet dönemi öykücülüğünde bilinç sunumunun temel yönelleri iki yazar üzerinden gösterilmeye çalışıldı. Bunun için de geriye dönüşlü teknikler üzerinden gidildi. Bu sınırlandırmanın temel gerekçesi ise Cumhuriyet dönemi öykülerinin hemen tamamen “otobiyografik anlatı” türünde olmasıdır. Dönem öykülerinin eğilimi, Tanpınar’ın öykülerinde en tipik şekilde uygulanan kendi kendini tefsir ve analiz geleneğine bağlanma yönündedir. Bu gelenekte, anlatıcılar (veya Cohn’un deyimiyle “anlatan benlikler”) geçmişi tehirli ve mesafeli bir şekilde sunarlar. Geçmişteki bilinç içerikleri çeşitli yorum, yargı ve analizlerin dolayımıyla okura sunulur. Böylece geçmişle söylem zamanı arasındaki mesafe de artar. Söylem zamanında belirli bir bilgi ve görgü tonuyla konuşan anlatıcı, geçmişi bu bilgi perdesinin arkasından görür ve yargılar.

Cumhuriyet dönemi öykülerinin büyük çoğunluğuna bu tavrı hâkimdir. Bunun karşıt kutbunda ise, en saf şekliyle Sait Faik’in “Bir Sarhoşluk” öyküsünün temsil ettiği örnekler vardır. Bu kanala bağlanan örneklerde, geçmişteki bilinç içerikleri herhangi bir yorum, yargı veya analize tâbi tutulmadan sunulur. Elbette S. Faik’in öyküsü bunun uç bir örneği olarak değerlendirilemez. Fakat en azından söylem zamanındaki anlatıcının söyleminin silinmesi açısından tipik bir ahenkli anlatı örneği olarak değerlendirilebilir. Cumhuriyet dönemi öyküleri arasında bu derece saf bir örnek bulmak imkânsız olsa da bu ikinci tavrın az sayıda çeşitli görünümüleriyle karşılaşmak mümkündür.

Kaynakça

Abasıyanık, Sait Faik (2006). *Mahalle Kahvesi*. İstanbul: YKY.

- Ağaoğlu, Samet (2013). *Bütün Öyküleri*. İstanbul: YKY.
- Atabeyoğlu, Salâhaddin Enis (2012). *Bataklık Çiçeği*. Ankara: Kurgan Edebiyat.
- Booth, Wayne C. (2012). *Kurmacanın Retoriđi*. Çev. Bùlent O. Doğan. İstanbul: Metis Yayınları.
- Chatman, Seymour (2009). *Öykü ve Söylem*. Çev. Özgür Yaren. Ankara: De Ki Basım Yayım.
- Cohn, Dorrit (2008). *Şeffaf Zihinler*. Çev. Ferit Burak Aydar. İstanbul: Metis Yayınları.
- Dervişcemaloğlu, Bahar (2014). *Anlatıbilime Giriş*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Forster, E. M. (2014). *Roman Sanatı*. Çev. Ünal Aytür. İstanbul: Milenyum Yayınları.
- Gasset, J. Ortega (2017). *Sanatın İnsansızlaştırılması ve Roman Üstüne Düşünceler*. Çev. Neyyire Gül Işık. İstanbul: YKY.
- Genette, Gerard (2011). *Anlatının Söylemi*. Çev. Ferit Burak Aydar. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- Mackay, Marina (2018). *Roman Nedir?*. Çev. Fazilet Akdoğan Özdemir. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- Sass, Louis A. (2013). *Delilik ve Modernizm*. Çev. Ender Gürol. İstanbul: Alfa Yayınları.
- Sevim, Acar (2000). *20. Yüzyıl Alman Edebiyatında Rüya ve Vizyon*. İstanbul: Birleşik Yayıncılık.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi (2013). *Hikâyeler*. İstanbul: Dergâh Yayınları.

Çalışmanın yazarı/yazarları "COPE-Dergi Editörleri İçin Davranış Kuralları ve En İyi Uygulama İlkeleri" çerçevesinde aşağıdaki hususları beyan etmiş(ler)dir:

Etik Kurul Belgesi: Bu çalışma için etik kurul belgesi gerekmemektedir.

Finansman: Bu çalışma için herhangi bir kurum ve kuruluştan destek alınmamıştır.

Destek ve Teşekkür: Makalenin yazım sürecindeki katkılarından dolayı Prof. Dr. Ahmet Cüneyt ISSI'ya teşekkür edilmektedir.

Çıkar Çatışması Beyanı: Bu makalenin araştırması, yazarlığı veya yayınlanmasıyla ilgili olarak yazarın/yazarların potansiyel bir çıkar çatışması yoktur.

Yazarın Notu: Bu makale "Cumhuriyet Dönemi Türk Öykücülüğünde (1923-1950) Anlatıcı Problemi" isimli doktora tezinden üretilmiştir.

Katkı Oranı Beyanı: Bu makalenin tüm bölümleri tek bir yazar tarafından hazırlanmıştır.



The author / authors of the study declared the following points within the framework of the "COPE-Code of Conduct and Best Practices Guidelines for Journal Editors":

Ethics Committee Approval: Ethics committee approval is not required for this study.

Funding: No support was received from any institution or organization for this study.

Support and Acknowledgments: Prof. Dr. Ahmet Cuneyt ISSI is thanked for his contribution to the writing process of the article.

Declaration of Conflicting Interests: The author has no potential conflict of interest regarding research, authorship or publication of this article.

Author's Note: This article was produced from the doctoral dissertation entitled *Cumhuriyet Dönemi Türk ykclgnde (1923-1950) Anlatıcı Problemi [The Problem of Narrators in Turkish Storytelling of the Republican Period (1923-1950)]*.

Author Contributions: All sections of this article have been prepared by a single author.



Araştırma Makalesi
Gönderim Tarihi: 27.09.2021
Kabul Tarihi: 28.10.2021
Yazıt Kùltür Bilimleri Dergisi, 2021, 1(2): 253-269

Research Article
Received Date : 27.09.2021
Accepted Date: 28.10.2021
DOI Number: 10.29228/yazitdergisi.52768

İKİ TÜR ARASINDA BİR GARİP ORHAN VELİ*

An Odd Orhan Veli Between Two Genres

Ali KARAHAN**

ÖZ

Ortak özellikler gösteren metin sınıflarına tür denir. Başlangıçtan itibaren edebî türler değişim gösterir, kuralları esner ve birbirleriyle etkileşim içerisine girer. Böylece türlerin değişmez gözüyle bakılan her kuralının değişebileceği, geleneksel türlerden yola çıkarak yeni türlerin oluşabileceği veya türlerin birbirlerinden faydalanabileceği yaklaşımları türler arası ilişkileri bir inceleme ve araştırma alanı olarak doğurur. Özellikle şiirin diğer edebî türlerle kurduğu bağ onu bir etkileşim ağının içine sokar. Diğer türler şiirin sunduğu sezgi ve imge zenginliklerinden yararlanır. Hikâye ise edebî tür olmanın ötesinde bütün sanatsal faaliyetlerin arkasında var olan bir unsurdur. Şiir türü hikâyenin ögesi olan tahkiyeden yararlanabilir. Yazarların farklı edebî türlerde yazdığı eserleri benzer duyuş biçimi etrafında şekillenir. Eserler farklı edebî türlerde kaleme alınsa da eserlerdeki benzer izlek ve motiflerin varlığı aralarında bir bağlantı olduğunu gösterir. Hem şiir hem hikâye türünde eser vermiş olan Orhan Veli Kanık'ın eserlerinde türler arası bir ilişki söz konusudur. Şiir ve hikâyelerde ortak temaların yanında, yazarın hayatı algılayış biçiminden doğan benzerlikler de dikkati çeker. Orhan Veli'nin edebî birikiminin sonucu olan eserler türleri farklı olsa da bir bütünün parçalarıdır. Şiir ve hikâyelerin arasında etkileşim oluşturulan öğelerden biri de yazarın yaşam öyküsüdür. Ortak olan bütün bu durumlar Orhan Veli'nin şiir ve hikâyelerini türler arası ilişkiler açısından incelenmesini mümkün kılar.

Anahtar Sözcükler: şiir, hikâye, tür, türler arası ilişkiler, Orhan Veli Kanık.

ABSTRACT

Genre means texts classes that indicated common features. Since the beginning, literary genres have shown changes, have stretched, the rules and have interacted with each other. In this way, the idea of unchangeable rules could change and we could build a new genre based upon traditional genres or approach to new genres can benefit each other, has been brought about intergenre relations an area of study and research. Especially, bond that poem established with other literary genres covers it into interaction network with different genres. Other genres benefit from the richness of poems of which offer intuition and

* Bu makalenin "Giriş" bölümünde ve inceleme yönteminde yazar tarafından daha önce hazırlanan *Cahit Sıtkı Tarancı'nın Şiir ve Hikâyelerinde Türlerarası İlişkiler* (Karahan, 2019) başlıklı tezden yararlanılmıştır.

** Doktora Öğrencisi. İstanbul Medeniyet Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Yeni Türk Edebiyatı Anabilim Dalı, İstanbul/TÜRKİYE. E-posta: alikarahann@yandex.com. ORCID: 0000-0002-5199-7272.

image. The story, on the other hand, is an element that exists behind all artistic activities beyond being a literary genre. The story genre might benefit from narrating. Different works of writers in particular genres gather around the same manner of feeling. Although the works are written in different literary genres, the existence of the same themes and motifs in the works shows that there is a connection between them. In the works of Orhan Veli, who has given works both in poem and story, we can find intergenre relations. Besides common themes in the story and poem, The similarities arising from the author's way of perceiving life also draw attention. Although Orhan Veli has works in different genres, his works that result from his literary accumulation are parts of the whole. One of the elements that create interaction between poems and stories is the life story of the author. All these conditions in common make possible to research Orhan Veli's poem and story on the ground of intergenre relationship.

Keywords: poem, story, genre, intergenre relations, Orhan Veli Kanık.

Giriş

Edebiyatı sınıflandıran, yapıtlar arasındaki ortak biçim ve konulardan yola çıkarak oluşturulan tiplere tür denir. Tür, bir yapıtı diğer yapıtlardan konu, şekil ve teknik unsurlar açısından ayıran ve yapıtları da kendi aralarında kümelendiren bir kurallar birleşimidir. Jacques Derrida bu konuda "Tür sözcüğü sesletilir sesletilmez, iştilir iştilmez, kavranmaya çalışılır çalışılmaz, bir sınır çizilir. Ve bir sınır kurulduğunda normlar ve yasaklamalar çok uzakta değildir: 'Yap', 'Yapma', der 'tür', bu tür sözcüğü, figürü, sesi ya da tür yasası." diyerek tür kavramını kuralcılık üzerinden açıklamaya çalışır (2010: 242-243). Tür, okurun metni anlayıp yorumlamasına yardımcı olurken; okur ve yazar arasında sözleşme özelliği de gösterir (Dirlikyapan, 2018: 30-31).

Jale Parla da türü edebî yapıtlar için bir gereklilik olarak görür. Yazarı tarafından kaleme alınan her edebî ürün mutlaka herhangi bir edebî türün içine dâhil olur. Diğer bir deyişle her edebî eser diğer edebî eserlerle ortak yanlar taşıdığı için onlarla aynı sınıflandırmaya tabi tutulur:

En geniş ve gevşek tanımıyla yazın türleri yazma biçimleridir. Her edebi metin en az bir edebi tür içinde yer almak zorundadır. Örneğin çok sıradan bir soruyu ve bu sorunun yanıtını düşünelim: 'Ne okuyorsun?' sorusuna, 'roman', 'şiir', ya da 'öykü' gibi yanıtlar alırız. Ya da bu yanıtın başına 'çok değişik' ifadesini ekleyerek, 'çok değişik bir roman' deriz. Bunu dediğimiz anda, okuduğumuz metni bir tür içine yerleştirmiş oluruz (Parla, 2018: 26).

Edebî türler, ilk eserlerin ortaya çıktığı günden itibaren devamlı bir dönüşüm içindedir. Şiir ve düzyazı olarak şekil özelliklerine dayanarak ayrılan edebî türlerin kurallarında esnemeler olur. Katı kuralların değişmesiyle türler kendi aralarında da yakınlaşır ve etkileşime girer. Bu yolla artık türler sadece şekil olarak çeşitlenmez, dil ve üsluba dönük farklılıklarla yeni türler ortaya çıkar. Edebî

türlerin melezleşmesine ve yeni türlerin ortaya çıkmasına sebep olan iki edebî tür arasındaki ilişki “türler arası ilişki”dir (Narlı, 2014: 80).

Yeni bir tür, türlerin karışımından ya da toplamından ortaya çıkabilir. Türlerin kendi normlarından sapmaların meydana gelmesiyle türlerde çeşitlenme başlar. Özellikle XX. yüzyılda bu değişimler artar. Türlerin değişmez görülen kuraları esnemeye başlar. Böylece türlerin arasındaki bağlantılar çoğalır ve bu bağlantılar başkalaşımaları doğurur. Oluşan geçişkenlikle türlerin birbirlerinden faydalanabileceği görüşü öne çıkar. Örneğin; roman türünün kökeninde yer alan romanslar, şövalyelerin serüvenlerini ve aşklarını tahkiyeli şiirler olarak aktarır (Tonguç, 1988: 65). Arka planında bir hikâyenin bulunması ve bunu şiir formuyla vermesi romansın şiir ve hikâye türleri arasında bir etkileşimle var olduğunu kanıtlar. Düzyazı ve şiirin birlikteliğinden doğan romans daha sonraki çağlarda tamamen düzyazıya yaslanarak roman türüne evrilir. Bu nedenle romanın kökeninde türler arası ilişkilerin olduğundan bahsedilebilir.

Derrida, metni “farklılık gösteren bir ağ, kendi dışında bir şeye, diğer farklılık gösteren izlere sonsuz bir şekilde atıfta bulunan izlerin bir dokusu” olarak tarif eder (Dillon, 2018: 111). Doğal olarak metin türü ne olursa olsun bir etkilenme ağı içerisinde oluşur. Bu da farklı türlerden yazılsa da metinleri türler arası ilişkiler içerisinde sokar.

Bir yazarın varlığı algılayış biçiminin izlerini taşıyan eserlerin türü ne olursa olsun yakınlık gösterir. Bu nedenle türler arası ilişkiler, yazarların farklı türlerde yazdığı eserlerini incelemeyi kolaylaştırırken o yazarın edebî kişiliğini de bütün olarak ele almaya yarar. Yazar veya şairlerin ürettikleri edebî eserleri bütünlük içinde irdelemeyi öneren Mehmet Kaplan bu konuda şunları söyler:

Şahsiyet bir bütün olduğuna göre, onun elinden çıkan her eserde onun damgasını bulmak mümkündür.(...) Edebi eser bir bütündür. O, bir müellifin davranış tarzının ifadesidir. Teferruat, bütünün emrindedir ve sanatkarın şahsiyeti ile yakından ilgilidir. (...) Edibin kâinat, hayat, cemiyet, tabiat ve insan karşısında almış olduğu hususi tavırdan hareket etmek ve teferruattan daima ona varmak lazım gelir (1997: 9-10).

Yazarlar herhangi bir edebî türde değindiği konuyu farklı bir edebî türde tekrar ele alabilir. Benzer duyuş biçimiyle işlenen konu farklı edebî türleri yakınlaştıracaktır. Aynı edebî türlerdeki eserlerin birbirleriyle bağlantıları üzerinden incelenmesiyle yazarın edebî tutumu bütünlük içinde ortaya konmuş olur. “İlk yazılan sonradan yazılanın kaynağıdır. Yazar her yazdığı eserle birlikte hayatının halkalarını birleştirir, okuyucu şiir ve öyküleri okuduktan sonra yazarın hayatının dönemlerini de bütün olarak öğrenmiş olur.”(Uygur, 2005: 90). Örneğin; Cahit Sıtkı Tarancı’nun kaleme aldığı şiir ve hikâyeler yazarın kişisel serüvenini ve

sanat birikimini barındırır. Bu da yazarın eserlerini türler arası ilişkiler açısından incelenebilir hale getirir.¹

Birden fazla türde eser veren yazarlar kendi duyuş tarzlarını türü ne olursa olsun bütün yapıtlarına hâkim kılar. Farklı formlarda beliren ortak duyuş iki türü birbirine yaklaştırabilir. Ortak tema, imgeler, üslup ve duyuş tarzıyla yazılan metinler türler arası bir yaklaşım içerisine girer. Ahmet Hamdi Tanpınar'ın "Yaz Yağmuru" hikâyesiyle "Yağmur" ve "Her Şey Yerli Yerinde" başlıklı şiirleri arasında bu türden bir bağlantı söz konusudur (Doğan, 2014: 100). Özellikle şiir ve hikâye türlerini birbirine yaklaştıran bu anlayışı, her iki türde de eser vermiş olan Ahmet Hamdi Tanpınar şu sözleriyle değerlendirir:

Şiir, söylemekten ziyade bir susma işidir. İşte o sustuğum şeyleri hikâye ve romanlarımda anlatırım. Onun için mümkün olduğu kadar kapalı âlemler olmasını istediğim şiirlerimin ana hatlarını roman ve hikâyelerim verir. Mafih roman anlayışım da şiir anlayışımın da fazla ayrılmaz. Şiirde dolayısıyla kendimin, hikâye ve romanlarımda kendimle beraber mümkün olduğu kadar hayatın ve insanların -benden başkalarının- peşindeyim. Yahut başkalarına ait zamanın peşinde (Kaplan, 1983: 259-260).

Özellikle şiir türü diğer edebî türlerle kurduğu ilişkiyle etkileşim ağının göbeğinde yer alır. Şiirin sunduğu anlatım ve sezgi zenginlikleri diğer edebî türler için faydalanılacak birer öge hâlini alır. Böylece edebî türlerde şiir merkezli bir alışveriş ağı ortaya çıkar (Sağlık, 2001: 350). İçlerinde şiirsellik barındıran türlerle şiir arasında bazı ortak özellikler oluşur. Yazarlar alışılmışın dışında, yoğun, şaşırtıcı ve çok boyutlu bir dil kullanmak ister. İlk bakıldığında zıtlık oluşturan sözcükler ve söz öbekleri bir arada yer alır. Şiir dışındaki edebî türler bu yanlarıyla şiirin bazı unsurlarını içermiş olur (Erden, 2000: 5).

Diğer edebî türlerin şiirden faydalandığı kadar şiir diğer edebî türlerden faydalanmaz. Şaban Sağlık bu durumu, şiiri her gruba kan veren fakat başka gruplardan kan alamayan "0 Rh+" kan grubuna benzeterek açıklar. Şiirin olduğu yerde yüceltme ve güzelleme söz konusudur. "Şiir gibi hikâye" ya da "şiir gibi roman" benzetmeleri buna örnek olabilir. Şiir türü hangi türle münasebete girerse o türü yüceltir (Sağlık, 2008: 66).

J. Derrida "Bir metin herhangi bir türe ait değildir, her metin bir ya da birkaç türe katılır." diyerek edebî eserin birden fazla türün özelliklerini kendinde toplayabileceğini anlatır (2010: 249). Her yazınsal metnin bir çeşit türler arasıyla oluşması şiirde hikâye hikâyede şiir unsurlarının olabileceğini gösterir

Modern hikâye ne anlatıldığından ziyade nasıl anlatıldığıyla ilgilenir ve bu yönüyle geleneksel hikâyeden ayrılır. Biçim özelliklerinin öne çıktığı modern

¹ Detaylı bilgi için bk. (Karahana, 2019).

hikâye farklı okumalara ve anlamlandırmalara müsaittir (Çıraklı, 2015: 19). Bu da modern hikâyenin tıpkı şiir gibi çoklu okumaya ve anlamlandırmaya uygunluğuna işarettir. Şiirin hikâyeyi etkisi altına alması ve bu iki tür arasındaki bağlantılar hikâye türünü çok katmalı bir anlam yoğunluğuna eriştirebilir.

Hikâyenin kısalığı ve olayları romana nazaran daha az kelimeyle kurgulaması bu türün örtük anlam derecesini artırır. Böylece katmanlı bir dil kullanan hikâye türü şiirin etki alanına girerek ondan faydalanır. Bu da bizi hikâye türündeki şiirsel söylemden bahsetmeye iter (Sağlık, 2007: 53). Şiirsel anlatımın güçlü bir şekilde bulunduğu hikâyelerde ayrıntılar tesadüfî değildir. Anlatı içinde belirtilen bir kişi, yer veya olay daha sonra gelecek olan bir durumun habercisi ya da açıklayıcısı konumdadır (Sağlık, 2008: 64).

Hikâye türünün kısalığı yazarın yoğun bir anlatımı tercih etmesine sebep olur. Bu da şiirde mevcut bir durumdur. Şiir ve hikâye daha az kelimeyle kesif bir anlatım barındırır. Miller ve Stone hikâyenin üç önemli unsurunun yoğunluk, kısalık ve birlik olduğunu belirterek; yoğunluk unsurunun hikâyeyi şiire yaklaştıran en önemli işaret olduğunu söyler (Sağlık, 2007: 67).

Birinci tekil şahısla yazılan hikâyelerde anlatıcının ses tonu şiire özel olan kişisel ses tonuna benzer ve hikâyeyi anlatım olarak şiire yakınlıştırır (Erden, 2000: 70). Şiir “ben” vurgusunun yapıldığı bir türdür. İç konuşmanın yoğun kullanıldığı hikâyeler şiirin bu özelliğini barındırır. Borges bu gerçeği şu sözlerle dile getirir: “Şiir de hikâye de iç dökmektir. Farklı şekillerde okunabilecek doğaçlamalardır. Türler arasındaki fark içeriğe ilişkin değildir ama eseri ne şekilde okuyacağımızı değiştirir. Bilginin veya mantığın değil bu hissini ardına düşmeliyiz.” (Burgin, 2009: 229).

Anlatmaktan ziyade sezdirmeye dayanan bir tür olan şiir, kısalığı, özlüğü ve öyküleme özelliklerinin azlığı nedeniyle arkasındaki anlatıyı gizler (Çıraklı, 2015: 155). Şiirin imgesel kurgusu aktardığı hikâyenin unsurudur. İmge, mecaz ve eğretileme gibi unsurlar öykülemenin bir parçası haline gelir. Şiir kendine has özellikleriyle ardında bir anlatı barındırır (Çıraklı, 2015: 171).

Şiir türü hikâyenin bir ögesi olan anlatmadan/tahkiyeden faydalanabilir. Fakat şiirin salt olayın anlatımını içermesi öz yapısını bozar. Şiirin bu şekilde salt tahkiye barındırmasına olumlu bakılmaz. Ama şiirin estetik unsurları olan sembol, imge veya mazmun yoluyla tahkiye edilen bir olay şiirin konusu haline gelebilir. Bu da hikâyenin anlatım imkânlarını şiirde atmosfer yaratmak için birer araç haline getirir. “Zaten bir şiir heyecan yaratmak için olay ve durumdan yararlanmaz da ne yapar?” (Doğan, 2000: 137).

Julia Kristeva'nın “Şiirde ben hikâye, roman, oyun öğelerinden yararlanıyorum.” sözlerini Edip Cansever şöyle değerlendirmiştir: “Olabilir, çok haklıdır. Çünkü bu uygunlaştırma, değiştirme ve dönüştürüm işleminden geçirilmesi ko-

şuluyla, şiirde yeniden üretim ve metinler arası ilişki bağlamında, roman, çeviri, gazete yazıları gibi metinlerden yararlanmak mümkündür.” (Sağlık, 2001: 138). Turgut Uyar ise “...öykü yazmayı beceremediğimden, beni etkileyen bazı durumları, duyguları şiir diliyle yazdım. Yani şiirle öykü yazdım.” diyerek şiirde hikâye tekniklerini kullandığını ve bu iki tür arasındaki bağlantıyı açıklamaya çalışır (2009: 533). Şiir türünde öyküleme tekniğı kullanılarak herhangi bir olay, kişı, durum şiirin yapısı içine gizlenebilir. Şair kaleme aldığı şiirin içinde herhangi bir olayı, kişiyi veya durumu öykülemiş olur (Tosun, 2004: 72).

1. Ortak Yönleriyle Şair ve Hikâyecı Orhan Veli Kanık

Cumhuriyet devri Türk şiirinde önemli değışim aşamalarından biri sayılan Garip Akımının kurucu isimlerinden olan Orhan Veli Kanık, biçim, kafiye ve uyak gibi temel unsurları şiirden uzaklaştırıp, anlamı önceleyen bir anlayış benimser. Şiir dilini halkın anlayacağı seviyeye çeken, sıradan insanı ve onun yaşam serüvenini şiirin meselesi yapan Orhan Veli, aynı zamanda mizahı da imkân olarak kullanır. Şiirlerinde anlaşılır bir dille yüzeysel görülen anlam, aslında derinlikli bir ifade gücüne sahiptir. “Bir şiir şüphesiz sadece bir hikâye değıldir. Ama başka başka, birbirine uzak gerçekleri, yaşamları bir soyutlama prizmasından geçirerek vermiyorsa, yani arada boşluklar bıraksa bile birbirine bağılı oldukları ilk bakışta görülecek yaşantıları anlatıyorsa hikâyeye çok yaklaşmış olur.” diyen Behçet Necatigil’in (2006: 185) şiir türünde hikâyeden izler bulunabileceğini kastettiğı sözlerinden, hikâyenin sadece düzyazıyla yazılmadığı anlaşılır. Şiir formunun içerisinde de hikâyeler bulunabilir. Bu durum Orhan Veli Kanık’ın şiirleri için de geçerlidir (Aydın, 2011: 42).

Hakan Sazyek’e göre (2006: 303), Orhan Veli Kanık şiirlerini “Bir şairin izlenimlerinden çok, bir anlatıcının gözlemleri”ne dayanarak yazar. Şiirler dışı dönük bir bakış açısını barındırır. Özellikle şairin sıradan halk tabakasından insanların yaşamlarını konu edinmesi sonucunda doğan bu üslup, onun şiirlerinde hikâyeden izler doğmasına sebep olur. Hikâye ve şiir türlerinin geçişkenliğı Orhan Veli’nin eserlerinde söz konusudur.

Şair hikâyecilerimizden olan Orhan Veli Kanık, sıradan insanın yoksulluğı ve sınıf eşitsizliğı gibi konuları hikâye türünde kaleme aldığı ve muhtelif dergilerde yayımladığı eserlerinde de işler. “Toplumcu Gerçekçi” tavidan farklı olarak sade, imgesiz bir dil kullanan Kanık, aynı zamanda toplumsal sorunlara mizahî üslupla yaklaşmayı bilir. Kanık’ın hikâyeleri 1947-1950 yılları arasında *Yaprak* ve *Seçilmiş Hikâyeler* dergilerinde ve *Tanın* gazetesinde yayımlanır. Hikâyeler, Yapı Kredi Yayınları tarafından *Hoşgör Köftecisi* ismiyle 2012 yılında kitaplaştırılır. Kitapta altı telif bir tane de William Saroyan’dan yapılan çeviri hikâye bulunmaktadır.

Hikâyeci Orhan Veli'nin metinleri, onun şiir anlayışından izler taşır. Yalın ve anlaşılır dili olmasına rağmen derin anlam içeren üslubu hikâyelerinde de göze çarpar. Gündelik yaşam içerisinde, geçim galesiyle meşgul sıradan insan, şiirlerinde olduğu gibi hikâyelerinde de temeli oluşturur. Okurla sohbet eder rahatlıkta bir üslupla hikâyelerini kaleme alan Kanık, sınıfsal farklılıkları ve eşitsizliği oluşturan mevcut düzene eleştirilerini alaycı üslubuyla dile getirir.

Hikâyelerinde şiirleriyle ortak olarak sosyal eleştiri, yaşam ve deniz tutkusu, kadın, sıradan insan, aşk, yoksulluk, çocukluk gibi temalar kullanır. Bunların yanında yine şiirleriyle ortak olarak İstanbul, meyhane ve lokantalar, sokaklar kullanılan bazı mekânlardır. Genelde ben anlatıcıyla yazılan hikâyeler bu yönüyle de şiire yakınlaşır. Çünkü şiirin esası ben öznesidir. Bazı hikâyelerinde ise o dönemin şiir tartışmalarını ve Garip Akımına yöneltilen eleştirileri ele alır ve adeta bu eleştirilere cevap verir. Yazdığı hikâyelerle edebî yanını tamamlayan Kanık'ın eserlerinde kendi biyografisinden izler bulmakta mümkündür. Özellikle şiir ve hikâyelerde geçen mekânlar Orhan Veli'nin gündelik yaşamını sürdürdüğü yerlerdir. Hikâyelerinde çoğunlukla şairin gözlemleri öne çıkar. Hatta "İşsizlik" adlı hikâyesinin kahramanlarından biri bizzat kendisidir. Biyografik bütünlük içerisinde de şiir ve hikâyeler yakınlaşır. Hikâyeler neden-sonuç ilişkisi dışında, tam bir olay örgüsü olmayan, duruma yönelmiş kurgulardır. Durum hikâyesi olmaları nedeniyle de şiire yakınlık gösterirler. Şairin yaşamı kavrayış tarzı ve Garip akımının dünya algısı şiir ve hikâyeler arasında bağlantı kuran diğer etkenlerdir. Bu durum her iki türdeki eserleri birlikte okumayı mümkün kılar.

2. Orhan Veli Kanık'ın Şiir ve Hikâyelerinde Türler Arası İlişkiler

"Hoşgör Köftecisi" hikâyesi bir balıkçı meyhanesinde geçer. Hikâyede anlatıcı, kurgunun geçtiği meyhanede tanıştığı insanların hayatlarını gözlemler. Bu gözlemlerin hikâye haline gelmesiyle yazar, namusuyla çalışan insanlara özlemini dile getirir. Herhangi bir zaman unsuru bulunmayan hikâyede, mekân da kapalı olmasına rağmen mutlu olunan bir yerdir:

Size bu yazımda üç masalı **bir balıkçı meyhanesinde gördüğüm bir dünyadan** bahsedeceğim (Kanık, 2019: 9).

Hikâyede geçen benzer bir mekân, şairin "Oktay'a Mektuplar" şiirinde de vardır. Macar Lokantası olarak şiirde isimlendirilen bu yer bir meyhanedir. Burada da şair sıradan halkın arasındadır ve onları gözlemler. Kanık'ın şiirde bir mektup yazdığından bahsetmesi de onun şiirlerinin düzyazıyla bağını anlatır niteliktedir. Arkasını bir olaya yaslayan şiirde, Orhan Veli Kanık'ın diğer şiirlerinde olduğu gibi tahkiye etme/öyküleme yöntemi dikkat çeker. Şairin/yazarın özellikle şiirlerinde hem kendi hikâyelerinin izleri vardır hem de hikâye türünün başat yöntemi olan tahkiye etme/öyküleme kullanılır. "Oktay'a Mektuplar" şiirinde de "Hoşgör Köftecisi" hikâyesiyle benzer bir mekânın yer almasından öte benzer

olaylar ve kişiler de yer alır. Her iki eserde de şair özne ya da anlatıcı bir meyhanede başından geçenleri dile getirir. Aynı zamanda her iki eserin kişileri arasında meyhanede/lokantada iki içen sarhoş insanlar bulunur:

Kış, kıyamet..

Macar Lokantası'nda yazıyorum

İlk mektubumu.

Oktaycığım

Bu gece sana

Bütün **sarhoşların** selamı var (Kanık, 2014: 230).

Orhan Veli, hikâyede mesleğini namusuyla yapan sıradan insanlara hayranlığını belirtir. Hatta güzel bir dünyada yaşamak isteyenlere, hikâyenin sonunda, bu insanlarla dolu bir meyhane bulmalarını tavsiye eder. "Montr Sabri" şiiri de böyle bir meslek icra eden Sabri adındaki sıradan bir insan üzerinedir. Orhan Veli Kanık hem hikâyelerinde hem de şiirlerinde sıradan insanı konu edinir.

Takacı, motorcu, mavnacı arkadaşlarımlın dertlerini öğrendim. **Rizeli Musa Kaptanın, mer'in, Papo'nun hikâyelerini dinledim.** O şarkılarda, o seslerde, **o hikâyelerde büyük bir dünya vardı** (Kanık, 2019: 11).

Montr Sabri ile

Daima **geceleyin,**

Daima sokakta

Ve daima sarhoş konuşuyoruz (Kanık, 2014: 204).

"Montr Sabri" şiirine konu olan kişi, Kanık'ın hikâyelerinde anlatılan kişileri anımsatır. Tabi şiir formu içerisinde sunulan Montr Sabri'nin şair özneyle yaşadığı hatıraları hikâye türünün şiire etkisini gösterir şekildedir. Çünkü Kanık adeta şiirde Montr Sabri'nin kendisiyle geçirdiği zamanları özetler. Sarhoşluk şiirde dikkat çeken başka bir ortak husustur. şiir türü burada da öykülemenin kolaylığından faydalanır.

"Baharın Ettikleri" hikâyesinde, baharla birlikte havaların gzelleşmesinin yazı yazmaya niyetlenen yazarın üzerinde oluşturduğu gevşeme ve boş vermişlik anlatılır. Yazar bu etkiyle çevresindeki insanların koşuşturmasını gözlemleyerek okura aktarır.

Hava da domuzuna güzel. İlık bir mart **güneşi,** iliklerine kadar ısınıyor insan. **Böyle havalar,** kış sonlarında, **ok kişileri mesut eder** (Kanık, 2019: 19).

Hikâye özellikle bahar havasının insan üzerinde yarattığı etki deyince akla gelen "Güzel Havalar" şiiriyle ortak bakış açısına sahiptir. Bu şiirde de Orhan Veli, güzel havaların onun üzerinde yarattığı değişimleri ve sebep olduğu eylemleri konu edinir. şair özne adeta yaşamında önemli dönüm noktalarını okura sunar. Bu önem arz eden durumlar tıpkı hikâyede bahsedildiği gibi hep güzel

havalarda gerçekleşir. Şiir, şair öznenin hayat hikâyesini hülâsa eder gibidir. Buradan anlaşılacağı üzere şiir ve hikâye ortak bir olay iskeletini içerir.

**Beni bu güzel havalar mahvetti,
Böyle havada istifa ettim
Evkaftaki memuriyetimden.
Tütüne böyle havada alıştım,
Böyle havada âşık oldum** (Kanık, 2014: 57).

Hikâyede anlatıcı, yazı yazdığı esnada aklından geçen soruları da okuyucuya aktarır. Bu sorular ve anlatıcının verdiği cevaplar aracılığıyla Orhan Veli, yoksul insanların zor yaşamalarını anımsatır. Otel taraçasında yazı yazmaya çalışan anlatıcı, kömür toplayan çocukları gözlemler. Bu çocuklar üzerinden sosyal hayatındaki aksaklıklara eleştirilerini sunar.

Oysaki öte yandan milyonların, milyarların ıstırabı var. Ama ne yazık ki biz o insanı tanımıyoruz. **Girmişiz küçük burjuvanın** içine, yuvarlanıp gidiyoruz. (...) **Bizim dertlerimiz, içinde yaşadığımız adamların dertlerine benzemiyor** (Kanık, 2019: 20).

Bir yandan bir sürü insan soğuktan kırılır durur, öte yandan üç beş kişi kunduralarının kirlenmemesi için kömürü yerlere döker. Böyledir bu iş. Değişmez. Dünyanın her tarafında böyle (Kanık, 2019: 21).

Orhan Veli “Pireli Şiir” başlıklı şiirinde de “bozuk düzen”e eleştiri getirir. Yoksulluk çeken insanlarla, refah içinde yaşayan azınlık arasındaki farka dikkat çektiği şiirde, sınıf farklılığından doğan adaletsizlik işlenir. “Pireli Şiir” şairin “kimi” zamiriyle nitelendirdiği insanların hayatın fil gibi eziciliği karşısında pırlaştığının hikâyesidir. Kanık yaşadığı devrin eşitliğe dayanmayan toplum yapısını şiir formuyla okuruna anlatır/ öyküler:

(...)
**Kime söyleriz derdimizi
Ne hekim anlar, ne hoca.**
**Kimi işinde gücünde,
Kiminin donu yok kıcında.**
Ağız var, burun var, kulak var;
Ama hepsi başka biçimde.

(...)
Bu düzen böyle mi gidecek?
Pireler filleri yutacak;
Yedi nüfuslu haneye
Üç buçuk tayın yetecek? (Kanık, 2014: 130).

Orhan Veli'nin bir başka durum hikâyesi olan "Öğleden Sonra"da rakı için dört arkadaşın sohbeti ve anlatıcının çevreyi gözlemi anlatılır. Kurguda, Kanık'ın şiirlerinde de sıkça rastlanan balıkçı karakteri yer alırken lokanta sahibinin kızı Ayşe'ye duyulan hislerin aktarımı da vardır. Hikâyede özellikle açık bir mekân olarak İstanbul tasvirleri göze çarpar. İstanbul tasvirlerinin yanında yazar sınıf farklılıklarına ve sosyal adaletsizliğe de değinilir.

O sırtlarla aramızda **masmavi bir boğaz parçası** vardı. (...) Zaman zaman da **açıktan bir vapur geçiyor**, birdenbire beliren **deniz**, kıyıdaki felekleri allak bullak ediyordu. (...) aradaki **boğaz parçası masmaviydi**. (...) bir araba **vapur** görünüyor, araba vapurunun ardından, **gürültüsüyle ortalığı birbirine katan bir taka** geçiyordu (Kanık, 2019: 25-27).

Ne yaparsın, et yiyemiyoruz; fukaranın eti de balık. Bereket versin balığa. **Balıkta olmasa şu memlekette, vallahi bilmem ama, köpekler güler halimize. Hani demek isterim ki, ne hükümet var başımızda, ne belediye** (Kanık, 2019: 28).

Hikâyede İstanbul'un mekân olarak ele alınış tarzı şairin "İstanbul'u Dinliyorum" şiirindeki bazı dizeleri akla getirir. Bu şiirde de mekân İstanbul'dur ve şehir betimlenirken balıkçılık gibi toplumsal/ekonomik olgulardan bahsedilir. Orhan Veli'nin şiirdeki İstanbul manzarasına çalışma hayatının şehri dolduran sesleri eşlik eder. Hikâyeyle benzer şekilde şiirdeki betimlemelerde de ses, gürültü veya çığlık işitsel unsurlar olarak yer alır. "İstanbul'u Dinliyorum" şiiri bir tasvir şiiridir. Hikâye türünde de çoğunlukla kullanılan tasvir yöntemi şiirde, şair öznenin gözleri kapalı şekilde duyumsadığı İstanbul'un betimlenmesinde kullanılır. İstanbul'u her iki tür için ortak mekân olarak saymamızın yanı sıra şiirde hikâyede olduğu gibi şair öznenin İstanbul'u dinlediği/seyrettiği an öyküleştirebilir:

İstanbul'u dinliyorum, gözlerim kapalı;
Önce hafiften bir rüzgar esiyor;
Yavaş yavaş sallanıyor
Yapraklar, ağaçlarda;
Uzaklarda, çok uzaklarda,
Sucuların hiç durmıyan çığlıkları;
İstanbul'u dinliyorum, gözlerim kapalı.

İstanbul'u dinliyorum, gözlerim kapalı;
Kuşlar geçiyor, derken;
Yükseklerden, sürü sürü, çığlık çığlık.
Ağlar çekiliyor dalyanlarda;
Bir kadının suya değişiyor ayakları;
İstanbul'u dinliyorum, gözlerim kapalı.

(...)

Çekiç sesleri geliyor doklardan,

Güzelim bahar rüzgarında ter kokuları;

İstanbul'u dinliyorum, gözlerim kapalı (Kanık, 2014: 115).

“Denizi Özliyenler İçin” şiirinde de “Öğleden Sonra” hikâyesinde olduğu gibi şairin deniz tutkusu dile getirilir:

Gemiler geçer rüyalarım da,

Allı pullu **gemiler**, damların üzerinden;

Ben zavallı,

Ben yıllardır denize hasret,

‘Bakar bakar ağlarım’ (Kanık, 2014: 101).

“İşsizlik” hikâyesi bütün bir olay örgüsünden yoksundur. Hikâyede işsiz Orhan Veli ve ona teklif edilen petrol arama işini reddetmesinden dolayı duyduğu pişmanlık anlatılır. Şairin kendi ismiyle hikâyede bir karakter olması “*Ben Orhan Veli,*” dizesiyle başlayan başlıksız şiirini anımsatır. Hikâyede de Orhan Veli şiirde olduğu gibi şair kimliğiyle bulunur. Şiir, şair Orhan Veli’nin “hususî hayatı”nın hikâyesidir. Okur bu hikâyeyi şiir formunda Orhan Veli Kanık’ın ağzından dinler. Edebiyat tarihlerine de malzeme olacak bilgiler şiirde sıralanır:

Benim şair Orhan Veli olduğumu da herhalde öğrenmemeliydi (Kanık, 2019: 36).

Ben Orhan Veli,

“Yazık oldu Süleyman Efendiye”

Mısra-ı meşhurunun mübdii (Kanık, 2014: 216).

Hikâyede anlatıcı konumunda olan Orhan Veli, işsiz olduğundan işsizlik kavramı üzerinde durur. İşsizliğin getirdiği açlığı vurgulayan anlatıcı, aynı zamanda toplumdaki sosyal adaletsizliği yaratan refah seviyesi yüksek insanları eleştirir. Bu durumlar hikâyede anlatıcının iç monologları olarak geçer. Bir çeşit monolog şeklinde yazdığı şiirlerinde olduğu gibi şair kendiyile konuşmaktadır:

İşsizlik kötü şey vesselam. İşsizliğin kötü olduğunu da **yalnız aç kaldığım zamanlar** düşünüyorum. Can sıkıntısından bunaldığım zamanlarda da düşünsem ya. Olmuyor. Bu bahçeye hep böyle zamanlarda gelirim. Neden acaba? **Etrafımdakilerin de çoğu işsiz.** (...) Herkesin yemeğe gittiği bir saatte benim, **parasız pulsuz** buralarda dolaşmam **bir suçmuş gibi geliyor** bana (Kanık, 2019: 35).

“Pazar Akşamları” şiiri de Orhan Veli Kanık’ın işsiz dönemlerinde kaleme aldığı eserlerindedir. Şiirde hikâyede olduğu gibi işsiz olan şairin yoksulluğu vurgulanır. Parasızlığın değersizliği doğurduğu fikri savunulur. Hikâyede de görüldüğü gibi şair parasız ve işsiz olduğu dönem kendini insanlar karşısında

değersiz hisseder. Her iki eserde de parasızlığın ve işsizliğin şairde bir yalnızlık duygusu doğurduğu görölür. şair öznenin para kazanmaya başladıktan sonra olacaklar hakkındaki öngörülerinin anlatıldığı şiirde gelecek Pazar akşamlarının hayali kurulur.

**şimdi kılıksızım, fakat
Borçlarımı ödedikten sonra
İhtimal bir kat da yeni esvabım olacak**

Ve ihtimal sen

Yine beni sevmeyeceksin (Kanık, 2014: 190).

Orhan Veli, “İşsizlik” hikâyesinde Garip şiirine yöneltilen eleştirilere de yanıt vermektedir. Hikâyedeki Erdoğan karakteri, Garip şiirine yöneltilen eleştirileri kendi ağzından dile getirir. Özellikle Erdoğan’ın Ahmet Haşim şiirini sevmesi ilginçtir. Çünkü Orhan Veli şiirlerinde de ona yöneltilen eleştirilere cevabı, Ahmet Haşim şiirlerinin ironisini yaparak verir. Erdoğan, gerçek şiiri Ahmet Haşim’in yazdığını savunur ve Orhan Veli şiirini vezinsiz ve kafiyesiz olmakla suçlar:

Mesela şair olarak Haşim’i severdi. Hatta Haşim’i sevmeyi bir ilerilik bile sayabilirdi. Bense Nazım Hikmet’i severim; bir türlü anlayamadık. O bana “şiirle maddenin bağdaşamayacağını, şiirin görünmez parmakların içimizdeki tellerden çıkardığı ilahi nağmeler olduğunu” söylerdi. (...) Kendisini öğrendiklerinden geçirmeye gücüm yetmeyeceğini bildiğim hâlde onunla şiir tartışmalarına tutulmaktan da kendimi alamazdım. **Benim şair Orhan Veli olduğumu da herhalde öğrenmemeliydi. Gözünden fena düşerdim yoksa** (Kanık, 2019: 36).

(...) **Desin ki: “Orhan Veli mi? Onlar da mı şair? Bırak şu bopsitilleri Allah aşkına! Bu türlü maskaralıklar Avrupa’da çoktan geçti. Yazsalar ya vezinli, kafiyele doğru dürüst şiir. Sıkı mı? yazamayınca ne yapacaklar? Tabii böyle bin bir şaklabanlıkla nazar-ı dikkati celbetmeye çalışacaklar. Kolay iş bunlar, kardeşim, kolay iş. Halbuki sanat o kadar kolay değil** (Kanık, 2019: 36-37).

şair, “Eskiler Alıyorum” şiiriyle Ahmet Haşim’i ve onun temsil ettiği şairane üslubu eleştirmiştir. Orhan Veli, dönemi içerisinde onlara yöneltilen eleştirileri ve çıkan tartışmaları eserlerine konu yapmıştır. Kimileri bunlara cevap niteliği taşıyan kimileri şairin ironi yapmasına vesile olmuştur. Bu bakış açısı hem şiirde hem de hikâyede ortakır. Ayrıca şiirde şair özne devrinin şiir ortamının da tasvirini yapar. Tabi bu şiir türüne has şekilde üstü kapalı ve Orhan Veli’ye uygun ironik bir dille yapılır:

**Eskiler alıyorum
Alıp yıldız yapıyorum**

**Musikî ruhun gıdasıdır
Musikîye bayılıyorum**

Şiir yazıyorum
**Şiir yazıp eskiler alıyorum
Eskiler verip musikiler alıyorum**

Bir de rakı şişesinde balık olsam (Kanık, 2014: 80).

“Denize Doğru” hikâyesinde işsiz gezen anlatıcı, düşük bir ücret karşılığında bir işe girer. Fakat anlatıcının deniz sevgisi işini bırakmasına sebep olur. Hikâye- de deniz sevgisi, özgürlük ve yaşama arzusuyla pekiştirilir. Ayrıca deniz sevgisi anlatıcıyı çocukluğuna götürür ve anlatıcının çocukluk hasreti ortaya çıkar. Anla- tıcının işini bırakıp denize doğru yürümesi özgürlüğe erişme çabası olarak oku- nabilir:

Bir yıl **deniz** görmesem bir hoş olurum. Hele bir de bahar gelmez mi, **buram buram yosun kokuları tütmeye başlar burnumda**. Bu kokuyu ilk olarak bir kara şehirde, bir bahar sabahı, okula giderken duymuşumdur. **Bana daha küçüklük zamanlarımı hatırlatan bu kokuda** birtakım somut hayaller de vardır. Bir Boğaziçi köyü, kolumda gene mektep çantam, sisli yahut güneşli bir sabah, bütün bir kışı kıyıda geçirmiş dalyan direkleri... (...) **Denizden uzak kaldıkça neler hatırlamadım denize ait!** Hepsini de sevdim hepsini de **hasretle hatırladım**. Hangisi kötü bu hatıraların? **Güneşin sulardan tavana vurup tavanda mekik dokuyan pırıltıları mı?** Göz alan bir gün ışığında, **sı- ram sıram bir takanın peşine takılıp** gırgıra çıkan allı yeşilli alamanalar mı? (...) Bir orkinos vurgunundan sonra, **kıyıda, kan içinde kalmış denizi sey- reden çocukların bayramı mı?**(...) Kendini anafora kaptırmış, **kıyı kıyı gi- den saman çöpleri, karpuz kabukları mı?** (Kanık, 2019: 41-42).

Orhan Veli'nin “Deniz” şiirinde de çocuk ve deniz metaforları bir aradadır. Şair özne hem şimdi hem de geçmişte denizin onun için anlam ve çağrışımını anlatır:

**Deniz, benim eskiden yaptığım gibi,
Aynasını odamın tavanında
Dolaştırıp beni kızdırmaktan
Hoşlanır.**

**Yosun kokusu
Ve sahile çekilmiş dalyan direkleri
Sahilde yaşayan çocuklara
Hiçbir şey hatırlatmaz** (Kanık, 2014: 187).

Ayrıca “Dalga” şiirinde de yine denize doğru yürüme isteği vurgulanır. Şiirde deniz, hikâyede olduğu gibi insanı çeken bir şeydir. Şair denize erişme tutkusu içindedir. Bu açıdan deniz, şiir ve hikâyeler arasında bir yakınlık doğurur. Çünkü deniz, şiir ve hikâyelerde erişme isteği uyandıran ve özgürlüğü çağrıştıran ortak bir duyuş tarzıyla ele alınır.

Giderim, **deniz çeker;**
Deniz çeker, **dünya tutar.**
İçkiye benzer bir şey mi var,
Bir şey mi var ki havada
Deli eder insanı, sarhoş eder?

(...)

Ama gene de,
Gene de güzel günler geçirebilirim;
Geçirebilirim bu mavilikte,
Suda yüzen karpuz kabuğundan farksız (Kanık, 2014: 134-135).

Sonuç

Edebî türler modern zamanlara gelinceye kadar çeşitlenir. Türler arasındaki yakınlaşma ve etkileşim türlerin değişimine ve yeni türlerin ortaya çıkmasına sebep olur. Doğal olarak edebî türlerin kökeninde bir çeşit türler arası ilişkinin varlığı söz konusudur.

Şiirin zengin anlam ve anlatım unsurları diğer edebî türleri etkiler. Edebî türlerin kaynağında yer alan şiir, bazen öykülemeyi de içerir. Hikâye türünün bu yönü şiirde yer aldığı metnin anlaşılır oluşunu ve kolay okunmasını sağlar. Ayrıca her şiir yaşanmış olsun ya da olmasın bir olaya veya duyguya yaslanır. Şiir, ardında barındırdığı olayı sezgisel bir kurguyla aktarır.

Bir yazarın öz yaşam ve sanat birikimini içeren farklı edebî türlerdeki eserleri bazı yakınlıklar gösterebilir. Bu eserlerin temaları, bu temaların işleyiş biçimleri ve bakış açıları, yazarın metinde izleri bulunan biyografisi, eserlerdeki simge ve mekân ortaklıkları aynı yazarın türleri farklı olsa da eserlerinde benzerlikler olabilir. Bu yakınlık farklı türler arasındaki etki bağına dayalı ilişkiden ortaya çıkar. Orhan Veli Kanık'ın şiir ve hikâyelerinde de bu minvalde bir türler arası ilişki vardır.

Anlatımcı bir üslupla şiirlerini kaleme alan Orhan Veli Kanık, sıradan halk tabakasından insanların hayatlarını gözlemleyerek şiirlerine yansıtır. Bu durum da onun şiirlerinin hikâyeye yakınlaşmasını sağlar. Hikâyelerinde ise şiirlerinde olduğu gibi yalın ve anlaşılır bir dil kullanan Kanık, kurgularını gözlemlediği sıradan insanların yaşamlarından çıkarır. Her iki türde de deniz tutkusu, yoksulluk, aşk, çocukluk, avarelik, sosyal adaletsizlik açlık temaları ortak olarak kullanı-

lır. Özellikle sıradan insanın ele alındığı hikâyelerde, şiirlerle benzer şekilde sosyal eşitsizlik vurgulanır. Dönemin sosyal gerçekliği, Orhan Veli'nin şiir ve hikâyelerinde bağlantı kuracak derecede işlendiği görülür. Ayrıca yine Garip şiirine yöneltilen eleştirilere cevap olarak yazdığı şiirlerinde olduğu gibi hikâyelerinde de Garip şiiri etrafında çıkan tartışmaları ele alınır. Kanık, hikâye karakterleri vasıtasıyla kendisine yöneltilen eleştirileri dile getirir ve bunlara cevap verir. Tasvir/betimleme ve tahkiye etme/öyküleme gibi hikâye türüne özel yöntemlerin Kanık'ın şiirlerinde kullanıldığı görülür. Şairane olana sırtını dönen Kanık hikâyelerinde şiir türünden faydalanmaktan çok şiirlerinde hikâye türünden faydalanmayı tercih eder. Her iki türde ortak metafor ve algı yaratan kelimeler Orhan Veli Kanık'ın sanat anlayışının ürünüdür.

Şiir ve hikâyelerde İstanbul boğazı ve sokakları, meyhane ve lokantalar kullanılan ortak mekânlardır. Her iki türde de yazılan eserlerde mekân işlevsel olarak yapıtın içerisinde. Özellikle Orhan Veli'nin hayattayken uğrak yerleri olan bu mekânlar şairin biyografisini de eserlere yansıtır. Şiir ve hikâyeler bu yönden de bir bağlantı içerisinde. Orhan Veli'nin edebî eserlerinde bulunan, yaşama bakış açısı ve Garip akımının dünya algısı, şiir ve hikâyeler arasında yakınlık kuran taraflardır. Bu yönler çerçevesinde de şiir ve hikâyeler birlikte okunmaya müsaittir.

Kaynakça

- Aydın, Emel (2011). *Orhan Veli'nin Şiirlerinde Öykü İzleri, Sait Faik'in Öykülerinde Şiir İzleri*. Yüksek Lisans Tezi. Balıkesir: Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Burgin, Richard (2009). *Borges'le Söyleşiler*. Çev. Hatice Esra Mescioğlu. İstanbul: Paradigma Yayınları.
- Çıraklı, Mehmet Zeki (2015). *Anlatıbilim-Kuramsal Okumalar*. Ankara: Hece Yayınları.
- Derrida, Jacques (2010). *Edebiyat Edimleri*. İstanbul: Otonom Yayıncılık.
- Dillon, Sarah (2018). *Palimpsest: Edebiyat, Eleştiri, Kuram*. İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.
- Dirlikyapan, Jale Özata (2018). *Tür Kuramı Temel Metinler*. Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Doğan, Mehmet Can (2000). "Şiir ve Hikâye". *Hece/Türk Öykücülüğü Özel Sayısı*, 46-47.
- Doğan, Mehmet Can (2014). "Hikâyenin Ağırlaştırılmış Zamanı: Şiir", *Türk Dili Dergisi*, 751: 96-102.

- Erden, Aysu (2000). "ykdeki Şiirsellik Boyutu zerine". *Anadili Dil ve Edebiyat Dergisi*, 19: 66-86.
- Kanık, Orhan Veli (2019). *Hoşgör Köftecisi*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Kanık, Orhan Veli (2014), *Bütün Şiirleri*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Kaplan, Mehmet (1983). *Tanpınar'ın Şiir Dünyası*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Kaplan, Mehmet (1997), *Şiir Tahlilleri 1- Tanzimat'tan Cumhuriyet'e*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Karahan, Ali (2019). *Cahit Sıtkı Tarancı'nun Şiir ve Hikâyelerinde Türlerarası İlişkiler*. Yüksek Lisans Tezi. Edirne: Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Narlı, Mehmet (2014). "Şiirde yk/öyküde Şiir". *Türk Dili Dergisi*, 751: 80-84.
- Necatigil, Behçet (2006). *Dzyazular II*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Parla, Jale (2018). *Don KiŐot'tan Bugüne Roman*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Sağlık, Şaban (2001). "Şiirin Kapsam Alanındaki KardeŐ Sanat: yk/yknn Şiirdeki Macerası". *Hece/Türk Şiiri zel Sayısı*, 53/54/55: 350-370.
- Sağlık, Şaban (2007). "Ne Şiirin İçinde ne de Büsbütün Dışında Minimal ykler ve Şiir". *Hece yk*, 19: 53-61.
- Sağlık, Şaban (2008). "yk Dilindeki Şiirsellik". *Hece yk*, 29: 61-73.
- Sazyek, Hakan (2006). *Cumhuriyet Dönemi Türk Şiirinde Garip Hareketi*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Tonguç, Sencer (1988). *Epikten Romansa*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları.
- Tosun, Necip (2004). "Şiirden Romana Kısa yk". *Hece-yk*, 1: 70-75.
- Uyar, Turgut (2009). "Turgut Uyar ve Şiiri". (Konuşan: Sennuz Sezer) *Korkulu Uсталık: Şiir stne Yazılar, Söyleşiler, SoruŐurmalar, Bir Şiirden Haz*. Alâattin Karaca. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Uygur, Selda (2005). *Türlerarası İlişkiler Açısından Ziya Osman Saba'nın Şiir ve ykkleri*. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü.

Çalışmanın yazarı/yazarları "COPE-Dergi Editörleri İçin Davranış Kuralları ve En İyi Uygulama İlkeleri" erevesinde aşağıdaki hususları beyan etmiş(ler)dir:

Etik Kurul Belgesi: Bu alıŐma için etik kurul belgesi gerekmemektedir.

Finansman: Bu alıŐma için herhangi bir kurum ve kuruluştan destek alınmamıştır.

Destek ve Teşekkür: Makalenin araştırılması ve yazımı esnasında yol gösteren, fikir veren, katkı sunan Dr. Öğr. Üyesi Selda Uygur Gürbüz ve Doç. Dr. Mehmet Güneş'e teşekkür edilmektedir.

Çıkar Çatışması Beyanı: Bu makalenin araştırması, yazarlığı veya yayınlanmasıyla ilgili olarak yazarın/yazarların potansiyel bir çıkar çatışması yoktur.

Yazarın Notu: Bu makalenin "Giriş" bölümünde ve inceleme yönteminde yazar tarafından daha önce hazırlanan Cahit Sıtkı Tarancı'nın Şiir ve Hikâyelerinde Türlerarası İlişkiler (Karahan,2019) başlıklı tezden yararlanılmıştır.

Katkı Oranı Beyanı: Bu makalenin tüm bölümleri tek bir yazar tarafından hazırlanmıştır.



The author / authors of the study declared the following points within the framework of the "COPE-Code of Conduct and Best Practices Guidelines for Journal Editors":

Ethics Committee Approval: Ethics committee approval is not required for this study.

Funding: No support was received from any institution or organization for this study.

Support and Acknowledgments: Author would like to thank Dr. Selda Uygur Gürbüz and Doç. Dr. Mehmet Güneş for their guidance, ideas and contributions during the research and writing of the article.

Declaration of Conflicting Interests: The author has no potential conflict of interest regarding research, authorship or publication of this article.

Author's Note: In the "Introduction" section of this article and in the review method, the author used the thesis titled *Cahit Sıtkı Tarancı'nın Şiir ve Hikâyelerinde Türlerarası İlişkiler* (Karahan, 2019) [*Intergenerational Relations in the Poems and Stories of Cahit Sıtkı Tarancı* (Karahan, 2019)], which was prepared earlier by the author.

Author Contributions: All sections of this article have been prepared by a single author.



Araştırma Makalesi
Gönderim Tarihi: 25.11.2021
Kabul Tarihi: 15.12.2021
Yazıt Kültür Bilimleri Dergisi, 2021, 1(2): 271-281

Research Article
Received Date : 25.11.2021
Accepted Date: 15.12.2021
DOI Number: 10.29228/yazitdergisi.54750

SABAHATTİN ALİ'NİN “BEYAZ BİR GEMİ” VE “BAHTİYAR KÖPEK” HİKÂYELERİNE YANSIYAN SANAT ANLAYIŞI

Sabahattin Ali's Sense of Art Reflected in the Stories “Beyaz Bir Gemi” and “Bahtiyar Köpek”

Tuncay BOLAT*

ÖZ

Bir yazarın sanat görüşünün doğru kavranması, eserlerinin anlaşılmasında büyük öneme sahiptir. Yazarlar, sanat görüşlerini doğrudan ve dolaylı biçimlerde ifade ederler. Kimi kurmaca eserler, yaratıcısının sanat görüşünü yansıtmaya noktasında diğer eserlerinden daha önde durabilir. Türk edebiyatının en çok okunan yazarlarından olan Sabahattin Ali'nin birçok hikâyesinde toplumsal duyarlılık başlangıçtan itibaren belirleyici bir unsur olmuştur. Yazar 1944'ten sonra kaleme aldığı eserlerinde belirgin biçimde politik meselelere yoğunlaşmıştır. Yazarın bu tavrı 1948'deki ölümüne dek devam etmiştir. *Sırça Köşk* (1947) kitabı, onun son ve en muhalif dönemine ait hikâyelerden oluşmaktadır. Bu kitapta ki hikâyeler, yazarın sanatının ulaştığı nihai noktayı göstermesi bakımından önemlidir. Daha önce romantizmin ve eleştirel gerçekçiliğin etkisi altındaki yazar, bu kitabında büyük oranda toplumcu gerçekçi bir sanatçı tavrı sergilemiştir. Her zaman sanatta toplumsal fayda fikrinden yana olan Sabahattin Ali, *Sırça Köşk*'te eleştirinin ötesine geçerek sınıfsız toplum yapısını idealize eder. Adı geçen kitaptaki “Beyaz Bir Gemi” ve “Bahtiyar Köpek” hikâyeleri, onun karşı olduğu ve savunduğu sanat anlayışlarını temsil eden metinler olarak öne çıkarlar. Bu yazıda, toplumcu gerçekçiliğin kavram ve yöntemlerinden faydalanılarak söz konusu iki hikâye analiz edilmiştir. Sonuç olarak, bu çalışmada resim ve edebiyat odaklı kurmaca metinlerinden hareketle yazarın sanat görüşü hakkında çıkarımlarda bulunulmuştur.

Anahtar Sözcükler: Sabahattin Ali, *Sırça Köşk*, toplumcu gerçekçilik, hikâye, sanat.

ABSTRACT

The accurate understanding of an author's sense of art has a great importance in terms of understanding his works. Authors express their sense of art in direct or indirect ways. Some fictions may become prominent regarding the reflection of authors' sense of art. Social sensitivity has been a determining factor in many of the stories of Sabahattin Ali, one of the most widely read authors in Turkish literature. The author focused on political issues in his works written after 1944. This attitude of the author continued until his death in 1948. The book *Sırça Köşk* (1947) consists of stories from his last and most opposing period. The stories in this book are significant as reflecting the ultimate point that the author's

*Arş. Gör. Dr. Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Çanakkale/TÜRKİYE. e-posta: tuncaybolat@comu.edu.tr. ORCID ID: 0000-0002-4538-8139.

art has reached. The author, who was previously under the influence of romanticism and critical realism, exhibited a socialist realist artist attitude to a large extent in this book. Sabahattin Ali goes beyond criticism and idealizes the classless social structure in *Sırça Köşk*, who has always been in favor of the idea of social benefit in art before. The stories “Beyaz Bir Gemi” and “Bahtiyar Köpek” in this book stand out as texts representing the sense of art he opposes or defends. In this article, these two stories are analyzed with concepts and methods of socialist realism. As a result, in this study, inferences were made about the author’s sense of art, based on the fictional texts focused on painting and literature.

Keywords: Sabahattin Ali, *Sırça Köşk*, socialist realism, story, art.

Giriş

Edebiyatın farklı alanlarında kalem oynatan sanatçılar, kendi sanat görüşlerini değişik biçimlerde ifade edebilirler. Bunun en dolaysız yolu sanatçının, sanata dair görüşlerini içeren yazılar kaleme almasıdır. Farklı şairlerin kaleminden çıkmış poetika metinleri bunun en tipik örneklerini teşkil eder. Sanatçılar, röportaj veya soruşturmalara verdikleri cevaplarla yahut konferans, panel gibi sözlü etkinliklerde kurdukları cümlelerle de sanat görüşlerini doğrudan dile getirebilmektedir. Bu gibi dolaysız aktarımlara ek olarak bir şair veya yazarın sanat görüşünü kurmaca metinleri üzerinden tespit etmek de mümkündür. Kimi kurmaca metinler, içerikleri itibarıyla sanatla ve sanatçının yaratma pratiği ile ilgilidir. Söz gelimi, Faruk Nafiz Çamlıbel’in “kendi sanat anlayışını ortaya koyan” ve “manzum bir poetika” (Çetin, 2009: 70) olarak düşünebileceğimiz “Sanat” şiiri, bu uygulamanın en bilinen örneklerindedir. Sait Faik’in “Birahanedeki Adam” ve “Eftalikus’un Kahvesi” gibi hikâyeleri de onun yazma pratiği ve edebiyat görüşü hakkında ipuçları ile doludur. Sayısı çoğaltılabilecek bu örneklerin gösterdiği üzere kimi metinler, yaratıcısının sanat anlayışına, yazma amacına veya yazma biçimine dair yoğun bir içerik barındırmaktadır. Bu gibi metinleri odağa alarak yapılacak okumalar, söz konusu yazarların sanat anlayışlarının kavranmasına önemli bir katkı sunacaktır.

Türk edebiyatının en çok okunan yazarları arasında yer alan Sabahattin Ali, ilk hikâyelerinden itibaren toplumsal konulara ilgi duymuş bir isimdir. Bu ilgi, yazarın politikaya angaje olduğu, yani muhalefetinin en keskin biçimini aldığı son dönemindeki hikâyelerinden oluşan kitabı *Sırça Köşk*’te (1947) çok daha sistemli bir hâl alır. *Sırça Köşk*’e kadar gelen süreçte toplumsal sorunları teşhir etmekle yetinen yazar, yayıncılık vasıtasıyla politik muhalefetin ön safında yer aldığı son yıllarında toplumcu gerçekçi çizgide hikâyeler kaleme almıştır. Özellikle masal formunda kaleme aldığı “Koyun Masalı” ve “Sırça Köşk”te eleştirinin ötesine geçerek sosyalizmin ana hedeflerinden olan sınıfsız toplum yapısını idealize etmiştir. *Sırça Köşk* kitabında yer alan “Beyaz Bir Gemi” ve “Bahtiyar Köpek” hikâyeleri ise yazarın artık iyice belirginleşmiş toplumcu sanat görüşünün savunusu olarak öne çıkarlar. Yazar “Beyaz Bir Gemi” hikâyesinde topluma hizmet

etmeyen, yozlaşmış sanat anlayışını karikatürize eder. “Bahtiyar Köpek” hikâyesinde ise Sabahattin Ali’nin sesi ile konuşan hikâye anlatıcısı, niçin devamlı olumsuz durumları hikâyeleştirdiğini, zengin bir ailenin lüks içinde yaşatılan köpeği ile sefalet içindeki halk arasında kurduğu tezat üzerinden izah eder. Bu yazıda, adı geçen hikâyelerden hareketle Sabahattin Ali’nin sanat anlayışının vardığı nokta tespit edilmeye çalışılacaktır.

Sanatın Varlık Amacını Sorgulayan İki Hikâye: “Beyaz Bir Gemi” ve “Bahtiyar Köpek”

Sabahattin Ali’nin sanatla ilgili verdiği demeçlere bakıldığında, ona daima toplumsal bir misyon yüklediği görülür. Bu yön, Sabahattin Ali’nin edebî anlayışında gerçekçilikten daha önde gelir. Zira Sabahattin Ali’nin tüm sanat yaşamını gerçekçilik dairesinde değerlendirmek mümkün değildir. Sanatçının romanlarında, şiirlerinde ve erken dönem hikâyelerinde belirgin bir romantik duyarlılık gözlemlenmektedir. Sosyalist dünya görüşünü iyiden iyiye benimsediği dönemde dahi o, romantizme büsbütün sırt dönmeyi doğru bulmadığını ifade etmiştir: “Realist olacağım diye hayatta vakıa hâlinde mevcut bulunan romantizmi inkâr etmek saflık olur” (Ali, 2013: 1590). Yazarın bu yönü üzerine bir yazı kaleme almış olan Şaban Sağlık, onun başarısını “realizm-romantizm sentezi”ne borçlu olduğunu düşünmektedir (2018: 120). Dolayısıyla Sabahattin Ali’nin sanat anlayışı içinde asıl belirleyici olan gerçekçilik değil; toplumculuktur. “Halkçı bir edebiyatın ancak realist olabileceği izaha ihtiyaç göstermeyecek kadar açık bir hakikattir” (2013: 1590) diyen Sabahattin Ali için gerçekçilik, daha ziyade toplumcu olmanın ön şartı olduğu için kıymetli ve zorunludur. Sanatı “gaye” değil, “vasıta” olarak gören (Ali, 2013: 1581) yazar, muhtelif demeçlerinde edebiyata yüklediği anlamın topluma hizmet etmek, onu bulduğundan daha üst bir konuma taşımak olduğunu dile getirmiştir. Mesela Umran Nazif’le yaptığı bir konuşmada sanata dair görüşlerini şöyle beyan eder:

“Bütün sanat, insanların hayrı için mevcut olduğuna göre sarahaten ve şuurlu olarak şerre perestiş edenler bence hakiki manasıyla sanatkâr dahi değildir. Sanatta bulunmasını lüzumlu gördüğüm bu hayır, muayyen bir manada belki de ‘tez’dir” (Ali, 2013: 1575).

Yazarın Muzaffer Reşit’e verdiği bir mülakatta sarf ettiği cümleler de aynı doğrultudadır:

“Edebiyat, hatta alelumum sanat, bence sanatkârın düşündüğü ve duyduğu bir fikrin ve hissin ortaya atılması, tamim edilmesi [genelleştirilmesi] demektir; yani bir nevi propagandadır. Ben hiçbir zaman sanatın maksatsız olduğuna kani olmadım. Sanatın tek ve sarıh maksadı vardır: İnsanları daha iyiyeye, daha doğruya, daha güzele yükseltmek, insanlarda bu yükselme arzusunun uyandırmak. Sanatın ve (...) edebiyatın, bu manada gelişmesini isterim.

Bu takdirde de endividüalizmden [bireycilikten] mümkün olduğu kadar hayata, muhite dönmek, muhitten birçok şeyler almak ve muhite birçok şeyler vererek yazmak lazımdır. Bunun yapılabilmesinin birinci şartı ise muharririne realist olmak müsaadesinin verilmesidir" (Ali, 2013: 1567).

"Beyaz Bir Gemi" hikâyesinin odak figürü Ressam Tefvik Aravurgun'dur. Bu ressam karakterin sanatını icra etme biçimi, Sabahattin Ali'nin yukarıda temas edilen sanat görüşleri ile kafa kafaya zıttır. Hikâyede, Ressam Tefvik Aravurgun'un maddî kazanımları her şeyin önünde tutan çıkarıcı tavrı üzerinden sanatın amacı ve içeriğine dair bir sorgulamaya gidilmektedir.

Hikâye, Ressam Tefvik Aravurgun'un rıhtımda kendisine bir resim konusu arayışı ile başlar. Ressam, bir önceki akşamüzeri günbatımında kömürcü kayıklarının "sırmalı gibi" parıldadığını görmüştür. Bu etkileyici manzaranın resmini yapmak için rıhtıma geldiği kuşluk vaktinde kayıkların "pek kirli suratlı, hırpani, asıl vaziyetlerine pek yakın" bir görünüm alması üzerine "Fındıklı'da kömür kayıkları" tablosundan vazgeçer (1221). Tefvik Aravurgun, gerçeklerle yüzleşebilen ve gerçekleri olduğu gibi eserine yansıtabilen bir sanatçı değildir. Günbatımının etkileyici ışığı altında sefaleti gizlenen kayıklar, ona iyi bir resim konusu olarak görünmüşken şimdi "projektör ışıkları kesildiği, vücudunu tatlı bir sır gibi saklayan tül sırtından çekildiği zaman sarkmış etleri ve sarı yeşil çehresi perişan bir hal alıveren bir eski dansöz gibi, karpuz kabuklarıyla kedi ölülerinin arasında ağır ağır çalkan[an]" (1221) kayıklar onun resmine konu olamayacak kadar "çirkin" ve "gerçek"tir. Sabahattin Ali'nin kendi sanat görüşünün karşısında yer alan Ressam Tefvik tipi, gerçeği, hele ki yoksulluk ve sefalet gibi izleyiciyi can sıkıntısına ve sorgulamaya sevk edebilecek toplumsal problemleri içeren bir gerçeği sanatın konusu olarak görmenin çok uzağındadır. Tefvik Aravurgun için "sanat, yeryüzünde ve insanların içinde olup bitenleri, çöplükle sarayı aynı hakikatten uzak ve güzelleştirici örtüye bürüyen ay ışığı gibi, tatlı bir yalan bulutunun arkasından göstermeye mecburdu, sanat eserinden faydalanabilecek durumda olanlar, her şeyden önce avunmak, oyalanmak istiyorlardı; sanatkârın emeği de işte bu *tatlı rüya* meraklılarına bağlıydı, yoksa kömür kayığında yüzükoyun yatan yırtık zıpkalı Bartın uşağına değil" (1221-1222).

Ressam Tefvik, yoksul alt sınıfların dünyasını resmine taşımadığı gibi, onları, sanatını izleyip değerlendirecek bir muhatap olarak da düşünmez. Ramazan Korkmaz'ın "yozlaşma probleminin kişiliklerini ezdiği, insanî hasletlerini ve değerlerini tahrip ettiği zavallılar" (2016: 135) ifadesiyle değerlendirdiği Tefvik Aravurgun ve onunla benzer anlayıştaki ressam arkadaşları için sanatın muhatabı, onu maddî olarak en yüksek bedelle satın alabilecek olanlardır. Sabahattin Ali'nin eleştirisine muhatap olan toplumsal düzende, maddî gücü elinde tutan ayrıcalıklı sınıfın arzularına göre biçimlenen bir sanatın yoksul kitlelerin beklentilerini, so-

runlarını ve kötü koşullarını yansıtması beklenemez. Hikâyenin ortaya koyduğu bu tez, toplumcu gerçekçiliğın toplum ve sanat görüşü ile örtüşmektedir.

Temelde Marx ve Engels'in görüşlerine dayanan toplumcu gerçekçi sanat anlayışında Marksizmin ana tezi olan tarihî maddecilik belirleyici konumdadır. Tarihî maddeciliğe göre üretim ilişkilerinden doğan ekonomik zemin ya da diğer bir ifadeyle alt yapı; ahlak, hukuk, din ve sanat gibi üstyapı kurumları üzerinde önemli role sahiptir. Dolayısıyla sınıflara ayrılmış toplum yapısı içinde ekonomik iktidarı elinde tutan egemen güçler, görüşleri ve istekleri ile sanatı biçimlendirirler. Marx ve Engels, alt yapı ve üst yapı arasında tek yönlü ve basit bir ilişki olduğunu düşünmüşlerdir. Fakat zamanla farklı Marksist düşünürler, bu görüşü aşmış ve alt yapı-üst yapı ilişkisinin karşılıklı bir yapı arz ettiği görüşü yaygınlık kazanmıştır (Moran, 1988: 38). Edebiyat sanatı üzerine değerlendirmede bulunurken dilin kendisinin bizatihi siyasal olduğunu ifade eden Terry Eagleton'a göre ise dilsel yapıların tamamında bir mücadele vardır. Dil, başka pek çok iktidar mücadelesinin yanında sınıflar arasındaki kavganın da cereyan ettiği zemindir. Edebiyat ise bu mücadelenin "sonucu olduğu kadar aktörü"dür (2012: 61). Dolayısıyla toplumcu gerçekçiliğe göre bir üstyapı kurumu olarak edebiyat/sanat, sınıflı toplum yapısının yozlaşmışlığını ifşa ederek yahut alt sınıfların haklarını dile getirerek toplumsal dönüşüme katkı da sunabilir. Söz konusu sanat, edebiyat ise sanatçı, dilin ideolojik yapısını kendi görüşü doğrultusunda etkileyebilir. Sanat böyle bir yol takip ettiğinde toplumsal direnişin bir parçası olabilecektir. Aksi hâlde sanat da, sosyalist dünya görüşüne göre bir sömürü düzeni olan bozuk sistemin hizmetine girmekten kaçamaz. Bu doğrultuda, Marx ve Engels'in sanat görüşlerini daha sistematik hâlde getiren Plehenov, *Sanat ve Sosyalizm* kitabında toplumun genel değer yargıları ile o toplumda ortaya çıkan sanat arasındaki bağdan söz ederken "Her şeyin para ile satın alınabildiği bir devirde sanatın da öyle olmasına şaşılabilir mi?" diye sorar ve ekler: "Dekadan bir devrin sanatı dekadan olmak 'gerek' (1967: 112). İşte Ressam Tefvik tipi, sosyalist düşünürlerin sınıflara ayrılmış bir sömürü sistemi olarak gördükleri "bozuk" düzenin bir ürünüdür.

Tefvik Aravurgun, Sabahattin Ali gibi sanatı toplumsal mücadelenin bir vasıtası olarak görmez. Hikâyedeki ressamın sanatına yön veren samimi estetik kaygılar da değildir. O, sadece kendisine maddî olarak katkı sağlayacak eserler çizmeye yönelmiştir. Ressam Tefvik'in sefalet içindeki kömür kayıklarını resmetmek istemeyişinin temelinde de ekonomik kaygılar yatmaktadır. Zira böyle bir sefalet tablosu, üst tabaka mensuplarını avutup eğlendirmeyeceği gibi izleyiciyi sınıfsal bir sorgulamaya sevk ederek rahatsız da edebilir. Bu da onların sanat eserini beğenip yüksek ücretlerle satın almalarını engelleyecektir. Netice itibarıyla Ressam Tefvik'in ekonomik beklentileri, onu egemen sınıfların arzuladıkları türden bir sanatsal üretime yönelmiştir.

Kömür kayıklarını resmetmekten vazgeçen Tefvik'in gözüne birkaç yüz metre ötesinde duran "beyaz bir gemi" ilişir. Hızlı bir şekilde karşısındaki seyahat yatının resmini tamamlayan ve eserini yatın sahibine gösterip ödüllendirilmeyi uman ressamın zihninden geçen düşünceler, onun sanata yüklediği anlamı açıkça ortaya koymaktadır: "Kimbilir hangi gâvurun yatıdır?... Yaşamasını biliyor hergeleler... Elbette, dünyada her şey parayla olur, para da onlarda... Sanatın kıymetini de onlar biliyor" (Ali, 2013: 1223). Ressam, işte bu düşüncelerle bir kayığa binip resmini yatın sahibine sunmaya gider. Geminin sahibi olan Lord orada yoktur; ama kaptan ressamı ilgiyle karşılar. Ona yemekte kendisine eşlik etmesini teklif eder. Tefvik, Lord'un kendisine ihsan edeceği paraları kaybettiğini düşünüp üzülse de, geminin güzel yemekleriyle karnını doyuracak olması onu teselli eder. Fakat kaptan, gemiden ayrılırken ona resmine karşılık bir zarf vermeyi ihmal etmez. Zarfın içinden -o dönem için gayet iyi bir ücret olduğu anlaşılan- "25 İngiliz lirası" (1225) çıktığı haberi, Tefvik Aravurgun'un da üyesi olduğu "Akademi"de yayılınca; başka ressamlar da rıhtımda "güzel bir resmini yapabilmek için" "beyaz bir yat" (1226) beklemeye başlarlar. Ne var ki İkinci Dünya Savaşı'nın öncesindeki güvensiz ortamda bu tip seyahat yatları çok nadir görülmektedir.

İçlerinde Tefvik Aravurgun'un da yer aldığı üç ressam, neden sonra ufukta beyaz bir gemi görürler ve kıyasıya bir yarış içinde onu resmetmeye başlarlar. Ellerindeki resimlerle ardı ardına gemiye çıkan ressamlar, tayfaya patronlarını görmek istediklerini söylediklerinde, içine düştükleri komik durum ortaya çıkar. Geminin sinirli kaptanı ressamlara "Ne yatı ulan? Serseri misiniz nesiniz? Buraya alaya mı geldiniz?" (1228) diye çıkıştıktan sonra tayfaya ressamları gemiden atmasını emretmiştir. Çünkü bu bir seyahat yatı değil, devlete ait bir tahlisiye [kurtarma] gemisidir ve "[b]unun sahiden yata benzer tarafı yok"tur (1229).

Sabahattin Ali, sanatlarını egemen sınıfın iltifatını kazanmaya adanmış ve para hırsıyla gerçekliği göremez duruma gelen üç ressamın içine düştükleri komik durum vasıtasıyla topluma sırtını dönen sanat anlayışı ile onun temsilcilerini alaya almıştır. Hikâyenin başında alt sınıfları temsil eden kömür kayıklarını ve "kömür kayığında yüzükoyun yatan yırtık zıpkalı Bartın uşağı"nı (1222) resmine konu etmekten kaçıp bir İngiliz Lord'un yatını çizmeyi tercih eden Tefvik Aravurgun, hikâyenin sonunda "Bartın uşağı" gibi alt sınıfa mensup olan Karadenizli bir tayfa tarafından lüks yat sandığı kurtarma gemisinden yaka paça atılır. Bir yönüyle hikâyede, toplumun/alt sınıfların sorunlarına sırtını dönen sanatçı yine toplum tarafından cezalandırılır.

Sabahattin Ali; "Beyaz Bir Gemi"de toplumsal sorunlara gözünü kapatmış Tefvik Aravurgun tipiyle ekonomik ilişkilerin sanata nasıl yön verdiğini ortaya koymuştur. Hikâyeci, ekonomik ilişkiler ağının biçimlendirdiği maddiyatçı sanat anlayışına teslim olmak yerine sanat yoluyla toplumu dönüştürme taraftarı olduğu için kendi kurmaca evreninde yanlış/yozlaşmış bulduğu sanat görüşünü

mahkûm eder. Odağında toplumcu bir sanatçının görüşleri yer alan “Bahtiyar Köpek” hikâyesi ise “Beyaz Bir Gemi”de alaya alınan dejenere sanat anlayışına karşı bir alternatif sunarak onu tamamlar.

“Bahtiyar Köpek”, gerçekçilik meselesinin sorgulandığı bir hikâyedir. Gerçekçiliğin sınırlarının ne olduğu, sanatçının hayatın içinden neleri alıp sanatının merkezine yerleştirdiği, her eser bir elemanın ya da seçimin sonucu iken gerçekçiliğin mümkün olup olmadığı gibi meseleler; modern edebiyatın önemli tartışma konularından olmuştur. Bilindiği üzere Ahmet Midhat Efendi *Müşahedat*’ın (1891) “Kariinle Hasbihal” kısmında başta Emile Zola olmak üzere natüralist romancıları, sürekli olarak kötü durumları konu edindikleri için eleştirmiştir: “Bu zamanın tabii romancılarına bakılacak olursa dünyada ve bahusus dünyanın Fransa denilen kısmında ve hele Fransa’nın Paris denilen yerinde fezail-i beşeriyeden hiçbir eser kalmamış olmak lazım gelir” (2021: 12). Gerçekçiliğin Türk edebiyatındaki öncü isimlerinden Halit Ziya ise Zola ile ilgili değerlendirmesinde, onu onaylayan bir tavırla “[d]üşmanları Zola’ya itiraz ederken ‘hakikat böyle değildir,’ demiyorlar, ‘hakikatin bu pisliklerini meydana çıkarma,’ diyorlar” (1998: 84) ifadelerini kullanır. Sabahattin Ali’nin kurmaca dünyaya yansımaları olarak düşünebileceğimiz “Bahtiyar Köpek” hikâyesinin anlatıcısı da, Zola’ya yöneltilene benzer eleştirilerin muhatabıdır:

Niçin hep acı şeyler yazayım? Dostlar, yufka yürekli dostlar bundan hoşlanmıyorlar. ‘Hep kötü, sakat şeyleri mi göreceksin?’ diyorlar. ‘Hep açlardan, çıplaklardan, dertlilerden mi bahsedeceksin? Geceleri gazete satıp izmarit toplayan serseri çocuklardan; bir karış toprak, bir bakraç su için birbirlerini öldürenlerden; cezaevlerinde ruhları kemirile kemirile eriyip gidenlerden; doktor bulamayanlardan; hakkını alamayanlardan başka yazacak şeyler, iyi güzel şeylerden kalmadı mı? Niçin yazdıklarındaki bütün insanların benzi soluk, yüreği kederli? Bu memlekette yüzü gülen, bahtiyar insan yok mu? (2013: 1264).

Görüldüğü üzere Sabahattin Ali’yle özdeş kurmaca yazara yönelen “memlekette yüzü gülen, bahtiyar insan yok mu?” eleştirisinde bulunanlar ile Zola’ya Paris’te insanlık değerleri namına hiç iyi bir şey yok mu diye seslenen Ahmet Midhat’ın bakış açısı benzerdir. Sabahattin Ali’nin hikâyesi aracılığıyla yaptığı savunma ise Halit Ziya’nın Zola hakkındaki düşünceleri ile benzerlik gösterir. Yani Sabahattin Ali, eserlerinin içeriğini meydana getiren olumsuzlukların ve toplumsal sorunların hayatın gerçekleri olduğunu dile getirir. Ayrıca Sabahattin Ali, Halit Ziya ve Zola’dan farklı olarak edebiyatı toplumsal mücadelenin parçası ya da kendi ifadesiyle “bir nevi propaganda” olarak gördüğü için toplumun çoğunluğunu oluşturan alt sınıflar türlü sorunlarla boğuşurken bireyselliği önceleme veya pembe tablolar çizmeyi ahlaki bulmaz.

“Bahtiyar Köpek” hikâyesi, toplumun üst tabakasına mensup kimselerin alt tabakalarda verilen yaşam mücadelesinden uzakta lüks ve israf içindeki yaşamlarını ironik bir dille ele almaktadır. Sürekli olumsuzlukları anlatmakla itham edilen anlatıcı, görünürde, bir bahtiyarlık hikâyesi anlatma niyetindedir. Kendisine yöneltilen eleştirilere imalı bir üslupla “Sade güler yüzlü, bahtiyar insanlar değil, bahtiyar köpekler bile var. Ben de karar verdim, bu sefer açıktan, ıstıraptan, nefretten değil... rahattan, tokluktan, sevgiden bahsedeceğim” (2013: 1264) şeklinde cevap verir. Ardından zengin bir muhitin gündelik hayatından kesitler sunulur. Anlatıcının hikâyesinin sonunda dile getirdiği üzere dünyaya gelme gayesi “karanlık şeyler” (2013: 1268) anlatmak değildir. Dolayısıyla o, insanların müreffeh yaşamasından, sağlıklı ve mutlu olmasından rahatsız değildir. Hikâyecinin rahatsızlık duyup tenkit ettiği, refahın toplumun üst katmanındaki kısıtlı bir kesimde toplanmış olmasıdır. Burada üstü kapalı bir devlet/iktidar eleştirisinin de mevcut olduğu görülür.

Bilindiği üzere Sabahattin Ali devletin tek büyük güç konumunda olduğu bir dönemde yaşamış ve edebî ürünlerini bu tarihsel süreçte ortaya koymuş bir yazardır. Dolayısıyla yazarın eleştirdiği dönemin mimarı Tek Parti rejimidir. Yaşadığı dönemin az sayıdaki muhalif sesinden biri olan Sabahattin Ali’nin farklı metinlerine yansıdığı üzere o, Cumhuriyet’in ilanı ile bütün toplumsal sorunların çözülemediği kanaatinde. Özellikle de padişahlıktan Cumhuriyet rejimine geçmenin sınıflı toplum yapısı üzerinde bir değişiklik yapmadığı yönündeki görüşü, onun kurmaca eserlerinde ve politik yazılarında çok belirgindir.

Özel sermayenin ekonomi içinde henüz çok küçük bir yer tuttuğu Tek Parti döneminde üst-orta sınıfı az sayıdaki sermayedarla birlikte devlet eltileri oluşturmaktadır. Sabahattin Ali, toplumun küçük bir kısmını oluşturan bu sınıfın refahının geniş halk kitlelerinin emeğine dayandığı görüşündedir. Yazar, 6 Ocak 1947’de *Markopaşa*’da çıkan “Tam Demokrasi” yazısında ülkenin tüm yükünü çekenin halk olmasına rağmen sadece gücü elinde tutanların refah içinde yaşamalarını ironik bir şekilde dile getirmiştir:

Artık bizde de tam demokrasiye geçmenin sırası geldiği kanaatindeyiz. Demokrasi, halkın halk tarafından halk için idaresi demek olduğuna göre, hükümet halka ait işlerden elini eteğini çekmeye başlamalı, kendi işine bakmalıdır. Mesela şimdiye kadar yalnız okulunu, köyünün yolunu, deresinin köprüsünü yapmaya mecbur olan köylü, bundan sonra bütün memleketin şoselerini, demiryollarını, demir ve beton köprülerini de aralarında imece ile yapmalı, hükümet ise ancak hükümet konağı, beyzadelere lüks okul, kendilerinin bulunduğu semtlere asfalt yol yaptırmakla kalarak halk hâkimiyetine hürmet etmelidir (Ali, 2013: 1503).

Refahın haksız bölüşüldüğü tezi, “Bahtiyar Köpek” hikâyesinde “sokakları geniş ve asfalt” kaplı olan zengin semte de sirayet etmiştir. Mesela, semtin peyzajı

için harcanan paranın aslında yoksul halkın haklarından kısılarak elde edildiği şu cümle ile ifade edilir: “Her biri bir fakir çocuğun liseyi bitirinceye kadar okumasına yetecek masraflarla yetiştirilen bodur çamlar, caddeye gölge vermese bile güzellik veriyor” (1264). Bu kıyaslamada halkla üst sınıf arasındaki ayrım, terazinin bir kefesine süs ağaçları öbür kefesine ise fakir çocukların eğitimi koyularak gösterilmiştir. Hikâyenin devamında asıl ve daha çarpıcı kıyaslama halkın sefaleti ile varlıklı bir ailenin köpeği arasında yapılır. Bu kıyaslama daha dramatiktir. Zira Türk kültüründe köpek, sevilen ve sadık bir hayvan özelliği taşımakla birlikte bir aşağılık, adilik, alçaklık ve değersizlik sembolüdür (Ayverdi, 2011: 1786).

Karşıtlıklar üzerine kurulu olan hikâyede, halkın büyük çoğunluğundan daha iyi şartlar içinde yaşatılan “bahtiyar” köpeği gezdirmekle görevli özel bir uşak vardır. Köpeği gezdirmekle görevli olan “uşak, yahut odacı, yahut kavas” adılarını, tasmaından kıyafetlerine kadar her şeyi özel olan bu köpeğin hareketlerine göre ayarlar. O yürüyünce yürür; o ihtiyaç giderirken “hürmetle” bekler. Tüm dikkatine rağmen uşak, köpeğin başına bir şey gelmesinden büyük bir korku duyar. Bu köpek “akciğer, yürek filan” yemez. Özel baytarı tarafından tespit edildiği üzere, güzelce pişirilmiş karaciğer dışında bir şey yerse midesine dokunmaktadır (1266). “Üç beş kere” öksürse hemen hayvan hastanesine götürülen köpeğin sıradan bir köpekten farklılaşmasına de müsaade edilmez ve ona layık soylu bir köpek bulunur (1267).

Anlatıcı, zengin bir semtin refah içindeki hayatını –bu refahın altında yatan sınıfsal adaletsizliğe göndermelerde bulunarak- resmetmiş ve ardından sosyal sınıflar arasındaki farkı daha etkili vurgulamak için varlıklı bir ailenin üzerine titredikleri köpeklerine sundukları imkânları bir tersten anlatım mantığı içinde sunmuştur. Tüm bu anlatım, yazarın kendi sanatsal duruşunun meşruiyetini ortaya koymak içindir. Nitekim hikâyenin sonunda anlatıcı, niçin sürekli “acı şeyleri” konu alan eserler yazdığını, “Hele cümle âlem bu köpeğin onda biri kadar rahata kavuşsun, bakın ben bir daha acı şeylerden söz açar mıyım!” (1268) cümlesi ile açıklar.

Sonuç

1947’de yayımlanıp 1948’de sakıncalı bulunduğu için bakanlık kararıyla toplatılan *Sırça Köşk* yazarın romantizmle karışık bir eleştirel gerçekçilikten toplumcu gerçekçiliğe adım attığı son döneminin ürünüdür. *Sırça Köşk*’te yer alan “Beyaz Bir Gemi” ve “Bahtiyar Köpek” hikâyeleri, Sabahattin Ali’nin toplumcu sanat görüşlerini yansıtan metinler olarak öne çıkmaktadır. Bu iki metini birlikte okumak suretiyle Sabahattin Ali’nin sanat anlayışının vardığı nokta hakkında bütünlüklü bir fikir edinmek mümkündür. Zira “Beyaz Bir Gemi”de yozlaşmış ve toplumdan uzak bir sanatçı portresi üzerinden sanatın “ne olmaması” gerektiği gösterilirken yazarın kendi hikâyeci kimliğini aksettirdiği “Bahtiyar Köpek”te ise toplumcu sanatın takındığı eleştirel tavrın haklılığı ispat edilmeye çalışılmıştır.

“Beyaz Bir Gemi”nin ressam karakteri, sanatı egemen sınıfların beğenisini kazanmak adına, pek çok sorun barındıran gerçekliği gizleme/süsleme marifeti biçiminde algılarken “Bahtiyar Köpek”in edebiyatçı anlatıcısı, sürekli olarak olumsuzluklardan söz edişinin gerekçesini toplumsal sınıflar arasındaki devasa farka dikkat çekerek açıklar. Birbirini tamamlayan bu iki hikâye, Marksizmin tarihî maddecilik görüşünden türetilmiş toplumcu gerçekçi sanatın iki ucuna karşılık gelir. Sanatı altyapı-üstyapı ilişkileri bağlamında ele alan bu görüşe göre toplumun altyapısını oluşturan ekonomik ilişkiler, ahlak, inanç ve sanat gibi üstyapı kurumlarını biçimlendirir. “Beyaz Bir Gemi” hikâyesinde Tefvik Aravurgun ve arkadaşlarının sanatsal üretimlerinde maddî gücü elinde tutan insanların beğenisi, daha doğrusu onların avunma arzusu belirleyici role sahiptir. Toplumcu gerçekçiliğin sınırları zamanla genişlemiş, Marx ve Engels’in sadece altyapının üstyapıya etki ettiği yönündeki görüşünün yerine iki yapı arasında karşılıklı bir etkileşim olduğu görüşü yerleşmiştir. Buna göre bir üstyapı kurumu olan sanat da toplumu ve ekonomik ilişkiler ağını dönüştürebilir. Bu bağlamda “Bahtiyar Köpek” hikâyesi, sanatıyla toplumdaki olumsuzluklara ışık tutan, sınıflı toplum yapısının problemlerini dile getiren bir sanatçının savunusudur. Sabahattin Ali’nin kendi sanat anlayışının bir yansıması olan hikâye, sanat yoluyla altyapının, yani tüm toplumsal ilişkiler ağının değiştirilebileceğine duyulan bir inancın dile getirilişidir.

Kaynakça

- Ahmet Midhat Efendi. *Müşahedat*, Haz. Bilgin Güngör. İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi.
- Ali, Sabahattin (2013). *Bütün Eserleri*. Haz. Sevgül Sönmez. İstanbul: YKY.
- Ayverdi, İlhan (2011). *Misalli Büyük Türkçe Sözlük 2*. İstanbul: Kubbealtı Neşriyat.
- Çetin, Nurullah (2009). *Şiir Tahlilleri 1*, Ankara: Öncü Kitap.
- Eagleton, Terry (2012). *Eleştiri ve İdeoloji: Marksist Edebiyat Teorisi Üzerine Bir Çalışma*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Korkmaz, Ramazan (2016). *Sabahattin Ali İnsan ve Eser*. İstanbul: Kesit Yayınları.
- Moran, Berna (1988). *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*. İstanbul: Cem Yayınevi.
- Plehanov, Georgi V. (1967). *Sanat ve Sosyalizm*. Çev. Selim Mımoğlu. İstanbul: Sosyal Yayınlar.
- Sağlık, Şaban (2018). “Realist Bir Romantik Yahut Romantik bir Realist Olarak Sabahattin Ali”. *Hece Susturulamayan Ses Sabahattin Ali Özel Sayısı*, 253: 108-120.
- Uşaklıgil, Halit Ziya. *Hikâye*. Haz. Nur Gürani Arslan. İstanbul: YKY.

Çalışmanın yazarı/yazarları "COPE-Dergi Editörleri İçin Davranış Kuralları ve En İyi Uygulama İlkeleri" erevesinde aşağıdaki hususları beyan etmişlerdir:

Etik Kurul Belgesi: Bu alışma için etik kurul belgesi gerekmemektedir.

Finansman: Bu alışma için herhangi bir kurum ve kuruluştan destek alınmamıştır.

Destek ve Teşekkür: Çalışmanın araştırılması ve yazımı esnasında destek veya fikirlerine başvurulan herhangi bir kişi bulunmamaktadır.

ıkar atışması Beyanı: Bu makalenin araştırması, yazarlığı veya yayınlanmasıyla ilgili olarak yazarın/yazarların potansiyel bir çıkar atışması yoktur.

Yazarın Notu: Bu makalenin yazarının iletilmesini gerekli gördüğü herhangi bir notu bulunmamaktadır.

Katkı Oranı Beyanı: Bu makalenin tüm bölümleri tek bir yazar tarafından hazırlanmıştır.



The author / authors of the study declared the following points within the framework of the "COPE-Code of Conduct and Best Practices Guidelines for Journal Editors":

Ethics Committee Approval: Ethics committee approval is not required for this study.

Funding: No support was received from any institution or organization for this study.

Support and Acknowledgments: There is no person whose support or ideas are consulted during the research and writing of the study.

Declaration of Conflicting Interests: The author has no potential conflict of interest regarding research, authorship or publication of this article.

Author's Note: There is no note that the author of this article deems necessary.

Author Contributions: All sections of this article have been prepared by a single author.

