

ISSN 0130-0741



9 770130 074912

HALKBİLİM
FOLKLORE

EDEBİYAT
LITERATURE

ANTROPOLOJİ
ANTHROPOLOGY

110

Uluslararası Hakemli Dergi Yılda Dört Sayı Çıkar

A Peer Reviewed Quarterly International Journal

folklor/edebiyat
folklore/literature



ULUSLARARASI
KIBRIS
ÜNİVERSİTESİ

CYPRUS
INTERNATIONAL
UNIVERSITY

ISSN 1300-7491
Cilt - Vol. 28,
Sayı - No. 110
2022/2

folklor/edebiyat

folklore&literature

halkbilimi • edebiyat • antropoloji
folklore • literature • anthropology

ULUSLARARASI HAKEMLİ DERGİ / YILDA DÖRT SAYI ÇIKAR
A Peer Reviewed Quarterly International Journal

ISSN 1300-7491 / e-ISSN 2791-6057 DOI: 10.22559 CİLT: 28 SAYI: 110, 2022/2

Yayıncı / *Publisher*

Uluslararası Kıbrıs Üniversitesi adına / *On behalf of Cyprus International University*

Prof. Dr. Halil Nadiri
(Rektör / *Rector*)



Yayın Yönetmeni / *Editor*
Prof. Dr. Metin Karadağ
(mkaradag@ciu.edu.tr)

Teknik Editör / *Technical Editor*
Metin Turan (mturan@ciu.edu.tr)

Yönetim Yeri ve Yazışma Adresi / *Management center and communication*

folkloredebiyat@ciu.edu.tr

Uluslararası Kıbrıs Üniversitesi, Haspolat-Lefkoşa / *Cyprus Internatioanl University, Nicosia*
Tel: 0392 671 11 11 - (2601)

folklor/edebiyat'ta yayımlanan yazılar

Emerging Sources Citation Index (ESCI); TÜBİTAK ULAKBİM TR-Dizin; Milli Kütüphane/Türkiye Makaleler Bibliyografyası, Scopus; EBSCO, DOAJ, MLA Folklore Bibliography; Turkologischer Anzeiger; ERIH PLUS (The European Reference Index for the Humanities and the Social Sciences); Humanities and Social Sciences Index (Michigan University); CEEOL (Central and Eastern European Online Library); ACLA (American Comparative Literature Association); SOBIAD (Sosyal Bilimler Atif Dizini); Eurasian Scientific Journal Index- ESJI; TEI (Türk Eğitim İndeksi); Open Academic Journals Index OAJI, Idealonline Veritabanı; Genamics JournalSeek; Universityjournals; Elektronische Zeitschriftenbibliothek; International Innovative Journal Impact Factor (IIJIF); Scientific Indexing Services (SIS); Academic Resource Index/ResearchBib; Arastirmax -Scientific Publication Index; ISAM; Index Copernicus; AcademicKeys; DRJI Journal Indexed in Directory of Research Journals Indexing; ISI International Scientific Indexing ; Scilit; EuroPUB, JournalTOC's tarafından taranmaktadır.

Articles published in the Journal of **folklore & literature** are indexed in

Emerging Sources Citation Index (ESCI); TÜBİTAK ULAKBİM National Index (TR Index); National Library / Turkey Articles Bibliography; Scopus; EBSCO, DOAJ, MLA Folklore Bibliography; Turkologischer Anzeiger; ERIH PLUS (The European Reference Index for the Humanities and the Social Sciences); Humanities and Social Sciences Index (Michigan University); CEEOL (Central and Eastern European Online Library); ACLA (American Comparative Literature Association); SOBIAD Social Sciences Citation Index; Eurasian Scientific Journal Index- ESJI; TEI (Index of Turkish Education); Open Academic Journals Index OAJI; IdealonlineDatabase; Genamics JournalSeek; Universityjournals; Elektronische Zeitschriftenbibliothek; International Innovative Journal Impact Factor (IIJIF); Scientific Indexing Services (SIS). Academic Resource Index/ResearchBib; Arastirmax -Scientific Publication Index; ISAM; Index Copernicus; AcademicKeys; DRJI Journal Indexed in Directory of Research Journals, ISI International Scientific Indexing ; Scilit; EuroPub, JournalTOCs.



This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Türkiye Satış ve Dağıtım: Uluslararası Eğitim Öğretim Ltd. Şti.
Konur Sk. No: 36/13 Kızılay-Ankara, Tel: 0.312. 425 39 20

Baskı ve cilt: Başkent Klîşe ve Matbaacılık, Bayındır Sokak 30/E, Kızılay-Ankara Tel: 431 54 90

folklor/edebiyat

Üç Aylık Bilim ve Kültür Araştırmaları Dergisi

Amaç ve Kapsam - Tarihçe:

1994 yılından beri Ankara'da çıkan *folklor/edebiyat* (İngilizce adı *folklor/literature*) dergisi, 2008 yılı 58. sayıdan itibaren Uluslararası Kıbrıs Üniversitesi bünyesinde, uluslararası hakemli sistemle, basılı ve elektronik nüshalarla yılda dört sayı olarak yayımlanmaktadır. *folklor/edebiyat*, akademik alanda hazırlanan çalışmaların yer aldığı bir yayım olarak bilimsel araştırma yapan kurum ve kişilere katkı sağlamak amacıyla toplumsal hizmet sunan sosyal bir organdır. Dergide; folklor, edebiyat, antropoloji ve bu alanlarla bağlantılı dallardaki bilimsel, özgün ve nitelikli oldukları çift kör hakem sistemiyle onaylanmış araştırma makaleleri, bilimsel derlemeler ile kitap tanıtım ve eleştirileri değerlendirilmektedir.

folklor/edebiyat dergisi, Uluslararası Kıbrıs Üniversitesi tarafından yayınlanan açık erişimli çift kör hakemli bir araştırma dergisidir. Dergi, yüksek kaliteli teorik ve ampirik orijinal araştırma makalelerini ve analizlerini, dokümanları ve yorumları, uygulamaları veya uygulama tabanlı çalışmaları, eğitim çalışmalarını, meta analizlerini, eleştirilerini, değerlendirmelerini ve kitap incelemelerini kabul eder.

Dergiye yayımlanmak üzere teslim edilen metinler Türkçe veya İngilizce yazılmış özgün bilimsel çalışmalar olmalıdır. Dergiye gönderilen makaleler amaç, kapsam ve yeterlilik kriterleri bakımından Ödenetim Kurulu, editör tarafından değerlendirilerek uygun bulunanlar -gerekli durumlarda- alan editörlerine yönlendirilmektedir. Kör hakemlik uygulanarak en az iki uzman hakem görüşü ile makale inceleme aşaması tamamlanmaktadır. Dergiye gönderilen makalelerin içerikleri özgün, daha önce herhangi bir yerde yayımlanmamış veya yayımlanmak üzere gönderilmemiş olmalıdır. Makaleler, araştırma ve derleme başlıkları altında yayımlanır.

Araştırma Makalesi: Orijinal bir çalışmayı bulgu ve sonuçlarıyla yansıtan yazılardır. Çalışmanın özgün ve ulusal bilime katkısı olmalıdır.

Derleme Makalesi: Yeterli sayıda bilimsel makaleyi tarayıp, konuyu bugünkü bilgi ve teknoloji düzeyinde özetleyen, değerlendirme yapan ve bulguları karşılaştırarak yorumlayan yazılardır.

"Açık erişim ilkesiyle, herhangi bir kullanıcının bu makalelerin tam metinlerini okumasına, indirmesine, kopyalamasına, dağıtmasına, yazdırmasına, aramasına veya bunlara bağlantı vermesine, indeksleme için taramasına izin veren, halka açık internete ücretsiz kullanılabilirliğini kastediyoruz. Çoğaltma ve dağıtım üzerindeki tek kısıtlama ve bu alandaki telif hakkının tek rolü, yazarlara çalışmalarının bütünlüğü üzerinde kontrol hakkı vermek ve uygun şekilde onaylanma ve alıntı yapma hakkı olmalıdır." (Budapeşte Açık Erişim Girişimi)

Dergi, CORE ve COPE ilkelerini kabul eder.

folklor/edebiyat dergisi basılı ve çevrimiçi olarak Şubat, Mayıs, Ağustos, Kasım aylarında yılda dört sayı yayımlanmaktadır. Derginin kısaltılmış adı folk/ed' dir.

ISSN 1300-7491 - e-ISSN 2791-6057

Yayım Süreci:

Dergiye gönderilen makaleler, UKÜ bünyesindeki Ön Denetim Kurulu'nca dergi ilkeleri, etik kuralları ve teknik kurallarına uygunlukları açısından denetlenir. Bu kurulun yetkisi dışındaki gerekli teknik ekleme /düzeltmeler için yazarlarla işbirliği yapılır. *folklor/edebiyat* dergisi yönetimi (Ön Denetim Kurulu-Danışma Kurulu ve editör) intihal (plagiarizm) konusunda Turnitin/ iThenticate(R) aracılığıyla ve diğer bilimsel denetimlerden sonra metin incelemelerine geçer. Makalelerin özgün ve akademik ilkelere uygun olması, temel yayın koşullarıdır. DOI kayıtları ile yayınlanacak makalelerin bilimsel, etik ve yasal sorumlulukları yazarlarına aittir. Dergiye iletilen makaleler, Ödenetim Kurulu incelemesinden sonra, Alan Editörü ve Editör'ün onayıyla alanda uzman hakemlere gönderilir. Değerlendirme sürecinde, "çift kör hakem" işleyişi uygulanır. İki olumlu hakem raporu şarttır. Yazarlar, denetim süreçlerindeki uyarıları yerine getirirler; katılmadıkları hususlar varsa, gerekçeleriyle birlikte karşı görüşlerini iletirler. Bilimsel makaleler 8000; inceleme/tartışma/eleştiri yazıları 4000, medya, kitap tanıtım ve eleştiri yazıları 2000 sözcüğü aşmamalıdır. Dergide yazısı yayınlanan yazarlara, bir adet dergi ve makalelerinin pdf dosyası gönderilir. Dergiye gönderilen yazılar, hiçbir durumda iade edilmez.

Hakem Değerlendirme Süreci:

Dergiye gönderilen tüm çalışmalar aşağıda belirtilen aşamalara göre körleme yoluyla değerlendirilmektedir.

Körleme Hakemlik Türü:

Dergi, tüm çalışmaların değerlendirme sürecinde çifte körleme yöntemini kullanmaktadır. Çift körleme yönteminde çalışmaların yazar ve hakem kimlikleri gizlenmektedir.

İlk Değerlendirme Süreci:

folklor/edebiyat dergisine gönderilen çalışmalar ilk olarak Ödenetim Kurulu tarafından değerlendirilir. Bu aşamada, derginin amaç ve kapsamına uymayan, Türkçe ve İngilizce olarak dil ve anlatım kuralları açısından zayıf, bilimsel açıdan kritik hatalar içeren, özgün değeri olmayan ve yayın politikalarını karşılamayan çalışmalar reddedilir. Reddedilen çalışmaların yazarları, gönderim tarihinden itibaren en geç bir ay içinde bilgilendirilir. Uygun bulunan çalışmalar ise ön değerlendirme için ilgili alan editörüne gönderilir.

Ön Değerlendirme Süreci:

Ön değerlendirme sürecinde alan editörleri çalışmaların, giriş ve alan yazın, yöntem, bulgular, sonuç, değerlendirme ve tartışma bölümlerini dergi yayın politikaları ve kapsamı ile özgünlük açısından ayrıntılı bir şekilde inceler. Bu inceleme sonucunda uygun bulunmayan çalışmalar en geç dört hafta içerisinde alan editörü değerlendirme raporu ile iade edilir. Uygun bulunan çalışmalar ise hakemlendirme sürecine alınır.

Hakemlendirme Süreci:

Çalışmalar içeriğine ve hakemlerin uzmanlık alanlarına göre hakemlendirilir. Çalışmayı inceleyen alan editörü, *folklor/edebiyat* dergisi (veya Dergipark) hakem havuzundan uzmanlık alanlarına göre en az üç hakem önerisinde bulunur veya çalışmanın alanına uygun yeni hakem önerebilir. Alan editöründen gelen hakem önerileri editörler tarafından değerlendirilir ve çalışmalar editör(ler) tarafından hakemlere iletilir. Hakemler değerlendirdikleri çalışmalar hakkındaki hiçbir süreci ve belgeyi paylaşmayacakları hakkında garanti vermek zorundadır.

Yazım Kuralları:

Yazılar, "Microsoft Word Document" formatında, metin ve sonuç kısımları "Times New Roman" yazı tipi ve "12 punto" büyüklüğünde olmalıdır. Yazılar 2 satır aralığı, kenar boşlukları her bir kenardan 2,5 cm. boşluk olacak şekilde ayarlanmalıdır. Satır sonlarında sözcükler kesinlikle hecelerine bölünmemelidir. Metin blok (sağa sola dayalı), satırbaşı verilmeden ve paragraflar arasında satır boşluğu bırakmadan, otomatik olarak, altı nokta boşluk bırakılarak hazırlanmalıdır.

İlk sayfa düzeni:

- 1- Makale başlığı (ortada 12 sözcüğü geçmeyecek; ortalanacak)
- 2- Yazar adı (sağ köşe, sağa dayalı)
- 3- Çeviri makaleler için çevirmen adı (sağa dayalı)
- 4- Türkçe özgün makaleler için 150-200 sözcük arasında Türkçe makalelerdeki başlığın altına İngilizce çevirisi, Türkçe ve İngilizce 150-200 sözcükten oluşan Öz /abstract yerleştirilir. İngilizce makalelerde 250 sözcükten oluşan Türkçe Öz verilir. Türkçe makalelerde 750-1000 sözcükten oluşan genişletilmiş özet "extended summary" gereklidir.
- 5- Öz ve abstractın altında Türkçe/İngilizce en az 3, en çok 5 sözcükten oluşan anahtar sözcükler yer alır.
- 6- Sayfa altında verilecek bilgiler:
 - Makale ile ilgili açıklama çeviri metinlerde kaynak metin ile ilgili açıklama (*) işareti ile,
 - Yazarla ilgili bilgi sayfa altında (**) işaretiyle
 - Çevirmenle ilgili açıklama (***) işaretiyle gösterilir.

Dipnot ve Kaynaklar APA 7 standartlarına uygun olarak verilir, ikinci kaynaktan yapılan alıntılarda, asıl kaynak da belirtilir. Metin içinde kaynak gösterme ve diğer teknik uygulamalar hakkında ayrıntılı bilgi için aşağıdaki kaynaktan yararlanılabilir:

<http://www.apastyle.org>

Yayım takvimi: Dergi, özel sayılar hariç yılda Şubat, Mayıs, Ağustos ve Kasım aylarında olmak üzere dört sayı olarak yayımlanır.

Derginin yayım dili Türkçe ve İngilizcedir.

Dergi, OASPA (Open Access Scholarly Publishing Association) üyesidir; CORE platformundadır.

Etik Kurul Zorunluluğu:

TR DIZIN 2020 Etik Kriterleri kapsamında, dergimize gönderilecek olan yayımlar için Etik Kurul Belgesi zorunlu olacaktır. Bu kapsamda etik kurul izni gerektiren çalışmalar için makalenin ilk ya da son sayfasında ilgili Etik Kurul onayı ile ilgili bilgilere (kurul-tarih-sayı) yer verilmesi gerekecektir. Bu nedenle dergimize makale gönderimi yapacak olan aday yazarlarımızın ilgili kriteri göz önünde bulundurarak makalelerini düzenlemeleri gerekmektedir.

folklor/edebiyat dergisi etik durumlar, hatalar veya vazgeçmeler konusunda konuyla ilgili uluslararası alanda benimsenmiş ilkelere bağlıdır. Dergiye gönderilen bilimsel çalışmaların yayınlanmasından vazgeçilmesini önlemek editör kurulunun kritik sorumlulukları arasındadır. Bilimsel çalışmalarda gözlemlenebilecek etik dışı davranışların hiçbir örneği kabul edilemez. Dergiye gönderilmiş bilimsel araştırma içeriğinin özgün kaynaklardan yararlanılarak hazırlandığı yazarlar tarafından beyan edilmiştir.

folklor/edebiyat dergisi, "Dergi Editörleri Davranış İlkeleri"ni (Code of Conduct for Journal Editors-COPE) esas alarak yayım sorumluluklarını yerine getirmeyi temel ilke olarak benimsemiştir. Bu ilke doğrultusunda editör kurulu, hakemler ve yazarlar dergi başvuru ve değerlendirme süreçlerindeki işlemlere uygun davranmayı etik kurullar kapsamında uygulamakla zorunludur. folklor/edebiyat dergisi, başkalarına ait çalışmaları kötüye kullanma, çıkar ilişkisi gibi etik ihaller içeren hiçbir etik dışı çalışmanın kabul edilemez olduğunu ve yasal tüm haklarının saklı olduğu bildirilir.

Etik Kurul İzni ve Tubitak Ulakbim Tr - Dizin Kuralları:

2020 yılında TR Dizin tarafından açıklanan Etik İlkelerle ilgili kurallar kapsamında aşağıdaki ilkelere tüm yazarların dikkat etmesi önemlidir:

Etik Kurul izni gerektiren araştırmalar aşağıdaki gibidir:

- * Anket, mülakat, odak grup çalışması, gözlem, deney, görüşme teknikleri kullanılarak katılımcılardan veri toplanmasını gerektiren nitel ya da nicel yaklaşımlarla yürütülen her türlü araştırmalar,
- * İnsan ve hayvanların (materyal/veriler dâhil) deneysel ya da diğer bilimsel amaçlarla kullanılması,
- * İnsanlar üzerinde yapılan klinik araştırmalar,

- * Hayvanlar üzerinde yapılan araştırmalar,
 - * Kişisel verilerin korunması kanunu gereğince retrospektif çalışmalar. Ayrıca;
 - * Olgı sunumlarında “Aydınlatılmış onam formu”nun alındığının belirtilmesi,
 - * Başkalarına ait ölçek, anket, fotoğrafların kullanımı için sahiplerinden izin alınması ve belirtilmesi,
 - * Kullanılan fikir ve sanat eserleri için telif hakları düzenlemelerine uyulduğunun belirtilmesi.
- Yukarıdaki koşullara uyan ve Etik Kurul izni gerektiren yazıların *folklor/edebiyat*'a gönderilmesi durumunda, alınmış olan resmî Etik Kurul izin belgelerinin de dergiye ek olarak gönderilmesi gerekmektedir.

folklor/edebiyat Telif Hakkı:

Dergimizde yayınlanmak üzere sisteme yüklenen çalışmalar için yayın telif hakkı sözleşmesi istenmez. Dergide yer alan ürünler için yazarlardan sadece 50 avro Makale İşletim Ücreti alınır. Yazar ya da yazarlar, bu durumu kabul eder ve derginin yayın ilkelerine uygun hareket etmeyi onaylar, bu sisteme dahil olurlar. Dergiye makale gönderme, Dergipark platformuyla ya da dergi sitesindeki Makale Takip Sistemi yoluyla gerçekleştirilir.

Bu dergi, içeriğın kamuya serbestçe ulaşılabilir kılınması ve daha geniş bir küresel bilgi alışverişini desteklemesi ilkesine dayanarak içeriğine anında açık erişim sağlar. Bu bağlamda, akademik yayıncılık etiği ihlalleri olmaksızın derginin web sitesinin kullanıcıları, makalelerinin tam metinlerini okuyabilir, indirebilir, kopyalayabilir, dağıtabilir, yazdırabilir, arayabilir ve ya bağlantı kurabilir ve okuyucuların bunları başka bir yasal amaç için kullanmasına izin verebilir. (Budapest Open Access Initiative's definition of Open Access). Dergi makalelerinin mümkün olduğunca geniş kitlelere ulaşması gerektiğinden, bu yeni dergilerde yayımlanan materyale erişimi ve kullanımı sınırlamak için telif haklarına başvurulmayacaktır. (Kaynak: Budapest Open Access Initiative/ <https://www.budapestopenaccessinitiative.org/read>).

Lisans

Creative Commons «Attribution» 4.0



(This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License).

Dergimizde yayınlanması amacıyla gönderilen ve diğer bölümlerde belirtilmiş olan koşullara uygun çalışmalarda saptanabilecek ilgili yasalara uygun olarak gerçekleştirilmemiş alıntı, intihal gibi konularda yazar ya da yazarlar tek tarafı olarak sorumludur. Her makalenin benzeme oran raporları, dergi yönetimince beş yıl süreli olarak arşivlenir.

Dergi Yönetimi ve Kurulları:

Yayıncı: Uluslararası Kıbrıs Üniversitesi adına

Prof.Dr. Halil Nadiri

Rektör

Editör: Prof.Dr. Metin Karadağ

Yardımcı Editör: Yrd.Doç.Dr. Mihrican Aylaç

Teknik Editör: Metin Turan (UKÜ Ankara Bölge Müdürü)

Yayın - Medya Editörleri:

Prof.Dr. Serpil Aygün Cengiz (Ankara Üniversitesi - serpilayguncengiz@gmail.com);

Prof.Dr. Süheyla Sarıtaş (Balıkesir Üniversitesi - suheylesaritas@gmail.com);

Doç.Dr. Meryem Bulut (Ankara Üniversitesi - meryem.bulut@gmail.com)

Ön Denetim Kurulu:

UKÜ Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü öğretim elemanları:

Doç.Dr. Gürkan Gümüşatam

Yrd.Doç.Dr. Mihrican Aylaç

Dr. Gülden Sarı

Yabancı Dil Editörleri:

Dr. Linda Fraim (lfraciu@ciu.edu.tr)

Dr. Manolya Çalışır (mcalisir@ciu.edu.tr)

Öğr.Gör. Sonay Acar (ezelsonay@gmail.com)

Dr. İlyaz Arız Yöndem (ilyaz.yondem@hbv.edu.tr)

İngilizce Servisi - English service

UKÜ Yabancı Diller Yüksekokulu/ CIU School of Foreign Language

Dil Editörü: Doç. Dr. Gürkan Gümüşatam

Yönetim ve İletişim:

Dergimize <https://www.folkloredebiyat.org> ve <https://dergipark.org.tr/tr/pub/fe> adreslerinden tüm dünyadan ulaşılmakta ve açık erişim politikamız gereğince bütün sayılarımızdan oluşan arşivimiz ücretsiz erişim sağlanmaktadır.

Baskı: Ürün Yayınları – Ankara

Ankara Ofis: Hatay Sk. No: 24/12 Kocatepe / Ankara

Adres: Cyprus International University Lefkoşa/Nicosia

Telefon : (392)6711111 -2601/2600 Faks : (392) 6711165

E posta: folkloredebiyat@ciu.edu.tr / <https://dergipark.org.tr/tr/pub/fe>

folklor/edebiyat

Quarterly Scientific Cultural Journal

Scope, aims and history:

The journal was founded by Metin Turan 1994 and the first issue started to be published in Ankara.

Since 2008, the journal has been granted publishing rights by the International Cypriot University and is regularly published as an academic publication of the University in the same period and is being delivered to the scientific circles as free of charge. The Journal of *folklore/literature* is a publication of Cyprus International University which publishes original works from the fields of folklore, literature, anthropology, language, linguistics based on analysis and research conducted in accordance with the scientific methods. The scope of the journal includes a variety of different pieces that range from original theoretical works to original research and analyses; to documents and interpretations; to applications or application based works; to educational works, meta-analyses, critiques, evaluations, and book reviews.

The journal of *folklore & literature* is an open access double peer reviewed research journal that is published by Cyprus International University. The journal welcomes and acknowledges high quality theoretical and empirical original research papers and analysis, documents and interpretations, applications or application based works, educational works, meta-analyses, critiques, evaluations, and book reviews.

folklore & literature journal publishes in both print and online version. The journal is published four times a year in February, May, August and November.

By 'open access' to this literature, we mean its free availability on the public internet, permitting any users to read, download, copy, distribute, print, search, or link to the full texts of these articles, crawl them for indexing, pass them as data to software, or use them for any other lawful purpose, without financial, legal, or technical barriers other than those inseparable from gaining access to the internet itself. The only constraint on reproduction and distribution, and the only role for copyright in this domain, should be to give authors control over the integrity of their work and the right to be properly acknowledged and cited." (Budapest Open Access Initiative)

The journal accepts the CORE principles.

All articles are licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 International License.

folklore & literature publishes materials in the fields of:

Folklore,

Literature,

Anthropology.

The abbreviated name of the journal is folk/ed.

ISSN 1300-7491 - e-ISSN 2791-6057

Publication Process:

Manuscripts sent to the journal are initially examined and evaluated according to their appropriateness with the journal's publication principles and publication rules as determined by CIU's Preliminary Evaluation Committee. All other technical additions/changes that are beyond this Committee's jurisdiction are done in collaboration with the author(s). Upon receiving approval from the Publication Committee and Editor, the manuscript is sent to two expert reviewers in the associated field. During the evaluation period, the manuscript will go through a blind review process. In the event there is a conflict between reviewer's final reports, the manuscript will either be sent to a third reviewer or a decision will be made by both the Publication Committee and Editor. Authors are required to make the suggested or necessary corrections during the evaluation process. In the event where authors disagree with the suggestions made, they need to indicate this with justifications. The final decision is made by the Publication Committee. Manuscripts sent to the journal are not returned.

Publication Calendar and Conditions:

Except for special issues, the journal is publishes four issues a year; February, May, August and November.

Articles can be written in either in Turkish or Englishs. Scientific articles should be no more than 8000 words; analysis/discussion/critiques should be no more than 4,000; and media, book review/critiques should be no more than 2000 words. Authors whose articles are accepted for publication will receive a hard copy of the journal and a pdf of their article. A 50 Euro (850 TL) "Article Processing Fee" (APC) will be requested from all articles sent to the journal to cover editorial, digital print, and typesetting fees. No royalties will be paid to the author. Published articles can be published elsewhere as long as it stated in the masthead. The publication language of the journal is Turkish and

English. In addition, the title, summary and key words of all published manuscripts, even those published in Turkish, are published in English. Turkish manuscripts are available in the English extended summary with 750-1000 words. Turkish abstract in English manuscripts consists of at least 250 words.

Articles should be written in "Microsoft Word Document" format where "Times New Roman" font and "12" sizes are used. Spacing should be set at 2 cm and margins should be 2.5 cm all around. End of sentence words should not be separated according to their syllables. Text orientation should be justified without any indentations, no spacing between paragraphs; however, in the spacing section of MS Word, the "before" option should be set at 6.

First page design:

- 1- Author's name (right corner, aligned right)
- 2- Article title (centered; no more than 12 words)
- 3- For articles that are translated, the translator's name (aligned right)
- 4- For original Turkish articles, the abstract should be between 150-200 words in both English and Turkish. The English translation of the article's title is placed under the Turkish title, which is placed over the abstract. For articles in English, a Turkish abstract of at least 250 words should be prepared.
- 5- 3 or 5 keywords in the article's original language, then in the abstract's language should be provided.
- 6- Information to be given as footnotes at the bottom of the page include:
 - Author information, denoted with a (*)
 - In translated texts, information about the translated source in association with the article, denoted with (**)
 - Information about the translator, denoted with (***)

Peer Review Process:

Articles sent to the journal are initially examined and evaluated according to their appropriateness with the journal's publication principles and publication rules as determined by CIU's Preliminary Evaluation Committee. All other technical additions/changes that are beyond this Committee's jurisdiction are done in collaboration with the author(s). Upon receiving approval from the Advisory Board and Editor, the article is sent to two expert reviewers in the associated field. During the evaluation period, the article will go through a blind review process. In the event there is a conflict between reviewer's final reports, the article will either be sent to a third reviewer or a decision will be made by both the Advisory Board and Editor. Authors are required to make the suggested or necessary corrections during the evaluation process. In the event where authors disagree with the suggestions made, they need to indicate this with justifications. The final decision is made by the Advisory Board. Articles sent to the journal are not returned.

Ethics Committee Obligation:

Cyprus International University *folklore/literature* journal is a refereed journal that operates under the following ethical principles and rules in order to publish high-quality scientific manuscripts in the fields of folklore, literature, anthropology, language and linguistics. The manuscripts submitted to the Cyprus International University *folklore/literature* journal are evaluated by the peer review process and are published electronically with open access. Below are the ethical responsibilities, roles and duties of the authors, journal editors, the referees and the publisher. The following ethical principles and rules have been prepared in accordance with the guidelines of the Committee on Publication Ethics (COPE). On the other hand, information on plagiarism and unethical behaviors is given in *folklore/literature* journal.

Within the scope of the Code of Ethics announced by TR- Index in 2020, it is important that all authors pay attention to the following principles:

- * Use of humans and animals (including material / data) for experimental or other scientific purposes,
 - * Clinical studies on humans,
 - * Research on animals,
 - * Retrospective studies in accordance with the law on protection of personal data.
- Also;
- * Stating that "informed consent form" was obtained in case reports,
 - * Obtaining and indicating permission from the owners for the use of scales, questionnaires, photographs belonging to others
 - * Indication of compliance with copyright regulations for the intellectual and artistic works used.

In case the manuscripts that meet the above conditions and require the permission of the Ethics Committee are sent to *folklore / literature*, the official Ethics Committee permission documents must be sent to the journal in addition.

folklore/literature Copyright/ License:

Authors who submit to this journal will retain the copyright for their work. This journal provides immediate open access to its content on the principle that making research freely available to the public supports a greater global exchange of knowledge. The users of the journal's website may read, download, copy, distribute, print, search, or link to the full texts of its manuscripts and allow readers to use them for any other lawful purpose (Budapest Open Access Initiative/ <https://www.budapestopenaccessinitiative.org/read> work).

There is no charge for the manuscript submission and publication processes.

This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 International License.



Journal Management and Boards:

Publisher (On behalf of Cyprus International University)

Prof.Dr. Halil Nadiri

Rector

Editor

Prof.Dr. Metin Karadağ

(CIU Dean of Faculty of Arts & Sciences - mkaradag@ciu.edu.tr)

Assistant Editor

Assoc. Prof. Dr. Mihrican Aylanç (Cyprus International University, maylanc@ciu.edu.tr)

Technical Editor

Metin Turan (CIU Ankara Director-mturan@ciu.edu.tr)

Broadcast - Media Editors

Prof. Dr. Serpil Aygün Cengiz (Ankara University - serpilayguncengiz@gmail.com)

Prof. Dr. Süheyla Sarıtaş (Balıkesir University - suheylesaritas@gmail.com)

Prof. Dr. Meryem Bulut (Ankara University - meryem.bulut@gmail.com)

Foreign Language Editors

Dr. Linda Fraim (lfraim@ciu.edu.tr)

Dr. Manolya Çalışır (mcalisir@ciu.edu.tr)

Dr. İlkyaz Ariz Yöndem (ilkyaz.yondem@hbv.edu.tr)

Sonay Acar (ezelsonay@gmail.com)

English service

CIU School of Foreign Languages

The journal is a member of OASPA (Open Access Scholarly Publishing Association) and CORE Platform.

Language Editor: Doç. Dr. Gürkan Gümüştam

Management and Communication:

Our journal is accessible from all over the world at <https://www.folklorliterature.org> and <https://dergipark.org.tr/tr/pub/fe> and in accordance with our open access policy, we provide free access to our archive of all our issues.

Edition: Başkent Klîşe ve Matbaacılık Publications – Ankara

Turkey Contact Address

Ankara Office: Bayındır Sok. 30/E Kızılay- Ankara-TURKEY

Phones: (392)6711111-2601/2600 Fax: (392) 671 1165

Electronic communication:

<https://dergipark.org.tr/tr/pub/fe>

Danışma Kurulu / Advisory Board

Assoc. Prof. Dr. Mostafa Abedinifard (Department of Asian Studies, The University of British Columbia- mostafa.abedinifard@ubc.ca -ORCID ID: 0000-0001-7196-3494) CANADA

Prof.Dr. Kubilay Aktulum (Department of French Language and Literature, Faculty of Letters, Hacettepe University- aktulum@hacettepe.edu.tr- ORCID ID:0000-0001-9929-937X) TURKEY

Prof.Dr. Dan Ben-Amos (University of Pennsylvania- dbamos@sas.upenn.edu) USA

Assoc.Prof. Dr. Erik Aasland (University of Agner- erik.aasland@uia.no - ORCID ID: 0000-0001-9397-6712) NORWAY

Prof.Dr. Ingeborg Baldauf (Department of Asian and African Studies, Faculty of Humanities and Social Sciences, Humboldt Universität zu Berlin- ingeborg.baldauf@rz.hu-berlin.de- ORCID ID: 0000-0002-7732-2599) GERMANY

Prof.Dr. İhan Başgöz (Department of Folklore and Ethnomusicology, The College of Arts and Sciences, Indiana University Bloomington, Em. Prof. Dr- turkish@indiana.edu) USA

Prof.Dr. Bernt Brendemoen (Department of Culture Studies and Oriental Languages, Faculty of Humanities, Universitas Oslo- bernt.brendemoen@ikos.uio.no) NORWAY

Prof.Dr. Hande Birkalan Gedik (Institute of Cultural Anthropology and European Ethnology, Faculty of Linguistics, Cultures and Arts, Goethe Universität - birkalan-gedik@em.uni.frankfurt.de) GERMANY

Prof.Dr. Özkul Çobanoğlu (Department of Turkish Folklore, Faculty of Letters, Hacettepe University- ozkul@hacettepe.edu.tr- ORCID ID: 0000-0002-1409-4197) TURKEY

Prof.Dr. Nurettin Demir (Department of Modern Turkic Languages and Literatures, Faculty of Letters, Hacettepe University- demir@hacettepe.edu.tr) TURKEY

Dr. John McDonald (Assitant Prof. Dr. in Department of Classics, Archaeology, and Religion - mcdonaldj@missouri.edu) USA

Prof.Dr. John H. McDowell (Department of Anthropology, the College of Arts and Sciences, Indiana University Bloomington - mcdowell@indiana.edu) USA

Prof. Dr. Gregory Hansen (Department of Folklore and English at Arkansas State University- ghansen@astate.edu -ORCID ID: 0000-0002-6358-1207) USA

Prof.Dr. Tuğrul İnal (Department of French Language and Literature, Faculty of Letters, Hacettepe University- tinal@hacettepe.edu.tr) TURKEY

Prof.Dr. Jaklin Kornfilt (Department of Languages, Literatures and Linguistics, College of Arts and Sciences, Syracuse University- kornfilt@syr.edu) USA

Prof.Dr. Éva Kincses-Nagy (Department of Altaic Studies, Faculty of Humanities, Szeged University- evakincsesnagy@gmail.com- ORCID ID: 0000-0001-6496-5862) HUNGARY

Prof.Dr. Eunkyung Oh (The Institute for Eurasian Turkic Studies, Dongduk Women's University- euphra33@hanmail.net- ORCID ID: 0000-0001-6854-6155) SOUTH KOREA

Prof.Dr. Metin Özarslan (Department of Turkish Folklore, Faculty of Letters, Hacettepe University-metino@hacettepe.edu.tr) TURKEY

Prof.Dr. Ufuk Özdağ (Department of American Culture and Literature, Faculty of Letters, Hacettepe University- ozdag@hacettepe.edu.tr - ORCID ID: 0000-0002-8079-9515) TURKEY

Prof.Dr. Mária Ivanics (Department of Altaic Studies, Faculty of Humanities, Szeged University- res13986@helka.iif.hu- ORCID ID: 0000-0002-0959-3186) HUNGARY

Prof. Dr. John Zemke (Emeritus in Department of Languages, Literatures, and Cultures-zemkej@missouei.edu - ORCID ID: 0000-0002-3038-0812) USA

**BU SAYININ HAKEMLERİ/
REVIEWERS of THIS ISSUE**

Prof. Dr. Mehmet Aça	Doç. Dr. Sevilay Gök
Prof. Dr. Neriman Açıkalın	Doç. Dr. Ayşe Eda Gündoğdu
Prof. Dr. Hülya Argunşah	Doç. Dr. Selçuk Kürşad
Prof. Dr. Erdoğan Boz	Doç. Dr. Haluk Öner
Prof. Dr. Yakup Çelik	Doç. Dr. Ebru Özgün
Prof. Dr. Ghadir Golkarian	Doç. Dr. Ebru Şenocak
Prof. Dr. Halil Göde	Doç. Dr. Emine Bilgehan Türk
Prof. Dr. Seda Gökmen	Doç. Dr. Kadriye Türkan
Prof. Dr. Abdulkadir Emeksiz	Doç. Dr. Aygül Uçar
Prof. Dr. Mehmet Erol	Doç. Dr. Fatma Yetim
Prof. Dr. Kâmil İşeri	Doç. Dr. Şirin Yılmaz
Prof. Dr. Rezan Karakaş	Doç. Dr. Seyfullah Yıldırım
Prof. Dr. Berna Kurt	Yrd.Doç. Dr. Zeki Akçam
Prof. Dr. Vüsale Musalı	Dr. Öğr. Üyesi Nesrin Altun
Prof. Dr. Meral Ozan	Dr. Öğr. Üyesi Nazan Coşkun
Prof. Dr. Ufuk Özdağ	Dr. Öğr. Üyesi Talip Çukurlu
Prof. Dr. Nebi Özdemir	Dr. Öğr. Mustafa Duman
Prof. Dr. Ali Osman Öztürk	Dr. Öğr. Üyesi Filiz Güven
Prof. Dr. Ali Selçuk	Dr. Öğr. Üyesi Murat Kâmil İnanıcı
Prof. Dr. Rahim Tarım	Dr. Öğr. Üyesi Nur Emine Koç
Prof. Dr. Mete Taşlıova	Dr. Öğr. Üyesi Dariga Kokeyeva
Prof. Dr. Abdulkhakim Tuğluk	Dr. Öğr. Üyesi Kamala Nuriyeva
Prof. Dr. Mehmet Ali Yavuz	Dr. Öğr. Üyesi Halit Yeşilmen
Prof. Dr. Mehmet Ali Yolcu	Dr. Bülent Sayak
Doç. Dr. Ömer Aksoy	Uz. Gizem Akçil
Doç. Dr. C. Ceyhun Arslan	Uz. Murathan Kurfalı
Doç. Dr. Gonca Kuzay Demir	Uz. Bilge Tüzel

Bu sayıya gönderilmiş ve yayımlanmış/yayımlanmamış makaleler için değerli katkılarını esirgemeyen değerli bilim insanlarımıza teşekkürlerimizi sunuyoruz.

We would like to thank the valueable scientists for their precious time and contributions in evaluating the published and unpublished articles that were sent for this issue.

folklor/edebiyat

ALAN EDİTÖRLERİ /FIELD EDITORS

Halkbilimi-Folklore

Prof.Dr. Hande Birkalan-Gedik

(Frankfurt Üniversitesi - birkalan-gedik@em.uni.frankfurt.de)

Prof. Dr. Arzu Öztürkmen

(Boğaziçi Üniversitesi - ozturkme@boun.edu.tr)

Edebiyat-Literature

Prof. Dr. G. Gonca Gökalp Alpaslan

(ggonca@hacettepe.edu.tr)

Prof. Dr. Ramazan Korkmaz

(Maltepe Üniversitesi - r_korkmaz@hotmail.com)

Antropoloji-Anthropology

Prof. Dr. Akile Gürsoy

(Beykent Üniversitesi - gursoyakile@gmail.com)

Prof.Dr. Serpil Aygün Cengiz

(Ankara Üniversitesi DTCTF - serpilayguncengiz@gmail.com)

Dil-Dilbilim/Linguistics

Prof.Dr. Aysu Erden

(Maltepe Üniversitesi - aysuerden777@gmail.com)

Prof. Dr. V. Doğan Günay

(Dokuz Eylül Üniversitesi- Buca Eğitim Fakültesi - dogan.gunay@deu.edu.tr.)

Yusuf Çotuksöken

(yusuf.cotuksoken@hotmail.com)

Bu sayıda Etik Kurul kararı gerektiren makalelerin belge veya bilgileri, ilgili metinlerin ön sayfa veya sonuna eklenmiştir.

The Ethics Committee decision letters or informations for the required studies are attached to the front page or at the end of the relevant manuscript

İÇİNDEKİLER

Folklor/edebiyat'tan - From folklor&edebiyat (Metin Karadağ).....XV

Araştırma Makaleleri / Research articles

Talihsiz Bir Türkü: “Yaban Gülü müsün Sarp Kayalarda”

An Unfortunate Turkish Folk Song: “Are you a Wild Rose in the Rock Faces”

Mehmet Çevik..... 245

Türkülerde Othello Sendromu

Othello Syndrome in Turkish Folk Songs

Baki Bora Hança 269

Dede Korkut Kitabı'nda Yinelenen Öldürülme Motifleri

The Recurring Motifs of Being Murdered in the Book of Dede Korkut

Ruşen Alizade 291

Bayburt'un Kara Kışı: Tepegöz

Tepegöz: Bayburt's Harsh Winter

Tuğba Akkoyun Koç..... 307

In the Context of Turkish Culture Animal Symbolism in Heterodox Dervishes

Türk Kültürü Bağlamında Heterodoks Dervişlerde Hayvan Sembolizmi

Meriç Harmancı..... 333

Halkbilimsel Metaetik Kuram ile “Husumet Oluşturmak” ve “İftira Atmak”

Olumsuz Etik Değerlerinin Çözümlemesi

Metaethic Theory of Folklore with “Creating Animosity” and “Slandering Analysis of Negative Ethical Values

Sacide Çobanoğlu 347

Yahya Kemal'in Nazar/ Leyla Şiirleriyle E.A. Poe'nun Annabell Lee Şiirinin Karşılaştırılması

A Comparision of Yahya Kemal's Nazar/Leyla Poem and Edgar Allen Poe's Annabell Lee

Safiye Akdeniz 371

Faruk Duman'ın Orman Tasvirlerinde Ekofobinin İzleri

Traces of Ecophobia in Faruk Duman's Forest Depictions

Türkan Topcu 387

Karakter Olmak İsteyen Figür

Figure Who Wants to Be a Character

Türkân Yeşilyurt..... 407

Dancing Beyond Heteronormative Boundaries: Jeanette Winterson's 'Twelve Dancing Princesses'

Heteronormatif Sınırların Ötesinde Dans: Jeanette Winterson'ın 'On İki Dans Eden Prenses'i

Muzaffer Derya Nazlıpınar Subaşı 425

**Herman Melville'in Edebi Yaratıcılığında Gotik ve Barok İmgelem
Hegelci Spekülatif ve Spinozacı İçkinlik Düzlemi**

Gothic and Baroque Imagination, Hegelian Speculative and Spinozist Plane of Immanence in Herman Melville's Literary Creativity

Ömer Küçük 439

**Edebiyatta Yeni Bir Eleştirel Eylem Olarak Rizomatik Bakış ve
Gilles Deleuze'ün Rizomatik Kavramı**

Rhizomatic Criticism as a New Critical Action in Literature and Gilles Deleuze's Rhizomatic Concept

Bülent Yıldız 461

Dil Dizgesinde Çerçeve ve Çerçeveleme Kavramları Üzerine (Karşıtsal Çözümleme Denemesi)

On the Concepts of Frame and Reframing in the Language System (An Attempt of Contrastive Analysis)

Olena Kozan 481

Oyanın Mirası Nallıhan İğne Oyasının Miras Olma Serüveni

Heritage of Lace The Inheritance Journey of Nallıhan Needle Lace

Solmaz Karabaşa – Çiğdem Kara 499

Derleme Makaleleri / Compilation articles

Pandemi Döneminde Halkbilimi Çalışmaları:

Dijital Kültür Ortamında Düzenlenen Toplantılar Üzerine Bir Değerlendirme

Folklore Studies in the Pandemic Era: An Assessment of Meetings Held in the Digital Culture Environments

Uğur Durmaz 523

Karakeçili (Kırkkale) İlçesi Fıkralarının Metinsel Analizi

Textual Analysis of the Anecdotes of the Karakeçili (Kırkkale) District

Bedri Özçelik 537

Çeviri/Translation

Yeni Folklor Teorisine Doğru

Towards the New Folklore Genre Theory

Hajduk-Nijakowska, J – (Çeviren/Translator: Ayşe Ünlü) 567

Kitap Eleştirileri / Book Reviews

Gasquet, Francis Aidan (2021) Veba-Kara Ölüm

Ezgi Aydoğmuş 581

Şeker, Aziz ve Özcan, Emre (Ed.) (2021) Edebiyat Sosyolojisini Güncel Kılmak. Temel Yaklaşımlar, Toplumsal-Politik Dönüşümler, İncelemeler

Gökhan Kurt 587

Eagleton, Terry (2019) Edebiyat Nasıl Okunur

Mansur Demir 595

Editör'den

Değerli Okurlarımız,

İki yılı aşkın süreden beri içinde bulunduğumuz bulaş kaosu yanında yüzyılın en korkulan savaşını da yaşadığımız günlerde akademik bir soluk sunmasını umduğumuz dergimizin yeni sayısı ile yazarlarımız, kurullarımız ve hakemlerimizin olağanüstü katkılarıyla sizleri selamlıyoruz.

Dergimizin dizgiye verildiği günlerde altı aydan beri süren Clarivate başvuru ile ilgili olumlu kararın bildirilmesi, hepimizi çok mutlu etmiştir. Makalelerimizin, Web of Science (Emerging Sources Citation Index)te yer alması için gerekli yazışmalar ve formaliteler başlatılmıştır. Başta her zaman bizi özendiren/destekleyen Rektörümüz Sayın Prof. Dr. Halil Nadiri'ye sürecin her aşamasında değerli katkıları olan editör yardımcısı Dr. Mihrican Aylanç ve dergimizin kurucusu/ teknik editörümüz Metin Turan olmak üzere herkeşe teşekkür ediyorum.

Bu sayımızın ilk sayfalarında “türkü” odaklı iki makalemiz bulunmaktadır. **Mehmet Çevik**, halk müziğinde özellikle türkülerin özgün kaynaklardan bağlam ve anlam kaymalarına uğrayarak çeşitlenmesini irdeliyor. Türkü izleğinde yoğunlaşan ikinci makalemiz **Baki Bora Hança**'nın *Türkülerde Otello Sendromu*'nda türkülerdeki psikolojik verileri temel alarak yapılan bir değerlendirme söz konusu. Araştırmada halkbilimi verileriyle psikoloji kaynağı ve yöntemlerinin birlikte ele alındığı yerel ve evrensel çalışmalara yeni bir örnek sunulmaktadır.

Dede Korkut merkezinde izleksel ortaklığı olan iki makalemizden ilkinde **Ruşen Alizade**, tüm anlatılarda “yinelenebilir ölümler” motifini irdeliyor. Araştırmada yapısal-göstergebilimsel yöntem uygulanarak incelenen “yinelenebilir ölümler motifleri”nin arketipi belirlenmiş, kozmogonik ritüeller aracılığıyla gerçekleşen söz konusu motifin hikâyelerde betimlenen karakterlerin kademeli olarak ölmesi ve dirilmesi olayını yansıttığı ortaya konulmuştur. Dede Korkut merkezli ikinci makalede **Tuğba Akkoyun Koç**, bu anlatıların oluşumunda iklimin işlevini ele alarak, farklı bilimsel disiplinlerin veri ve yöntemlerini kullanarak Tepegöz - Kara kış bağıntısını ortaya koymuştur. **Meriç Harmancı**, İngilizce makalesinde hayvan sembolizminin heterodoks dervişlerde nasıl görüldüğünü irdelerek derviş ve hayvan adlarını mitik ve ezoterik okumalar üzerinden değerlendirmeyi amaçlıyor.

Altıncı makalemizden Derleme Makaleleri'mize kadar sıralanan makalelerde dergimizin alanlarına giren disiplinlere ilişkin farklı kuramsal analiz ve örneklendirmeler sunmaktayız. Bunların ilkinde **Sacide Çobanoğlu**, Dede Korkut Kitabı Etik İndeksi'nde *Olumsuz Etik Değerlerin* etik çözümlemesini konu edinerek *Halkbilimsel Metaetik Kuramın* anlatılara uygulanması noktasında örnek bir çalışma sergiliyor. Karşılaştırmalı edebiyat kuramından yola çıkan **Safiye Akdeniz**, Yahya Kemal'in Nazar/ Leyla Şiirleriyle E.A. Poe'nun Annabell Lee Şiirinin yöntembilimsel analizini ele almakta. Doğadan hiçbir mantıklı dayanak olmadan korkmayı ya da ona karşı nefret duymayı yansıtan ekofobi, **Türkan Topçu**'nun makalesinde ekokurgu sayılabilecek Faruk Duman'ın romanlarında inceleniyor. Araştırmada doğa farkındalığı yüksek yazarların eserlerinde bile doğa ile insan ilişkisinin ne denli çetrefil bir düzlemde yer aldığı, nedenleriyle birlikte ortaya konulmakta. **Muzaffer Derya Nazlıpınar Subaşı**, İngilizce makalesinde Jacob ve Wilhelm Grimm Kardeşler 'in 'On İki Dans Eden Prenses'masalını temel alarak cinsiyet inşasının akışkan dinamiklerini feminist ve "queer" edebiyat eleştirisi teorileri bağlamında göstermeyi amaçlamakta. **Ömer Küçük**'ün araştırmasında Melville'in edebi yaratıcılığında Gotik ve Barok imgelem, Hegelci spekülatif ve Spinozacı içkinlik düzlemi ile ele alınırken Melville'in edebi yaratıcılığının anlamlandırılması ve kültürel biçimler alanında bağlamsallaştırılması konusunda bir aşama gerçekleştirilmekte. Edebiyatta yeni bir eleştirel eylem olarak Rizomatik eleştiri ve Gilles Deleuze'ün Rizomatik kavramını ele aldığı makalesinde **Bülent Yıldız**, rizomatik kavramıyla edebiyat eleştirisinde farklı bir alımlama pratiğinin de işlevsel olabileceğini tartışıyor. **Olena Kozan**, dil dizgesinde çerçeve ve çerçeveleme (karşıtsal çözümleme) kavramlarını makalesinin konusu olarak saptamakta ve olayların çerçeveleme modellerinin çözümlendiği araştırmaların gerekliliğini vurgulamakta. Geleneksel el sanatlarından iğne oyasının varlığına inovasyon (*innovation*), normatif kültür (*habitus/normative culture*) ve kültürel mirastan (*cultural heritage*) oluşan üçlü bir kültürel form modeli çerçevesinden yaklaşan yazarlarımız; **Solmaz Karabeşe** ve **Çiğdem Kara**, iğne oyalarının normatif kültürden yüksek farkındalıkla kültürel miras düzeyine yükseldiğini, bu süreçte iğne oyasını yaratıcı / girişimci bakışla yeniden tasarlamının önemli olduğunu ileri sürmektedirler.

Derleme makalelerimizin ilkinde **Uğur Durmaz**, Halkbilimi çalışmalarının bulaşı dönemindeki dijital ortamda ayakta durma çabalarını sergiliyor. **Bedri Özçelik** ise hemen her halk edebiyatı temel kitabında geçen Karakeçili fıkralarına, ayrıntılı bir açıdan bakıyor.

Bu sayımızda Türk Dili ve Edebiyatı Yüksek Lisans öğrencim Ayşe Ünlü tarafından Slovakya’da yayımlanan Slovenský národopis / Slovak Ethnology dergisi yönetiminden özel izin alarak İngilizce’den Türkçeye çevrilen kuramsal bir makale yer almakta. Yeni halkbilimi kuramlarını ele alan **J. Hajduk-Nijkowska**’nın bu makalesinin alana katkılar sağlayacağına inanıyoruz.

Akademik yarar sağlamasını umduğumuz ve yeni ufuklara açılışımızın başlangıcı olacak bu sayımızın siz değerli okurlarımıza ulaşmasında emeği geçen herkese teşekkür ediyoruz.

Saygılarımla.

Metin Karadağ
Editör

From Editor

Dear Readers,

With the infectious disease chaos we have been facing for more than two years and the most feared war we have been witnessing recently, we would like to greet you with our journal's new issue which was prepared by our authors, boards, and reviewers' the extraordinary efforts and hope this issue delivers a refreshing breath of academic inspiration to you.

We are all very happy for the positive decision regarding our Clarivate application, which has been going on for six months, was announced on the days when our journal was put into typesetting. Necessary correspondence and formalities have been initiated for our articles to be included in the Web of Science (Emerging Sources Citation Index). Thank you to everyone who contributed to this success - especially to our Rector Prof. Dr. Halil Nadiri, who always encourages and supports us; our assistant editor Dr. Mihrican Aylanç and Metin Turan, the founder/technical editor of our journal who has made valuable contributions at every stage of the process.

In the first pages of this issue, there are two articles on "folk songs". **Mehmet Çevik** examines the variations of folk music, especially ballads/folk songs from original sources that have faced contextual and meaningful shifts. The second article, titled *The Othello Syndrome in Folk Songs* by **Baki Bora Hança**, which is nested deeply in folk songs, is evaluated in terms of the psychological data found in folk songs. The study presents a novel example where data from folk studies, at the local and global level, are combined with psychological resources and methodology.

Of the two articles, centered on Dede Korkut stories, the first is written by **Ruşen Alizade** where the recurring theme of "being killed" is examined. In the study, a structural semiotic methodology was used to examine the "recurring homicidal motifs" where archetypes were determined and with the help of cosmogenic rituals, the actualization of this ritual in the story is described and reflected through the gradual death and revival of the main character. The second article on Dede Korkut is by **Tuğba Akkoyun Koç** where she takes the function of the climate, which contributes to the creation of the narratives, and uses different data and methods from different scientific fields and sets forth the relationship between Tepegöz and the dead of winter.

In the English article, **Meriç Harmancı** discusses and examines how animal symbolisms are seen in heterodox dervishes and attempts to examine dervish and animal names through mythical and esoteric readings.

In this issue, we are presenting a “theoretical research” serie, which is full of enrichment beyond the journal’s dimension. In the articles starting from the sixth article to our Compilation Articles, we present different theoretical analyses and examples from the field of disciplines found in our journal. In the first of these articles, **Sacide Çobanoğlu** presents an exemplar study by applying the *Theory of Folklore Metaethics* to conduct an ethical analysis of the narratives found in *Negative Ethical Values* in the Ethics Index of the Dede Korkut Book. Using the theory of comparative literature, **Safiye Akdeniz** conducts the methodological analysis of Yahya Kemal’s Nazar/Leyla poems with E. A. Poe’s Annabell Lee. Ecophobia, which reflects the irrational fear or hate towards one’s home/environment, is used in **Türkan Topçu**’s article as eco-fiction to examine Faruk Duman’s novels. In the study, she sets forth that even in the works of authors, with high levels of environmental awareness, human-nature interactions take place in an extensively complicated platform. In their English article, **Muzaffer Derya** and **Nazlıpınar Subaşı**, examine the Grimm Brothers’ tale of “The Twelve Dancing Princesses” and try to portray the fluid dynamics of gender construction from a critical feminist and queer literature theory. In **Ömer Küçük**’s research, Melville’s literary creativity is examined and given meaning by using Gothic and Baroque imagery, Hegelistic speculation, and a Spinozian immanence platform while contextualizing them in the field of cultural styles. In his article, **Bülent Yıldız** examine Gilles Deleuze’s Rhizome concept and introduces critical rhizome as a new critical literary approach where he discusses that by using the concept of rhizome in literary criticism; a different but practical reception that could also be functional. **Olena Koza**n determines the concepts of framework and framing (differential analysis) in her article and emphasizes the need for event based framing models. In the final article of theoretical articles, **Solmaz Karabeşe** and **Çiğdem Kara** approach the existence of the traditional hand art of needlepoint embroidery from a tri-cultural form model including innovation, normative culture, and cultural heritage. Our authors also set forth that needlepoint embroidery has moved from being just an awareness of normative culture to becoming a cultural heritage and suggest that during

this process, the re-designing of needlepoint embroidery, from a creator/entrepreneur perspective, is imperative.

The first compilation article is by **Uğur Durmaz**, who portrays the efforts of folk sciences trying to exist in the digital platform during the pandemic timeframe. **Bedri Özçelik** on the other hand examines the Karakeçeli jokes, which can be found in almost every folk literature foundation book, from a detailed perspective.

In this edition, you will find a translation article by **Ayşe Ünlü**, one of my Turkish Language and Literature Master's students, who obtained special permission from the management of the Slovakian Ethnology Journal (Slovenský národopis), published in Slovakia, to translate a theoretical article in English to Turkish. Also we believe that **J. Hajduk-Nijakowska**'s article, which examines contemporary theories of folk studies, will be of great contribution to the field.

We would like to thank everyone who contributed to preparing this issue for you and hope that it helps to provide academic benefit.

Sincerely.

Metin Karadağ
Editor



folk/ed. Derg, 2022; 28(2)-110. sayı
DOI: 10.22559/folklor.2092

Araştırma makalesi/Research article

Talihsiz Bir Türkü: “Yaban Gülü müsün Sarp Kayalarda”

**An Unfortunate Turkish Folk Song:
“Are you a Wild Rose in the Rock Faces”**

Mehmet Çevik*

Öz

Bu çalışmada, TRT Türk Halk Müziği Repertuarında (No. 4095) kayıtlı “Yaban Gülü Müsün Sarp Kayalarda” adlı türkü üzerinde durulmuştur. Âşık Davut Sulari’ye ait olduğu bilinen bu türkü, arşiv kayıtlarındaki mevcut metniyle birçok TRT sanatçısı ve diğer sanatçılar tarafından icra edilmiş ve bu hâliyle yaygınlık kazanmıştır. Ancak türkünün arşiv kayıtlarındaki metninde, bağlam ve anlamı tamamen değiştiren bazı boşluk ve tutarsızlıklar tespit edilmiştir. Bunları gidermek üzere hazırlanan bu çalışmada, öncelikle türkünün mevcut metniyle ilgili bilgiler karşılaştırmalı olarak ortaya konmuş, ardından türkünün metniyle ilgili bulgular ve tartışmaya yer verilmiştir. Bu amaçla da önce türkünün, Âşık Davut Sulari’nin ses kayıtlarına dayalı asıl metni belirlenip bazı yazılı kaynaklardaki örnekleriyle

Geliş tarihi (Received): 14-12-2021 – Kabul tarihi (Accepted): 12-02-2022

* Doç. Dr., Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Polatlı Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü. (Ankara Hacı Bayram Veli University Polatlı Faculty of Arts and Sciences Department of Turkish Language and Literature). mehmetcevik80@hotmail.com. ORCID 0000-0002-7392-1121

karşılaştırılmış, ardından da âşığın yaşam öyküsüne dair bazı ayrıntıları içeren sekiz maddelik bir veri seti oluşturulmuştur. Böylece ortaya çıkan metin, oluşturulan veri setinin de ışığında nitel içerik çözümlemesi ve söylem çözümlemesi yöntemleri esas alınarak çözümlenmeye çalışılmıştır. Diğer taraftan türkünün bestesinin, Âşık Mahzuni Şerif tarafından Çankaya adlı türküsünde kendi bestesi olarak kullanıldığı da tespit edilmiştir. Tüm bunlar, çalışmanın başlığında da ifade edildiği üzere söz konusu türkünün “talihsiz bir türkü” şeklinde nitelendirilmesine neden olmuştur.

Anahtar sözcükler: *Âşık Davut Sulari, türkü, TRT repertuarı, içerik analizi, söylem analizi*

Abstract

This study aims to examine the folk song titled “*Yaban Gülü Müsün Sarp Kayalarda*” recorded in the TRT (Turkish Radio and Television Corporation) Turkish Folk Music Repertoire (No. 4095). This folk song, which was originally written and composed by Ashik Davut Sulari, has been performed by many TRT artists and others using the text in the archive records and has become widespread as such. However, some gaps and inconsistencies have been identified in the archival text of the folk song, which completely change the context and meaning. To rectify these gaps, texts of the folk song were examined comparatively. First, the original text of the folk song was determined based on Ashik Davut Sulari’s recordings and then compared with examples in the written sources. Next, an eight-item data set containing details about his life story was created. The resulting text was analyzed using qualitative content and discourse analysis methods. Moreover, it was also determined that the composition of the folk song titled “Çankaya” was copied by Ashik Mahzuni Şerif who claimed it as his own. All these factors, as stated in the title of the study, have led the aforementioned folk song to be described as an “unfortunate song”.

Keywords: *Ashik Davut Sulari, Turkish folk song, TRT repertoire, content analysis, discourse analysis*

Extended summary

Background: Each collected and recorded text of oral literature products creates a variant of that product. In normal conditions, each variant of a product is valuable, and it is hardly appropriate from a folkloristic point of view to assert that one of them is “true” and the others are “false”. However, if there is a written, audio or video recording belonging to the source person who created the product in question, and the existing texts do not match this recording, it may be necessary to discuss the “original text”. Especially if the recordings of the actual text, which can be called “incorrect”, completely change the context and meaning of the text, it is necessary to determine the original of the text put forward by the source person and work on it. Within this framework, it has been determined that while compiled the folk song “*Yaban Gülü Müsün Sarp Kayalarda*” by Ashik Davut Sulari was recorded with some significant differences from the text produced and performed by ashik. In addition

to this problem about the text of the folk song in question, it was also determined that the composition of this folk song was used by another ashik as his own composition. Because of all these, the folk song in question has been considered as an “unfortunate folk song” in our study. In the study, the original text of this folk song was determined, this text was compared with the faulty texts, and the original text was analyzed.

Research Purpose: This research aims to identify the mistakes in the text in existing records of the Turkish folk song “*Yaban Gülü Müsün Sarp Kayalarda*” by Ashik Davut Sulari and to reveal and analyze the correct text. Because, some gaps and inconsistencies that completely changed the context and meaning have been identified in the text of the song recorded in the TRT Turkish Folk Music Repertory (No. 4095). Inaccuracies in the text are significant, because this text serves as a reference for many other sources and performers. In this study, which was prepared to eliminate these gaps and inconsistencies, first of all, the information about the existing text of the folk song was revealed comparatively. Then, the findings and discussion about the text of the folk song were given. Therefore, this study aims to contribute to the correction of archival records by identifying and analyzing the original text of the aforementioned folk song by Ashik Davut Sulari.

Methodology: In this study, “qualitative content analysis” and “discourse analysis” methods have been determined as the basic research methods, both to identify original text performed by the owner of the folk song, Ashik Davut Sulari, and to reveal the context in which the folk song was created and its meaning. On the other hand, the “artist-work relationship” pointed out by Expressionism has also been considered as a secondary method. For this reason, a data set has been created by collecting some details about the life story of the ashik in question and analyzing has been done largely through this data set. This eight-item data set contains sufficient information in terms of clarifying the original text of the folk song, analyzing this text, and revealing its context and meaning. This information also proves that the text we have put forward in the study is the original text of the folk song in question.

Findings: In this study, a number of findings have been reached about the text and music of the folk song in question. However, the study focused more on the text of the folk song. In fact, the main finding about the music is that the composition of the folk song in question was used by Ashik Mahzuni Şerif in the folk song named “Çankaya” as if it were his own composition. Findings about the text, on the other hand, show the mistakes in the existing texts that completely change the context and meaning of the folk song, and reveal the original text of the owner of the folk song.

Conclusions: The text of the folk song “*Yaban Gülü müsün Sarp Kayalarda*” by Ashik Davut Sulari is quoted with various changes in TRT records and some sources that seem to be based on this record. Some of these changes are about the stylistic features of the text, and although they are of a nature to cause false opinions about the poet’s bardship, they are not at a level to cause problems in terms of context and meaning. However, a change made on the text completely changes the context and meaning of the text. This change is the use of the expression “Elin oğlu (an extraneous man)” instead of “Elin kızı (an extraneous girl)” in the third verse of the second quatrain. This change, that is, saying “elin oğlu” instead of “elin

kızı”, firstly changed the addressee of the text and then took the meaning of the whole text to a completely different dimension. According to the existing text, the song is a folk song of reproach to a “woman” who did not respond to the ashik’s love but later regretted it and was left alone. In fact, instead of “elin oğlu” here, the expression “elin kızı” should be considered, as in the ashik’s own performances. In that case, the addressee of the text becomes a “man” and that person is the ashik himself.

In this study, first of all, various details about the ashik’s life, which were brought together as a “data set”, were taken into account. Simultaneously, the findings obtained by qualitative content analysis and discourse analysis methods were taken into consideration. All of this shows that in the folk song in question, Davut Sulari is addressing himself, not a woman. Therefore, it is clearly seen that this text is in the nature of ashik’s poem of regret, in other words, it means self-criticism.

The change of a word in the text of the folk song has led to a great semantic transformation. There have been other word and expression changes depending on this new meaning. For this reason, the folk song in question has been described as an “unfortunate folk song” in this study. In addition, the composition of the folk song by David Sulari was used by Ashik Mahzuni Şerif in his folk song named Çankaya as if it were his own composition. This point also supported the idea of describing the folk song in question as an “unfortunate folk song”. However, this inaccuracy about the composition must have been noticed over time. Because MESAM (Turkish Musical Work Owners Professional Association), which is a registration institution for musical works and copyrights in Turkey, has changed the information about this folk song. In other words, a correction has been made about the songwriter and composer of Mahzuni’s folk song named Çankaya. The lyrics and composition of this folk song seem to belong to Mahzuni Şerif first. However, after that, a new recording was opened for the same folk song, and the name “Davut Ağbaba”, that is, Davut Sulari, was added to the “composer” part. Thus, the inaccuracy in question has been corrected even a little bit. This awareness of MESAM about the owner of the composition is very valuable. However, the same awareness should also be shown by TRT for the text of the folk song as part of the archive renovation work. Thus, it can be easily said that the ambiguity about the folk song can be eliminated.

Giriş

Tüm halk edebiyatı ürünlerinde olduğu gibi türkülerin de metinlerinde zamanla değişikliklerin olması, sözlü kültür ortamının doğası gereğidir ve “varyantlaşma” denen olguya işaret eden bu süreç tamamen normaldir. Bu nedenle halk edebiyatı ürünlerinin herhangi bir varyantı ya da şekli için “Doğrusu budur.” dayatmasında bulunmak genellikle pek de yerinde bir yaklaşım olarak değerlendirilmez. Ancak bir ürün, sözlü ortamdan derlenip yazılı ortamda kayıt altına alındığında metin olarak büyük oranda sabitleşir ve -doğrusuyla yanlışıyla- bu sabitleşmiş metin, “asıl metin” muamelesi görme noktasına gelir. Böylece kusurlu ya da hatalı denebilecek bir metnin, gerçek metnin önüne geçmesi ihtimali ortaya çıkar. Bu çerçevede Âşık Davut Sulari’ye ait *Yaban Gülü müsün Sarp Kayalarda* adlı

türkünün metni, TRT repertuarındaki derleme belgelerinde, türkünün bağlam ve anlamını tamamen değiştirecek düzeyde önemli hatalarla kayıtlıdır. TRT kayıtlarındaki bu metni bir varyant olarak değerlendirmek yerine “hatalı metin” olarak nitelendirebiliyoruz; çünkü birincisi, türkünün yaratıcısı olan Âşık Davut Sulari’nin bu türküyü icra ettiği ses ve görüntü kayıtları mevcuttur; ikincisi de türkünün TRT repertuarındaki kayıtlarda derlenme tarihi 1997 olarak görünmektedir. Davut Sulari ise 1985 yılında ölmüştür. Bu, söz konusu türkünün, kaynak kişi olarak kayıtlı Davut Sulari’nin yüz yüze bir icrasından değil; bir ses kaydından derlendiği anlamına gelir ki TRT repertuarında yer alan birçok türkünün (örneğin URL-1 ve URL-2) derleme fişindeki “Plaktan yazıldı.” ifadesiyle gayet normal olan bu duruma işaret edilir. Dolayısıyla Sulari’nin söz konusu türküsü de, âşığın plak ya da kaset ortamındaki ses kaydından derlenmiş olmalıdır. Bu iki gerekçeden hareketle, mevcut ses kayıtlarıyla örtüşmediği ve anlamla ilgili büyük farklılıklar içerdiği için de TRT kayıtlarındaki metnin “hatalı metin” olarak nitelendirilmesi yanlış olmayacaktır.

Türkü konusunda önemli bir resmî kurum olan TRT’nin kayıtlarında, söz konusu türkünün böylesi ciddi hatalarla kaydedilip bugüne kadar muhafaza edilmiş olması, bu hatalı metnin bir bakıma tescillenmiş ya da onaylanmış olduğu anlamına gelmektedir. Böylece başta TRT sanatçıları olmak üzere birçok müzisyenin, söz konusu türküyü icra ederken bu hatalı metni esas aldıkları görülmektedir. Diğer taraftan türkü metinlerine yer veren birçok internet sitesinin de (örneğin URL-3, URL-4 ve URL-5), kaynak belirtilmemiş olsa bile, TRT kayıtlarının esas alındığı anlaşılan bu hatalı metni aktardığı görülmektedir.

Herhangi bir türkünün metninde meydana gelen değişimler, sebep ve sonuçlarıyla birlikte, başlı başına bir araştırma konusu olabilecek niteliktedir. Ancak özellikle, var olduğu düşünülen değişimlerin, metindeki bağlam ve anlamı tamamen dönüştürüp başkalaştırdığı tespit edilebiliyorsa, sonradan yüklenen bu yeni bağlam ve anlam da değerli olmakla birlikte, metnin yaratılmasına vesile olan temel motivasyonu, onun üzerinden de metnin aslında nasıl olduğunu/olması gerektiğini ve ne anlattığını bulmaya çalışmak önemli bir mesai hâline gelmektedir. Bu çerçevede Âşık Davut Sulari’ye ait *Yaban Güllü müsün Sarp Kayalarda* türküsünün de derlenme sürecinde, âşığın ürettiği ve icra ettiği metinden birtakım önemli farklılıklarla kayıt altına alınmış olduğunun görülmesi, bu çalışmanın hareket noktasını oluşturmuştur. Söz konusu değişimlerin, metnin bağlam ve anlamını tamamen değiştirdiğinin tespit edilmesinden hareketle, bu türküyle ilgili olarak “talihsiz bir türkü” nitelemesi yapılabileceği düşünülmüştür. Ardından da türkünün Davut Sulari’ye ait ezgisinin/bestesinin daha sonra Âşık Mahzuni Şerif tarafından Çankaya adlı türküsünde kendi bestesi olarak kullanıldığının tespit edilmiş olması, türküyü “talihsiz bir türkü” olarak nitelendirme düşüncemizi pekiştirmiş ve çalışmanın başlığında da bu ifadeye yer verilmiştir. Dolayısıyla bu çalışma, aslında Davut Sulari’ye ait söz konusu türkünün metninde meydana gelen değişimlere odaklanmakta, böylece türkünün asıl metnini tespit edip yaratıldığı bağlam ve anlamın çözümlemesini yapmaya çalışmakta; diğer taraftan da türkünün bestesinin Âşık Mahzuni Şerif’e ait Çankaya türküsünün bestesiyle var olduğunu tespit ettiğimiz ilişkisine dikkat çekmeyi amaçlamaktadır.

1. Yöntem

Bu çalışmada, söz konusu türküyle ilgili değişme ve dönüşmeleri de göz önünde bulundurarak, türkünün sahibi Âşık Davut Sulari'nin icra ettiği asıl metni, hem net olarak tespit etmek hem de türkünün yaratıldığı bağlam ve taşıdığı anlamı ortaya koymak üzere “nitel içerik çözümlemesi” ve “söylem çözümlemesi” yöntemleri, temel araştırma yöntemi olarak belirlenmiştir. Diğer taraftan, Anlatımcılık Kuramı'nın işaret ettiği ve bu yöntemlerden daha çok söylem çözümlemesinin dikkat çektiği “sanatçı-eser ilişkisi” bağlamında, söz konusu âşığın yaşam öyküsüne dair bazı ayrıntılar toplanarak bir veri seti oluşturulmuş ve çözümlemeler büyük oranda bu veri seti üzerinden yürütülmüştür.

Özellikle sosyal bilimlerde kullanılan bir yöntem olan *içerik* çözümlemesi (content analysis) hakkında Kenneth D. Bailey (1994: 304-305), Gordon Marshall (2003: 315-316) ve Victor Jupp (2006: 40) gibi birçok araştırmacı, bu yöntemin temelde nicel araştırmalar kapsamında olduğuna işaret eder. Örneğin Bailey (1994: 304), “İçerik çözümlemesinin temel amacı, sözel, nicel olmayan bir belgeyi alıp nicel verilere dönüştürmektir.” değerlendirmesini yapar. Bununla birlikte bazı araştırmacılar da içerik çözümlemesinin başlarda nicel araştırma tekniklerinden biri olduğunu, ancak zamanla nitel araştırmalar için de kullanılmaya başladığını ifade eder. Örneğin Philipp Mayring (2000: 99), “nitel içerik çözümlemesi”nden söz ederken, bu yöntemin temel yaklaşımının, nicel içerik çözümlemesindeki sistematığı hızlı bir sayısallaştırma eğilimine girmeden kullanmak olduğunu belirtir ve “İçerik-çözümlemesinin gücü, materyalin iyi bir denetiminin yapılabilir olması ve adım adım ilerliyor olmasından gelmektedir.” yorumunu yapar. Bu çerçevede içerik çözümlemelerinin 1950'lerden sonra özellikle eleştirel iletişim kuramcılığı tarafından nitel analizler için kullanılmaya başladığını Ayşe İnal (1996: 82) da belirtir. Bununla birlikte iletişim ve medya çalışmaları kapsamında başlayan içerik çözümlemelerinin de ötesinde özellikle edebî metinlerin çözümlemesi konusunda kuramsal ve metodolojik bir kavram olarak *söylem çözümlemesi* (discourse analysis) yöntemi geliştirilmiştir (Anakotta, 2017: 653). Temel karakteristik özelliği metni merkeze almak olan söylem çözümlemesi, yazılı ya da sözlü metinlerdeki söylemin çözümlemesine dayanır; ancak bu çözümleme, ifadenin biçimsel özellikleri ya da dilin kullanımından çok, dili kullanan kişilerin sosyal ve kültürel bağlamda gerçekleştirdiği eylemlere odaklanır (Barker ve Galasinski, 2001: 62-63). Bu çerçevede söylem çözümlemesinin, şema üzerinde gösterdiği üç boyuta sahip olduğunu ifade eden Norman Fairclough (1995: 98); bunları metin çözümlemesini içeren “betimleyici boyut”, yönlendirme ya da söylem pratiğinin çözümlemesini içeren “yorumlayıcı boyut” ve sosyal çözümlemeyi içeren “açıklayıcı boyut” olarak belirler. Bu belirlemelerden hareketle, sözlü ya da yazılı olarak ortaya konan herhangi bir metnin öncelikle bir dil ürünü, ardından bir bireysel/kişisel ürün ve daha sonra da kültürel/sosyal bir ürün olmak üzere üç temel boyutunun olduğu rahatlıkla söylenebilir. Buna bağlı olarak da söylem çözümlemesine tâbi tutulacak bir metnin; dil birimleri, üreticisinin bireysel/kişisel özellikleri ve varlık bulunduğu sosyokültürel bağlam açısından irdelenmesi gerekir.

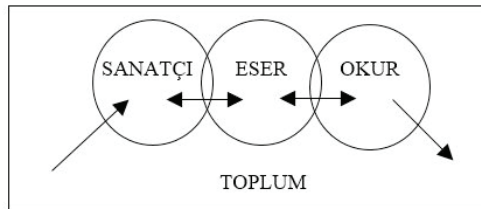
Söylem çözümlemesini; bir metin içinde bir bakıma kodlanmış durumdaki verilerin deşifre edilmesi, görünenin ötesi ya da arkasındaki anlamın aranması ve mümkün olduğunca ortaya çıkarılması şeklinde tarif etmek mümkündür. Bu çerçevede söylem çözümlemesini,

“[d]ili kelimelerin, cümlelerin ve dilsel özelliklerin ötesinde ele alan; dikkatleri, dilin kullan[ıl]ma biçimine, ne için kullanıldığına ve dilin içinde kullanıldığı sosyal bağlama çeken bir başka yaklaşım” şeklinde betimleyen Keith F. Punch (2005: 214-216); “söylem”in, insan deneyimlerini yansıttığını, aynı zamanda bu deneyimlerin önemli bir kısmını kurduğunu belirtir ve “Bu nedenle söylem çözümlemesi, söylemin etkilediği veya söylem tarafından kurulan insanî deneyimin herhangi bir parçasıyla ilgili olabilir” değerlendirmesini yapar.

Punch’un dikkat çektiği bu söylem-deneyim ilişkisi, edebiyat metni/edebî ürün söz konusu olduğunda, aslında sanatçı-eser ilişkisine işaret eder. Bu anlamda, tüm sanat ürünlerinde olduğu gibi edebiyat metinlerinde de sanatçının bireysel, kişisel, sosyal, kültürel vb. tüm bağlamlardaki deneyimleri elbette ortaya koyduğu ürünlerde de yansımaları bulma potansiyeline sahiptir. Bu potansiyel nedeniyle birçok araştırmacı, edebî metinler çözümlenirken üreticisinin yaşamına da dikkatle bakmak gerektiğinin altını çizer. Örneğin Berna Moran (2002: 131-132) Anlatımcılık Kuramı bağlamında sanatçı-ürün ilişkisine dair şu önemli tespit ve değerlendirmeleri yapar:

“Eserlerini aydınlatmak için sanatçının yaşamını, kişiliğini incelemeyi ilke edinen ‘yazara dönük’ biyografik eleştiri açısından]yazarın hayatında yer alan olaylar, içinde yaşadığı koşullar, aile ortamı, okuduğu kitaplar, başından geçen aşklar, vb. bütün bunlar yazarın kişiliğinin ve dolayısıyla eserlerinin iyi anlaşılması için gerekli bilgiler sayılır. Denir ki, bu bilgiler sayesinde yazarın inançları, dünya görüşü, psikolojik durumu saptanırsa, eserlerini bu bilginin ışığı altında inceleyerek sağlam yorumlara ve değerlendirmelere varabiliriz. Şuna inanmaktadır böyle düşünenler: *Eserin gerçek anlamı yazarın kafasında düşündüğü, tasarladığı, dile getirmek istediği anlamdır.* Onun için yazarın kafasına ve ruhuna sızabilir ve eseri meydana getiren duyguları, fikirleri keşfedebilirsek, eserin gerçek anlamını kavrar, yorumlar ve yazarın yapmak istediğini yapıp yapamadığına bakarak eserin başarı derecesini ölçebiliriz.” (Moran, 2002: 131-132)

Moran, söz konusu çalışmasının Önsöz’ünde ise bu ilişkiye daha yalın bir şekilde değinir. Herhangi bir sanat olayında “sanatçı”, “eser”, “okur” ve bunların içinde bulunduğu dış dünya yani “toplum” olmak üzere dört temel unsurun rol oynadığını belirten Moran (2002: 9-10), bu ilişkiyi şöyle bir şema üzerinde de somutlaştırır:



Bu çerçevede örneğin Şerif Aktaş (2009: 193) da sanatçının iç dünyasının ve hayatının her türlü ayrıntısının, ortaya koyduğu esere yansıtılabileceğine; bu nedenle de sanatçının, gerçekliği kendi dünyasında yorumlayıp dönüştürdüğüne dikkat çeker.

Genel olarak sanatçı-eser ilişkisi bağlamında dile getirilen görüşler, elbette sanatın her dalı için söz konusudur. Bu çerçevede hem müzikal hem de edebî anlamda bir gelenek oluşturmuş durumdaki âşık edebiyatı kapsamına giren ürünlerin de, özellikle “metin” açısından sanatçı, ürün ve üretildiği bağlam üçgeninde değerlendirilmesi mümkündür, hatta gereklidir denebilir. Bu yapılırken de gerek nitel içerik çözümlemesi ve gerekse söylem çözümlemesi yöntemlerinin sunduğu imkânlardan da yararlanılabilir. Tüm bu tespit ve değerlendirmelerin ışığı altında, Âşık Davut Sulari adına kayıtlı *Yaban Gülü müsün Sarp Kayalarda* adlı türkü, müziği ama özellikle de metni açısından mercek altına alındığında, çeşitli nedenlere bağlı olarak birçok yanlış aktarmanın yapıldığı ve bunların sürdürülemediği görülmektedir. Söz konusu yanlışlıklar, metnin üreticisi olan âşığın, muhatabına iletmek istediği anlam ve duygunun bulanıklaşmasına, anlamsızlaşmasına hatta ve daha da kötüsü bambaşka bir bağlama oturtulmasına yol açmaktadır. Bu nedenle, türkünün metni ve anlamına dair söz konusu bulanıklık ya da karmaşanın, nitel içerik çözümlemesi ve söylem çözümlemesi yöntemlerinin yardımıyla tespit edilip giderilmesi, bu çalışmanın temel araştırma problemini oluşturmaktadır.

2. Bulgular ve tartışma

2.1. Türküyle ilgili mevcut veriler

Yaban Gülü Müsün Sarp Kayalarda adlı türkü TRT Türk Halk Müziği Repertuarında 4095 numarası ile kayıtlıdır. Bu kayda göre türküyü derleyen ve notaya alan Ömer Şan, türkünün yöresi ise Erzincan/Tercan’dır. Aslında türkünün sahibi olan Âşık Davut Sulari, kayıtlarda kaynak kişi olarak görünmektedir. Ancak bu durum, “türkü” kavramıyla ilgili anonimlik-bireysellik tartışmalarına dayanan ve derleme yapılan âşıkları eser sahibi değil de kaynak kişi kabul eden genel politikanın sonucu olup TRT kayıtlarındaki hemen her âşık ve eser(ler) için söz konusudur. Diğer taraftan türkünün derlenme ve incelenme tarihleri arasında bir tutarsızlık ya da uyumsuzluk olduğu da görülmektedir. Şöyle ki türkünün derlenme tarihi 16.06.1997 iken incelenme tarihi 14.03.1997 yani derlemeden üç ay öncesi olarak kayıtlıdır. Ancak tarihlendirmeye ilgili bu küçük maddi hata ve eser sahibi âşığın kaynak kişi olarak gösterilmiş olması, aslında türkünün kendisiyle ilgili önemli bir sorun niteliğinde değildir. Asıl sorun, türkünün hatalı bir şekilde kayıtlara geçmiş ve bu hâliyle yaygınlık kazanmış metniyle ilgilidir. Bu çerçevede türkü, TRT repertuarında şu şekilde kayıtlıdır (URL-6):

Yaban gülü müsün sarp gayalarda¹
El değmeden solacağın belliydi
Ey vefasız derde saldın başını
Taştan taşa vuracağın belliydi

Bağlantı:

A güzelim nerde kaldı o günler
Pişman olmuş yataklarda iniler

Kara çalı gül olamaz demiştim
Üç beş katre sel olamaz demiştim
Elin oğlu yâr olamaz demiştim
Melül mahzun kalacağın belliydi

Bağlantı

Serhat Âşık telli sazım yanımda
Şah-ı server hu albazım yanımda
Gözbebeğim ahbaplarım yanımda
Sulari'siz kalacağın belliydi

Bağlantı

Türkünün repertuvarındaki bu metni, başta TRT sanatçıları olmak üzere birçok icracı tarafından büyük oranda olduğu gibi kullanılmıştır. Bu çerçevede internet ortamındaki TRT Dinle uygulamasından, Davut Sulari (URL-7) dışında TRT sanatçıları Gülşen Altun ve Beyhan Karşlı'nın da icralarına ulaşıp dinlenebilmektedir (URL-8, URL-9). Ayrıca yine internet ortamında profesyonel sanatçı olan ya da olmayan birçok icracının ses ve görüntü kaydına ulaşmak da mümkündür. Bu çerçevede Sabahat Akkiraz (2008) ve Cihan Orhan (t.y.)'in albüm çalışmalarında yer alan ve internet ortamında da kayıtlarına ulaşılabilen icraları bulunmaktadır (URL-10, URL-11). Tüm bu icralarda türkünün metni, küçük değişiklikler olmakla birlikte büyük oranda TRT repertuvarına bağlı kalınarak yorumlanmıştır. Söz konusu icralardaki farklılıklar tablo üzerinde şöyle gösterilebilir²:

TRT Repertuarı	Gülşen Altun	Beyhan Karşlı	Sabahat Akkiraz	Cihan Orhan
Yaban gülü müsün sarp gayalarda	-	-	-	-
El değmeden solacağın belliydi	-	-	-	-
Ey vefasız derde saldın başını	-	başımı	-	-
Taştan taşta vuracağın belliydi	-	-	çalacağın	çalacağın
A güzelim nerde kaldı o günler	-	-	-	-
Pişman olmuş yataklarda iniler	Hasta düşm üş	-	-	-
A güzelim nerde kaldı o günler	-	-	-	-
Pişman olmuş yataklarda iniler	Hasta düşmüş	-	-	-
Kara çalı gül olamaz demiştim	-	-	-	-
Üç beş katre sel olamaz demiştim	-	-	-	-
Elin oğlu yâr olamaz demiştim	-	-	-	-
Melül mahzun kalacağın belliydi	-	-	-	-

A güzelim nerde kaldı o günler	-	-	-	-
Pişman olmuş yataklarda iniler	-	-	-	-
A güzelim nerde kaldı o günler	-	-	-	-
<i>Pişman olmuş yataklarda iniler</i>	Hasta düşmüş	-	-	-dadir inler

<i>Serhat Âşık telli sazım yanımda</i>	sazım telim	-	sazın	Ferhat
Şah-ı server hu albazım yanımda	o albazı	-	o albazın	o
Gözbebeğim ahbablarım yanımda	-n, -n, -n	-	-	-
Sulari'siz kalacağın belliydi	-	-	-	-

A güzelim nerde kaldı o günler	-	-	-	-
<i>Pişman olmuş yataklarda iniler</i>	-dadir inler	-	-	-dadir inler
A güzelim nerde kaldı o günler	-	-	-	-
<i>Pişman olmuş yataklarda iniler</i>	Hasta düşmüş, -dadir inler	-	-	-dadir inler

2.2. Türkünün metnine dair bulgular ve tartışma

2.2.1. Bulgular

Türkülerin, sözlü kültür ortamında metin ya da ezgi açısından değişikliğe uğraması tamamen doğal bir süreçtir. Bu durum özellikle anonim türkülerde çok daha yoğun bir şekilde yaşanmaktadır. Bununla birlikte sahibi ya da kaynağı bilinen bireysel türkülerde de böylesi değişimlere, dönüşmelere rastlamak mümkündür. Çeşitli araştırmalara (örneğin Yıldırım, 2016; Acun, 2016; Dinç, 2020) konu da olan bu değişimlerin bazen belirli amaçlarla bile isteye müdahale etmek şeklinde, bazen de farkında olunmadan ya da dikkatsizlik sonucu gerçekleştiği bilinmektedir. Türkünün TRT metni ve küçük farklılıklar olsa bile bu metni esas aldığı anlaşılan mevcut yaygın icralarında her bir bent için çeşitli problemlerin olduğu görülmektedir. Bu çerçevede birinci bentteki problem aslında anlama dair herhangi bir sıkıntı yaratmamaktadır. Burada, son dizedeki “vuracağın” ifadesi yerine, Akkiraz ve Orhan’ın icralarında olduğu gibi “çalacağın” ifadesi kullanılmalıdır. Çünkü şiirin ayağı, ikinci dizedeki “solacağın belliydi” kalıbıdır ve bu kalıp ikinci ve üçüncü bentlerde “kalacağın belliydi” şeklindedir. Bu nedenle ilk bendin son dizesinde de “vuracağın belliydi” yerine “çalacağın belliydi” denmesi gerekir. Nitekim aşağıda aktarılacağı üzere türkünün sahibi Davut Sulari de bu şekilde, “çalacağın belliydi” diyerek icra etmektedir. Bu farklılık her ne kadar anlama dair bir sıkıntı yaratmasa da âşığın şiirine ve şairliğine hanel getirecek niteliktedir.

İkinci bentteki temel problem, “Elin oğlu yâr olamaz demiştim” şeklindeki üçüncü dizede kullanılan “oğlu” ifadesidir. Aslında bu ifade, sadece ikinci bent değil, metnin tamamı için temel problem kaynağı olarak belirlenebilir. Çünkü buradaki “oğlu” ifadesi üzerinden metnin muhatabının bir “kadın” olduğu, yani türkünün bir kadın için söylendiği anlaşılmaktadır, ki bu da metnin hem bağlamını hem de anlamını bambaşka mecralara taşımaktadır. Diğer

tarafından burada üçüncü dizedeki “yâr olamaz” ifadesi ilk bentteki “vuracağın-çalacağın” karışıklığında olduğu gibi sorunlu görünmektedir. Çünkü bu dizinin üstündeki iki dizide uyak “gül olamaz” ve “göl olamaz” şeklindedir. O nedenle buranın da, âşığın ses kayıtlarında da söylendiği üzere, “yâr olamaz” değil, “kul olamaz” şeklinde olması gerekir.

Üçüncü bentte ise en önemli problem, ilk üç dizide uyak ve redifi oluşturan “sazım/albazım/ahbaplarım yanımda” ifadelerindeki 1. teklik kişi iyelik ekleridir. Burada kullanılan iyelik ekleri de metnin anlamının aslında olduğundan farklı bir çerçeveye oturtulmasına neden olmaktadır. Şöyle ki, bu bentle birlikte metnin diğer bentleri ve bağlantı kısmı da mevcut hâliyle ele alındığında, türkünün yakılmasının arkasında bambaşka bir hikâye ortaya çıkmaktadır. Mevcut metindeki verilerden hareketle, türkünün yakıldığı bağlam ve ifade ettiği anlamla ilgili şu yorumlar rahatlıkla yapılabilir: Türküyü yakan kişi, bir kadına âşık olmuştur. Ancak aşkına karşılık alamadığı anlaşılmaktadır. Dahası, âşık olduğu kadın, “elin oğlu” şeklinde tanımlanan başka birine meyletmiştir, ancak onda da aradığı mutluluğu bulamamıştır. Yani âşığa yâr olmayan sevgili, başka birine yâr olmuş ama yaşadığı büyük sıkıntılar nedeniyle pişmanlıklar içinde kalmıştır. Sevdiği ama kendisine karşılık vermeyen kadını bu şekilde betimleyen âşık, son bentte de, “Sen bana yâr olmadın, yanımda olmadın; ama bak benim her şeyim, telim, sazım, eşim dostum, hep yanımda. Sen ise Sulari’siz, yani bensiz kaldın.” der gibi görünmektedir. Hatta metnin bütünü göz önünde bulundurulduğunda âşığın, sevdiğine, “Bak, aşkıma karşılık verip bana yâr olmadın da ne oldu sanki? Sen büyük sıkıntılar içinde, yapayalnız ve tabii ki pişmansın; bense eşim dostum, sazım sözümle birlikte mutlu mesut yaşıyorum.” demek istediği sonucuna ulaşılabilir. Yani aslında bir bakıma sevdiğine, “Keşke öyle yapmasaydın da aşkıma karşılık verseydin, böylece birlikte mutlu olurduk.” siteminde bulunduğu düşünülebilir. Nitekim türkünün sahibi Davut Sulari hakkında bir kitap çalışması bulunan Sadık Yalsızuçanlar (2018: 38), bu türküden söz ederken “ünlenmiş ve TRT repertuarına da alınmış olan sitem türküsü Yaban Gülü” ifadelerini kullanır.

Türkünün mevcut metninden, âşığın sevdiği ama karşılık bulamadığı kadına yönelik sitemlerini ifade eden böylesi bir hikâye ve anlam çıkarmak mümkün. Ancak metnin asıl yaratıcısı Davut Sulari (1988, 1999)’nin, bu türküyü okuduğu kaset ve CD ortamlarındaki ses kayıtları dikkate alınacak olursa metnin mevcut hâliyle örtüşmeyen çok önemli noktaların bulunduğu görülecektir. Söz konusu metin Davut Sulari’yle ilgili birçok kaynakta küçük farklılıklarla da olsa yer almaktadır. İnternet ortamında birçok farklı sitede hem metin hem de icra olarak türküye ulaşmak mümkün. Ancak türkünün metniyle ilgili mevcut yazılı kaynaklarda -ilki İsmail Özmen (1998: 335), diğeri de Sadık Yalsızuçanlar (2018: 64) tarafından aktarılanlar olmak üzere- iki metnin özellikle dikkat çektiği söylenebilir. Bunlardan ilki, metnin çeşitlenme boyutunu örnekleme, ikincisi de Sulari’nin ses kayıtlarında icra ettiği metne en yakın metin olması bakımından dikkat çekicidir. Bu nedenle, Sulari’nin kasetindeki ses kaydının deşifresiyle oluşturduğumuz metni, söz konusu iki metinle karşılaştırarak şu şekilde tablo hâlinde vermek mümkün:

Davut Sulari	Özmen (1998: 335)	Yalsızuçanlar (2018: 64)
Yaban gülü müsün sarp kayalarda	-	-
El değmeden solacağı belliymi	-	-
Ey vefasız derde saldın başını	Başımı	-
Taştan ³ taşa çalacağı belliymi	-	-
A güzelim nerde kaldı o günler	YOK ⁴	-
Pişman olmuş yataklardadır inler	YOK	-
A güzelim nerde kaldı o günler	YOK	YOK
Pişman olmuş yataklardadır inler	YOK	YOK
Karaçalı gül olamaz demiştim	-	-
Üç beş katre sel olamaz demiştim	-	-
Elin kızı kul olamaz demiştim	-	-
Melül mahzun kalacağı belliymi	-	-
Serhat Âşık telin sazın yanında	Âşık	-
Şah-ı server o albazın yanında	Şahı sever o avazın	-
Gözbebeğin yarânların yanında	-m, o şahbazın	-m
Sulari'siz kalacağı belliymi	-	-

Yazılı kaynaklardaki bu metinlerin, özellikle ikinci bendin üçüncü dizesindeki “elin kızı” ifadesini, Davut Sulari’de olduğu gibi koruyarak aktarmış olmaları oldukça önemlidir. Çünkü hem TRT kayıtlarında hem de yukarıda anılan sanatçıların icralarında, buradaki “elin kızı” ifadesi yerine “elin oğlu” ifadesinin kullanıldığı görülmektedir. Buradaki “elin kızı-elin oğlu” değişimindeki önem, metnin muhatabını ya da türkünün yakıldığı kişiyi de değiştiriyor olmasından kaynaklanmaktadır. Bu durum da tüm metnin bağlam ve anlamını değiştirmektedir. Davut Sulari, kaset kaydında burada “elin kızı” dediğine göre, türkü bir erkek için yakılmış durumdadır ki metnin mevcut hâline göre türkünün yakılma gerekçesi olarak yukarıda kurguladığımız hikâye boşa çıkmaktadır. Yani sadece burası bile dikkate alındığında, Sulari’nin bu türküyü, kendisinin âşık olduğu ama aşkına karşılık alamadığı bir “kadın” a yakmış olması ihtimali ortadan kalkmaktadır. Ancak gerek nitel içerik çözümlemesi ve gerekse söylem çözümlemesi açısından, Sulari’nin yukarıda aktardığımız kaset kaydındaki metin, türkünün bağlam ve anlamının çözümlenmesi konusunda yeterince veri sunmamaktadır. Bu durumda, sanatçı-eser ilişkisi bağlamında Sulari’nin yaşamöyküsünü incelemek, söz konusu metnin çözümlenmesi için uygun verilere ulaşılmasını sağlayabilir görülmektedir.

2.2.2. Türkünün metnini çözümlmek üzere oluşturulmuş veri seti

Âşık Davut Sulari; kitap, lisansüstü tez, makale, bildiri, söyleşi gibi akademik ya da popüler nitelikli pek çok çalışmanın doğrudan konusu olmuş, birçok çalışmada da âşıklık, dedelik,

zâkirlik gibi çeşitli yönleri vesilesiyle dolaylı olarak yer almıştır. Doğrudan Sulari ile ilgili çalışmalara Gökalp (1953, 1996), İvgin (1985), Nasrattınoğlu (1989), Halıcı (1992: 392), Duygulu (2000), Yılmaz (2006), Tekin (2011, 2013), Coşkun (2012), Kaya (2015), Arvas (2015), Yalsızuçanlar (2018), Akış (2019) ve Bektaş (2021); dolaylı olarak Sulari'ye değinen çalışmalara da Arvas (2009: 198-199), Dönmez (2010: 35) ve Özdemir (2020: 199-206) tarafından yapılmış olanlar örnek verilebilir. Bu çalışmaların, başta direkt kendisi ve/veya eserlerini konu alanları olmak üzere, hemen hepsinde Sulari'nin kısa yaşamöyküsüne ya da yaşamıyla ilgili çeşitli ayrıntılara yer verildiği görülmektedir. Çalışmanın hacmi, kapsamı, amacı gibi değişkenlere bağlı olarak yaşamöyküsüne dair ayrıntılar da farklı düzeylerde yansıtılmıştır. Ancak birkaçındaki bazı ayrıntılar dışında, söz konusu çalışmalar Sulari'nin yaşamöyküsüyle ilgili aşağı yukarı aynı bilgileri vermektedir. İnternet ortamında da rahatlıkla bulunabilecek bu bilgileri uzun uzadıya burada tekrar etmek pek de anlamlı görünmemektedir. Bunun yerine, Sulari'nin yaşamöyküsünden, özellikle söz konusu metnin çözümlenmesi konusunda anahtar işlevi görebilecek ayrıntıları, farklı kaynaklardan derleyip bir veri seti oluşturmak mümkündür. Bazıları sadece adı geçen kaynaktan yer alan bu ayrıntılar, anlaşılmasını kolaylaştıracak kısa bir genel bilgilendirmeye, şu şekilde maddeler hâlinde sunulabilir:

1. Davut Sulari'nin hayatıyla ilgili yukarıda zikredilen kaynakların hemen hepsinde Sulari'nin gezgin bir âşık olduğu belirtilmiştir ki bu, bilinen bir gerçektir. Bu çerçevede Sulari, sazını omzuna asıp atına binerek birçok yere gitmiş, gittiği birçok yerde uzunca süreler bulunmuş ve buralarda âşıklık sanatı ile birlikte Alevilik kurumu çerçevesinde zakirlik ve dedelik görevlerini de icra etmiştir.
2. Davut Sulari, 1938 yılında Gülşah Hanım'la, daha sonra da Zafer Hanım'la evlenmiş ve bu evliliklerinden toplam beş çocuğu olmuştur (Yılmaz, 2006: 23; Arvas, 2015: 201).
3. Güneş Yılmaz (2006: 23), tez çalışmasında Sulari'yle ilgili "Bilinen bir gerçek de âşığın çeşitli kentlerde imam nikâhlı eşlerinin bulunduğu"dur." tespitini yapar ve bu çerçevede İrfan Ünver Nasrattınoğlu'nun Sulari'yle ilgili bir anısını aktarır. Buna göre, Nasrattınoğlu, Sulari'den ev adresini istemiş; Sulari de birkaç şehirde farklı adreslerinin olduğunu söyleyip ne zaman hangisinde olacağını bilemeyeceğini belirtmiş ve söz konusu adreslerinin hepsini birden yazıp vermiştir (Nasrattınoğlu, 1989: 212).
4. Davut Sulari, 1970'li yıllarda Van'a gitmiş ve bir yıla yakın burada kalmıştır (Arvas, 2009: 198)
5. 1970'li yıllarda Van'da Muhabbet Çay Evi'nde Davut Sulari ile düzenli fasıl programları yapan Vanlı Âşık Celâfî, Sulari'nin "Van'da geçirdiği günlere ilişkin olarak 1974'ün sonlarına doğru Van'a geldiğini, 8-9 ay burada kaldığını ve hanımı Gülşah'tan ayrılıp burada Gülnar Hanım adındaki yeni eşiyle yaşadığını" ifade etmektedir (Arvas, 2015: 203). Celâfî'den bu bilgileri aktaran Arvas, aynı çalışmasının 5 numaralı dipnotunda Gülnar Hanım adıyla ilgili olarak "Bu eşinin ismi başka kaynaklarda bulunmamaktadır." (Arvas, 2015: 208) bilgisini de vermektedir.

6. Sadık Yalsızuçanlar (2018: 22), Davut Sulari'nin, "gönül ilişkileri"ni ima ettiği bazı tercihleri nedeniyle akrabaları, eş dost çevresi ve hemşehrileri tarafından dışlandığını, ötekileştirildiğini, gözlemlediği örneklerle dile getirir ve Sulari'nin gurbete çıkışıyla ilgili olarak: "Yakınlarına kahreden, gördüğü vefasızlık ve anlayışsızlık karşısında dayanamayan âşık, ömrünün yarı dönemini [köyü] Çayırılı'dan uzakta belde belde dolaşarak geçirir." değerlendirmesini yapar.
7. Yine Davut Sulari'nin hayatıyla ilgili yukarıda zikredilen kaynakların hemen hepsi, âşığın, "Sulari" mahlasından önce başka mahlasları da kullandığını aktarır. Bu mahlaslar arasında Serhat Âşık, Kemalî/Kelamî, Sümmanî/Sümmarî ve Selamî adları geçer. Ancak söz konusu kaynakların bir kısmında, bu adlardan Sümmanî/Sümmarî ve Selamî, âşığın mahlası değil, soyadı kanunu çıktıktan sonra alıp değiştirdiği ve "Sulari"de karar kıldığı soyadları olarak geçer. Bu mahlas-soyadı problemi önemli olmakla birlikte bu çalışmanın amacı ve kapsamı dışındadır. Ancak burada bizim için önemli nokta şudur: Âşığın, "Sulari" dışındaki ya da ondan önceki mahlaslarının yer aldığı şiir örneği pek yoktur. İncelediğimiz kaynaklardaki bir şiirinin son dördlüğünün "Kemaletin/Kemalatın artsın şuara esman" şeklindeki ilk dizesi nedeniyle bu şiirin, âşığın "Kemalî" mahlasını kullandığı dönemlerde söylenmiş olduğu dipnotla belirtilmiştir (Yılmaz, 2006: 334; Yalsızuçanlar, 2018: 88). Bir de çalışmamızın konusu olan türkünün son dördlüğündeki Serhat Âşık mahlası vardır ki onun da tek örneği bu şiirdir. Ancak burada da asıl dikkat çekici olan nokta şudur: Âşık bu şiirinin son dördlüğünde hem Serhat Âşık hem de Sulari mahlaslarını birlikte kullanır. Hem Divan şiirinde (Kurtoğlu, 2006) hem de Âşık şiirinde (Ayva, 2006: 30) sanatçıların mahlas değiştirebildiği ya da birden fazla mahlası aynı dönemde eşzamanlı olarak kullanabildiği bilinmektedir. Ayrıca bazı âşıkların zaman zaman şiirlerinin son iki bendinde birden mahlas kullanabildiğinin de örnekleri bulunmaktadır (Durbilmez, 2008: 82; Çevik, 2015: 41). Ancak bir şairin, bir şiirinde ve aynı dördlükte iki farklı mahlası birden kullanması pek de rastlanan bir durum değildir. Dolayısıyla Davut Sulari'nin söz konusu türküsünün son dördlüğünde hem eski "Serhat Âşık" mahlasını hem de -aynı zamanda soyadı olan- mevcut "Sulari" mahlasını bir arada kullanması sıra dışı bir örnek olması bakımından oldukça anlamlıdır ve türkünün çözümlenmesi konusunda önemli bir noktaya işaret etmektedir.
8. Davut Sulari, 1970'li yıllarda TRT televizyonunda çıktığı bir programda *Yaban Güllü müsün Sarp Kayalarda* türküsünü çalıp söylemiştir. İnternet ortamında kaydı bulunan (URL-12) bu icrada Sulari, türkünün son dördlüğünü konumuz açısından çok önemli bir değişikliklerle söyler. Burada, albüm kaydında "Gözbebeğin yarınların yanında" şeklindeki üçüncü dizeyi önce "Gözbebeğin Gülnar yârin yanında" şeklinde, sonra da "Gözbebeğin ahbapların yanında" şeklinde döndürmeli söyler. Bu icrada "Gülnar" isminin kullanılması, metnin anlam dünyası ve mesajı konusunda oldukça önemli bir anahtar niteliğindedir.

2.2.3. Tartışma

Yukarıdaki sekiz maddelik veri seti, öncelikle türkünün asıl metninin netleştirilmesi, sonra da bu metnin çözümlenmesi, bağlam ve anlamının ortaya çıkarılması açısından yeterli düzeyde bilgi içermektedir. Bu veri setine dayanarak türküyle ilgili şu değerlendirmeler yapılabilir: Türkü, TRT kayıtlarında ve bu kayıtlara dayandığı anlaşılan yaygın icralarında, yukarıda da değinildiği gibi âşığın sevdiği, ama aşkına karşılık bulamadığı bir sevgiliye yönelik, “Bak gördün mü, beni değil başkasını tercih ettin ama mutlu olamadın, o nedenle de pişman olursun tabii ki...” mesajına dayalı bir sitem türküsüdür. Ancak belirlediğimiz veri seti, böyle bir anlam ve bağlamın mümkün olmadığını ortaya koymaktadır. Çünkü türkünün metni bir özeleştirici niteliğine sahip görünmektedir. Türkünün bağlantı kısmındaki “Pişman olmuş yataklardadır inler” sözüyle ifade edilen, sevgili değil, âşığın bizzat kendisidir. Muhtemelen, eşinden, çocuklarının annesinden ayrılıp Van’da Gülnar Hanım’la yaşadığı birlik-telik, Gülnar Hanım’ın tercihiyle son bulmuş ve böylece âşık, bir bakıma ortada kalmıştır. Türkünün metni böyle bir hikâye ya da arka plan perspektifinden değerlendirildiğinde; bu türkünün, âşığın içinde bulunduğu durumu anlatan bir pişmanlık manzumesi niteliğinde olduğu görülmektedir. Hatta türkünün, ilk ya da ikinci eşi ağzından Sulari’ye hitaben söylendiği de düşünülebilir. Çünkü Sulari, veri setinde aktarıldığı üzere, 1974-1975 döneminde Van’da geçirdiği yaklaşık 1 yıllık sürede eşinden ayrılmış ve burada Gülnar Hanım’la birlikte yaşamıştır. Sulari’nin bu tür tercihleri nedeniyle ailesi ve yakın çevresi tarafından dışlanmış olduğunu yine veri seti ortaya koymaktadır. Gülnar Hanım’dan da ayrıldıktan sonra âşık kendini duygusal anlamda tamamen yalnız hissetmiş ve eşinden ayrılıp Gülnar Hanım’la birlikte olduğu için pişmanlık duymuş olmalıdır.

Türkünün metnine, bu verilerin ışığında bakılacak olursa daha sağlıklı çözümlenmeler yapılması da mümkün olacaktır. Ancak öncesinde, türkünün tam ve doğru metnini ortaya koymak gerekir ki bu konuda temel referans âşığın kendi icralarıdır. Bu icra kayıtlarına göre de türkünün tam ve doğru metni şu şekildedir:

Yaban gülü müsün sarp kayalarda
El değmeden solacağın belliydi
Ey vefasız derde saldın başını
Taştan taşa çalacağın belliydi

Bağlantı:

A güzelim nerde kaldı o günler
Pişman olmuş yataklardadır inler

Karaçalı gül olamaz demiştim
Üç beş katre sel olamaz demiştim
Elin kızı kul olamaz demiştim
Melül mahzun kalacağın belliydi

Serhat Âşık telin sazın yanında
Şah-ı server o albazın yanında
Gözbebeğin yarânların yanında
Sulari'siz kalacağın belliydi

Âşığın albüm çalışmalarındaki ses kayıtlarının deşifre edilmesiyle oluşturulmuş bu metin, bent bent şu şekilde çözümlenmeye çalışılabilir:

Birinci bent, kullanılan sözcüklerin anlamı açısından oldukça yalın bir görünüme sahip. Ancak buradaki “sarp kayalarda yaban gülü olmak” ve “el değmeden solmak” motifleri, akla ilk başta şunu getirmektedir: Sarp kayalarda yetişmiş bir yaban gülü gibi ulaşılması zor bir sevgili vardır. Kimse bu sevgiliye ulaşamamış ya da ulaşanlara da sevgili karşılık vermemiş, bu nedenle de kimseyle birlikte olamadan, kimseye kavuşmadan bir gül gibi solup gitmiştir. Ancak üçüncü dizedeki “Ey vefasız!” nidası, böyle bir anlam çıkarılamayacağına işaret etmektedir. Çünkü “vefasız”, “vefası olmayan, sevgisi çabuk geçen, hakikatsiz” anlamında bir sözcüktür. Dolayısıyla “vefasız” nitelemesi daha önce sevgisi olan birine yöneltilir ki bu durumda “el değmeden yaban gülü gibi solup giden sevgili” ile kastedilen, kimsenin aşkına karşılık vermemiş biri olamaz. Başka bir ifadeyle, burada bahse konu olan sevgili aslında bir dönem seviyorken sonradan sevmekten vazgeçmiş, yani kendisini sevene vefasızlık etmiş biridir. Sulari'nin “resmî” diyebileceğimiz ilk iki eşinin, ondan ayrılmaları, onu bırakmaları, yani ona vefasızlık etmeleri söz konusu değil; aksine, ayrılan ve başka bir kadınla birlikte yaşamaya başlayan Sulari'nin kendisidir. Bu durumda, metnin diğer bentlerindeki parçaları da birleştirince, resmî eşine vefasızlık eden Sulari'nin, belki de eşinin ağzından kendisini eleştirdiği rahatlıkla söylenebilir. O halde buradaki “el değmeden” ifadesini, kimseye yâr olmadan değil de kendisine hiçbir el uzanmadan, hiçbir destek çıkan ya da yardım eden olmadan, yanında kimse olmadan gibi bir anlamda değerlendirmek lazım ki metnin ikinci ve özellikle üçüncü bendi bu anlamı çok net bir şekilde pekiştirmektedir.

Türkünün, her bentten sonra iki kez söylenen iki dizelik bağlantı kısmında pişmanlık, sözcük olarak da açıkça dile getirilmektedir. Âşık bu bağlantıda, bir zamanlar güzel günler yaşayan, ama yaptıkları nedeniyle bu güzellikleri kaybeden ve bu nedenle de pişmanlık duyan bir kişiden söz eder. Bu kişi elbette, türkü boyunca seslenen kişi, yani yine âşığın kendisidir. Buradaki “nerde kaldı o günler” ifadesi ve pişmanlık duyma hâli, çok net bir şekilde daha önce güzel günler yaşadığını ortaya koymaktadır. O hâlde ilk bentteki “el değmeden solacağın belliydi” ifadesini, belirttiğimiz gibi yorumlamak daha mantıklı olacaktır. El değmemiş derken hiçbir şey yaşanmamış değil; güzel günler yaşanmış, bitmiş, belli ki kendi bitirmiş ki pişmanlık duyuyor bu durumdan âşık.

İkinci bent, anlamın ya da türkünün arka planındaki hikâyenin biraz daha belirginleşmeye başladığı yerdir. Buranın ilk dizesindeki “karaçalı” ifadesi oldukça önemlidir. Çünkü karaçalı, dikenli bir bitkidir ve aynı zamanda iki kişinin arasına girip ilişkiyi bozan kimseyi de ifade eder. Bu bentteki hem “gül” imajı hem de “elin kızı” ifadesi, cinsiyet olarak “kadın”a işaret etmektedir. Dolayısıyla burada bir kadınla erkeğin ilişkisini bozan başka bir kadından

söz edilmektedir. Dörtlüğü söyleyen açısından, bu kadın belli ki erkeğin aklını çelmiş biridir. Erkek, bu kadın için önceki ilişkisini sonlandırmış, bu kadına meyletmiş; ancak umduğunu bulamamıştır. Çünkü kadın karaçalı gibidir, iyi niyetli değildir; nasıl ki üç beş katre yani birkaç damla sudan göl oluşmazsa bu “niteliksiz/kötü” kadından da iyi bir insan, iyi bir eş çıkmaz. Nitekim “elin kızı”dır o. Yani, bu ifadeyi kullanan kişi, türkünün muhatabına yakın birisidir ki başka ya da yeni bir kadını “elin kızı” olarak tanımlayabilmektedir. Diğer taraftan bu bentteki “demişim” ifadeleri de çok önemlidir. Şöyle ki, bu ifadeler, söylenen şeylerin gerçekleştiğini anlatmaktadır. Yani karaçalının gül olamayacağını, üç beş katrenin göl olamayacağını ve elin kızının kul olamayacağını söylemiş ve tüm bu söyledikleri gerçekleşmiştir. Tüm bunlar, yukarıdaki veri seti de göz önünde bulundurulduğunda, türkünün, Sulari’nin eski eşinin ağzından yakıldığını ortaya koymaktadır. Bu bentteki gül olamayan karaçalı, göl olamayan üç beş katre ve kul olamayan elin kızı, Sulari’nin Van’da bir yıl kadar yaşadığı ve yeni eşi olduğu söylenen Gülnar Hanım’dır. Gülnar Hanım’la kısa süren bir birliktelikten sonra “melül mahzun” ortada kalan da Sulari’nin kendisidir. Çünkü memleketteki eşinden ayrılmış, Van’da Gülnar Hanım’la birlikte yaşamaya başlamış ama anlaşılan o ki bir süre sonra Gülnar Hanım’dan da ayrılmış ya da Gülnar Hanım tarafından terk edilmiş ve yukarıdaki veri setinin 6. maddesindeki bilgilerin de işaret ettiği üzere eşi dostu, ailesi tarafından yalnızlık içinde bırakılmıştır.

Üçüncü bendin TRT kayıtlarındaki metni, içerdiği bazı yanlışlıklara bağlı olarak, türkünün bağlam ve anlamıyla ilgili yukarıda sözü edilen yanlış anlamlandırmada önemli rol oynamış gibi görünmektedir. Bu bendin ilk üç dizesinin sonlarındaki “sazım, albazım, ahbaplarım” ile “yanımda” ifadelerindeki birinci teklik iyelik eki “-ım”, anlamın tamamen başka bir mecraya kaymasına yol açmaktadır. Metnin bu hâline göre bentte şöyle bir anlam söz konusudur: Kendisine yâr olmayan sevgiliye seslenen âşık, sanki ona, “Sen beni, yani Sulari’yi tercih etmedin; ama bak, benim telim, sazım, eşim dostum, ahbaplarım, herkes yanımda. Oysa sen Sulari’siz, bensiz kaldın. Belliydi bu...” der gibidir. Ancak, tamamen metnin yanlış aktarılmasına bağlı olarak ortaya çıkan böyle bir anlam, metnin doğrusu dikkate alındığında kesinlikle söz konusu olmamaktadır. Davut Sulari’nin ses kayıtlarına göre, öncelikle, ilk üç dizenin sonlarındaki ifade “yanımda” değil “yanında”dır. Ayrıca burada “yanında” sözcüğü, “beraberinde, yanı başında olmak” anlamında değil, “bir şeyin katında, huzurunda, karşısında olmak” anlamlarındadır. Yani âşık burada, “telin, sazın, albazın, yarânların” katında, onların nazarında Sulari’siz kalmaktan, Sulari’yi kaybetmekten söz etmektedir. Kayıt altına alınmış başka hiçbir şiirinde eski mahlası Serhat Âşık ile sonraki mahlası Sulari’yi bir arada kullanmamış olan âşığın; bu türkünün son bendinde böyle bir kullanımı tercih etmesi oldukça anlamlıdır. “Sulari”, âşığın mahlası olmasının yanında soyadıdır da. Serhat Âşık ise eski mahlası. Bu durumda âşık, pişmanlık içindeki âşık, eskiye, geçmişe dönme arzusuyla kendini Serhat Âşık olarak adlandırmakta ve yaptığı hatalar nedeniyle kendisini, kimliğini, Sulari’yi kaybettiğini ifade -hatta bir bakıma itiraf- etmektedir.

Üçüncü ve son bent, metnin hangi şekli dikkate alınıralsa alınsın, ilginç bir sözcük kadrosuna sahiptir. Özellikle ikinci dizedeki “albaz” sözcüğü bu anlamda çok dikkat çekicidir. Bu sözcük, ilk bakışta Türkçe “oyun, hile” anlamındaki “al” ile Farsça “oynayan” anlamındaki

“-bâz”ın birleşimiyle oluşmuş ve “hilebaz, düzenbaz” anlamında bir sözcük gibi görünmektedir. Ancak böyle bir anlam, metnin dokusuna uygun değildir. Bu durumda “albaz” sözcüğünü Arapça “şahin” anlamındaki “el-baz” ya da “al-baz” şeklinde düşünmek mümkün olabilir. Böyle düşünüldüğünde albaz yani şahin ile, menkıbelerinde şahin donuna girdiği aktarılan (Aytaş, 2013: 68) Hacı Bektaş-ı Veli’nin kastedildiği söylenebilir. Nitekim aynı dizinin başındaki “şah-ı server” yani öncülerin, liderlerin şahı ifadesiyle Hz. Ali kastedilmektedir. O hâlde, Davut Sulari’nin bu dizede Alevilik-Bektaşilik ekseninde kendi inanç dünyasını dile getirdiği söylenebilir. Bu durumda Sulari, son bentte aslında kimliğinin, kişiliğinin, varlığının temel bileşenlerini sıralamakta ve onların nezdinde kendini kaybetmiş olmanın pişmanlığını dile getirmektedir. Tel, saz yani çalıp söyleme; Hz. Ali ve Hacı Bektaş-ı Veli, yani Aleviliğin ve Bektaşiliğin önemli isimleri ve dolayısıyla Alevilik ve Bektaşilik; son olarak da “gözbebeği” olarak değerlendirilen yârânlar Sulari’nin ismi ve şahsı için önemli değerlerdir. Ancak Sulari, yaptığı hatalar nedeniyle tüm bu değerlerinin nezdinde kendine yabancılaşmış, kendini kaybetmiş, Sulari’siz, kimliksiz, kimsesiz, yapayalnız kalmış olduğunu ve tüm bunlar nedeniyle de pişmanlık içinde bulunduğunu ifade etmek ister gibi görünmektedir. Burada, yukarıdaki veri setinde 8. maddede belirtilen, türkünün TRT televizyonundaki icrasında “Gülner yârın yanında” ifadesinin kullanılması tüm bu değerlendirmelerimizin haklılık payını oldukça güçlendirmektedir. Bu çerçevede âşık, eşinden ayrılıp Gülner Hanım’la birlikte yaşamaya başlamış olması nedeniyle sazı sözü, inanç dünyası, kutsal değerleri ve eşi dostu tarafından terk edilmiş, üstelik tüm bunların başına gelmesine neden olan Gülner Hanım tarafından bile terk edilmiş görünmektedir. Dolayısıyla *Yaban Gülü müsün Sarp Kayalarda* türküsünün metni, âşığın bir tür pişmanlık manzumesi niteliğindedir, denebilir.

2.3. Türkünün müziğine dair bulgular ve tartışma

Bir türkünün müzikal boyutu hakkında söz söyleyebilmek için elbette yeterli bir müzik formasyonuna sahip olmak gerekir. Böyle bir formasyona sahip olmadığımız için türkünün müziğiyle ilgili kesin hükümler içeren ifadeler kullanmamız mümkün değildir. Ancak *Yaban Gülü müsün Sarp Kayalarda* türküsünün müziğiyle ilgili, özellikle müzisyen ve müzikologların dikkatine sunulabilecek bir ayrıntıyı bu bağlamda en azından gündeme getirmenin sakıncası olmasa gerek. Bu çerçevede, çalışmanın başlığındaki “talihsiz bir türkü” yakıştırmasının ardında, türkünün yukarıda değinilen metin, bağlam ve anlam konularındaki yaygınlaşmış hataların yanı sıra müziği ya da bestesinin de daha sonra başka bir türkü için kullanılmış olması da vardır. Şöyle ki, Âşık Mahzuni Şerif’in 1993 yılında çıkan Giden Bahar albümündeki “Çankaya” (URL-13) adlı türkünün ezgisi, Davut Sulari’nin söz konusu türküsüyle aynılık düzeyinde benzerlik sergilemektedir. Bunu, bir müzisyen ya da müzik bilimci olunmasa bile sıradan bir dinleyici olarak fark etmek mümkündür.

Yaban Gülü müsün Sarp Kayalarda türküsü ile Çankaya türküsünün bestelerindeki benzerlikten de öte aynılık, Türkiye Musiki Eseri Sahipleri Meslek Birliği (MESAM) kayıtlarında da tescillenmiş gibi görünmektedir. Şöyle ki MESAM belgelerinde 0021178.43 eser numarası ile kayıtlı Çankaya adlı türkünün “söz yazarı” ve “bestecisi” Mahzuni Şerif görünmektedir. Ancak aynı türkü yine MESAM belgelerinde 0029016.29 eser numarası ile başka bir eser ola-

rak da kayıtlıdır ve bu kayıttaki “söz yazarı” Mahzuni Şerif, “besteci” ise Davut Ağbaba yani Davut Sulari görünmektedir (URL-14). Kayıtlardaki eser numaralarından da anlaşılacağı üzere, Mahzuni’nin türküsü için beste, önce Mahzuni adına, daha sonra da Davut Sulari adına tescillenmiştir. Diğer taraftan, *Yaban Gülü müsün Sarp Kayalarda* türküsünün iki dizelik bağlantı kısmının ilk dizesi “A güzelim nerde kaldı o günler” şeklindedir. Mahzuni’nin Çankaya türküsünde de yine iki dizelik bağlantının ilk dizesi “A güzelim incinmesin Çankaya” şeklindedir. Türkülerin bağlantı kısımlarının başlangıcındaki “A güzelim” ifadeleri ve bu ifadelerin seslendirilmedeki vurgulanışı da iki eser arasındaki ilişki iddiasını güçlendirmektedir.

İki türkü arasındaki söz konusu ilişki, ilk bakışta akla, Mahzuni Şerif’in bu besteyi Sulari’den “aşırması” olabileceği düşüncesini getirmektedir. Ancak böyle bir iddia ortaya atmak son dönem âşıklık geleneğinin en önemli temsilcilerinden biri olan Mahzuni Şerif’e yönelik “beste hırsızlığı” gibi çok ağır bir ithamda bulunmak anlamına gelecektir. Bu nedenle söz konusu türkülerin ezgi açısından benzerliği ya da aynılığı konusunda genel olarak Sulari-Mahzuni ilişkisi çerçevesinde yaptığımız araştırmalar göstermektedir ki Mahzuni Şerif, âşıklık geleneği bağlamında Davut Sulari’den çok önemli bir düzeyde etkilenmiş ve onu gelenek temsilcisi olarak örnek almıştır. Bu gerçeklik hem bizzat Mahzuni Şerif (1995: 163) tarafından hem de Süleyman Yağız (1999: 12-13) ve Yılmaz Irmak (2013: 43, 57, 196; 2014: 39) gibi çeşitli araştırmacılar tarafından da dile getirilmektedir. Dolayısıyla Mahzuni Şerif’in, Sulari’nin bu ezgisinden etkilenmiş ve bu ezgiyi farkında olmadan kendi ezgisi gibi kullanmış olabileceğini düşünmek çok yerinde olacaktır. Nitekim hem Davut Sulari hem de Mahzuni Şerif’i yakından tanımış bir türkü sanatçısı olan Musa Eroğlu, bu konu özelinde 02.08.2021 tarihinde Ankara’daki evinde gerçekleştirdiğimiz görüşmede şu değerlendirmeleri yapmıştır:

“Mahzuni, birine ait bir besteyi, öyle bile isteye alıp kendi eseriymiş gibi kullanacak bir adam kesinlikle değildir. Ancak şu var: Zaten dikkatli bakarsak görürüz, âşıkların ezgi dünyası çok geniş değildir genel olarak. Çünkü aslanan saz değil sözdür âşıklıkta. O ezgi Mahzuni’nin kulağında kalmıştır bir şekilde, o da kulağında kalan bu ezgiyi fark etmeden kendi bestesi olarak kullanmıştır. Başka türüsü mümkün değil.” (Eroğlu, 2021)

Davut Sulari’den etkilenme konusunda hem Mahzuni’nin kendi ifadeleri, hem çeşitli araştırmacıların tespit ve aktarmaları hem de Musa Eroğlu’nun bu değerlendirmeleri bizi, Davut Sulari’ye ait *Yaban Gülü müsün Sarp Kayalarda* türküsünün bestesini, Mahzuni Şerif’in pek de farkında olmadan kullanmış olabileceğini düşünmeye sevk etmektedir.

Sonuç

Âşık Davut Sulari’ye ait *Yaban Gülü müsün Sarp Kayalarda* türküsünün metni, TRT kayıtlarında ve bu kaydı esas aldığı anlaşılan bazı kaynaklarda çeşitli şekillerde değişikliklerle aktarılmaktadır. Bu değişikliklerin bir kısmı metnin biçim özellikleriyle ilgilidir ve her ne kadar âşğın şairliği hakkında yanlış kanaatlerin oluşmasına neden olacak nitelikte olsalar da bağlam ve anlam konusunda sıkıntı yaratacak düzeyde değildir. Örneğin yukarıda da değinildiği üzere ilk bentte “çalacağın” yerine “vuracağın”, ikinci bentte de “kul olamaz” yerine “yâr olamaz” ifadelerinin kullanılmış olması bu niteliktedir. Ancak metin üzerinde yapılmış

bir değişiklik, metnin bağlam ve anlamını tamamen değiştirmektedir. Bu değişiklik, ikinci bendin üçüncü dizesinde “Elin kızı” yerine “Elin oğlu” ifadesinin kullanılmış olmasıdır. Ardından, bu değişiklikle ortaya çıkan anlama paralel olarak, üçüncü bendin ilk üç dizesinde uyak ve redifi oluşturan “sazın/albazım/ahbapların yanında” ifadelerinin; “sazım /albazım ahbaplarım yanımda” şeklinde 1. teklik kişi iyelik ekleriyle aktarılmış olması da anlamla ilgili bu değişimi pekiştirmektedir.

Bu değiştirme, yani “elin kızı” yerine “elin oğlu” deme, öncelikle metnin muhatabını değiştirmiş, ardından da metnin bütünündeki anlamı bambaşka bir boyuta taşımıştır. Mevcut metne göre türkü, âşığa yâr olmamış ama sonrasında pişman olmuş ve yalnız kalmış bir “kadın”a yönelik sitem türküsü niteliğindedir. Oysa buradaki “elin oğlu” yerine âşığın kendi icralarında olduğu gibi “elin kızı” ifadesi düşünüldüğünde metnin muhatabı bir erkek olmaktadır ki o da âşığın kendisidir. Âşığın yaşamıyla ilgili, yukarıda “veri seti” olarak bir araya getirilen çeşitli ayrıntılar ve hem nitel içerik çözümlemesi hem de söylem çözümlemesi ile ulaşılan bulgular da göz önünde bulundurulduğunda, söz konusu türküde Davut Sulari’nin bir kadına değil, kendisine seslendiği; dolayısıyla bu metnin bir âşığın pişmanlık manzumesi niteliğinde olduğu, başka bir ifadeyle özeleştirme niteliği taşıdığı açık bir şekilde görülmektedir. Diğer taraftan metin, yukarıda da söz edildiği üzere, Sulari’nin TRT televizyonundaki icrasında adı geçen Gülnar Hanım’dan önceki eşi ya da eşleri ağzından söylenmiş bir türkü olarak değerlendirilmeye de müsaittir. Yani Sulari’nin bu türküyü, yeni eşinden ayrıldıktan sonra, eski eşinin ağzıyla kendine yönelik bir eleştiri olarak söylemiş olması ihtimali oldukça güçlü görünmektedir.

Türkünün metnindeki bir sözcük değişiminin yol açtığı büyük anlam dönüşümünü fark etmiş olmak, bu türküyü çalışmanın başlığında da ifade edildiği üzere, “talihsiz bir türkü” olarak nitelermemize imkân sağlamıştır. Ancak bir de türkünün Davut Sulari’ye ait bestesinin, Âşık Mahzuni Şerif’in Çankaya adlı türküsünde farkında olunmadan ya da yanlışlıkla kullanılmış olduğunu tespit etmiş olmamız, *Yaban Gülü müsün Sarp Kayalarda* türküsünü “talihsiz bir türkü” olarak nitelendirme düşüncemizi pekiştirmiştir.

Sonuç olarak, Âşık Davut Sulari’ye ait *Yaban Gülü müsün Sarp Kayalarda* adlı türkünün, Onur Şan tarafından yapılmış TRT derlemesinde metni, anlamı tamamen başkalaştıran çeşitli değişikliklerle aktarılmış ve bu kaydı esas aldığı anlaşılan çeşitli kaynak ve icracılar da söz konusu değiştirilmiş metnin yaygınlık kazanıp pekişmesine yol açmıştır. Diğer taraftan türkünün bestesi de daha sonra Âşık Mahzuni Şerif tarafından kendi bestesi olarak kayıtlara işlenmiştir. Ancak besteye ilgili bu hata fark edilmiş olmalı ki MESAM kayıtlarında Mahzuni’nin Çankaya adlı türküsünün söz yazarı ve bestecisi önce Mahzuni Şerif görünürken, aynı türküye dair yeni bir kayıtla besteci olarak “Davut Ağbaba” yani Davut Sulari adı eklenerek hata bir nebze de olsa düzeltilmiştir. MESAM’ın besteye ilgili gösterdiği bu duyarlılığın, arşiv yenileme çalışmaları kapsamında türkünün metni için TRT tarafından da gösterilmesinin, türküyle ilgili anlam karmaşasının giderilmesine önemli katkılar sunacağı rahatlıkla söylenebilir.

Notlar

- 1 “gayalarda” sözcüğü, aslında türkünün derleme fişi niteliğine sahip kâğıda yazılmış kayıttta “dağlarda” şeklinde yer almaktadır. Bu yanlışlık, türkünün metni dijital ortama aktarılırken düzeltilmiş olmalıdır.
- 2 Tabloda TRT metni esas alınmış ve ilgili sanatçıların icralarındaki söz varlığı bu metinle dize dize karşılaştırılmıştır. Dizede herhangi bir değişiklik yoksa ilgili sanatçıların sütununa “-” işareti konmuş; ancak değişiklik varsa, bu değişikliğin olduğu kısım önce TRT metninde *eğik harflerle* yazılarak gösterilmiş, ardından da ilgili sanatçının sütununda değiştirilmiş/farklı şekli verilmiştir. Kelime başlarındaki k>g dönüşümü gibi fonetik farklılıklar dikkate alınmamıştır.
- 3 Yalsızuçanlar’da buradaki “Taştan” sözcüğü “Aştan” şeklinde kayıtlı, ancak bunun bir dizgi hatası olduğu gayet açıktır.
- 4 Özmen’de metin 3 dörtlükten oluşmakta ve bağlantı kısmı bulunmamaktadır. Yalsızuçanlar’da ise bağlantılar ikişer dize olarak verilmiştir. Sulari’nin kaydında iki dizeden oluşan bağlantı kısmı iki kez söylenmekte ve türkü boyunca hiç değişmemektedir. Bu nedenle iki ve üçüncü bentlerden sonra bağlantı kısımlarının tekrar verilmesine gerek görülmemiştir.

Araştırma ve Yayın Etiği Beyanı

Bu makale tamamıyla özgün bir araştırma olarak planlanmış, yürütülmüş ve sonuçları ile raporlaştırıldıktan sonra ilgili dergiye gönderilmiştir. Araştırma herhangi bir sempozyum, kongre vb. sunulmuş ya da başka bir dergiye değerlendirilmek üzere gönderilmemiştir.

Research and Publication Ethics Statement

This is a research article, containing original data, and it has not been previously published or submitted to any other outlet for publication. The authors followed ethical principles and rules during the research process. In the study, informed consent was obtained from the volunteer participants and the privacy of the participants was protected.

Yazarların Makaleye Katkı Oranları

Bu makaledeki birinci yazar % 100 düzeyinde çalışmanın hazırlanması, veri toplanması, sonuçların yorumlanması ve makalenin yazılması aşamalarına katkı sağlamıştır.

Contribution Rates of Authors to the Article

The first author in this article contributed to the 100% level of preparation of the study, data collection, interpretation of the results and writing of the article.

Destek Beyanı

Bu çalışma herhangi bir kurum veya kuruluş tarafından desteklenmemiştir.

Support Statement (Optional)

There is no conflict of interest between the authors of this article.

Teşekkür (İsteğe bağlı)

Acknowledgement (Optional)

Çıkar Beyanı

Çalışma hazırlanırken; veri toplanması, sonuçların yorumlanması ve makalenin yazılması aşamalarında yazarlar arasında herhangi bir çıkar çatışması durumu söz konusu olmamıştır.

Statement of Interest

There is no conflict of interest between the authors of this article.

Kaynakça

- Acun, F. (2016). Milli mücadele dönemi türküleri üzerine örnek bir çalışma. *folklor/edebiyat*, XXII (87), 85-114.
- Akış, S. (2019). Âşık Davut Sularî'nin bazı eserlerinin güfte ve motif analizi. *Müzik kültürüne dair çeşitli görüşler-II* (H. Yücel- S. T. Oter. Ed.) Eğitim, 109-117.
- Akkiraz, S. (2008). İnsana muhabbet duyalı (Müzik albümü/CD) Akkiraz Müzik.
- Aktaş, Ş. (2009). Edebî metin ve özellikleri. *A.Ü. Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, 39, 187-200.
- Anakotta, E. (2017). Ideology about post-Indonesia human according to novel Burung-burung Manyar (critical discourse analysis on Y. B. Mangunwijaya work). *The 3rd international Indonesian forum for Asian studies / borderless communities & nations with borders / challenges of globalisation - proceeding book*. Gedung Lengkung UII: Yogyakarta, pp. 651-662.
- Arvas, A. (2009). Âşıklar çay evi: Günümüzde Van yöresi âşıklık geleneğini sürdüren bir kahvehane ve bu mekânda kaydedilmiş bir fasıl. *folklor/edebiyat*, XV (59), 197-209.
- Arvas, A. (2015). Gezgini bir 'Alevî dedesi': Âşık Davut Sularî. *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi*, 75, 199-209.
- Aytaş, G. (2013). Şahin motifli türküleri epistemolojik bir yaklaşım. *Akademik Kaynak*, 1 (2), 65-75.
- Ayva, A. (2006). Konya âşıklık geleneğinde mahlas alma. *Selçuk Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Edebiyat Dergisi*, 16, 23-33.
- Bailey, K. D. (1994). *Methods of social research*. The Free Press.
- Barker, C. and Galasinski, D. (2001). *Culturel studies and discourse analysis*. SAGE.
- Bektaş, H. (2021). Dört şiir dört farklı Sularî. *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*, XIV (33), 94-106.
- Coşkun, T. (2012). Âşık Davut Sularî'nin âşıklık geleneğindeki önemi ve TRT repertuarı dışındaki 11 eserinin müzikal analizi [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. İstanbul Halic Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Çevik, M. (2015). *Narmanlı Âşık Hulusî/Yaşamı-sanatı-şiirleri*. Ürün.
- Diñç, M. (2020). Türkülerin başına gelenler: Politik-ideolojik sebeplerle değiştirilen türküler üzerine. *folklor/edebiyat*, 26 (3), 483-508.
- Dönmez, B. M. (2010). Törenselleşme (cem) ve dünyasal Türk halk müziği performansı içinde âşıklık geleneğinin konumu. *C.Ü. Sosyal Bilimler Dergisi*, Mayıs, XXXIV (1), 33-37.
- Durbilmez, B. (2008). Âşık edebiyatı araştırmaları-Taşpınarlı halk şairleri. Ürün.
- Duygulu, M. (2000). Âşık Davut Sularî. FRS.
- Eroğlu, M. (2021). Musa Eroğlu ile Davut Sularî-Mahzuni Şerif ilişkisi hakkında özel görüşme. 02.08.2021, Ankara.
- Fairclough, N. (1995). *Critical discourse analysis: The critical study of language*. Longman.
- Gökâlç, M. (1953). Terzanlı Âşık Davut Sularî. *Türk Folklor Araştırmaları*, II (45), 713-714.
- Gökâlç, M. (1996). Davut Sularî'yi unutmadık. *folklor/edebiyat*, (8), 138-141.
- Halıcı, F. (1992). *Âşıklık geleneği ve günümüz halk şairleri-Güldeste*. Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Atatürk Kültür Merkezi.
- İrmak, Y. (2013). *Folklorun beş işlevine göre Âşık Mahzuni Şerif'in şiirleri* [Yayımlanmamış doktora tezi]. Samsun Ondokuz Mayıs Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

- Irmak, Y. (2014). Âşık Mahzuni Şerif'in şiirlerinde milli birlik ve beraberlik işlevi. *Studies of the Ottoman Domain, IV* (7), 37-58.
- İnal, M. A. (1996). *Haberi okumak*. Temuçin.
- İvgin, H. (1985). Âşık Davut Sulari. *Türk Folkloru Araştırmaları*, 1985/2, 138.
- Jupp V. (2006). *The sage dictionary of social research methods*. SAGE.
- Kaya, D. (2015). Davut Sularî'nin edebî kişiliği. *Hasan Nedim Şahhüseyinoğlu'na armağan*. Ürün, 207-214.
- Kurtoğlu, O. (2006). Divan şiirinde mahlas değiştiren ve birden fazla mahlas kullanan şairler. *bilig*, 38, 71-91.
- Mahzuni Şerif. (1995). *Dolunaya tül düştü*. Ürün.
- Marshall, G. (2003). *Sosyoloji sözlüğü* (O. Akinhay-D. Kömürçü, Çev.) Bilim ve Sanat.
- Mayring, P. (2000). *Nitel sosyal araştırmaya giriş* (A. Gümüş-M. S. Durgun, Çev.) Baki.
- Moran, B. (2002). *Edebiyat kuramları ve eleştiri*. İletişim.
- Nasrattınoğlu, İ. Ü. (1987, 5-7 Kasım). Âşıklık geleneğinin bütün geleneklerini yerine getirebilen Fırat havzalı Âşık Davut Sularî. *Fırat Havzası II. Folklor ve Etnografya Sempozyumu bildiri kitabı* (1989). Fırat Üniversitesi, 207-223.
- Orhan, C. (t.y.). İlmeç. (Müzik albümü/CD) İstanbul: Özdemir Plak.
- Özdemir, E. (2020). Âşıklık geleneği, âşık müziği ve Alevilik. *Uluslararası Halkbilimi Araştırmaları Dergisi, III* (4), 194-215.
- Punch, K. F. (2005). *Sosyal araştırmalara giriş-Nitel ve nitel yaklaşımlar* (D. Bayrak-H. B. Arslan- Z. Akyüz, Çev.) Siyasal.
- Sularî, D. (1988). Üç telli turnam. (müzik albümü/kaset) İstanbul: Harika Kasetçilik.
- Sularî, D. (1999). *Bugün bayram günü derler* (Müzik albümü/CD) İstanbul: Kalan Müzik.
- Tekin, İ. (2011). Son gezgin âşık Davut Sulari ve müziği. *SAÜ Fen Edebiyat Dergisi, XIII* (2), 141-162.
- Tekin, İ. (2013). *Âşık Davut Sulari'nin sanatı ve eserlerinin müzikal analizi* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü
- Yağız, S. (1999). *İşte bizim Mahzuni*. Hasat.
- Yalsızuçanlar, S. (2018). *Efendiler bağı/Davut Sulari-Yaşamı/Şiirleri*. Mevsimler Kitap.
- Yıldırım, A. (2016). Türkü sözlerindeki problemlere dair. *folklor/edebiyat, XXII* (85), 65-78.
- Yılmaz, G. (2006). *Davut Sularî ve ozanlık geleneği içindeki yeri* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Elektronik kaynaklar:

- URL-1: <https://www.repertukul.com/ETIR-SACIR-GUL-CICEK-Arzu-Gizim-3482> (Erişim tarihi: 05.07.2021)
- URL-2: <https://www.repertukul.com/SU-KAVAK-MESE-KAVAK-2830> (Erişim tarihi: 05.07.2021)
- URL-3: <http://www.turkuvesozleri.com/yaban-gulu-musun-sarp-gayalarda/> (Erişim tarihi: 05.07.2021)
- URL-4: http://www.turkuler.com/sozler/turku_yaban_gulu_musun_sarp Gayalarda.html (Erişim tarihi: 05.07.2021)

- URL-5: <https://www.turksozleri.com/yaban-gulu-musun-sarp-kayalarda/> (Erişim tarihi: 05.07.2021)
URL-6: <https://www.repertukul.com/YABAN-GULU-MUSUN-SARP-KAYALARDA-4095> (Erişim tarihi: 20.10.2021)
URL-7: <https://www.trtdinle.com/playlist/asiklar-2196091?id=1515349> (Erişim tarihi: 26.08.2021)
URL-8: <https://www.trtdinle.com/playlist/divane-asik-gibi-1996310?id=1510877> (Erişim tarihi: 26.08.2021)
URL-9: <https://www.trtdinle.com/playlist/gitme-durnam-gitme-2011225?id=1589462> (Erişim tarihi: 26.08.2021)
URL-10: <https://www.youtube.com/watch?v=TIpqcym3aY> (Erişim tarihi: 26.08.2021)
URL-11: <https://www.youtube.com/watch?v=azLCuWsslj8> (Erişim tarihi: 26.08.2021)
URL-12: <https://www.youtube.com/watch?v=q9nw2diVgwU> (Erişim tarihi: 07.09.2021)
URL-13: <https://www.youtube.com/watch?v=4qoMqH821fc&t=110s> (Erişim tarihi: 10.10.2021)
URL-14: <https://www.mesam.org.tr/eser-arama/search> (Erişim tarihi: 10.10.2021)



Bu eser Creative Commons Atıf 4.0 Uluslararası Lisansı ile lisanslanmıştır. (This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License).



folk/ed. Derg, 2022; 28(2)-110. sayı
DOI: 10.22559/folklor.2110

Araştırma makalesi/Research article

Türkülerde Othello Sendromu

Othello Syndrome in Turkish Folk Songs

Baki Bora Hança**

Kıskançlık; etiyle beslendiği avla oynayan yeşil gözlü bir canavardır
W. Shakespeare, Othello (III. perde, III. sahne)

Öz

İnsan ruhunda estetik hazlar uyandıran edebiyat, konusunu insan ve yaşamdan alır, psikolojinin konusu ise duyumsama, düşünme ve davranıştır. Her iki alanda da hayal gücü bilinçaltına önem verme, çağrışım yöntemi kullanma ve benzeri inceleme metotları kullanılır. Anlatmalar üzerinde yapılan incelemelerde geniş anlamıyla edebiyat psikolojiden yöntem açısından yararlanır ve yaratmaların insan ruhunda bıraktığı etkiler bakımından da psikoloji edebiyattan beslenir. Halk edebiyatı anonim türlerinden olan türküler bu ilişki çerçevesinde psikolojik veriler temel alınarak değerlendirilmek çalışmamızın ana eksenini oluşturmaktadır. Konu ve tema bağlamında herhangi bir türe kaynaklık etmiş olan vakalar insan davranışı ve bu davranış modelinin sanatsal yansımaları olarak kabul edilebilir. İnsan var olduğundan beri çevre ile olan ilişkisini öncelikle temel dürtüler sonrasında ise kazandığı kültürel edinimler ile kuragelmıştır. Kıskançlık, bu ilişkileri etkileyen temel unsurlardan biridir. Türkülere de

Geliş tarihi (Received): 5-01-2022 – Kabul tarihi (Accepted): 12-04-2022

* Dr.Öğr. Üyesi, Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili Edebiyatı Bölümü. (Muğla Sıtkı Koçman University Department of Turkish Language and Literature). borahanca@gmail.com. ORCID 0000-0003-2582-8130

tematik açıdan yaklaştığımızda patolojik kıskançlığın sebep olduğu olayların toplum ruhunda yarattığı etkinin trajik sonuçları açıkça görülmektedir. Bu sebeple bir türe bu denli etki etmiş olan duygunun psikolojik derinliğine ve daha önce yazılmış veya yaratılmış olan edebî ve sanatsal eserlere olan etkisine bakılması gerekliliği doğmaktadır. Herhangi bir dürtü sanata, sanatta kullanılan olgu ise o dürtünün adının konmasına dönüşür. Böylelikle isimlendirilmiş olan terminoloji ondan sonraki yaratmaların çözümlenmesiyle ilgili bir döngünün işleyişini yeniden başlatır. Bu bağlamda dürtü Othello eserine yansımış, tema gerçek hayattaki olgularla benzerliği sayesinde bir sendrom adını almış ve ondan sonraki anlatmalardaki eş durumlara kaynaklık etmiştir. Türküler bu döngüden soyutlanamayacağı için inceleme eksenine girmiştir. Bu anlamda türkülerde yer alan patolojik kıskançlık, Othello Sendromu bağlamında değerlendirmeye alınarak çözümlenmiştir.

Anahtar sözcükler: *türkü, kıskançlık, Othello, Othello sendromu, Shakespeare, kompleks, halk vicdanı*

Abstract

Literature, which awakens esthetic pleasures in the human soul, has as its theme man and life, and psychology has as its theme sensation, thought, and behavior. In both fields, imagination, the importance of the subconscious, the method of association, and similar methods of investigation are used. In the studies of narratives, literature in the broadest sense benefits from psychology in terms of method, and psychology benefits from literature in terms of the effects of the works on the human mind. The main axis of our study is to evaluate folk songs, which are anonymous types of folk literature, on the basis of psychological data within the framework of this relationship. Cases that were the source of each genre in the context of the subject and theme can be accepted as human behavior and artistic reflection of this behavioral model. Since man has existed, he has established his relationship with the environment first with the basic impulses and then with the cultural achievements he has acquired. Jealousy is one of the most important factors that influence these relationships. If we approach folk songs from a thematic point of view, the tragic consequences of the impact of the events caused by pathological jealousy on the community spirit become clearly visible. For this reason, it is necessary to consider the psychological depth of the emotion that had such an impact on a genre and its effects on literary and artistic works previously written or created. Any impulse becomes art, and the phenomenon used in art becomes the name of this impulse. The terminology thus named sets in motion a cycle of analysis of subsequent creations. In this context, the impulse is reflected in Othello's work; the theme is called a syndrome because of its similarity to real events, and becomes a source for similar situations in subsequent narratives. Since folk songs cannot be isolated from this cycle, they have become the focus of the study. In this sense, pathological jealousy in folk songs was analyzed in the context of the Othello syndrome.

Keywords: *folk song, jealousy, Othello, Othello syndrome, Shakespeare, complex, public conscience*

Extended summary

The aim of the study “The Othello Syndrome in Folk Songs” is, in the broadest sense, to establish an interdisciplinary link in the fields of literature and psychology. Pointing out the elements that nourish the two disciplines through this connection, establishing a relationship and creating a field of study with this relationship are among the principles highlighted in the study. In W. Shakespeare’s 1604 play Othello, the story is that Iago, working under Othello’s command, uses a handkerchief to slander Destemona, and Othello strangles his beloved wife based on this suspicion. This story is known in medicine as the Othello Syndrome. Othello, one of Shakespeare’s most important works, gave its name to Othello Syndrome, also known as “Pathological Jealousy.” Syndrome in medicine; It is defined as a group of symptoms that occur together and indicate a specific disorder. The question of whether this problem can be applied to any genre in the field of folklore based on this syndrome, inspired by a literary work of the science of psychology, is the field of investigation of the study. Folk songs, which are a common form of folk literature, have processed many human emotions. In terms of themes, folk songs that include themes such as heroism, longing, separation, love, death and jealousy reflect a formulated expression of a romantic outlook. However, if the song in question has a lived history, this realistic effect turns it into realism and almost a document of oral history. Regardless of the point of view of the person who created the folk song, the theme, the content, the emotions expressed, and even the judgement of the judge reveal their hidden veils when it is re-read. Through this re-reading effect, the cultural background of a society, local or universal characteristics, norms, perspectives on life, interactions with the environment, etc. can be brought to light through narratives. In this regard, the study discusses folk songs with examples of the feeling of jealousy. Seven songs in which the feeling of jealousy was basically dealt with were selected and evaluated in the axis of the Othello syndrome by considering the behavior of the characters in the stories of these folk songs. This study has led to the need to point out a common area, since the fields of folk literature and psychology, which are two disciplines that cross-fertilize each other, contain some inseparable building blocks. For many years, there have been numerous studies showing the relationship between psychology and literature. In particular, Kriton Dinçmen’s “Psikomitos,” which shows that myths are the source of psychological literature, represents one of the most important studies on this subject. In the study of the Othello syndrome in folk songs, priority was given to the study of primary sources written in the original international language, in which the reason, purpose and explanation of the Othello syndrome were discussed in detail. The main point that distinguishes this study from other studies is that for the first time a syndrome from psychology has been applied to folk songs, one of the literary genres.

Of course, the primary purpose here is to show the attitudes of folk songs toward characters who cause destruction through the delusion of jealousy. In applying the Othello syndrome to the folk song genre, a conceptual methodology based on theories was used. Jealousy, which is a form of behavior, was evaluated by applying it to the characters in the folk songs with stories. During the evaluation process, it was determined that the characters who killed their spouses in the folk songs exhibited the characteristics of this syndrome. After this finding, it was evaluated how the audience behaved toward the character who exhibited

the corresponding behavior, how they expressed it, and how they generally viewed the people who killed their spouses out of jealousy.

Applying the Othello syndrome based on pathological jealousy to selected folk songs reveals that the characters in the story bear the symptoms of the syndrome. In addition to the characters, public conscience comes to the fore in the perspective of these people. The public conscience put into words and melodies with emotional expression the death events that occurred in different ways in the folk songs. While public conscience condemned the killing, it did not distinguish the person, status, or nature of the event. The public condemned the killing of people, for whatever reason, even in cases that it would not accept, exclude, or approve of under normal circumstances - in terms of belief and moral understanding. Perhaps the most important role of the public is to assume authority for the victim who can no longer defend himself. The people both point to the criminals and to the speaker of the victim by singing a song about the death event. In this context, the songs sung in this way have the function of being a reference for the attitude of the people towards similar events that are likely to occur and which side they will take.

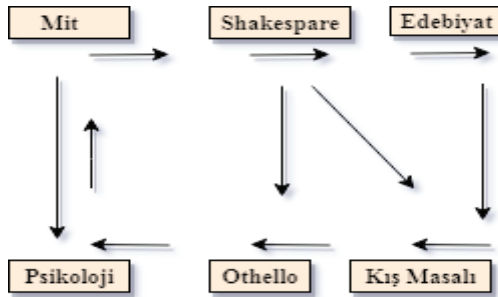
Giriş

İnsan doğumdan ölüme dek fiziksel gelişim ve değişimleri kadar duygu durumlarındaki gelgitleriyle de hayat sürecinde var olur. Biyolojik/fizyolojik yapıların oluşturduğu etkiler görünür biçimde ruhsal duygu durumları insanın algı mekanizmasıyla hissettiği tanımlamalardan ileri gidemez. İnsan ruhunun derin yapısını oluşturan duygular, olumlu veya olumsuz şekilleriyle ancak eyleme dönüşme hâlinde gözlemlenebilir. Bu eylemler bireysel veya toplumsal bazda yapıcı veya yıkıcı sonuçlar doğurabilir. Aşk, sevgi, ihtiras, öfke, kıskançlık, hüznün, neşe gibi izlenimlerin yansımaları yine bir duygu olan yaratma olgusunu tetikler. Bu yaratma olgusu en başta mit, masal, efsane gibi arkaik türlerin teşekkülüne kaynaklık etmiştir. Söz konusu yaratmalara kaynaklık eden duygulardan biri olan kıskançlık, yayılımını ve etki alanını tahrip etme gücüyle ölçekler. *Bir kimse üstünlük gösterdiğinde veya sevilen birisinin başkası ile ilgilendiği kanısına varıldığında takınılan olumsuz tutum, güncülük, hasetçilik, hasutluk* (TDK, 2019: 1424), olarak tanımlanan kıskançlık kelimesi İngilizcede üç kelimeyle kendisine karşılık bulur; *jealousy, heartburning, green-eyedmonster*. Bunlardan *jealousy*, genel bir kıskançlık anlamını yansıtırken *heartburning*, âdeta derin kıskançlığın kişide yarattığı hezeyanı, *green-eyedmonster* ise kıskançlık duygusunun başkalarına zarar verecek boyutlara ulaştığını betimler. Özellikle konunun hududunu oluşturan *green-eyedmonster* deyimi, anlatıların dinamiğinde önemli bir etkiye sahiptir. Bu dinamik öyle güçlü bir canavardır ki yedi ölümcül günahtan biridir, o Samuel’i şeytana dönüştürendir. Habil’in göğsüne saplanan bıçaktır, Yusuf’u kuyuya attırandır, Dirse Han’ın oğlu Boğaç’a attığı oktur, Erlik’in ağzında sakladığı topraktır, Kronos’un çiğnediği ettir. Kişisel ihtirasları kolektif ölçüde tetikleyen bu duygu tanrılar arasında da büyük yıkımlar doğurur. Ölümsüzler dünyasının ilk kıskancıdır Hera, öyle ki insanın yaratılması bile bu kıskançlık öyküsüne tesadüf eder. Medusa’nın altın saçlarını yılanlarla dolduran da Athena’nın hışmıdır.

Tüm bu ve buna benzer arkaik yaratmalar kıskançlık olgusu dışında aynı zamanda gerek beşerî gerekse pozitif bilimlere yaygın biçimde alan oluşturmuştur. Bu yaygınlık, duyguda tikeliliği yansıtırken tüzel alanda terminolojik bir biçime oturtularak kuramsallaşır. Özellikle tıp dünyasında sıklıkla örneklerine rastlanan çeşitli hastalık, sendrom, kompleks, fenomen isimleri sözlü ve yazılı edebiyattan beslenir. Örneğin Yunan mitolojisinde deniz tanrıçası olan Thesis, oğlu Akhilleus'u ölümlülükten kurtarmak için onu topuğundan tutarak Styks Irmağına batırmıştır. Tüm gövdesi silah işlemez hâle gelirken topuğuna su değmemiştir. Bu sebeple Akhilleus topuğundan vurularak öldürülebilmıştır (Erhat, 1978: 25-29). Anatomide baldır kısmını topuk kemiğine bağlayan vücuttaki en büyük tendon olan Aşil (Achilles) tendonu (O'Brien, 2005: 38), adını Homeros'un İlyada Destanında geçen ilgili efsaneden almıştır. Kutsal bir öyküyü anlatan mitlerin (Eliade, 1993: 13), tıp gibi terminolojik düzlem alanlarında kendine yer bulması elbette onun birçok konuyu aynı durum içinde ifade edebilme büyüğü ile ilgilidir.

1. Othello tragedyası ve Othello sendromu

Tıp, belirli ve birbirine bağlı düşünceler sisteminin bütünüdür. Bir tıp dalı olan psikiyatri de hangi ekol temel olarak kabul edilirse edilsin-belirli ve birbirini izleyen- biri diğerine bağlı düşünceler sistemini oluşturur (Dinçmen, 1997: 10). Psikiyatri bilimi bu anlamda anatomi gibi kendini açıklama yöntemlerinden biri olarak -özellikle sendromlar ve komplekslerle ilgili- mitolojiyi kullanmıştır. Gustav Jung'a göre kompleks *apayrı bir varlık gibi yaşamak üzere, ruhun karanlık bölgesinde bilincin denetiminden çıkmış, ondan kopmuş, ruhsal özlerdir; buldukları yerden, bilinçli eylemi her an engelleyebilirler ya da onu destekleyebilirler* (2016: 44). Baba oğul çatışmasını anlatan Oidipus (Sophokles, 2016: 10-56) ve anne ile kız arasındaki mücadeleyi anlatan Elektra (Erhat,1978, 107-108), anlatımları bu anlamda Psikoloji literatürüne kompleks'olarak kaynaklık eden örneklerden birkaçını oluşturmuştur. Elbette disiplinler arası alışveriş, benzer olayların ele alınış biçimi ve uyum gösterme fenomenleriyle ilgilidir. Bu bağlamda topluma ayna tutan sanat, dönüştürülebilir bir olguyu farklı disiplinlerin bünyesine taşıma işlevini de üstlenir. Yöntem bakımından değerlendirildiğinde psikoloji bilimi literatür bakımından mitoloji ve edebiyattan beslenmiş, edebi ürünler yaratılırken de arkaik yaratılardan esinlenmiştir. Bu dönüşümün Othello eseri bağlamında tablo ile ifade edildiğinde denebilir ki psikoloji mitsel anlatılardan yararlanmış, Shakespeare ürünlerini yaratırken mitlerden beslenmiş, Shakespere'nin Othello eseri ise psikoloji bilimine kaynak oluşturmuştur.



Platon'a göre sanat, yoktan var eden bir yaratma değil aksine var olanı taklide veya yansıtmaya dayanan bir yaratmadır. Ona göre sanat bir kopya etme işlemidir². Aristoteles'in sanat görüşü ise Platon'un fikirlerinin tersine işler. Aristoteles, sanatın taklit etme dürtüsünü kabul ederek onun bir yapma ve yaratma eylemi olduğunu vurgular. Sanatçı -ister ressam, ister şair yahut yazar olsun- eserlerinde doğayı, yaşamı, toplumu ve insanları yansıtır. Onların eserleri âdeta hayata ayna tutma görevini üstlenir fakat sanatçı bunu yaparken sanatına kendinden de bir şeyler katar³. Pek çok yazar/şair eserlerindeki konuları oluştururken gözlem, deneyim ve uygulama üçlemine bilinçli veya bilinçsiz bir metodolojiye dönüştürür. Bu metodolojiyle oluşturulan pek çok eserin alt metninde bir halk kültürü unsurunu görmek mümkündür. Bahsi geçen unsurlar, yaratmada çeşitliliği barındırırken temelde ayniyeti ifade eder. Renk formelleri üzerinden örneklendirme yapılırsa siyah renk neredeyse tüm kültürlerde acı veya yas olgusunu simgelerken mavi renk eril, pembe renk dişil cinsiyeti sembolize eder. Sanatçıların en büyük özelliği motifleri edebi kimlikleri doğrultusunda çeşitlendiriyor olabilmeleridir. Aşk olgusunu şair şiire, ressam tuvale, yazar romana dönüştürebilir fakat bu kavramın ifade ettiği öz aynı kalır. Çalışmanın başında bahsedilen kıskançlık duygusu da disiplinlerde çeşitlenme gösteren bir olgudur. Konunun sınırını belirleyen Othello'da da temel eksen olan kıskançlık duygusu, pek çok tür altında yaratılan eserlerde sıklıkla işlenir.

W. Shakespeare'in 1604 yılında yazdığı Othello oyununun konusu, yıllarca Venedik devleti için savaşmış Mağripli komutan Othello ile karısı Destemona'nın evlilikleri üzerinedir. Eser, Othello'nun emrinde çalışan İago'nun bir mendil kullanarak Destemona'ya iftira atması ve Othello'nun bu kuşku üzerine çok sevdiği karısını boğarak öldürmesini konu alır (2020: 1-157). Shakespeare, bu eserini kaleme alırken askerlik gibi soylu bir mesleği kıskançlık gibi ilkel bir duyguyla bağdaştırdığı için dönemin eleştirmenleri tarafından tenkit edilmiştir. Klasik dönemde eleştiriye uğrayan eserdeki kıskançlık eylemi ve bu eylemin sonuçları ister soylu tematik ister arkaik anlatılarda olsun aynı olguyu işler ve kıskançlık olgusu tüm anlatılarda paralel sonuçlar gösterir.

Shakespeare kıskançlık duygusu bağlamında *Kış Masalı* oyununda da benzer bir konuyu işlemiştir. Sicilya Kralı Leontes, karısı Hermione ile Bohemya Kralı Polixenes'in hareketlerini yanlış yorumlayıp kıskançlık sanrıları yaşamaktadır. Hermione Yunan mitolojisinde benzer biçimde kıskançlık ile ilişkilendirilmiştir. Bazı anlatılarda kıskanılan bazı anlatılarda ise kıskanan kişi olarak gösterilen Hermione ile birlikte Orestes ve Neoptolemos adları da geçmektedir (Erhat, 1978: 153). Adı, yıllar boyunca kıskançlıkla ilişkilendirilen Hermione, *Kış Masalı*'nda Othello ile benzerlik gösteren kocası Kral Leontes tarafından haksız yere suçlanarak cezalandırılır (Shakespeare, 2019: 1-196).

Bu öykü tıpta Othello Sendromu olarak kabul edilir. Shakespeare'in en önemli eserlerinden biri olan Othello, "Patolojik Kıskançlık" olarak da bilinen Othello Sendromuna ismini vermiştir. Sendrom tıp biliminde; *birlikte ortaya çıkan, belirli bir bozukluğa işaret eden bir grup semptom ve/veya işaretler bütünü* (BMA, 2002: 536) şeklinde tanımlanır.

Othello Sendromu, İngiliz psikiyatrist John Todd (1914-1987) tarafından K. Dewhurst ile birlikte yayınladığı "The Othello Syndrome: A Study in the Psychopathology of Sexual

Jealousy” adlı makalesinde ilk kez isim olarak teklif edilmiştir. Todd makalesinde, *Othello Sendromu olarak adlandırılabilen tehlikeli bir psikoz vardır*. Çünkü eserin ana teması eşin sadakatsizliğine *duyulan sanrısız bir inançtır* diyerek sendromu eserle birlikte temellendirmiştir (1955: 367-374). Psikiyatrik açıdan kıskançlık; *kişinin benlik saygısına karşılık oluşan bilinçaltı tehdide karşı bir reaksiyon* olarak tanımlanmaktadır (Tazcan ve Ülkeröglü, 1995: 15).

Othello psikozu, hastalıklı kıskançlık veya cinsel kıskançlık olarak da tanımlanan bu sendrom erkeklerde daha fazla görülür (Enoch ve Ball, 2013: 100-102). Sendromda kişi bir rakip sanrısıyla yüküdür ve gerçekten karşısında bu sanrıya sebep olacak rakibin olup olmaması önemli değildir. Yani kontrolden çıkan baskın düşmanlık duygusu cinsel sadakatsizlikle ilgili herhangi bir kanıt olmadan da ortaya çıkabilir. Sağlıklı insanlarda sadakatsizlikle ilgili şüpheler, temeli olan bulgulara dayanırken hastalıklı kişi öyle bir paranoya içerisindeki sadakatsizlikle suçlanan partnerin sunduğu karşı kanıtlar mantıksız gelir (Kingham ve Gordon, 2004: 207-215).

2. Anlatılarda kıskançlık olgusu

Othello Sendromu, Shakespeare’in eseri ile ilişkilendirilmiş olsa da aslında saplantılı kıskançlık, aşk üçgeni veya sadakatsizlik şüphesi temaları başta mitler olmak üzere edebiyat, müzik, resim ve sinema gibi sanat dallarında sıklıkla işlenen konulardan biri olmuştur.

Kıskançlık sanrısının ortaya çıktığı karakteristik durum, anlatmaların ve ünlü yazarların büyük eserlerinin bazılarının temeli oluşturulan ebedi üçgendir. Mitler bakımından ele alındığında *Medusa* arketipi, kıskançlık olgusu ekseninde oldukça güçlü bir anlam taşır. *Medusa*’nın Athena tarafından lanetlenmesi sadece Poseidon’un *Medusa*’ya tecavüz etmesiyle ilişkilendirilemez. Bilindiği gibi Gorgon kardeşlerden en ünlüsü olan *Medusa*, güzelliğiyle büyüleyen bir ölümlüdür. Altın saçlarına kadar tasvir edilen *Medusa*, kendisi dışında bir travmaya sürüklenmiştir. Poseidon tarafından tecavüze uğraması Athena’yı kızdırdığı için *Medusa*, Athena tarafından yılan saçlı, kendisine bakana taş çöven bir yaratığa dönüştürülmüştür. Mağdur olan *Medusa*’nın sebep olmadığı bir hadisenin sonuçlarının Poseidon’u (fahi) gözetken bir bakış açısı ile ağır bir şekilde *Medusa*’ya ödetilmesi esasında Athena tarafından kiskanılmış olabileceği durumuna da salık verir. Cezalandırma hususlarının *Medusa*’nın öncelikle saçlarını ve gözlerini hedef alması bu iddiayı güçlendiren bir temel oluşturur.

İlyada destanında Athena bir erdem tanrıçası olarak oldukça çirkin bir rol oynar. Tutumlarının tamamen hırslının ve tutkularının tesirinde (Erhat, 1996: 71-73) olması göz önünde bulundurulduğunda kıskançlık olgusuyla *Medusa*’ya subjektif bir tavır takındığı görüşü kuvvet kazanır. Olimpos tanrıalarının kraliçesi olan Hera da pek çok kıskançlık olgusunun eksenindedir. Doğrudan doğruya efsanesi yoktur. Zeus’un aşklarında rol oynayan, onlara karışan, özellikle bu aşklardan doğan çocukların yakasını bırakmayan, ömürleri boyunca kını ve öfkesiyle onları izleyen bir tanrıça olarak yansıtılır. Homeros onu; dırdırcı, kıskanç, hırçın, inatçı, düzen kuran ama hiçbir işi açık olmayan, bu kıskançlık ekseninde gizli kapaklı işler yürüten, sevgi ve nefrete bağlı davranışlarının hiçbir mantığa dayandırılmadığı bir kadın olarak tasvir eder (Erhat, 1996: 146- 148). Binlerce yıl önce Euripides, *Altın Post*’ta

Medea'nın öyküsünü anlatmıştır. Medea, İason tarafından Creusa uğruna reddedilince kıskançlık dolu bir öfkeyle rakibini öldürmüştür. Bununla bile öfkelerini dindiremeyen Medea, daha sonra intikam almak için âşık olduğu İason'ın çocuklarını da öldürmüştür (Hamilton, 2004: 82-83).

Mitlerin yanı sıra masallarda da kıskançlık veya sadakatsizlik teması etrafında şekillenen önemli anlatılar mevcuttur. Bunlardan biri olan *Binbir Gece Masalları*, sadakatsizlik üzerine eşini öldüren Şehriyar'ın hikâyesini konu alır. Semerkant hükümdarı Şahzamân, görüşmek maksadıyla kardeşi-Sâsânî hükümdarı-Şehriyâr'ın memleketine gitmek üzere sarayından ayrılır fakat unuttuğu bir şeyi almak için geri döner ve karısını bir zenci köle ile yakalar; her ikisini de öldürür. Şehriyâr'ın sarayına varır fakat neşesizdir. Bir gün, kardeşinin avda bulunduğu bir sırada Şehriyâr'ın karısının, kardeşini hem de daha hayâsızca aldattığını görünce kendi hesabına teselli bulur/.../. Dönüşünde gördüklerini Şehriyâr'a anlatır. Şehriyâr sarayına döner dönmez karısını öldürtür. O günden sonra da her gün bir genç kızla evlenir ve ertesi gün boynunu vurdurur (Tülücü, 2004: 3).

XIV. yüzyılda Boccaccio, bir tacir olan Bernarbo'nun öyküsünü anlatır. Bu öyküde de aşk üçgenini görmek mümkündür. Aynı şekilde Tolstoy'un *Kroyçer Sonatı*'ndaki kıskançlık örneği de aşk üçgeni etrafında şekillenir. Ancak bu eserdeki ihanet çıkmazı, Othello eseriyle paralellik gösterirken Shakespeare'in bir diğer eseri olan Kış Masalı'ndakinden daha kaba yansıtılmıştır. Bozneyçev (Kroyçer Sonatı), beklenmedik bir anda eve döndüğünde karısını müzisyenle birlikte bulur ve tüm kuşkuvarının bu şekilde doğrulandığına inanır. Sonsuz bir öfkeyle tüm mantıklı açıklamaları reddederek karısını öldürür (Enoch ve Ball, 2013: 91-93).

Sinema sanatında da aşk üçgenini ve bunun getirdiği trajedileri konu alan filmler oldukça yaygındır. Gregory Hoblit'in yönettiği *Fracture* (2007) filmi kıskançlık üzerine eşini öldüren başkahramanın bu cinayetten kurtulmaya çalışmasını anlatır. Filmde yer alan kahraman yukarıdaki örneklerde olduğu gibi karısının kendisini aldattığını düşünür. Fakat bu öykülerden farklı olarak karısını bir öfke patlaması sonucu değil gayet soğukkanlılıkla öldürür ve aynı metanetle delilleri karartma üzerine planlar kurar.

Örneklerini verdiğimiz yaratıcısı belli olan çeşitli edebiyat/sanat dallarında görülen kıskançlık teması, özünde ve öncesinde tabii olarak sözlü kültür ürünlerinde de işlenen bir olgu olmuştur. Özellikle türkü, halkın duygu durumlarını tematik açıdan yansıtması bağlamında özel türlerden birini oluşturur. Türkü, *Türk'e özgü*⁴ olması bakımından öncelikle aidiyeti ifade eden bir tür olarak karşımıza çıkmaktadır. Konuyla ilgili olarak Öcal Oğuz, türkünün bir nazım şekli veya türünün adıyla sınırlandırılmayacağını *Türlere mahsus ezgiler* gibi geniş bir kavram olarak ele alınması gerektiğini vurgulamıştır (2001: 16). Bu yaklaşımla türküyü sadece biçim ve yapı açısından ele almak toplumun özünü yansıtan bir yaratmayı değerlendirme bakımından eksik bırakır. Sözlü anlatımlar yaratıldıkları toplumun sosyolojik, psikolojik, tipolojik vs. dinamiklerinden bağımsız olarak ele alınamaz. Toplumlardaki bireylerin bakış açıları, doğayı ele alış şekilleri, hukuk anlayışları, cinsiyet rolleri gibi özelliklerinin tam bir iskeletinin oluşturulması ilgili toplumun sözlü kültür anlatımlarını çeşitli yöntem, metot ve disiplinlerle birlikte ele almakla gerçekleştirilebilir.

Temler bakımından kahramanlık, vatan sevgisi, özlem, ayrılık, ölüm, aşk gibi konuları içeren türküler, romantik bir bakış açısının formülize edilmiş bir dışavurumunu yansıtır. Ancak söz konusu türkünün yaşanmış bir hikâyesi de varsa artık realizme ve bu realist etkiyle neredeyse bir sözlü tarih belgesi niteliğine bürünür. Türküyü yaratan kişi onu hangi bakış açısıyla ele almış olursa olsun konu, içerik, ifade edilen duygu hatta hâkim yargı yeniden okuma ile gizil örtülerini aralar. Bu yeniden okuma etkisiyle bir toplumun kültürel geçmişi, yerel veya evrensel hususiyetleri, normları, hayata bakış açıları, çevreyle olan etkileşimleri vs. unsurlar anlatımlarla gün yüzüne çıkarılabilir. Bu bağlamda türküler bir bellek olma unsuru taşır. Sözü edilen bellek, yaratım ve aktarım bağlamında kitlesel bir etkiye sahip ise kolektif belleğe dönüşür.

Kolektif belleğin ürünü, bir aidiyet formatına göre yazılmak zorundadır. Bu bakımdan kolektif belleğin anlatısı yereldir ve izlerin nesillere aktarılmasına dayanır. Başka bir ifadeyle birbiri ile ilişki içindeki veya aynı duyumsal alanda mevcut olan –kişiler, yerler, mikro olaylar- öğelerin bir öykü içinde toplanmasından oluşur (Bilgin, 2013: 28). Kolektif bellek açısından türkülere bakıldığında bazı türküler tüm bir milleti etkileyecek boyutta ulusal yaygınlığa sahipken (Çanakkale Türküsü, Hey Onbeşli Türküsü, Yörük Ali Türküsü vs.) bazıları ise belli bir bölgede yaşanan müstakil olaylar üzerine yöre halkının yaktığı türküler şeklindedir (Ormancı Türküsü, Kerimoğlu Türküsü, Bodrum Hâkimi, Çarşambayı Sel Aldı, Arda Boyları Türküsü vs.). Ancak bunların dışında sadece bir bireyin yaşadığı trajedinin çok daha geniş çapta etki yarattığı türküler de mevcuttur. Örneğin Heveslik Eyledim (Adıyaman Türküsü) türküsü gibi evlat acısı üzerine bir anne ağzından yakılmış ağıt, evrensel duygu yoğunluğuna sahip olması bakımından önemlidir. Çünkü evlat acısı dünyanın her yerinde aynı tesiri gösterir.

Kolektif bellek grup norm gereklerine ihtiyaç ve beklentilerine göre hareket ederken herhangi bir disiplindeki gibi bir metodoloji yaratma ve buna uyma kaygısı taşımaz, onun erekselliği doğru olmak değil işlevsel olmaktır (Bilgin, 2013: 29-31). Anlatıları psikoloji gibi çeşitli disiplinlerle ele almak, bu fikirlerden hareketle doğru olanı ispatlamaya çalışmak değil işlevsel bir bakış açısıyla işe yarar olanı ayıklamaya çalışmaktır.

3. Türküler ve Othello sendromu

Türkülerde Othello Sendromu ele alınırken hikâyelerde geçen karakterlerin davranışsal analizleri, sendromu anlaşılır kılacak birtakım kodlar barındırır. Gerek hikâyelerde mevcut olan gerek hikâye dışı kişilerde bulunan davranış modellerinin oluşmasında birtakım etmenler etkili rol oynar. Bu kodlar genetik işlevler, çevresel faktörler, coğrafya veya çocukluk dönemi gibi evrelerden etkilenerek davranış şekillerine yansır. Fakat bahsedilen evreleri bir bütün olarak içine alan ve insan bilincinin açıklanmasında öncelikle irdelenmesi gereken yöntem arketipsel yaklaşımdır.

Bütün insan yaşantısının ilk kaynağı olan arketip, bilinçdışıdır; yaşamlarımıza oradan uzanmaktadır. Yansımalarını çözümlmek ve onları bilinç yüzeyine çıkarmak gerekmektedir (Jung, 2006: 52). Arketipler, kişinin bilinçdışında bulunan, onun dünyayı kavrama tar-

zını düzenleyen ve tüm insanlığın yaşam tecrübelerinden ortaya çıkıp kişiye miras kalan bir fikir veya düşünce modeli olarak tarif edilebilir. Aynı zamanda kişinin ortak bilinçdışındaki reprezentasyonlarıdır (Dinçmen, 1997: 16). Arketiplere bütünsel bir bakış açısı ile yaklaşıldığında insan ruhunun gizilgüçlerinin toplamını yansıttığı görülür (Jung, 2006: 52). Ortak bilinçdışında tüm insanlığın varoluş süresinde oluşmuş yaşam kalıpları depolandığı için bu ortak bilinçdışı kişisel bilinçdışından kolayca ayrılır. Ortak bilinçdışındaki materyal yalnızca kişinin öz yaşantısı ile ilişkili değildir; tüm atalarının hatta insanlığın hayat tecrübelerinin bileşkesidir. İnsanlığın ortak yaşam mirası olarak geçmiş öğeler, davranış kalıpları, duyuş ve düşünüş tarzları arketipler şeklinde depolanmışlardır (Dinçmen, 1997: 16). Arketiplerin yansımaları bireysel düzeyde davranış kalıpları olarak görülebilirken bir yaratma eylemine de dönüşebilir. Türk kültüründe anonim türler arasında yer alan türküler, bu arketipsel kodların ürünleridir. Yukarıda bahsedilen *Türk'e ait* olma ifadesi bu bakımdan arketipsel bakış açısı ile paralellik göstermektedir. Bir duyuş ve düşünüş tarzının yansımaları gösteren arketipler, aynı bakış açısı ile türkülerini de içine alır. Elbette türküler içinde teşekkül eden trajik veya anti-trajik hadiselerde aynı kültürel kodlardan beslenir ve aynı arketipsel mirasın kalıntısıdır. Bu olgular aşk, sevdâ, mutluluk gibi olumlu kavramları içerirken ölüm, hırs, kıskançlık gibi olumsuz öğeleri de barındırır. İncelenen türkülerde aşk olgusu kültürün bir anlayışı olarak yüceltirilmiş bir anlam eksenindedir. Kıskançlık teması ise olumsuz sonuçların didaktik örüntüleriyle bilinçli bir yansıma gösterir.

İlk örneği oluşturan *Sunam*⁵ türküsünün hikâyesi, diğer türkülere oranla Othello eseri ile büyük oranda benzerlik gösterir. Hikâyedeki kıskançlık sanrısını tetikleyen hadise, tıpkı Othello eserinde olduğu gibi asılsız bir şüpheden doğar. Türküye kaynaklık eden hikâyede Fahri ve Fahriye Hanım evlidir. Fahriye'nin hamamda yıkandığı bir gün belindeki büyüğe ben, Neriman Hanım'ın gözüne ilişir ve bunu evde eşi Mustafa'ya anlatır. Mustafa, Fahri ile girdiği bir münakaşada eşinin sırtındaki benden bile haberi olduğunu söyleyerek asılsız bir duruma mahal verir. Fahri bu kuşkuyla baş edemez ve aile birliği bozulur. Kimi rivayetlerde iftira mağdurunun kendini astığı yer alırken kiminde ise öldürüldüğü ve fail olarak ise kocanın kendisi (Fahri) gösterilir (e-kaynak: <https://www.sehriyar.info/?pnum=593>). Sendromun klinik özelliği dikkate alındığında sanrıyı oluşturan çekirdek özün cinsel eşin sadakatsizliği paranoyası olduğu görülür. Bu alelade veya herhangi birine duyulan kıskançlık olgusundan farklıdır. Çünkü temelde cinsel bileşenin önemi, sanrının doğasında ve daima cinsel eşe odaklanmış olmasında belirginleşir (Enoch ve Ball, 2013: 97). Fahri karakteri eşine duyduğu şüpheden dolayı uzun süre moral bozukluğu ve huzursuzlukla karşı karşıyadır. Türkünün hikâyesini konu alan pek çok kaynakta Fahri'nin bu paranoya yüzünden eşiyile konuşmadığı, yemek yemediği ve içine kapandığı ile ilgili kişisel travmatik unsurlar belirtilmiştir. Othello sendromunun belirgin davranış modellerinde saldırganlıkla birlikte aşırı sinirlilik ve moral bozukluğu olduğu düşünülürse Fahri karakteri için bu sendromun belirgin semptomlarını taşıdığı söylenebilir.

Türkünün hikâyesi, ben/doğum lekesi- iftira kısımlarıyla Tanzimat Dönemi şairlerinden olan Namık Kemal'in İntibah romanı ile büyük benzerlik gösterir.

Türkünün sözleri şu şekildedir;

Şafak söktü gine sunam uyanmaz/Hasret çeken gönül derde dayanmaz/Çağırırım sunam sesim duyulmaz/Uyan sunam uyan derin uykudan/Çektiğim gönül elinden/Usandım gurbet elinden/Hiç kimse bilmez halinden/Uyan sunam uyan derin uykudan/Bunca diyar gezdim gözlerin için/Niye küstün bana el sözü için/Dilerim Allah tan sızlasın için/Uyan sunam uyan derin uykudan/Çektiğim gönül elinden/Usandım gurbet elinden/Hiç kimse bilmez halinden/Uyan sunam uyan derin uykudan/

Türküde geçen *niye küstün bana el sözü için* ifadesi iftiranın asılsızlığını vurgularken türkü diğer rivayetlerde geçen kocanın eşi öldürmesi temeli üzerine incelemeye alınmıştır. Bahsedilen rivayetteki şekliyle Sunam türküsü Othello eseri ile tam bir bütünlük gösterir.

Othello-Sunam Türküsü

Othello-Fahri

İago-Mustafa

Destemona- Fahriye

Birbirinden tamamen farklı iki kültürün biri kurgusal, diğeri yaşamsal bir vakaya dayanan iki üründe bu denli paralellik olması arketipsel bir derinliğin ispatıdır. Elbette her insan içinde bulunduğu koşulların, zamanın ve bu zamana has kültürel etkenlerin tesiri altındadır. Ancak tüm etmenler dışında, insan olmanın bir getirisi olan ve değişmez duygu/düşünce sisteminin bir ifadesi olarak her yerde birbirine benzer sonuçlar gösterir. Çalışmamızın önceki kısımlarında patolojik kıskançlık eyleminin sonuçlarının paranoid durum, saldırı veya cinayet gibi olgularla teşhis kazandığını belirtmiştik. Türkünün diğeri anlatmasında Fahriye Hanım'ın kendisine atılan iftirayı kaldıramaması sebebiyle intihar ettiği söylenir. Ancak meseleye başka bir açıdan bakıldığında intiharın sebebinin iftira değil de atılan iftiraya eşin inanmış olması daha güçlü bir ihtimal kazanır. Sendromu taşıyan hastalar incelendiğinde zıt bir biçimde sanrıları olan kişinin çoğunlukla tartışmasız kanıtlar aramak yerine bunlardan kaçındığı görülmüştür. Sözelimi hasta, karısının belli bir zamanda, belli bir yerde hayali bir âşıkla ilişkisi olduğunu söyleyebilir fakat kesin kanıtlar bulmaya çalışmaz sorulduğunda ise çoğunlukla kaçamak davranır ve karısının onu aldattığını düşündüren başka bir durumu anlatmaya girişir (Enoch ve Ball, 2012: 99). Bu görüşten hareketle hikâyede Fahriye Hanım'ın sırtındaki doğum lekesi, esasında eş tarafından birçok savla çürütülebilir basitliktedir. Çünkü ihtimaller arasında eşinin sırtındaki beni bir başka kadının görebileceği durumlara uygun yaşam şekilleri mevcuttur. (Örneğin hikâyede de geçtiği gibi hamam kültürü veya kıyafet gösterme âdeti vs.) Ancak ilk anda Fahri Bey'in böyle bir iftirayı sorgulaması arka planda zaten karısına karşı duyduğu sadakatsizlik şüphesinin öncesine dayanıyor olabileceğine işaret etmektedir. Türkünün hikâyesi ile ilintili bulgular derinlemesine bir çözümlemeye imkân vermediği için analizlerin yorum mahiyetinde kalması daha sağlıklı olacaktır.

Her iki rivayette de Fahri, ister eşi öldüren ister öldürmeye sebep olacak davranış eyleminde bulunan bir karakter olsun kökeni itibariyle sanrısız komplekslerle eyleme sürüklenmesi sebebiyle denilebilir ki; Fahri karakterindeki belirtiler, Othello Sendromunun semptomatik bulgularını karşılamaktadır.

*Pencereden Bir Taş Geldi (Mamoş)*⁶ türküsünde ise Sunam türküsünden farklı olarak eşin kıskançlık sanısına sebep olan hadise asıllı ve temellidir. Cami imamı olan Bekir Hoca, karısını Mamoş adında başka bir erkekle görmüş ve bu ihaneti kaldıramadığı için ikisini de öldürmüştür.

Türkü şöyledir:

Penceresi yeşil perde/Yeni düştüm ben bu derde/Kör olasin Bekir Hoca/Nasıl yatak bu dar yerde/Eyvah Mamoş, eyvah Mamoş/Tabip getir, imdada koş/Penceresi yeşil yaprak/Mamoş giyer siyah kalpak/Gel sarılalım yatalım/Sonumuz da kara toprak/... Evlerinin ardı kavak/Yağmur yağar ufak ufak/Kör olasin Bekir hoca/Ağzımdaki kurşuna bak/...Dış (ben) kapıyı, araladın/Ak bahtımı karaladın/Kör olasin Bekir hoca/Yüreğimden yaraladın/Di kalk Mamoş, Mamoş, di kalk/Başımıza yığıldı halk/Mamoş, palton tutayım mı/Hayrın için satayım mı/Mezarında boş yer var mı/Ben de girip yatayım mı (Güven, 2005: 468-471).

Türküde iki hikâye mevcuttur. Biri, birbirlerini hep sevmiş olan Mamoş ve kızın aşk hikâyesi, diğeri ise aynı kızın Mamoş'la değil de Bekir Hoca ile evlenmek zorunda kalmasıdır. Halk tarafından saygı duyulan aynı zamanda cami imamı olmak gibi manevi bir mesleğin temsiliyetinde bulunan Bekir Hoca, karısını Mamoş'la yakalamıştır ve hiddetten ikisini de öldürmüştür. Othello Sendromu, özünü Shekespeare'nin eserinden almış olsa da psikoloji biliminde bu sendrom, kişide herhangi bir insana gösterilen patolojik kıskançlığı temsil eder. Bu kıskançlığın temelde asıllı veya asılsız verilere sahip olup olmaması önemli değil, kişide trajik eyleme dönüşen saplantılı düşünce sisteminin yansımaları temel ölçüttür. Ölçütten hareketle Bekir Hoca'nın eşini vurarak öldürmesi sendrom ile örtüşmektedir. Geleneksel olarak paranoid kıskançlığın, öзде yetersizlik duygusuna eşlik eden güvensizlik hissi olarak ortaya çıktığı kabul edilir. Hikâyede ismi yer almayan eşin, Bekir Hoca'dan yaşça küçük olması Bekir karakterinin bilinçaltında bir yetersizlik duygusuna kapılabilme ihtimalini güçlendirir. Bekir Hoca ile evlenmeden önce eşe dair bir değerlendirme yapıldığında şu çıkarımlara varılır. Hikâyede geçen kadın, daha önce âşık olduğu Mamoş ile evlenememiştir. Akla gelen ilk husus Mamoş'un kadınla evlenecek yeterli düzeye sahip olmamasıdır. Söz gelimi ekonomik durum, sosyal statü vs. Kadının sosyal statü ve ekonomik bakımdan daha iyi durumda olan Bekir Hoca ile evlendirilmesi bu yorumun sağlamasını yapar niteliktedir. Psikolojik açıdan bu temeller üzerine kadınla evlendiğinin bilincinde olan Bekir Hoca kendinden yaşça küçük biriyle evlenmiş olma sebeplerine daha derin anlamlar yüklemiş olabilir. Enoch ve Ball, ilk başta hastanın sahip olduğu şeylerden herhangi birinin dışarıdan bir olguyla tehdit altına girmesine bağlı olarak -sözgelimi konum, güç veya prestij kaybı- yetersizlik ve aşağılık duyguları açığa çıkabileceğini vurgulamaktadır. Karı-koca ilişkisindeki herhangi bir gerçek veya düşlemsel tehdit bu duyguları ciddi biçimde güçlendirir. Bunun nedeni ise toplumların ideolojisinde eşin bir mal varlığı olarak görülmesi etkeni yatmaktadır (2012: 107). Bekir Hoca kendisinden yaşça küçük bir kadınla evlenmesine vesile olan şeyin konumu, maddi durumu ve mesleki saygınlığının etkisiyle olabildiğinin bir anlamda -bilinçli veya bilinçsiz- farkında olmalıdır. Dışardan bir tehdit olan Mamoş'u karısı ile görmesi aynı zamanda tüm avantajlarına da saldırı mahiyetindedir. Kıskançlık olgusunun yukarıda sayılan sebeplere bağlı olarak açığa çıkması Bekir Hoca'nın karısını ve Mamoş'u herhangi bir açıklamaya gerek duymadan hiddetle öldürmesine sebebiyet vermiştir.

Othello-Mamoş Türküsü

Othello-Bekir Hoca

İago-Mahalleli

Destemona-Bekir Hocanın Karısı

Türküde dikkati çeken bir diğer husus ise halk vicdanıdır. Hikâyede Bekir Hoca'nın halk tarafından itibar gören bir kişiliği olmasına rağmen türkü sözlerinde Bekir Hoca'ya bariz bir ilenme söz konusudur. Türküde geçen *Kör olasın Bekir Hoca* ifadelerinin tekrarı halkın öncelikle öldürme eylemine onay vermediğini kanıtlar niteliktedir. Halk vicdanı olarak nitelendirilebilecek bu çıkarımlar, kişilerin toplumsal veya kişisel statülerini de gözetmemesi bakımından bir eşitlik anlayışını simgeler. Bekir Hoca'nın bir hiddetle eşini öldürmesi, halk tarafından en baştan iki âşığın arasına girmiş olmasının diyeti gibi türküde bedduayla Bekir Hoca'ya ödetilir. Bir diğer ifade olan *Ak bahtımı karaladın* ise dikkat çeken bir noktaya temas eder. Ak rengi saflık ve masumiyeti çağrıştırır. Bu bağlamda türküyü mağdur ağzından yazmış olan halkın görünürde aldatan eşe beyaz rengiyle bir günahsızlık yüklediği söylenebilir. Halk vicdanında aşk yücedir ve her kim olursa olsun iki âşığın arasına girmemelidir.

Elazığ yöresinden derlenen *Kapıyı Köslüydün (Fidoş)*⁷ türküsü, *Mamoş* türküsü ile benzer bir eşitlik anlayışı taşır. Türkünün sözleri şöyledir:

*Aman Ünes neyledin/Canım Ünes neyledin/Vurdun kana beledin/Beni de bu hale koydun/
Aman Ünes can cana/Rakı da doldur fıncana/Kör olasın yar seni /Nasıl kıydın bu cana/.../
Fide'min saçı uzun/Fide'm vuruldu gözün /Ünes gözün kör olsun /Kimlerden aldın izin (Güven, 2005: 421-425).*

Ünes tarafından öldürülen Fidoş bir hayat kadınıdır. Fidoş'un âşıklarından biri olan Ünes'in kıskançlık krizine girerek onu öldürmesi sendromun belirtilerini taşıdığını göstermektedir. Sendroma sebep olan klinik özellikler, semptomatik bulgular, nörotik sebepler, etiyoloji ve psikopatoloji, biyoloji, bilişsel davranışlar, psikodinamik özellikler ve cinsel işlev bozukluğu dışında sevmeye yetisinden yoksun olma olgusu da bu işleyişte diğer etmenler kadar etkilidir. Fidoş türküsüne bakıldığında Ünes, eşine dair sanrılar duyacak herhangi bir iftira, söylenti veya bir aldatma olgusuyla karşılaşmamıştır. Fidoş zaten hali hazırda bu olgularla paradoks yaratan ve Ünes tarafından bilinen bir yaşam tarzı içindedir. Sevdiği kadını başkasıyla paylaşmak zorunda olduğunu bilen Ünes'in bu etmenlere rağmen Fidoş'u kıskançlık sanrısına bağlı olarak öldürmesi Othello sendromunun bir diğer sebebi olan sevmeye yetisinden yoksunlukla açıklanabilir. Enoch ve Ball, sürekli sanrısız kıskançlık çekenlerin gerçek sevgiyi hissedemeyenler olduğuna dikkat çekmişlerdir. Onların bütün ilişkileri narsistik bir gereksinimle birbirine karışmıştır. Çarpıcı biçimde en yoğun kıskançlığı yaşayanlar, o zamana dek sevgi ve doyumunu en yoğun yaşamış olanlar değil, tersine kıskançlığa en yatkın hastalar, sevgi nesnelere sürekli ve düzenli olarak değiştirenlerdir (2012: 110-111).

Halkın türküyü Fidoş ağzından yazması halk vicdanının onur nişanesi gibidir. Halk, bir kişinin kim olduğunu neler yaptığını gözetmeksizin öldürme eylemini kınamıştır. Türküde geçen *Kör olasın yar seni* bedduası partneri öldüren Ünes'edir. Bir diğer *Nasıl kıydın bu cana* ifadesindeki *bu can* her insan hayatının değerli olduğuna bir vurguysa halk vicdanını

yansıtması bakımından önemlidir. Ünes *Kimlerden aldın izin?* seslenişi öldürme eyleminin halk tarafından dayanak noktasının sorgulanması ve her ne olursa olsun bu eylemi gerçekleştirmeye hakkı olmadığını bir göstergesidir. Modern toplumlarda bile mağdur kişi, uğradığı suiistimale ilgili seçimleri veya davranışları sebep gösterilerek pek çok kalıba sokulabiliyor veya trajik sonuçlar gaddar bakış açısıyla meşrulaştırılabilir. İlgili türküye bakıldığında ise halkın, -yukarıdaki bağımsız olarak- kişinin her kim olursa olsun yaşamına son verilmesi hususunun karşısında durması halk vicdanıyla açıklanabilecek bir yapı gösterir.

Antep yöresinden derlenmiş bir türkü olan *Kalk Gidelim Haco Gelin Bu El Bize Yaramaz*⁸ türküsü de sendromun bariz tablosunu yansıtır. Türkünün sözleri şu şekildedir:

Kalk gidelim Haco gelin bu el bize yaramaz /Sarı saçlarına da kan bulaşmış daralmaz/ Tabipler gelse de bu derdime çare bulamaz/Suçu neymiş de öldürdüler gelini/ Haco gelin yaralı yavrum amanın /Haco gelin olmuştaki hala bugün su boran çiçeği/Sol bağrından yemiş de yaylı bıçağı/Evlerine vardım da çifte sekili/Sekisin topu reyhan ekili, Sen ölürsen kızım / Haco gelin, kim olacak güzellerin vekili/(Güven, 2005: 420-421).

Yukarıdaki türkü, yörede evleneceği erkeğin ağabeyi tarafından öldürülen genç bir kızın hikâyesini anlatır. Türküde genç kızın kendisiyle değil de kardeşiyle evlenecek olmasına duyduğu öfke yani kıskançlık nevrozu ölümle sonuçlanır. Fidoş ve Mamoş türkülerinde olduğu gibi halk hem gelinin güzelliğine hem de suçsuzluğuna vekâlet ederek öldürme eylemini onayladıklarını göstermiştir. *Suçu neymiş de öldürdüler gelini* ibaresi, faili suçlayıcı bir anlam taşıdığından Fidoş türküsünde de geçen Ünes gözün kör olsun/ kimlerden aldın izin ifadeleriyle paraleldir. Halk, aynı zamanda hesap sorma ve yargılama işlevlerini de yerine getirir. Halk vicdanı, bu yargılama mekanizmasında kıskançlık duygusu ekseninde gerçekleşen öldürme eylemini yargılama gücüne ve farkındalığına rağmen mağdur tarafından ele almıştır.

Örnekler içinde ele alınan bazı türküler eşin/partnerin kıskançlık sanrısı etkisinde bir eyleme dönüşürken kimi örneklerde eşin yerini baba ve ağabey almıştır. Bu minval üzerine *Feraye* ve *Yörük Kızı* türküsü ağabeyin kız kardeşi öldürmesi, *Aşkın Ne Yaralar Açtı Ciğerimde* türküsü ise babanın kızını öldürmesi bakımından aynı şema içinde değerlendirilmeye alınmıştır.

İnsan varlığı özünde muhtelif bozuklukları ve kompleksleri taşır. Kompleksler ruhsal yaşamın odak noktalarıdır. Her insanda birtakım kompleksler olduğunu söylemek mümkündür. Bu bakımdan sağlam ve hasta kompleksler olarak iki katmanlı bir yapı söz konusudur. Bozukluk belirtisi, enerjinin olağan akışında bir tıkanmayı gösteren bedensel ya da ruhsal bir olguya işaret eder. Elbette bu bilinçli davranışta kökten yanlış ya da yetersiz bir şey olduğunu gösteren tehlike mevcuttur. İnsanda var olan komplekslerin etkilerinin eylemsellikte yararlı veya zararlı dönüşümleri kişinin öz benindeki dengeye bağlıdır (Jung, 2016: 44-45).

Adı geçen türkülerde ana merkez nevrotik kıskançlık ve ölüm temidir. Sendromla ilişkili olarak kişinin bir rakip sanrısıyla veya bir öteki algısıyla yüklü olduğunu ve kontrolden çıkan baskın düşmanlık duygusunun zarar verme eylemine dönüştüğünden daha önce bahsedilmiştir. Othello Sendromunun tanımında ifade edildiği gibi bu duygu sadakatsizlikle ilgili herhangi bir kanıt olmadan ortaya çıkabildiği gibi merkezini saplantılı kıskançlık olgusundan alır. Saplantılı kıskançlık, temeli yetersizliğe dayanan bir olgudur. Türkülerdeki kişiler (baba/

ağabey) benliklerinde var olan yetersizlik gibi komplekslerden kaynaklanan birtakım görün-güleri ortaya çıkarır.

İşlevsel bozukluk merkezi denebilecek bu kompleksler tüm ruhsal dengeyi altüst eder ve kişiliğin tümüne egemen olur. Bilinçdışına sanki yabancı bir madde girmiştir. Baştanbaşa bağımsız bir bütünü yansıtan bu durumun sık rastlanan nedenlerden biri ahlaksal çatışmadır fakat nedeni ille de cinsel dürtüler olmayabilir (Jung, 2016: 45). Komplekslerin her zaman bir cinsel nedenden kaynaklanmadığı dikkate alınırsa adı geçen türkülerdeki eylemler sağlam bir temele oturur. Üç türküde de kıskançlık kompleksi öldürme fiiliyle sonuçlanır.

Muğla yöresine ait olan *Feraye*⁹ türküsü, 800 yıllık bir öyküye dayanır. Türkünün sözleri şöyledir:

Feraye'dir kızın adı Feraye/Yandım aman esmer yarım de/Aman da Feraye/Türkmen de kızı katarlamış mayayı/Yar yandım aman esmer yarım de/Aman da aman mayayı/Ninni ninna ninni ninna/Ninanay ninanay da/Aman da aman Feraye/Demirciler demir döğer tunç olur/Yar yandım aman esmer yarım de/Aman da tunç olur/Sevip sevip ayrılması güç olur/Yar yandım/aman esmer yarım de/Aman da aman güç olur/Ninni ninna ninni ninna/Ninanay ninanay da/Aman da aman Feraye/

Bey oğlu olan İlyas ile bir Yörük kızı olan Feraye birbirleriyle evlenmek isterler. Fakat bu birlikteliğe Feraye'nin abisi Mıstık karşıdır. Bu karşı çıkış üzerine âşıklar kaçar ve peşlerine düşen ağabey önce kız kardeşini daha sonra kendini öldürür (Deveci, 2007: 322-323). Ağabey Mıstık'ın davranışlarının kökeninde aranması gereken ilk olgu yetersizlik kompleksidir. Bu eylemin motivasyonlarına inildiğinde öldürme dürtüsüne pek çok olgunun kaynaklık edebileceği bilinçaltı incelemeye açıktır. Ancak çeşitlilik gösterebilecek olguların yanı sıra görünürde öldürme eylemine sürükleyecek herhangi bir somut delil yoktur. Öldürme fiilinin ağabey tarafından kız kardeşe yönelik gerçekleşmesi patolojik kıskançlık tablosu içinde Ot-hello Sendromu ile örtüşür.

Şanlıurfa yöresine ait olan *Aşkın Ne Derin Yaralar Açtı Ciğerimde*¹⁰ türküsü *Feraye* ile benzer bir çizgide buluşur. Türkünün sözleri şöyledir:

Aşkın ne derin yaralar açtı ciğerimde/Bir makbere döndü koca dünya nazarımda/(Huda bilir ki yaş kalmadı didelerimde)/Yaş kalmadı şahittir Huda didelerimde/Gelen ağlar giden ağlar şu zavallı halıma (kaderime) gardaş yaralar oy oy/Topraklara seni gömmek varmış şu zavallı kaderimde/Bir sönmeyen hicran ateşi vardır içerimde/Sen gülünle oyna, ben bu zavallı halıma/ Yanar ağlar gezerim oy oy oy/

Bu defa âşıklar arasındaki statü farkını yaratan kızdır. Urfa Beyi'nin kızı kendi statüsünde olmayan bir kişiyle evlenmek istediği için ailesi tarafından engelle karşılaşır. Bu engel üzerine kaçan âşıklar, Urfa Beyi'nin adamları tarafından yakalanır. Konağa getirilen kız, uyuduğu sırada babası tarafından bıçaklanarak öldürülür (Güven, 2005: 309-313). Mıstık'ta olduğu gibi Urfa Beyi'nin de öldürme eyleminin temelinde yetersizlik algısı vardır. Bu algı pek çok olguyla ilişkilendirilebileceği gibi kıskançlık kompleksine de temas eder. Adı geçen iki türkünün sözlerine bakıldığında hüznü hikâyelerin yansımalarını görmek mümkündür. Fakat yukarıda *Sunam, Kapıyı Köslüydün* (Fidoş), *Pencereden Bir Taş Geldi* (Mamoş)

türkülerinde olduğu gibi türkü sözlerinde öldürme eyleminden sonra faile herhangi bir ilenme mevcut değildir. Sözler iki failin ağzından yazılmış bir pişmanlığı aktarır. Ancak bu sözlerde faili aklayacak veya yaptığı eylemi meşru kılacak herhangi bir ifade yer almaz. Halkın ağıt olarak yaktığı bu türküler, sözlü geleneğin bir işlevi olan yaşatma ve aktarma gayesini taşır. İlgili türkülerin sözlerine bakıldığında görülür ki ifadeler kurbanı hatırlatan, ona yapılan haksızlığı ana eksende tutan bir ereksellik taşır.

Bu grup içinde değerlendirilen *Yörük Kızı*¹¹ türküsü de kız kardeşin ağabey tarafından öldürülmesini konu alır. Fakat diğer iki türküden farklı olarak özel bir okuma ister. Çünkü şu ana kadar verilen örneklerden kötünün ağzından örtülü bir didaktizmle yazılmış olması bakımından ayrılır.

Çökertme türküsünün Halil'i bir suçtan dolayı hapis yatarken kız kardeşi bir grup genç tarafından tecavüze uğramıştır. Halil, hapisten çıkınca bu hadiseyi öğrenir ve kız kardeşini suçlunun kim olduğu ile ilgili sorgular. Birden fazla kişinin olduğunu öğrenince kız kardeşini öldürür ve cesedini sırtlayarak yanmak üzere olan bir kireç ocağının içine atar (Deveci, 2007: 108). Türkü incelendiğinde sözlerin iyi-kötü karşıtlığı çerçevesinde bir atışma üzerine kurulduğu dikkat çeker. Yani türkü, tecavüz eden failer ve mağdur olan Yörük kızı arasında geçen konuşmalar bütünüdür.

Fail:

— *Dam beş dam beş gezerim/İnci boncuk dizerim/Sen ellerin olursan/Ben nereye giderim/Amanın da dumanın üzüm asması/Nerelerde kaldı Yörük yosması/*

Mağdur:

— *Dam başının tozuyum/Ben kurbanlık kuzuyum/Aldatmayın a beyler/Ben bir Yörük kızuyum/*

Fail:

— *Amanın da dumanın billur şişe/Baksanıza a dostlar bu işe/Dam başında kestane/Gölgesi düştü üstüme/Kalkın gidelim baskına/Yörük de kızının üstüne/Amanın da dumanın şalvarı/Yörük kızı Allah'ına yalvarı/El süpürür toz eder/Deliklerden göz eder/De gidi gavurun kızı/Hem gelir hem naz eder/.../*

Mağdur:

— *Amanın da dumanın içtiğim/Yabanlara gitti gençliğim/Amanın da dumanın pür yansın/Kötülerin Yörük kızı uyanın/*

Türkü de geçen *yosma* ifadesi şen, güzel ve fattan (TDK, 2019: 2609), anlamına gelir. Fakat bu sözcük zamanla anlam kaymasına uğrayarak argo söylemde hakaret gibi olumsuz çağrışımlarıyla kullanılır. Türkü de *yosma* kelimesinin bu anlamla kullanılmış olduğunun temellen-dirilmesi mağdur ağzından *aldatmayın a beyler ben bir Yörük kızuyum* düzeltmesiyle yapılabilir. Halk, bu türküyle kötünün düşünce sistemini yansıtarak Yörük kızının masumiyetini gözeten bir tutum sergilemiştir. *Yosma* ifadesi gibi, *Kalkın gidelim baskına/Yörük de kızının üstüne* ifadeleri de yine kötünün bakış açısını yansıtan cümlelerdendir. Bir diyalogu andıran bu sözlerde kötü tarafın bakış açısı kelime seçimleriyle vurgulanmıştır. Halk vicdanı olarak nitelendirdiğimiz bu durumda halk, ahlak çatışması yaratan kötünün dilinin aşağılayıcı ve etiketçi olduğu alt

metnini öğütler. Bu öğütler, aynı zamanda öldürücü tutum sergileyen ağabeydir. Halk vicdanı, bu trajik durum karşısında ağabeye; *kötüyü tanyamadın, kötü böyledir, böyle düşünür ve böyle konuşur...* algısını vererek yaratmayı kurgular. Diğer örneklerde olduğu gibi halk, mağdur tarafı ana temaya taşımayı sürdürür fakat bu defa kötünün düşünce sistemi de bu işleyişte yer alır. Ele alınan türkülerde olduğu gibi *Yörük Kızı* türküsünde de halk, masum tarafı öne çıkarma, mağdurun adını temizleme gayelerini gözeterek kurbanı vekâlet etme işlevlerini ortaya koyar.

Sonuç

Othello Sendromu bağlamında, *Sunam, Pencereden Bir Taş Geldi (Mamoş), Kapıyı Köslüydün (Fidoş), Kalk Gidelim Haco Gelin Bu El Bize Yaramaz, Feraye, Aşkın Ne Yaralar Açtı Ciğerimde, Yörük Kızı* türküleri olmak üzere yedi türkü incelenmeye alınmıştır. Türküler ele alındığında hikâyelerde geçen karakterlerin hastalıklı kıskançlık kompleksleri sebebiyle öldürme eylemini gerçekleştirdikleri görülür. İncelenen altı türküden ayrı olarak *Sunam* türküsü her iki anlatması göz önünde bulundurulduğunda Othello eseriyle birebir paralellik gösterir. Mağdura atılan dolaylı bir iddia, eşi kıskançlık sanrılarına sürüklenmiş ve öldürme eylemi gerçekleşmiştir. *Pencereden Bir Taş Geldi (Mamoş), Kapıyı Köslüydün (Fidoş), Kalk Gidelim Haco Gelin Bu El Bize Yaramaz türküleri* asıllı veya asılsız temellendirmeler etrafında gelişen patolojik kıskançlık yönleriyle değerlendirilirken *Feraye, Aşkın Ne Yaralar Açtı Ciğerimde, Yörük Kızı* türküleri birinci dereceden aile üyelerinin kıskançlık kompleksine bağlı olarak öldürme davranışları göstermesi yönleriyle değerlendirilmiştir.

Pencereden Bir Taş Geldi (Mamoş), türküsünde eşin kıskançlık davranışını tetikleyecek temelli bir durum söz konusudur. Sevdiği kadını başka bir erkekle gören eşin kıskançlık sanrısı öldürme eylemi ile sonuçlanmıştır. Türküde, mağdur eşin Bekir Hoca ile evlenmeden önce Mamoş adında bir delikanlı ile birbirlerini sevmesi, Bekir Hoca'nın cami imamı gibi manevi bir görevin icrasında ve toplum tarafından sevilen bir karakterinin olması bakımından iki husus öne çıkmaktadır. Fakat türküde dikkati çeken önemli detay halk vicdanıdır. Genel şartlarda ismi *namus cinayeti* olarak yumuşatılan ve eşini öldürmüş dahi olsa aldatılan erkeğin yanında yer alan bakış açısı, türküde buna tezat bir nazarla *Kör olanın Bekir Hoca* ifadesinin tekrarı ile karşılık bulmuştur. Medeni kanunda yasal olarak hafifletici sebep ve tahrik unsuru ibareleri ile namus cinayeti kapsamına alınan hükümler, durumun sadece halk inisiyatifinde kalmadığını da göstermektedir. Ancak türküdeki ifadelerde görülür ki halk vicdanı her türlü töre, yasa, inanç yaptırımına rağmen, tüm sosyolojik etkilerden muaf olarak yüzyıllardan beri -halkın-hafızasında yer etmiş ve çeşitli halk hikâyeleriyle beslenmiş aşk duygusunu pek çok olgunun üzerinde tutmuştur.

Kapıyı Köslüydün Fidoş türküsünde *Pencereden Bir Taş Geldi (Mamoş)* türküsüne benzer olarak sosyal statünün bir başka boyutuyla karşılaşılır. Türkü de yer alan Fidoş, randevu evinde çalışan bir hayat kadınıdır. Kendisine duyulan aşkın sebep olduğu kıskançlık sonucu öldürülmüştür. Ünes, Fidoş'un işini kabul edemezken görülür ki halk bu türküyle aslında Fidoş'u olduğu gibi kabul etmiş, onun başına gelenleri yaşam şekline bağımsız olarak değerlendirmiştir. Sosyolojik bakış açısı ne olursa olsun bahsedilen iki türküde karakterlerin meslek seçimleri birbirine taban tabana zıttır fakat halkın yaklaşımı ölüme duyulan acının etkisiyle tamamen eşitleyici bir tavır göstermiştir.

Haco Gelin Bu El Bize Yaramaz, türküsünde gerçekleşen öldürme eyleminde, davranışların kökeninde aranması gereken ilk olgu yetersizlik kompleksidir. Aynı yetersizlik *Feraye*, *Aşkın Ne Yaralar Açtı Çiğirimde*, *Yörük Kızı* türküleri içinde geçerlidir. Eylemin sebeplerine dair değerlendirme yapıldığında öldürme dürtüsüne pek çok olgunun kaynaklık edebileceği bilinmektedir. Öldürme fiilinin ağabey tarafından kız kardeşe (*Feraye*, *Yörük Kızı*), baba tarafından kız çocuğuna (*Aşkın Ne Yaralar Açtı Çiğirimde*) yönelik somut bir delil olmadan gerçekleşmesi kız kardeşi/kızı başka biri ile paylaşamama kompleksine işaret etmektedir. Bu etkenle, öldürme eylemi patolojik kıskançlık tablosu içine girmekte ve Othello Sendromu ile örtüşmektedir.

Halk vicdanı türkülerde farklı şekillerde vuku bulmuş ölüm hadiselerini elbette trajik ifadelerle söze ve ezgiye dökerken normal şartlarda toplumsal yaklaşımın kabullenmediği durumlarda bile aynı reaksiyonu göstermiştir. Halk, öldürme hadisesini kişiye, statüye, olay şekline göre değerlendirmemiştir. Halk, normal şartlarda –inanç, ahlak anlayışı bağlamında- kabullenmediği, ötekileştirdiği, onay vermediği olgularda bile insanın öldürülmesi durumunu her ne sebeple olursa olsun meşrulaştırmamıştır.

Halkın yüklendiği misyonlardan belki de en önemlisi artık kendini müdafaa edemeyecek durumda olan mağdurun vekâletini üstlenmesidir. Halk, vuku bulan hadise üzerine türküyakararak hem suçluları işaret etmekte hem de kurbanın sözcüsü olmaktadır. Bu bağlamda yakılan türküler bir bakıma gerçekleşmesi muhtemel benzer olaylara karşı halkın takınacağı tavrın ve yer alacağı tarafın hangisi olacağına da referans olma fonksiyonuna sahiptir.

Notlar

- 1 Ayrıntılı bilgi için bkz: Doğan Cüceloğlu, *İnsan ve Davranışı*. Remzi 2006, 413.
- 2 Ayrıntılı bilgi için bkz: İhsan Turgut, *Sanat Felsefesi*, Üniversite Kitabevi, İzmir, 1993, 7.
- 3 Abi bkz: ARİSTOTELES *Poietika*. Bilim ve Sanat, Ankara, 2005, ss.1-15.
- 4 Detaylı bilgi için bkz: Ali Yakıcı, *Halk Şiirinde Türkü, Tanım-Tasnif-İnceleme- Metin*, Akçağ, Ankara, 2007, 35-40.
- 5 Sunam: Fahri Kayahan, Fahriye adlı güzel bir kız ile karşılaşır ve evlenirler. Bu evlilikten sonra 1936 yılında talihsiz bir olay yaşanır. Olay hakkında pek çok rivayet mevcuttur fakat en çok bilineni şu şekildedir: Malatya da o dönemin kadınları arasında yaygın olan hamam etkinliklerinin birinde Fahriye Hanım'ın dışarıdan görünmesinin mümkün olamayacağı bir yerdeki benini yakın arkadaşı Neriman Hanım görmüştür. Akşam eve geldiğinde de kocası Mustafa Bey'e gördüğü Fahriye Hanım'ın sırtındaki benden bahseder. Aradan zaman geçer Fahri Bey, kahvede Mustafa ile karşılaşır. Aralarında bilinmeyen bir sebepten dolayı çıkan tartışmada Mustafa Bey hiddetlenir ve *ben senin karının sırtındaki beni bilirim* der. Fahri Bey büyük bir hayal kırıklığıyla karısına olanları anlatır. Karısı onu herhangi bir ihanet olmadığına ikna etse de Fahri Bey'in içindeki bu şüphe son bulmaz. Bu hadise sebebiyle karısına kötü davrandığı için evin huzursuzluğu artar ve buna dayanamayan Fahriye Hanım adını temize çıkarmanın başka bir yolu olmadığını düşünerek sabaha karşı evinde kendini asar. Başka bir rivayete göre ise Fahri, dedikoduları kaldıramaz ve karısını kendi elleriyle öldürür. Türkü ile ilgili olarak bu ve buna benzer pek çok rivayet mevcuttur fakat hangisinin gerçek olduğu kesin olarak bilinmemektedir (<https://www.sehriyar.info/?pnum=593&pt=Uyan%20Sunam%20Uyan>).
- 6 Pencereden Bir Taş Geldi (Mamoş): Elazığ'da hatırı sayılan ve çok sevilen bir imam olan Bekir Hoca, mahallede güzelliği dillere destan fakat kendisinden yaşça epey küçük bir kızla evlenir. Bu kızın başka bir sevdiği vardır. Mamoş. Bekir Hoca bu kız ile evlenmek isteyince itibarı sebebiyle kızını ona vermişler. O zamanlar da kızın fikrini pek soran olmadığı gibi kızın Mamoş'la birbirlerini sevdikleri bazıları kimseler tarafından bilinmektedir. Bu gizli aşk kız evlendikten sonra da devam etmiştir. Genç gelin Mamoş ile gizli gizli görüşmeye devam etmektedir. Komşular tarafından çıkan söylenti Bekir Hoca'nın kulağına gidince Bekir Hoca da durumun

doğru olup olmadığını anlamak için bir plan düşünür. Kimselere görünmeden bahçedeki söğüdün dalına çıkıp gizlice bekler. Bekir Hoca, Mamoş'un evine geldiğini ve karısının onu evin arka kapısından içeri aldığını görür. Öfküyle içeri girip hem karısını hem de Mamoş'u kurşunlar(Güven, 2005:468-471).

- 7 Kapıyı Kösleyeydin (Fidos):Harput'da bir umumhanede çalışan Fide isimli genç bir kadın vardır. Fide, güzelliğinin farkında olmasının getirdiği güvenle pek çok insanla birlikte. Bunların içinde tanınmış bir ailenin oğlu olan Ünës de vardır. Ünës, medreseden fırsat buldukça soluğu Fide'nin umumi evinde almaktadır. Hovardalarının arasında en çok sevdiğinin Ünës olduğunu söylese de Fide, başkalarıyla da görüşmeye devam etmektedir. Ünës, arkadaşlarıyla Toptop denilen bir mevkiye gezmeye gider. Genç delikanlı alkolün etkisiyle dönüştü Fide'nin evine uğrar. Hâlbuki içeride başka bir misafir vardır. Fide, felaketi görür gibi kapıyı açmak istemez. Ünës içeri girmekte ısrar edince çaresiz kalarak kapıyı açar. Ünës, içeri girince Fide'nin birkaç erkekle içki masasında eğlendiğini görür. Bu masaya Ünës de dâhil olur. Fide, Ünës'in yanından kalkıp başkasının yanına oturur ve bu da yetmiyormuş gibi genç delikanlıyla alay etmeye başlar. Bu duruma içerleyen Ünës, kıskançlık ve alkolün etkisiyle deliye döner. Evdeki diğer misafirler bir arbede çıkacağı anlayıp evi terk eder. Ünës ile Fide yalnız kalınca Ünës, belindeki hançeri çıkarıp Fide'nin kalbine saplar. Fide oracıkta ölür.
- 8 Kalk Gidelim Haco Gelin Bu El Bize Yaramaz: Barak ovasından Haco (Hacer) gelin, kara kaşlı kara gözlü güzellikleriyle nam salmış kızlar içinde sarışın bir kızdır. Onu görenler cerene (ceylan) benzetirler. Haco gelini, komşu köylerden tanınmış bir ailenin oğluna isterler. Kızın babası kızının da fikrini aldıktan sonra kızı oğlana verir. Haco düğün günü, gördüğü ve sevdiği gence değil, onun ağabeyine gelin gittiğini öğrenir ve ağlamaya başlar gelip ne olduğunu sorduklarında ise Haco'nun küçük oğlana varmak istediğini ancak onun abimesi verildiğini öğrenirler. Haco kızın babası durumu öğrenince oğlan evine *kızın gönülü küçük oğlanda, ben kızımın gönülünü yıkamam* der. Bu hadise üzerine Haco küçük oğlana gelin gider. Düğün kurulur ve oğlan evi Haco'yu almaya gelir. Gelin atla götürülürken, düğün alayının başında bulunan güveyin ağabeyi şeytana uyar ve aklından bu güzel Hoca benim avradım olacaktı, şimdi kendi elimle kardeşime yar etmeye götürüyorum diye geçirir. Cebinden çıkardığı yaylı bıçağı, atın üstünde salınan Haco'ya iki kere saplar. Gelin atın üstünden düşüp oracıkta ölür. Bu trajik hikâye üzerine Barak köylüleri bu türküyü yakarlar.
- 9 Feraye: 800 yıldır anlatılan bir hikâyeye dayanan türkü, Menteşe beyinin oğlu İlyas ile bir Türkmen demircisinin kızı Feraye'nin aşk öyküsünü anlatır. İlyas ava çıktığı bir gün Feraye ile karşılaşır ve orada birbirlerine âşık olurlar. İlyas'ın ailesi ilk başta 'bey oğluna bey kızı yakışır' diyerek kızı oğullarına uygun görmezler. Ancak İlyas ailesini ikna eder ve kızı istemeye giderler. Feraye'nin babası bu işe razı olur ve kızını bey oğluna verir. Kızın ağabeyi Mistik, olaydan haberdar olunca 'bunlar nerede görüşmüş de sözleşmişler' diyerek duruma razı gelmez. Feraye'nin gönülü de İlyas'ta olduğu için âşıklar haberleşir ve Dipsiz Kapuz'un önünde buluşmaya karar verirler. Feraye devesini katarlayarak buluşma yerine gider ve İlyas'ı beklemeye başlar. Fakat ağabeyi Mistik onu izlemiştir. Aniden Feraye'nin karşısına çıkan Mistik hançerini kız kardeşine saplamaya başlar ve Feraye darbelerden dengesini kaybederek Dipsiz Kapuz'a yuvarlanarak can verir. Ağabeyi Mistik da orada kendi canını kıyar (Deveci, 2007: 322-323).
- 10 Aşkın Ne Yaralar Açtı Çiğirimde: Şanlıurfa bölgesinde çok sevilen bir bey vardır. Uzun yıllar çocuğu olmayan bu bey sonunda bir kız evlada sahip olur ve ona gözü gibi bakar. Güzelliğiyle nam salan bu kız büyür ve kızı istemek için konağa gelip giden görücüler de artmaya başlar. Fakat ne bey kızını bu yigitlere verir ne de kız onları ister. Kız bir gün bahçede meyve toplarken güzel bir türkü duyar ve peşine düşer. Türküyü söyleyenin kara yağız bir delikanlı olduğunu görür ve gönülünü ona kaptırır. Oğlan da bu güzellik karşısında erir ve o günden sonra gizlice haberleşmeye başlarlar. Oğlan da kız da annelerine durumu anlatır. Kızın annesi korkarak kızının bu halini Bey'e anlatır. Buna hiddetlenen bey bu işe razı olmaz. Buna rağmen oğlanın tarafı görücü olarak Bey'e gider. Bey münasip bir şekilde reddeder fakat oğlan vazgeçmez ve hatırı sayılır kişilerle birkaç kere daha istemeye gider. Bey inatçıdır ve kızını vermeyecektir. Âşıkların birlikte olmak için kaçmaktan başka çareleri yoktur. Kaçtıktan sonra Bey, onları her yerde aratmaya başlar ve kızını bularak konağa getirir. Hiddetini yemeyen bey bir gece kızının odasına elinde palayla girer ve onu öldürür. Kızının cesedini kucağına alan baba acılar içinde türküde geçen sözlerle feryat eder (Güven, 2005: 309-313).
- 11 Yörük Kızı: Çökertme türküsünün Halil'i bir suçtan dolayı hapis yatarken kız kardeşi bir grup genç tarafından tecavüze uğramıştır. Halil hapisten çıkınca bu hadiseyi öğrenir ve kız kardeşini suçlunun kim olduğu ile ilgili sorgular. Birden fazla kişinin olduğunu öğrenince kız kardeşini öldürür ve cesedini sırtlayarak yanmak üzere olan bir kireç ocağının içine atar (Deveci, 2007: 108).

Araştırma ve Yayın Etiği Beyanı

Bu makale tamamıyla özgün bir araştırma olarak planlanmış, yürütülmüş ve sonuçları ile raporlaştırıldıktan sonra ilgili dergiye gönderilmiştir. Araştırma herhangi bir sempozyum, kongre vb. sunulmuş ya da başka bir dergiye değerlendirilmek üzere gönderilmemiştir.

Research and Publication Ethics Statement

This is a research article, containing original data, and it has not been previously published or submitted to any other outlet for publication. The authors followed ethical principles and rules during the research process. In the study, informed consent was obtained from the volunteer participants and the privacy of the participants was protected.

Yazarların Makaleye Katkı Oranları

Bu makaledeki birinci yazar % 100 düzeyinde çalışmanın hazırlanması, veri toplanması, sonuçların yorumlanması ve makalenin yazılması aşamalarına katkı sağlamıştır.

Contribution Rates of Authors to the Article

The first author in this article contributed to the 100% level of preparation of the study, data collection, interpretation of the results and writing of the article.

Destek Beyanı

Bu çalışma herhangi bir kurum veya kuruluş tarafından desteklenmemiştir.

Support Statement (Optional)

There is no conflict of interest between the authors of this article.

Acknowledgement (Optional)

Çıkar Beyanı

Çalışma hazırlanırken; veri toplanması, sonuçların yorumlanması ve makalenin yazılması aşamalarında yazarlar arasında herhangi bir çıkar çatışması durumu söz konusu olmamıştır.

Statement of Interest

There is no conflict of interest between the authors of this article.

Kaynakça

- Aritoteles (2005). *Poetika* (N. Kalaycı. Çev.) Bilim ve Sanat.
- Bilgin, N. (2013). *Tarih ve kültürel bellek*. Bağlam.
- BMA (The British Medical Association) (2002). *Illustrated medical dictionary*. A Dorling Kindersley Book.
- Cüceloğlu, D. (2006). *İnsan ve davranış*. Remzi.
- Deveci, Ü. (2007). *Deniz üstü köpürür: Muğla türküleri ve hikâyeleri*. Muğla İl Kültür Müdürlüğü.
- Deveci, Ü. (2018). *Altın tasta gül kuruttum*. Kesit.
- Diñçmen, K. (1997). *Psikiyatri ve mitos*. Pan.
- Eliade, M. (1993). *Mitlerin özellikleri* (S. Rifat. Çev.) Simavi.
- Enoch, M. D. ve Ball, N. B. (2013). *İlginç psikiyatrik sendromlar*. Okuyan Us.
- Erhat, A. (1978). *Mitoloji sözlüğü*. Remzi.

- Güven, M. (2005). *Türkiye sahasındaki hikâyeli türküler üzerine bir araştırma* [Yayımlanmamış doktora tezi]. Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı.
- Hamilton, E. (2004). *Mitologya* (Ü. Tamer. Çev.) Varlık.
- Jung, G. K. (2006). *Analitik psikoloji* (E. Gürol. Çev.) II. Baskı, İstanbul: Payel.
- Kingham, M. ve Gordon, H. (2004). Aspects of morbid jealousy. *Advances in psychiatric Treatment*, (10).
- O'Brien, M. (2005). The anatomy of Achilles tendon. *Foot Ankle Clin*, (10). 225-38.
- Oğuz, M. Ö. (2001). *Halk şiirinde tür, şekil ve makam*. Akçağ.
- Shakespeare, W. (2019). *Kış masalı* (Ö. Nutku. Çev.) Türkiye İş Bankası.
- Shakespeare, W. (2020). *Othello* (Ö. Nutku. Çev.) Türkiye İş Bankası.
- Sophokles. (2016). *Kral Oidipus* (B. Tuncel. Çev.) Türkiye İş Bankası.
- Todd, J. ve Dewhurs, K. (1955). The Othello syndrome: A Study in the psychopathology of sexual jealousy. *Journal of Nervous and Mental Disease*, 122, (4).
- Turgut, İ. (1993). *Sanat felsefesi*. Üniversite Kitabevi.
- Tülücü, S. (2004). Binbir gece masalları üzerine (Seçilmiş bir bibliyografya ile). *AÜ İlahiyat Fakültesi Dergisi*, (22).
- Türkçe Sözlük (2019). *Yosma*. Türk Dil Kurumu.
- Yakıcı, A. (2007) *Halk şiirinde türkü, tanım-tasnif-inceleme-metin*. Ankara: Akçağ.

E-kaynak

- Aydoğan, O. (2020). *Uyan sunam uyan*. E-dergi: Şehriyar (<https://www.sehriyar.info/?pnun=593>). Erişim Tarihi: 16.12.2021.



Bu eser Creative Commons Atıf 4.0 Uluslararası Lisansı ile lisanslanmıştır. (This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License).



folk/ed. Derg, 2022; 28(2)-110. sayı
DOI: 10.22559/folklor.2109

Araştırma makalesi/Research article

Dede Korkut Kitabı'nda Yinelenen Öldürülme Motifleri

The Recurring Motifs of Being Murdered in the
Book of Dede Korkut

Ruşen Alizade*

Öz

Bu çalışmada, Türk kültürünün eşsiz abidesi olan *Dede Korkut Kitabı*'na yansıyan yinelenen öldürülme motiflerinin *-mitologemlerin-* ortaya çıkışlarındaki sebep ve sonuçlar ele alınmaktadır. *Dede Korkut Kitabı*'ndaki hikâyelerde görülen uyumsuzlukların hangi açılardan teşekkül ettikleri, sözlü ve yazılı gelenekte nasıl yaygınlık kazandıkları net olarak bilinmemektedir. Çalışmada *Dede Korkut Kitabı*'nın Orhan Şaik Gökay neşri esas alınmış ve bu neşirdeki bazı hikâyelerin muhtevastaki öldürülme motifleri, öncelikle eşzamanlı katman bakımından incelenmiştir. Bu sonuca göre özellikle öldürmek eyleminin değışmez bir işleve sahip olduğu görülmüştür. Araştırmada yapısal-gösterge bilimsel yöntem uygulanarak incelenen “yinelenen öldürülme motifleri”nin arketipi belirlenmiştir. Ayrıca

Geliş tarihi (Received): 29-12-2021 – Kabul tarihi (Accepted): 14-04-2022

* Dr. Öğr. Üyesi, İstanbul Aydın Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü. (İstanbul Aydın University Faculty of Arts and Sciences Department of Turkish Language and Literature). rovsenali@aydin.edu.tr. ORCID 0000-0002-0561-8294

bu araştırma, hikâyelere sirayet etmiş söz konusu motiflerin Oğuzlar tarafından destanda gerçekleşen normal olaylar olarak kabul edildiğini ortaya koymuştur. Aynı zamanda Oğuz Kağan ile Oğuzlar arasındaki kademeli ilintinin kozmogonik ritüeller aracılığıyla gerçekleştiği tespit edilmiş ve tahlil süzgecinden geçirilmiş motiflerin mahiyeti üzerine yorumlar yapılmıştır. Sonuç olarak ele alınan motiflerin hikâyelerde betimlenen karakterlerin kademeli olarak ölmesi ve dirilmesi olayını yansıttığı anlaşılmıştır.

Anahtar sözcükler: *Dede Korkut, öldürülme motifleri, Oğuzlar, arketip*

Abstract

This study discusses the reasons and results of the emergence of recurring motifs of being murdered in the *Dede Korkut Book*, which has monumental importance in the Turkic culture. It is not clearly known how the inconsistencies seen in the stories have emerged and became widespread in both oral and written traditional literature. Based on Orhan Şaik Gökyay's *Dede Korkut Book*, this study examines the simultaneous layers containing recurring motifs of being murdered within the context of the stories found in the book. Findings suggest that the act of *kill*ing has an invariable function. In the study, the archetype of the "recurring motifs of being murdered" examined by applying the structural-semiotic method was determined. In addition, this study found that the motifs in question, which were distributed throughout the stories, were accepted as normal events that took place in the epic by the Oghuz. Findings from this study suggest that the gradual emergence of the relationship between *Oghuz Khan* and the Oghuz occurred through cosmogonic rituals. In analyzing the nature of the motifs, it was found that the motifs reflect the gradual death and resurrection of these characters found in the stories.

Keywords: *Dede Korkut, murder motives, Oghuz, archetype*

Extended summary

Although the stories in the *Book of Dede Korkut* have been evaluated as manuscripts formed in different periods and in the form of various epics, as literary products, the stories include some inconsistencies. This study discusses these inconsistencies—i.e., the antagonists who were killed over and over again in different stories—reflected in the stories that were created in different periods but conveyed in a similar manner as structural elements of the epic text. Furthermore, from our analysis, we argue that various clans in the epic narrations of *Book of Dede Korkut* had a complementary and replacing nature with one another.

The study addresses the recurring motifs of being murdered as an invariable semantic series and evaluates these motifs as elements reflected on the independent and epic sequence of *Oghuznama*. By examining these elements in terms of simultaneous layer, we can gain an understanding of the structural-semiotic content and demonstrate in a schematic fashion the invariable function that the act of *kill*ing has in the stories. The study highlights that the hostility between the Oghuz community and the infidels was based on the conflicts

between *Oghuz Khan* and *Kıat Khan* / *Oghuz Khan* and *Kara Khan* and concludes, based on the example given in the *Book of Dede Korkut*, that the hostility between *OghuzKhan* and *Kıat Khan* is the archetype of the conflict between the characters *Basat* and *Tepegöz*. Thus, the motifs of being murdered in the *Book of Dede Korkut* are analyzed as time-specific and ritual-based models. The study also determines the ties established between the models in question and the static structure referred to as Oghuz-chaos and evaluates these ties as relations that realize their understanding of time and ritual within the framework of ritual and mythological thought.

New information also emerges when the holy structures in the life of the Oghuz community are examined, where, based on the text of *Dede Korkut*, it can be seen that the Oghuz in the cosmological age thought of their daily lives as the repetition of the “holy” Oghuz life, and that the gradual development of the relationship between *Oghuz Khan* and the Oghuz was governed by cosmogonic rituals. The study further highlights that the Oghuz mythological thought operated under the cosmic reciprocity principle and was of a metaphorical nature, which allowed a better understanding of some of the characters (elements). The study also demonstrates that the Oghuz world model was structured around cosmos, community, and time layers, where the time layers could replace each other cosmically. The effects of both murder and resurrection are later included in the analysis involving the contradiction of the Oghuz-chaos based on time code, where we show that the hostility between *Oghuz Khan* and *Kara Khan* gained a mythological feature within the context of the day and night cycle.

Considering the impossibility of interpreting the hostility between *Oghuz Khan* and *Kara Khan* based on the recurring motifs of being murdered and on the existing Oghuznama texts, it was concluded that Oghuznamas generally reflect transformative variations of the same motif. In the study, the versions of the hostility between *Oghuz Khan* and *Kara Khan-Kazan-Şöklı Melik*, *Deli Dundar-Kara Tekvür Melik*, and *Deli Budak-Buğacuk Melik*-serve as elements that directly fictionalize the motif of the death and resurrection of the *Kara Khan* (chaos, night). Thus, the concepts of “death” and “resurrection” were elements of a structural and static nature in the subconscious of the Oghuz community and as such, were preserved in epic thought until the period when the stories in the *Book of Dede Korkut* were formed and gained functionality in the form of transformative characters. Furthermore, this study argues, that based on the Nowruz festivals reflecting the idea of Turkic cosmological time, the motif of *death and resurrection* related to the Oghuz-chaos static structure was fictionalized. In this respect, the study concludes that the years do not follow a distinct chronological line but rather, form a repeating circle, according to the tradition originating from cosmological thought. It was also determined in the study that cosmological thought perceived the general cosmos in terms of a repetitive phenomenon, and that the *Book of Dede Korkut* included the act of repetition as well as the act of closure.

Giriş

Dede Korkut Kitabı'ndaki hikâyeler ele alınıp incelenirken bu hikâyelerde bazı anakronizmlerin¹ bulunduğu görülecektir. Örneğin, söz konusu eserin sıra açısından önce olan herhangi bir hikâyesinde betimlenen ergenlik yaşındaki karakter, bir sonraki hikâyede daha yaşlı olmak yerine birdenbire çocuca "dönüşmektedir". Buna benzer motifler, eposun hikâyelerinde yeterli sayıdadır.

Dede Korkut Kitabı'ndaki "zaman dizinsel hatalardan" biri de Şöklı Melik, Kara Tekfur Melik ve Buğacuk Melik gibi düşman karakterlerinin hikâyelerde Oğuz yiğitleri tarafından tekrar tekrar öldürülmeleri motifidir. Eposun ikinci hikâyesinde Salur Kazan Şöklı Melik'i, Deli Dundar Kara Tekfur Melik'i, Kara Güne oğlu Deli Budak ise Buğacuk Melik'i öldürmektedir. Bu öldürme motifi, Salur Kazan ile Deli Dundar tarafından söz konusu düşman karakterleri üzerinde üçüncü hikâyede tekrar gerçekleştirilmektedir. Aynı motif, Kazan ile Deli Budak tarafından yine aynı karakterler üzerinde dördüncü hikâyede uygulanmaktadır. Bu bakımdan, yinelenen öldürme/öldürülme motifinin -yapısal ögenin- *Dede Korkut Kitabı*'na özgü bir mitologem² olduğu ispatlanmaya çalışılacaktır.

1. Yinelenen öldürülme motiflerinin eşzamanlı katman açısından incelenmesi

Dede Korkut Kitabı'ndaki on iki hikâye, tam olarak bağımsız olmayıp tek destansı çekirdek -Bütün Oğuzname-çevresinde hamasi bir silsileyi oluşturmaktadır. Hacıyev'e göre, *Dede Korkut Kitabı*'ndaki hikâyeler çeşitli destanlar biçiminde ve farklı devirlerde oluşmuştur; bu durum, hikâyelere yansımış uyumsuzluklarda görülmektedir (Hacıyev, 1999: 78). Bu görüşe dayanarak farklı yüzyıllarda oluşmuş hikâyelerin, değişmeyen icra çevresine dâhil edilip sözlü Oğuzname geleneğinde varlıklarını sürdürdüğü söylenebilir. Çünkü farklı zaman dilimlerinde oluşup gelişen hikâyeler, aynı icra bağlamında aktarılmış ürünlerdir. Bu kapsamda yeni oluşan herhangi bir hikâyenin kendi tematik yapısı (mesaj-düşünce ve duygu oluşumu) ve zamansal mantığı bakımından onunla aynı bağlamda anlatılan diğer hikâyenin olay-zaman olgusuyla kesiştiği de görülmektedir. Ancak, farklı zamanlarda oluşan ve aynı çevrede koşut olarak anlatılan hikâyelerin bünyelerinde birbirine uygun gelmeyen destansı unsurlar da bulunmaktadır. Dolayısıyla *Dede Korkut Kitabı*'ndaki hikâyelerin farklı zaman dilimlerinde oluşması hususu, vurgulanan uyumsuzlukları izah etmekte yetersizdir.

Bu çerçevede *Dede Korkut Kitabı*'na yansıyan tutarsızlıkların nedenleriyle asıl hamasi manzarasını aramak eğilimi, destansı düşüncenin kodu bakımından yanlış olarak değerlendirilebilir. Putilov, bu hususta şöyle yazmaktadır:

"Değişiklik gösteren tasvirler, bütünü parçaları olarak görülmemekte, doğrudan epik yaratıcılığın kuralları açısından kurgulanmaktadır; yani bunlar, eksiksiz bölümlerde bulunan, yerine göre anlatım ortamında birbiriyle yer değiştiren çeşitlemeler olarak tanımlanabilirler." (Putilov, 1988: 19)

Bu tespite dayanarak *Dede Korkut Kitabı*'nın destansı uygulamalarda yer alan boy çeşitlemelerinin de birbiriyle tamamlayıcı ve yer değiştirici nitelikte olduğu söylenebilir. Bu bakımdan ne *Dede Korkut Kitabı*'nın ilk müstensihinin “beceriksizliği” ne de bu eserdeki hikâyelerin çeşitli zamanlarda oluşması veya bağımsız destanlar olması gerçeği, yukarıda vurgulanan hususu -birbirini takip eden olayları- anlaşılır duruma getirmemektedir. Çünkü *Dede Korkut Kitabı*'ndaki hikâyelerin anlatıldığı destana özgü bağlamın coğrafi-kültürel açıdan geniş olduğuna bakılmaksızın bu hikâyeler, eşi benzeri olmayan, aynı zamanda yazarı bilinmeyen orijinal Oğuzname nüshasının destana dayalı devamı niteliğindedir. Bu bağlamda farklı hikâyelerde tekrar tekrar öldürülen düşman -“kâfir”- karakterleri, epik metnin yapısal unsurları niteliğinde değerlendirilebilir. Bayat, aynı kâfir karakterlerinin aynı kahraman karakterler tarafından öldürülmeleri olayını, “epik kural” kapsamında yorumlayarak şöyle yazmaktadır:

“Bu tekrarlar zaman zaman Oğuzların yaptıkları savaşları kutsallaştırır, olayları yeniden canlandırmakla düşman tiplerinin genelleşmesini vermiş olur. Hem de tekrarlar (kâtip hatası olarak değil) epik kural gibi değer kazanır.” (Bayat, 2016: 93)

Bu görüşten hareketle yinelenen öldürülme motiflerinin, değişme özelliği göstermeyen anlam bilimsel diziler olarak Oğuzname çevresinin bağımsız destansı silsilesine yansıyan olgular olduğu söylenebilir. Kaydedilen silsilenin var olması ile yinelenen öldürülme motiflerinin inkâr edilmediği de görülmektedir. Bu hususta net olarak şu görüşleri ifade etmek isteriz: a. Yinelenen öldürülme motifleri, aynı hikâyelerin çeşitli varyantlarında değil, farklı tematik yapılaraya sahip olan çeşitli hikâyelerde gerçekleşmektedir, b. Kapsamı geniş olan Oğuzname epik mekânının³ herhangi bir köşesinde bulunan müstensihinin az sayıdaki durağan metinler üzerinde çalıştığı söylenebilir. Dolayısıyla geniş icra bağlamında anlatılan boy çeşitlemeleri, aynı ve durağan metne göre oluşmakta ve yayılmakta idi. *Dede Korkut Kitabı*'na yansıyan uyumsuzlukların da bütün durumlarda zaman nitelikli olduğu dikkati çekmektedir. Bu bakımdan meselenin destansı zaman olgusuna göre, dolayısıyla eşzamanlı katman açısından incelenmesi gerekmektedir. Aşağıda yapacağımız açıklamalar sonucunda vurgulanan uyumsuzlukların yapısal-göstergebilimsel mahiyeti de anlaşılabilir.

Dede Korkut hikâyelerinde betimlenen “kâfir” karakterlerini, devamlı surette öldüren kişilerin Oğuz yiğitleri oldukları görülmektedir. Bu hikâyelere “öldürülenler” olarak yansıyan karakterler de Oğuzların düşmanlarıdır. Kaydedilen hususlar Tablo 1’de özetlenmektedir:

Öldürenler	Öldürülenler	İşlev
Kazan	Şöklı Melik’i	Öldürür
Deli Dunder	Kara Tekfur Melik’i	Öldürür
Deli Budak	Buğacuk Melik’i	Öldürür

Tablo 1. Oğuz yiğitleri ve “kâfirler”

Ele alınan hikâyelere yansıyan öldürmek eyleminin de değişmez bir işleve sahip olduğu söylenebilir. Öldürenler olarak tanımlanan karakterlerin ise birbirlerine benzeyen değiştirici modeller oluşturabildikleri görülmektedir. Şöyle ki, Oğuz Kağan'ın düşmanlarını (tek boynuzlu Kıat ile babası Kara Han'ı) öldürmesi olayı da Oğuz yiğitlerinin "kâfirleri" öldürmeleriyle aynı özellikleri göstermekte ve belli birimlerin oluşumuna neden olan yapısal-durağan metinlere yansımaktadır. Oğuz-kâfir karşıtlığı, hikâyelerdeki tematik yapıları eşzamanlı ve artzamanlı katmanlar bakımından da kapsamaktadır. Dolayısıyla durağan konumda bulunan Oğuz yiğitlerinden her biri ve düşman karakterlerinin bütünü, kendi modelsel düzeylerinde birbirleriyle yer değiştirmekte ve işaretleyici konumda bulunabilmektedirler. Özellikle işaretleme işlevi *Dede Korkut Kitabı*'nda iki düzeyde görülmektedir: a. Değişme özelliği göstermeyen metne yansıyan destansı unsurların farklı karakterlerle ilgili bir kez gerçekleşen öldürmeler kategorisinde bulunmaları, b. Söz konusu metindeki destansı unsurların aynı zaman diliminde ve aynı karakterlerle ilgili birkaç defa gerçekleşen öldürmeler grubunda tanımlanmaları. Özellikle bir kez gerçekleşen işlevin yinelenmesi ile mitolojik yapının ortaya çıktığı görülmektedir. Lévi-Stross'a göre, aynı sürekliliğin mitlerde ve genel olarak sözlü edebiyatta ikileşme, üçleşme ve dörtleşme şeklinde görülmesi, çoğu zaman sorular doğurmaktadır (Levi-Stross, 1985: 206). Bu açıdan aynı yapı doğrudan yenilenmekte, aynı zamanda vurgulanan husus, destansı yinelenmenin eşzamanlı dizisini algılamak için birkaç ipucu da vermektedir.

2. Yinelenen öldürülme motiflerinin arketipi üzerine

Dede Korkut Kitabı'ndaki hikâyelere dayanarak Oğuzlar-kâfirler karşıtlığının doğrudan Oğuz-Kıat / Oğuz-Kara Han zıtlıklarından kaynaklandığı söylenebilir. Bu hususta Bayat'ın görüşü şöyledir:

“Dede Korkut Oğuz namelerindeki Tepegöz, mitik Kıat'ın (tek boynuzun) analogudur. Her iki mitolojik karakter Oğuz ilinin düşmanıdır. Geniş anlamda bu Oğuz-kaos karşıtlığıdır. Bu bakımdan Oğuz'un tek boynuz Kıat'ı öldürmesi, Basat'ın Tepegöz'ü öldürmesiyle aynı semantik anlamdadır.” (Bayat, 1993: 25)

Bu kapsamda Oğuz-Kıat karşıtlığının, Basat-Tepegöz zıtlığının arketipini oluşturduğu ve “Oğuz” düşünce yapısının unsuru olarak *Dede Korkut Kitabı*'ndaki mitolojik ve değişmeli bütünleri yansıttığı görülmektedir. Örneğin eposun sekizinci hikâyesinde bu husus daha belirgindir: “Oğuz Hanun ilkicısı gelüp heber getürdü” (Gökyay, 2006: 145) - İnsan Oğuz. Yine aynı hikâyeden başka bir örnek: “Dede Korkut döndü, Oğuza geldi” (Gökyay, 2006: 147) - *Mekân* Oğuz. Bu örneklerden de görüldüğü gibi Oğuz adıyla ilgili düzeyler (insan, toplum ve mekân), modeller niteliğindedir. Bu modeller, birbirlerinin kozmik-metaforik eşdeğerleri olarak konuşlanmaktadır. Sekizinci hikâyede Oğuz ilinin başında üç hanın -Oğuz Han, Bayındır Han ve Salur Kazan- bulunduğu görülmektedir. Bu hikâyede Bayındır Han ile Salur Kazan karakterlerinin Oğuz Han karakteriyle aynı işleve sahip oldukları ve bu karakterle yer değiştirdikleri dikkati çekmektedir. Söz konusu hikâyede Dede Korkut'un dilinden aktarılan “Oğul Depegöz, Oğuz elünde zebun oldu, bunaldı” (Gökyay, 2006: 147) söylevi de yer almaktadır. Buradaki *Oğuz* kavramı ile hem *insan-toplum-mekân* olarak betimlenen Oğuz

ili hem de Oğuz mitolojik yapısındaki *Oğuz Han-Kıat* karşıtlığı düşünülmektedir.

Dede Korkut Kitabı'ndaki *Kazan-Şöklı Melik*, *Deli Dundar-Kara Tekfur Melik* ve *Deli Budak-Buğacuk Melik* karşıtlıkları, modeller olarak aynı arketipe dayanmaktadırlar. Vurgulanan karşıtlıklar, aynı zamanda kozmos-kaos karşıtlığı bağlamında bütün oluşturabilen zıtlıklardır. Özellikle Oğuz karakterinin mitolojik-yapısal açıdan insanı, toplumu, mekânı ve zamanı modellendirdiği görülmektedir. Bu bakımdan kozmos-kaos (*Oğuz-kaos*, *Oğuz-düşmanlar*) karşıtlığının *Dede Korkut* hikâyelerindeki zıtlıkların temelinde bulunduğu veya onların arketipini oluşturduğu söylenebilir. Bu durumda söz konusu hikâyelere yansımış ikilikler, aynı arketipin düşünsel çerçeveleri olarak değerlendirilebilir. Dolayısıyla *Dede Korkut*'un metin üstü katmanındaki uyumsuzluklara karşın metin altı katmana yansımış tutarsızlıklar, daha çok dikkati çekmektedir. Putilov, destansı (epik) metinlerin çok çeşitliliğini sağlayan unsurlardan birinin metin altı olduğunu yazmaktadır:

“Onu genellikle karakterin herhangi bir işlevini veya faaliyetini açıklayan tiplere olarak, aynı zamanda olay, öge ve zıtlıkların gizli ve objektif anlamı niteliğinde tanımlamak mümkündür. Metin altı bizi epik bağların genel formüllerine doğru götürür, o kahramanların davranışlarında mantıksal görünmeyen epik tutarlılığı ve ilkeyi tanımlamaktadır.” (1988: 177)

Araştırmacının öne sürdüğü bu görüşte, *metin altı* olarak tanımlanan hususun arketipten kaynaklandığı net bir şekilde açıklanmaktadır. *Dede Korkut Kitabı*'ndaki metin altı katmanın da bu abidenin arkaik ve mitolojik epos olarak anlaşılmasında etki ettiği görülmektedir. Aynı zamanda, söz konusu yapıdaki yanlış algılamaların mitolojik ve kozmolojik tutarlılıkta saklandığı söylenebilir.

Dede Korkut Kitabı'nın anonim yazarının -kâtibin- Dresden nüshasında toplanan on iki hikâyeyi öncelikle canlı icra bağlamından dinleyip daha sonra yazıya geçirdiği söylenebilir. Şöyle ki, abidedeki hikâyelerde hem yapı-muhteva açısından ilintinin olduğu hem de birbirinden bağımsız parçaların yer aldığı görülmektedir. Söz konusu eserdeki hikâyeler, müstakil Oğuznameleri bünyelerinde bulunduran ve destansı dünya ile sosyal yaşamı yansıtan hikâyelerdir. Bu kapsamda Djindjiç'in ortaya koymuş olduğu görüş dikkati çeken bir husustur:

“Oğuz boylarının hayatlarına ilişkin efsane ve tarih hikâyelerini yaşatan destanların çeşitli şekilleri *Oğuzname* adı altında toplanmıştır. Daha geniş anlamda Oğuznameler, Oğuzların mit atası olan Oğuz Han döneminden itibaren gelen ataların yüzyıllık manevi mirasını (rivayetler, gelenekler gibi) temsil etmektedir. *Dede Korkut Kitabı*'nın bazı bölümleri “Oğuzname” olarak adlandırılmaktadır.” (Djindjiç, 2021: 326)

Bu açıdan *Dede Korkut* hikâyeleri, ne bütünüyle bağımsız yapıtlar ne de birbirleriyle bağlantılı ürünler olarak anlaşılmaktadır. Söz konusu eserdeki hikâyeler, muhteva bakımından başka bir eser ile bağlantısı bulunmayan yapıtlar şeklinde ele alınsalar da, bunlar, Oğuz Kağan'la ilgili olan durağan yapıdan kaynaklanmaktadırlar. Dolayısıyla kaydedilen durağan yapı, gelişim açısından birbiriyle yakın ilgisi bulunmayan ve modellere sahip olan hikâyeleri aynı çekirdek çevresinde birleştirmektedir. Vurgulanan husus, uygulayıcı-dinleyici kitle açısından olduğu gibi algılanmakta ve hikâyeler, yapılarındaki farklarla birlikte Oğuzların düşüncesine tek destan olarak yansımaktadır. Bu bakımdan, *Dede Korkut Kitabı*'nda-

ki hikâyelerin genel bir muhtevayı kapsadığı, aynı zamanda cereyan eden olaylar arasında destansı bağların bulunduğu söylenebilir. Bu durumda Oğuz toplumundaki dinleyici kitlesi, hikâyelerde yinelenen öldürülme motiflerini bütüncül destanda gerçekleşen olağan olaylar niteliğinde kabul etmektedir. Söz konusu olaylar, Oğuzların bakış açısına göre destansı öğelerdir. Örneğin Salur Kazan'ın, düşman niteliğinde betimlenen Şöklü Melik'i tekrar tekrar "öldürmesi" olayı, destansı öğelerden biridir. *Dede Korkut Kitabı*'nda yinelenen öldürülme motifleri, birbirleriyle ilgili olan iki anlambilimsel yönü ihtiva etmektedir: a. Oğuz-kaos durağan yapısından kaynaklanan ve Oğuz topluluğunun hafızasına yansıyan arketip -*Oğuzlar bütünü durumlarda kâfirler üzerinde zafer elde etmelidir*- *Dede Korkut* hikâyelerinde betimlenen kahramanların bilinçaltında bulunan ve sürekli telkin edilen bir olgudur. b. Oğuz-kaos durağan yapısı, Oğuzların düşüncesinde düzenli aralıklarla yinelenen modeller sırasına sahiptir. Şöyle ki, Oğuz Kağan'ın Kıyat'ı veya Kara Han'ı öldürmesi arketipi, kutsal nitelikli örnek olarak Oğuz medeniyetinin bütün katmanlarında kademeli bir şekilde yinelenmekte ve ritüel bağlamdan algılanan din dışı modelleri vermektedir.

Görüldüğü üzere *Dede Korkut Kitabı*'nda yinelenen öldürülme motifleri, zaman özellikli olup ritüel kaynaklı modellerdir. Bu modellerin Oğuz-kaos olarak adlandırılan durağan yapıyla kurulan bağları, zaman ve ritüel anlayışlarını ritüel-mitolojik düşünce çerçevesinde gerçekleştiren ilintiler konumundadır. Bu açıdan *Dede Korkut Kitabı*'nda yinelenen öldürülme motifleri, zaman (mevsim) ritüelleriyle ilişkilendirilebilir. Kaydedilen ritüeller, bütüncül yapıları bakımından Oğuz kutsal yapısı kapsamında değerlendirilmektedir. Mitolojik dünya modeli hakkındaki genel düşüncelere de dayanarak bu modelin ilkel insanın bilinçaltına varlıksal ve sezgisel yönleriyle yansıdığı söylenebilir. Vurgulanan yönler kozmos, topluluk ve zaman gibi olağan ölçüleri aşan katmanlar olarak karakterlere dönüşmektedir. Bu karakterlerin mitolojik düşüncedeki koşut-metaforik düzeni ise dünya modelini vermektedir. Beliren dünya modeli, bilinçaltında insanla dünya arasındaki çeşitli ilişkilerin ruhsal düzenleyicisi olarak konuşlanmaktadır. Özellikle Oğuz toplumunun herhangi bir üyesinin elde ettiği bilgiler, onun *Oğuz* olarak adlandırılan kozmik karakterinde kodlanmış olup Oğuz dünya modeline yansıyabilmektedir. Söz konusu model, tipolojik bir biçim olarak Oğuzların düşüncesinde iki ayrılmaz işleve sahip olmaktadır: a. *Öküz*, *at* gibi hayvan kılıklı karakterler ile *Oğuz dünyasının görünüşü* ve *Oğuz kozmosunun hayvan kılıklı karakteri* yansıtılmaktadır. Kaydedilen hususların kozmolojik çağdaki Oğuzlar tarafından yine de *Oğuz* olarak adlandırıldığı görülmektedir. b. Oğuzların dünya ile olan ilintileri, bütünüyle psikolojik-düzenleyici bağlardır. Bu açıdan Oğuz toplumu, dış dünya ile sağlanan tüm ilişkilerini, *Oğuz* olarak adlandırılan psikodinamik⁴ modelden geçirerek algılamaktadır. Dolayısıyla *Oğuz* olarak adlandırılan dünya modeli, Oğuzların düşünsel yapısıdır.

3 Oğuzlar ile Oğuz Kağan arasındaki kademeli bağın çözümlenmesi

Kozmogonik mit, bütün durumlarda "ilk" unsurları kapsamaktadır. Şöyle ki, Oğuz Kağan ile ilgili mite yansıyan *ilk insan*, *ilk mekân* ve *ilk zamanda* kutsal unsurlardandır. Bunların kutsallığı işlev düzeninde kalıp ve örnek olmalarıyla açıklanmaktadır. Koz-

molojik çağdaki Oğuzların düşüncesine yansıyan ilk insanın *Oğuz Kağan* olduğu görülmektedir. Bu insanın ilk dünyası, *Oğuz mekânı* veya *Oğuzili*'dir. Oğuz Kağan'ın yerine getirdiği ilk olayların (Kıat'ı ve Kara Han'ı öldürmesinin)gerçekleştiği zaman dilimi ise *ilk zaman*'dir. Oğuz topluluğunun hayatındaki kutsal kalıplar, hareket modelleri veya davranış örnekleri olarak değerlendirilebilir. Bu durumda, kozmolojik çağdaki Oğuzların günlük yaşamlarını "kutsal" Oğuz'un hayatının yinelenmesi olarak düşündükleri söylenebilir. Bu, mitolojik bağlamdaki dünya modelinin Oğuzların günlük hayatında kademeli yinelenmeyle gerçekleşmesidir. Böylelikle, Oğuzların yaşamı, kutsal olarak tanımlanan Oğuz Kağan'ın hayatının yinelenmesi niteliğinde biçimlenmekte, bu yinelenme olayı, kademeli bir şekilde devam etmektedir. Oğuz Kağan'la Oğuzlar arasındaki kademeli ilinti, ayırt edici bir yönü bulunan kozmogonik ritüeller aracılığıyla gerçekleşmektedir. Vurgulanan ritüeller, kaydedilen ilintilerin mekân-zaman nitelikli unsurlarını oluşturan düzeylerdir. Oğuzların destansı yaşamlarına ilişkin olarak beliren öldürülme *süreçlerinin* de Oğuz-Kıat karşıt modelinin yinelenmeleri niteliğinde olduğu anlaşılmaktadır. Söz konusu süreçlerin ardı ardına yinelenmesiyle kademenin de öne çıktığı görülmektedir. Bu açıdan, kademeli işlevin benzer uyumlu ve mekân-zaman kapsamlı ritüellerin dışında açıklanması imkânsızdır.

Oğuz dünya modeli, kendi bütünsel yapısında kozmos, topluluk ve zaman katmanlarından ibaret olan ve katlar oluşturabilen bir yapıdır. Bu yapıda, vurgulanan katmanların birbirleriyle kozmik açıdan yer değiştirdikleri de görülmektedir. Kozmik katmanda oluşan olaylar, koşut bir şekilde ancak farklı kodlarla topluluk ve zaman katmanlarında gerçekleşmektedir. Bu, mitolojik düşüncenin yaradılış nitelikli ve metaforik bir özelliğidir. Mitolojide işaret ile işaretlenen arasında herhangi bir değişmeceli sınırın bulunmadığı, muhteva ile ifade olgularının birbirlerinden ayrılmaz oldukları söylenebilir. Kaydedilen özellik, *Dede Korkut Kitabı*'na da yansımaktadır. *Basat Depegözü Öldürdüğü Boyu*'na yansıyan Oğuz Han (Kağan) karakterinde *topluluk olarak betimlenen* Oğuz ile *mekân olarak düşünülen* Oğuz'un metaforik açıdan kavuştukları görülmektedir. Aynı zamanda, söz konusu hikâyede *Oğuz Han-Bayındır Han-Salur Kazan* gibi mitolojik-metaforik modelin yer aldığı da dikkati çekmektedir. Vurgulanan kozmik eşdeğerlilik ilkesi, Oğuz-Kıat (Oğuz-Kara Han) mitinin verdiği kutsal nitelikli örneğin kozmos, toplum ve zaman düzeylerinden "okunabilmesine" imkân tanımaktadır. Bu durumda, metindeki muhteva ile kozmik haber vermenin değişmez kaldığı ve değişen hususun ancak kod düzeylerinde gerçekleştiği söylenebilir. Kaydedilen hususlar, Tablo 2'de net olarak görülmektedir:

Bütüncül psikolojik katman	Oğuz Kozmosu	Kaosu	Yok eder
Kozmos katmanı (kodu)	Oğuz Kağan	Kıatı	Öldürür
Toplum katmanı (kodu)	Oğuz Kağan	Oğuz ilinin düşmanlarını	Yok eder
Zaman katmanı (kodu)	Oğuz Kağan	Babası Kara Han'ı	Öldürür

Tablo 2. Katmanlar ve kod düzeyleri

Dede Korkut Kitabı'ndaki hikâyelerde düşman karakterlerinin aynı kahraman karakterler tarafından tekrarlayan surette öldürülmeleri motifi, doğrudan zaman katmanının, başka bir ifadeyle *zaman-Oğuz* olarak tanımlanan durağan yapının paradigmatik⁵ dizileriyle bağlantılıdır. Bu bakımdan, aynı katmanda verilen “haberleşme” olgusunun daha kapsamlı düzlemde incelenmesi gerekmektedir.

Mitolojik dünya modelinde betimleme katmanı açısından genel muhtevanın durağan nitelikte olduğu ve kodların değişikliğe maruz kaldığı da söylenebilir. Bu ortamda *Oğuz kozmosunun kaosu yok edişine* ilişkin düşünce ürününün bulunmasının yanı sıra Oğuz Kağan'ın işaretlediği *zaman olgusunun* Kara Han'ın yansıttığı *zaman diliminin* önüne geçtiği de görülmektedir. Meselenin temel özelliği doğrudan bu hususla, yani Oğuz Kağan'ın *zaman-Oğuz*, Kara Han'ın ise *zaman-Kara Han* simgesiyle ilintilidir. Dolayısıyla Oğuz mitolojik düşüncesinin metaforik nitelikli kozmik eşdeğerlilik ilkesi, yukarıda kaydedilen durağan yapının tanımlandığı doğrultuda olduğu gibi aynı kapsamda bulunan karakterleri (unsurları) “okumak” için olanak sağlamaktadır. Başka bir ifadeyle Oğuzluk olgusu, kozmik katmanda *mekân-Oğuz*, toplumsal tabakada *insan-Oğuz*, zaman biriminde ise *zaman-Oğuz* olarak tanımlanabilir. Bu bağlamda, *zaman-Oğuz* olarak adlandırılan unsur, dünya modelinin kademeli devinimselliğinin koşulu niteliğinde oluşmaktadır. Dolayısıyla genel durağan yapının zaman olgusunda işaretlenmesi hususu Tablo 3'te yer almaktadır:

Kozmos	Kaos	İşlev
Oğuz Kozmosu	Kaosu	Yok eder
Oğuz Kağan	Kara Han'ı	Öldürür
Zaman-Oğuz	Zaman-Kara Han'ı	Öldürür
Oğuz karakterindeki insanbiçimci zaman	Kara Han karakterindeki insanbiçimci zamanı	Yok eder

Tablo 3. Durağan yapı ve zaman olgusu

Böylelikle, *Oğuz-kaos* olarak ele alınan karşıtlık olgusu, *Oğuz-zaman* ile *Kara Han-zaman* karşıtlığının ortaya çıkmasına etki etmektedir. Bu karşıtlık, *kozmik zaman-kaotik zaman* karşıtlığı niteliğinde de değerlendirilebilir. Oğuz-kaos karşıtlığının yapısında bulunan model sıraların *-gece/gündüz veyaz/kış*-metaforik açıdan birbirlerini işaretlediği, bu hususlarda yine kademelinin önemli olduğu söylenebilir. Aynı zamanda, vurgulanan zamansal ve mevsimsel olgular, ilkel insanın en *görünen*, en *iri ve olağan ölçüleri aşan* nitelikte algıladığı mitik yönlerdir. Bu yönler, tipolojik bakımdan çeşitli toplulukların mitolojilerinin bünyesinde de bulunmaktadır. Dolayısıyla coğrafi bağlamın Oğuzların düşüncesinde oluşturabileceği herhangi “milli” ve örnek olgular, genelden ayrı tutulmamaktadır. Kaydedilen olgu veya yönler, Oğuz toplumunun düşüncesinde güncel konumda bulunmakta ve mitolojik dizgede birbirlerinin eşdeğer işaretleri gibi rol oynamaktadırlar. Bunların aynı kalıpları oluşturabilmeleri için, öncelikle mitolojik ve metaforik bakımdan birleşmeleri gerekmektedir. Şöyle ki, söz konusu öğeler, mitolojik düşüncesinin objesi olarak nitelendirilen doğanın ayrılmaz ve yinelenen unsurlarıdır. Bunlar, ritmik işlevin anlamlandırılması, aynı zamanda anlambilimsel

ve devinimsel açıdan aynı görevi yerine getirmektedirler. Bu durumda gündüz geceyi, yaz da kışı “öldürmekte”, ilerleyen evrede gece ile kış yeniden “dirilmekte” ve bu süreç, kademeli olarak yenilenmektedir. Oğuz-kaos karşıtlığının zaman koduna göre çözümlenmesi sürecinde de hem “öldürme” hem de “dirilme” yönlerinin etkileri bulunmaktadır.

4. Yinelenen öldürülme motiflerinin mahiyeti

Uygur harfli *Oğuz Kağan* destanında Oğuz’la ilgili olarak *Bedenining kamagı tük tülük lüg erdi /Bedeninin her yeri kalın tüyle kaplanmıştı*(Bayat, 2006: 259, 271) ifadeleri yer almaktadır. Oğuz’un değişebilme özelliğine sahip bir karakter olduğunu bedeninin vurgulanan şekilde ilklik ve doğaüstü bir gücü ifade eden tüylerle kaplı olması hususu da kanıtlamaktadır. Seyidov, Oğuz Kağan karakterinin mitik, etimolojik ve tipolojik yönlerini araştırarak bu karakterin günün veya gündüzün başlangıcıyla ilgili olduğunu yazmaktadır: “Oğuz, Güneşin doğduğu anı, gergedan (Kıat) ise karanlığı temsil etmektedir” (Seyidov, 1983: 262). Dolayısıyla Oğuz’un gün ağarmasından sonraki aşamayı (ışığı) yansıtması ve geceyi (karanlığı) simgeleyen karaktere karşı çıkması, mitolojik düşünceye özgü bir olaydır. Bu açıdan, *gündüz-gece* nitelikli zaman karşıtlığı, *Oğuz Kağan-Kara Han* modelinde daha net bir şekilde görülmektedir. Bilindiği gibi Kara Han, İslami *Oğuznameler*’de Oğuz Kağan’ın hem babası hem de dini düşmanı olarak betimlenmekte ve Oğuz Kağan tarafından öldürülmektedir. Yine Bayat, bu hususta şöyle yazmaktadır:

“İslâm salnamelerinde Oğuz’un kendi babası Kara Han’ı öldürmesi, destanda onun Kıat’ı öldürmesine benzerdir, ancak kalıplaşmış bilgi gibi eski Baba-oğul mücadelesini aksettirmesi bakımından -arkaik olduğu için- daha kıymetlidir.” (Bayat, 2006: 158)

Kara Han adı, sözlükbilimsel anlamına göre doğrudan kaosu nitelendirmektedir. Bu ad-daki *Kara* ögesi, karanlıkla ilgili bütün kaotik unsurları kendi model kapsamına almakta ve geceyi de aynı biçimde işaretlemektedir. Bu çerçevede *Oğuz Kağan-Kara Han* karşıtlığı, gündüz ile gecenin yer değiştirmesi bağlamında mitolojik özelliğiyle dikkati çekmektedir. Söz konusu zıtlık, ilkel Oğuzların gündüz ile geceyi birbirleriyle “çatışan” olgular niteliğinde düşündüklerini de yansıtmaktadır. Şöyle ki, gündüz (Oğuz Kağan), geceyi (Kara Han’ı) “öldürmekte”, ancak gece geri dönüp gündüz ile yer değiştirmekte ve yeniden “dirilmektedir”.⁶ Bu olay, Kara Han’ın mitolojideki “dirilmesi” olarak tanımlanabilir. Vurgulanan husus, metin örneği bakımından *Oğuz Kağan-Kara Han* karşıtlığının mitolojik güçlerle -ölen ve dirilen karakterlerle- ilgili silsileye ait olduğunun göstergesidir.

5. Ölüp dirilme motifinin kurgulanışı

Ölen ve dirilen tanrılar hakkındaki mitlerin tarımsal-mitolojik uygarlıklarda güncel konumda olduğu bilinmektedir. Ancak vurgulanan mitlerin tümünün tarımla ilgili olmadığı da söylenebilir. İlkel insan, ölüp *dirilme* motifini, tarımsal düzlemde ve bitki kültü bağlamında “açığa vurmaktadır”. Bu hususun, tarımsal olmayan düzeyde de -gündüz ve gece/ yaz ve kış kapsamında- “belirlendiği” görülmektedir. Evrensel özellikli ölüp *dirilme* motifi ise tipolojik bir niteliğe sahiptir. Dolayısıyla *Oğuz Kağan-Kara Han* karşıtlığının yinelenen

öldürülme motifleri bakımından ve mevcut Oğuzname metinlerine dayanarak yorumlanması imkânsızdır. Özellikle Oğuznameler, aynı motifin bir sonraki dönüştürücü çeşitlemelerini göstermektedir. Başka bir ifadeyle, hem Uygur harfli Oğuzname hem de diğer Oğuznameler, arkaik katmandaki mitolojik eposlar veya mitolojik rivayetler olarak anlaşılmaktadır. Bu açıdan söz konusu metinlerin destansı bir yapıya dönüşmesi, yinelenen öldürülme motiflerinin kurgulanmasını da beraberinde getirmektedir.

Yinelenen öldürülme motifi, karakterin kademeli olarak öldüğünü (öldürüldüğünü) ve dirildiğini yansıtmaktadır. Oğuz Kağan-Kara Han karşıtlığının modelleri *-Kazan-Şöklı Melik, Deli Dundar-Kara Tekfur Melik ve Deli Budak-Buğacuk Melik-* doğrudan Kara Han'ın (kaosun, gecenin) ölüp dirilme motifini kurgulamak için imkân tanımaktadır. Eposun bir hikâyesinde öldürülen Şöklı *Melik*'in diğer hikâyede dirilmesi ve yeniden öldürülmesi olayı, Oğuz topluluğundaki dinleyici kitle tarafından doğal bir süreç olarak algılanmaktadır. Çünkü söz konusu kitlenin bilinçaltındaki “ölüm” ve “dirilme” olgularının yapısal ve durağan nitelikli unsuru bulunmaktadır. Bu unsurun destansı düşüncede *Dede Korkut Kitabı*'ndaki hikâyelerin olduğu döneme kadar korunup saklandığı ve dönüştürücü karakterler biçiminde işlevsellik kazandığı görülmektedir. Aça, destanlardaki ölüp dirilmenin şamanlığa geçişte olduğu gibi yeni bir başlangıcı sembolize ettiğini vurgulayarak şu görüşü öne sürmektedir: “Ölüp dirilen bahadır, eskisinden daha güçlü, daha zeki ve daha mantıklı bir hale bürünmektedir. Bahadır, ölüp dirilme ile yenilenmekte, yeni bir hayata başlamaktadır.” (Aça, 2002: 82)

Oğuz Kağan karakterinin ölüp dirilme çizgisindeki konumu ise çok daha derin ve kapsamlıdır. Oğuz Kağan, Gök ve Yer olgularını simgeleyen altı oğlu (Gün, Ay, Yıldız, Gök, Dağ, Deniz) aracılığıyla kozmosu oluşturmaktadır. Şöyle ki, Oğuz Kağan, dünyanın hayvan⁷ ve insan biçimci karakteri niteliğindedir, onun kozmik yapısında hayvancıl⁸ ve insancıl unsurlar vardır. Oğuz Kağan, dünyayı fethetmekle bu dünyadaki misyonunu da sonlandırmaktadır. Onun altı oğlu, kozmosun bütünlüğünün altı unsuru olarak Oğuz dünyasını yeniden oluşturmaktadırlar. Böylelikle, ölmüş Oğuz kozmosu, altı oğulun mitolojik-metaforik düzeyinden ibaret olup yeniden oluşabilmektedir. Dolayısıyla Oğuz, düşünce yapısının karakter modeli olarak ölmekte ve yeniden dirilmektedir. Bu ölüp *dirilme* motifinin arketipi, var olan Oğuzname metinlerinde bulunmamaktadır. Bu açıdan, mit düzeyinde kurgulanabilen olguya göre Kara Han, öldürülüp dirildiği gibi, Oğuz Kağan da ilkel mitte doğrudan ölmeli ve dirilmeli idi. Bu olay, Oğuz Kağan'ın model eşdeğeri olan Basat karakterine göre kurgulanabilir. Şöyle ki, Kıyat (tek boynuz) ve Tepegöz (tek göz) gibi karakterler aracılığıyla Oğuz-Kıyat karşıtlığının Basat-Tepegöz modeliyle yer değiştirdiği görülmektedir. Mundy, hikâyelerde betimlenen kahraman ile olağanüstü irilikteki yaratık üzerine şu görüşü aktarmaktadır:

“Dev öldürme hikâyelerinde mutlaka iki ana karakter vardır: Kahraman ve dev. Ancak hikâye, kahramanın bakış açısıyla anlatılır ve dinleyici kendisini onunla özdeşleştirir. Kahraman her zaman ilgi merkezidir. Bu nedenle bazı hikâyelerde kahramanın doğumu ve çocukluğu hakkında bilgi almamız hiç de şaşırtıcı olmaz. Diğer taraftan dev, sadece kahraman ile olan ilişkisi bakımından önemlidir ve genellikle onun tam hayat hikâyesi verilmez. Ancak Tepegöz hikâyesinde iki ana kahramanın da hayat öyküleri anlatılmaktadır.” (Mundy, 2021: 176)

“Manzum Oğuzname” olarak bilinen Uzunköprü Oğuznamesinde Oğuz Kağan, Kara Han’ı doğrudan Basat’ın öldürdüğü biçimde öldürmektedir, yani onun gözlerine okla vurup kör etmektedir (Oğuznameler, 1993: 52). Basat’ın Tepegöz’ün mekânına -mağarasına- girmesi motifi ise metnin bağlı olduğu inisiyasyon (ölüp-dirilme) miti açısından Basat’ın yer altına -ölüler âlemine- dâhil olmasıdır. Dolayısıyla Basat, Tepegöz’ün mağarasında bulunmakla ölüm dünyasına katılmakta veya ritüel ölüm yaşamaktadır. Bu bakımdan Basat’ın Tepegöz’ü öldürüp mağaradan çıkması, onun dirilmesi olarak değerlendirilebilir. Söz konusu ritüel-mitolojik ölüm, mitolojik-metaforik bağlamda aynı olayın model sırasına sahip olmaktadır. Aynı zamanda, Basat karakterinin model düzeyinden Oğuz karakterinin ölüp *dirilme* motifi kurgulanabilmektedir.

Basat-Oğuz paralelinin inisiyasyon ritüelleri bağlamında kurgulanması hususu, doğrudan zaman (takvim) mitine dayanmaktadır. Zaman mitinin ritüeller aracılığıyla gerçekleşen bir olgu olduğu söylenebilir. Şöyle ki, kozmolojik çağ insanı, kendi yaşamının uyumlu yönünü doğa ile kozmosun ritimlerine göre biçimlendirmektedir. Bu bağlamda *Oğuz Kağan-Kara Han karşıtlığı*, yaz-kış modelinin yapısı olarak mevsimsel ritüellere yansımakta veya bunlardan kurgulanmaktadır. Dolayısıyla Oğuz-kaos karşıtlığının düşünsel bir unsur olduğu ve kozmolojik ritüellerin durağan yapısını oluşturabildiği söylenebilir. Genel olarak Oğuzluk olgusuyla ilgili bulunan bütün mitler, Oğuzların uyguladıkları ritüelleri yapı ve işlevsellik açısından yansıtmaktadır. Bu durumda “Oğuz” evrensel düşünce unsuru, kutsal bir örnek olarak Oğuz kültürünün tüm katmanlarında aynı muhteva ve benzer dünya modeli niteliğinde parçalara ayrılmaktadır. Bu açıdan, Türk kozmolojik zaman düşüncesini yansıtan Nevruz bayramı merasimlerine de dayanarak Oğuz-kaos durağan yapısına dair ölüp *dirilme* motifi kurgulanabilir. Nevruz bayramıyla ilgili merasimlerde insanların kış mevsiminin simgesi olan Kosa’yı “öldürttükleri” görülmektedir (Seyidov, 1990: 28). Bir sonraki yılda, vurgulanan ritüel yinelenmekte ve insanlar, eski yılda “öldürttükleri” Kosa’yı (kışı) farkında olmadan tekrar “öldürtmektedirler”. Bu olay, “öldürülen” Kosa karakterinin (kışın) tekrar “dirilmesinden” veya geri dönmesinden kaynaklanmaktadır. Doğadaki düzen ise mitik yapıyla ilgili ritimselliği bütün düzeylerde oluşturabilmektedir. Nevruz’la ilgili merasimlere katılan insanların kutladıkları yeni yılın kaçınıcı yıl olduğu hususunu önemsemedikleri söylenebilir. Çünkü kozmolojik düşünceden kaynaklanan geleneğe göre yıllar, birbirinin ardı sıra dizilmemekte, yinelenen daireyi oluşturmaktadır. Kozmolojik düşünce, genel kozmosu doğrudan söz konusu yinelenen ritim bakımından algılamaktadır. Geleneklere dayanan uyarlıkların yapılarında da vurgulanan yinelenme, aynı zamanda kapanış olayı görülmektedir. Örneğin, *Dede Korkut Kitabı*’ndaki her hikâyenin sonunda bir kapanış eylemi -“Yom vereyin hanum”- (Gökyay, 2006: 38-194) bulunmaktadır. Eserin her hikâyesinde yeni bir dairenin başlanması söz konusudur. *Dede Korkut*’taki hikâyelerin pek çoğunun başlangıcında ritüellerin, sonlarında ise kapanış eylemlerinin yer aldığı görülmektedir. Dolayısıyla yeni yıl, Nevruz bayramıyla başlayıp kapanmakta, *Dede Korkut* hikâyeleri de “toy” (ritüel) ile başlayıp “yom” ile sona ermektedir. Kaydedilen kademeli hususlar, *Dede Korkut* hikâyelerinin çeşitli katmanlarını döngüsel bir şekilde oluşturabilmektedir. Net olarak eposun hikâyelerindeki içeriklerin vurgulanan kademe ve formülden biçimlenerek ortaya çıktıkları görülmektedir.

Sonuç

Araştırmada *Dede Korkut Kitabı*'nda betimlenen düşman karakterlerinin farklı hikâyelerde aynı kahramanlar tarafından tekrar tekrar surette öldürülmeleri motifinin bazı araştırmacılara göre “uyumsuzluklar” olarak değerlendirildiğine değinilmiş, vurgulanan düzensizliklerin mit, destan ve eposun tarihi taşıyıcıları -uygulayıcı ve dinleyici Oğuzlar- açısından doğal bir durum olduğu tespit edilmiştir. Dolayısıyla kozmolojik çağdaki Oğuzların beliren *uyumsuzlukları*, normallik dışı hususlar niteliğinde algılamadıkları açıklanmıştır. Aynı zamanda, icracı ve dinleyici Oğuzların tarihsel-geleneksel hafızasında onların eskiden sahip oldukları kozmolojik düşünceden kaynaklanan model yapıların bulunduğu da belirlenmiştir. Kaydedilen yapıların *yinelenen öldürülmeler* olarak ele alınan ögeler birleşimiyle -değişme özelliği göstermeyen ve zaman kökenli yapıyla -(Oğuz-kaos / Oğuz-Kıat/Oğuz-Kara Han)-ilgili olduğu saptanmıştır. Bununla mitolojik düşüncedeki mekân, zaman ve eylem birliğinin ayrılmaz bir özellik taşıdığı tespit edilmiştir. Oğuz-kaos karşıtlığının özellikle eşzamanlı olarak oluşan ve yinelenen öldürülme motifini hangi özellikler bakımından yapılandırabildiği incelenmiş, bu hususun *Dede Korkut* hikâyelerinde-aynı kahramanların aynı düşmanları tekrarlanan tarzda öldürmeleri motifinde- modellendiği gösterilmiştir.

Araştırma sonucunda Oğuznameler ile *Dede Korkut* hikâyelerindeki ilkel mitin veya arketipolojik durağan yapının en çok paradigmatic katmandan yansıdığı belirtilmiştir. Oğuz-Kıat, aynı zamanda Oğuz-Kara Han durağan yapısı, hikâyelerden verilen örneklerle karşılaştırılmış ve bu yapıların bir arketip olduğu tespit edilmiştir. Kaydedilen örneklerin arketipe göre model tipler oldukları, ilkel mitlerin de evrimsel olarak ve model düzeyler şeklinde Oğuz toplumunun çeşitli kültürel katmanlarında buldukları kanıtlanmıştır.

Notlar

- 1 Anakronizm (Anachronisme), herhangi bir olay veya varlığın içinde bulunduğu zaman dilimi ile kronolojik açıdan uyumsuz olması anlamındadır.
- 2 Mitologem (Mythologein), genel olarak mitlerin tematik yapısında bulunan ve onların sözlü olarak yayılmasını ifade eden belirli bir motif için kullanılmaktadır.
- 3 Bu mekânın takribi sınırları Orta Asya, Hazar ötesi bölgeler, tarihi Oğuz Yabgu devleti bölgesi, Azerbaycan, Anadolu ve Kuzey-Batı Kara Deniz havzası olarak gösterilebilir.
- 4 Bu ifade, psikolojik ortamlardan fazla etkilenmeden hızla yol alan anlamındadır.
- 5 Paradigma, bir bakış açısıyla oluşan değer, fikir, inanç ve tekniklerin dizisi olarak ele alınan kavramdır.
- 6 Ak-kara karşıtlığı kaos-kozmos zıtlığının destan varyantı olarak değerlendirilmektedir (Bayat, 2006: 161). Ayrıca gündüz ile gece veya ışıkla karanlık arasındaki karşıtlığın dünyayı anlamak için mitolojik ayrışmanın yoluna çıkan en eski ve en köklü zıtlık olduğu bilinmektedir (Bkz. Beydili, Celal. (2005). *Türk mitolojisi ansiklopedik sözlük*. Ankara: Yurt-Kitap: 255).
- 7 Uygurca *Oğuz Kağan Destanı*'nda Oğuz Kağan'ın vücut tasvirinde şu ifadeler kullanılmaktadır: “ayakları öküz ayağı gibi, beli kurt beli gibi, omuzları samur omuzu gibi, göğsü ayı göğsü gibi idi. *Vücudu baştan aşağı tüylü idi*” (Bkz. Ergin, M. (1988). *Oğuz Kağan Destanı(Tercüme-Metin-Sözlük)*. İstanbul: Hülbe: 13-14).
- 8 Oğuz'un yüz tasvirinde olduğu gibi vücut tasvirinde de kullanılan ifadeler, belirli bir düşünce yapısının yansımasıdır. Destanın yaratıldığı çevrede fiziki gücü, vücut kuvvetini en üst düzeyde yansıtabilen varlıklar hayvanlardır. Bunlar arasında da çeşitli uzuvlarıyla ön plana çıkmış ve takdir kazanmış hayvanlar tercih edilmiştir. Oğuz'un vücudu tek bir hayvana benzetilebilirdi, ancak bunun yerine her hayvanın en güçlü yeri seçilerek bir vücut oluşturulmuştur (Bkz. Duymaz, Ali. (2020). *Kolcakopuzdan* kılca kaleme Dedem Korkut araştırmaları. İstanbul: Ötüken, 336-337).

Araştırma ve Yayın Etiği Beyanı

Bu makale tamamıyla özgün bir araştırma olarak planlanmış, yürütülmüş ve sonuçları ile raporlaştırıldıktan sonra ilgili dergiye gönderilmiştir. Araştırma herhangi bir sempozyum, kongre vb. sunulmuş ya da başka bir dergiye değerlendirilmek üzere gönderilmemiştir.

Research and Publication Ethics Statement

This is a research article, containing original data, and it has not been previously published or submitted to any other outlet for publication. The authors followed ethical principles and rules during the research process. In the study, informed consent was obtained from the volunteer participants and the privacy of the participants was protected.

Yazarların Makaleye Katkı Oranları

Bu makaledeki birinci yazar % 100 düzeyinde çalışmanın hazırlanması, veri toplanması, sonuçların yorumlanması ve makalenin yazılması aşamalarına katkı sağlamıştır.

Contribution Rates of Authors to the Article

The first author in this article contributed to the 100% level of preparation of the study, data collection, interpretation of the results and writing of the article.

Destek Beyanı

Bu çalışma herhangi bir kurum veya kuruluş tarafından desteklenmemiştir.

Support Statement (Optional)

There is no conflict of interest between the authors of this article.

Acknowledgement (Optional)

Çıkar Beyanı

Çalışma hazırlanırken; veri toplanması, sonuçların yorumlanması ve makalenin yazılması aşamalarında yazarlar arasında herhangi bir çıkar çatışması durumu söz konusu olmamıştır.

Statement of Interest

There is no conflict of interest between the authors of this article.

Kaynakça

- Aça, M. (2002). Şamanlığa geçişteki ölüp dirilme ritüelinden Türk destanlarındaki ölüp dirilmeye. *Milli Folklor*, (54), 75-85.
- Bayat, F. (1993). *Oğuz epik enenesi ve "Oğuz Kağan" destanı*. Sabah.
- Bayat, F. (2006). *Oğuz destan dünyası Oğuznamelerin tarihi, mitolojik kökenleri ve teşekkülü*. Ötüken.
- Bayat, F. (2016). *Mitten tarihe sözden yazıya Dede Korkut Oğuznameleri*. Ötüken.
- Djindjiç, S. (2021). Oğuzların epik tarih ve kültür birleşimi: Dede Korkut kitabı (A. Kılıç. Çev.) *Dünyada Dede Korkut araştırmaları*, 323-342, Ötüken.
- Gökçay, O. Ş. (2006). *Dedem Korkudun kitabı*. Kabalıcı.

Hacıyev, T. (1999). *Dede Gorgud: Dilimiz, düşüncemiz*. Elm.

Levi-Stross, K. (1985). *Strukturday antropologiya*. Nauka.

Mundy, C. S. (2021). Polyphemos ve Tepegöz (A. Erol ve S. Erol. Çev.) *Dünyada Dede Korkut Araştırmaları*, 153-184. Ötüken.

Oğuznameler (1993). (Haz: K. Veliyev ve F. Uğurlu) BDU.

Putilov, B. N. (1988). *Geroičeskiy epos i deystvitelnost*. Nauka.

Seyidov, M. (1983). *Azerbaycan mifık tefekkürünün qaynaqları*. Yazıçı.

Seyidov, M. (1990). *Yaz bayramı*. Gençlik.



Bu eser Creative Commons Atıf 4.0 Uluslararası Lisansı ile lisanslanmıştır. (This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License).



folk/ed. Derg, 2022; 28(2)-110. sayı
DOI: 10.22559/folklor.1956

Araştırma makalesi/Research article

Bayburt'un Kara Kışı: Tepegöz

Tepegöz: Bayburt's Harsh Winter

Tuğba Akkoyun Koç*

Öz

Milletlerin hafızalarında derin izler oluşturan savaş, kıtlık, iç siyasi çatışmalar, doğal afetler gibi türlü olayın nesiller boyunca mitolojik öğelerle aktarıldığı destanlar, Dede Korkut Hikâyeleri'nden uzak bir yerde değildir. Hikâyelerdeki mitik dönem izleri, yoğunlaştırılmış bilgilerle donanmış tabakalı bir yapı oluşturmuştur. İlk tabaka, kronolojik olarak en son eklenen tabaka olmakla birlikte en anlaşılır olan ve genel okuyucuya hitap eden tabakadır. Sonraki tabakalar, bağlamının okurdan biraz daha uzaklaşması nedeniyle derinde kalmaktadır. Bu çalışmada derin yapıya ulaşmak için; metinlerdeki sözcüklerin ve oluşturdukları yapıların rastlantısal olarak değil “seçim” yoluyla varlık gösterdiklerinden, ideolojinin metne hâkimiyetinden, bağlamdan hareket eden, metnin arkeolojisine odaklanan söylem çözümlemesi yönteminden ve dil bilimsel antropolojinin bakış açılarından yararlanılmıştır. Söz konusu iki çalışma alanı daima birbirleriyle etkileşim ve alışverişindedir. Bazı araştırmalara göre iklim, medeniyetin oluşmasında oldukça önemli

Geliş tarihi (Received): 16-08-2021 – Kabul tarihi (Accepted): 5-04-2022

* Dr. Öğr. Üyesi, Bayburt Üniversitesi İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü (Bayburt University Faculty of Humanities and Social Sciences Department of Turkish Language and Literature). takkoyun@bayburt.edu.tr. ORCID 0000-0002-0840-1832

bir rol oynamakta ve sosyal, ekonomik ve siyasi ögelerle etkileşim içinde olmaktadır. Böylelikle yerkürede yaşanan iklim değişiklikleri ve sonuçları (kıtık, göç vb.), savaşlar, önemli savaşçılar ve kanaat önderleri, zaferler edebî metinlerle nakledilebilmektedir. Tepegöz hikâyesindeki katmanlı yapı irdelendiğinde de iklim-insan etkileşimi bağlantısı açıkça görülür. Bu bağlamda Basat'ın Tepegöz'ü Öldürdüğü Boy, söylem çözümlemesinin disiplinler arası boyutuna uygun olarak; çevre tarihi, tıp, iklimbilim, zooloji, jeoloji, coğrafya, toponimi gibi çeşitli disiplinlerin verileriyle desteklenerek incelenmiş ve Tepegöz-kara kış bağı ortaya konmuştur. Tepegöz tasavvurunun; insanın temel ihtiyaçlarından olan sağlıklı metabolizmaya erişme, barınma ve yemek yeme unsurlarına engel olan uzun ve sert kışları ifade ettiği görülmüştür. Mit, destan, masal, efsane gibi metinlerde yer alan ve genellikle “fantastik” denilen Tepegöz gibi varlıkların insan hayatını türlü şekilde sonlanma noktasına getiren insan dışındaki bir tehdidi ifade ettiğini düşünmek mümkündür.

Anahtar sözcükler: *Tepegöz, Basat, Tepegöz ve kış, Dede Korkut Hikâyeleri ve iklim, devler, Cyclops*

Abstract

Epics, in which various events such as war, famine, internal political conflicts, and natural disasters, have deep traces in the minds of nations and are conveyed through generations with mythological elements that are not too far from the Dede Korkut Stories. Mythic period traces found in the stories have formed a layered structure equipped with concentrated information. Although chronologically, the first layer is actually the last layer added, it is the most understandable and appealing layer to the general reader. The latter layers are much deeper because its context diverges a little further from the reader. In order to reach the deep structure, as aimed in this study, the method of discourse analysis, which focuses on the archeology of the text, is based on the dominance of the ideology on the text, and the perspectives of linguistic anthropology has been used; since the words and structures they form in the texts come into existence not by chance but by “selection”, These two fields of study are always in an interaction and exchange with each other. According to research, climate plays a very important role in the formation of civilization and interacts with their social, economic, and political elements. Thus, climate changes and their consequences (famine, migration, etc.), wars, important warriors, opinion leaders, and victories throughout the world can be conveyed through literary texts. When the layered structure in the Tepegöz story is examined, the connection between climate-human interaction is clearly seen. In this context, the story where Basat killed Tepegöz, has been analyzed with the support of data from various disciplines such as environmental history, medicine, climatology, zoology, geology, geography, and toponym, in accordance with the interdisciplinary dimension of discourse analysis; as a result, the Tepegöz-harsh winter link was revealed. As per the concept of Tepegöz; it has been observed that there is reference to the long and harsh winters that prevent access to a healthy metabolism, accommodation, and eating, which are basic human needs. It is possible to assume that “fantastic” beings like Cyclops, which can be found in myths, epics, fairy tales and legends, express

a non-human threat that brings human life to an end in various ways.

Keywords: *Tepegöz, Basat, Tepegöz and winter, Dede Korkut Stories and climate, giants, Cyclops*

Extended summary

Background:

Epics in which various events such as war, famine, internal political conflicts, and natural disasters that have deep traces in the minds of nations are conveyed over generations are not far from the Dede Korkut Stories. They have similarities in terms of both containing collective memory, containing imaginary elements and verse parts. Dede Korkut Stories are counted in the period of “transition from epic to folk tale” with its rich structure, in which we can find mythological elements as well. Therefore, the Stories show concentrated information and a layered structure. Although the first layer is the last layer to be arranged, it is the most understandable and generalized layer. The next layers stays deeper because its context diverges a little further from the reader. Some kind of text archeology is required to reach the deep structure. For this reason, I used the discourse analysis method in the article and therefore carried out an interdisciplinary study. The claim of this study is that beings that show various physical and behavioral anomalies that we can encounter in oral literature are non-human factors that endanger the “survival”, which is the primary need of humans. Through the toponymy, I came to the conclusion that the anomaly in this story, namely Tepegöz, symbolizes the harsh winter season experienced at an uncertain time in a certain geography.

Research purpose and methodology:

Discourse analysis focuses on the archeology of the text, as the words and the structures they create come into existence not by chance but by “selection”, revealing completed texts. It tries to determine the ideology of the text, why it is organized, its purpose, and what is desired to be achieved when the goal is achieved. It starts from the idea that every completed text is a person / mass that it tries to “convince”. It reveals the exchange of meaning between reader and writer. Although the method started with the analysis of political discourses, it was also used on literary works due to its ability to reveal the deep structure. In this sense, Dede Korkut Stories; is like a treasure for discourse analysis, due to its wide range from mythology to epic, from epic to folk tale, from pre-Islamic to post-Islamic. When the layered structure in the Tepegöz story is examined, the connection between climate-human interaction is seen. According to some researches, climate plays a very important role in the formation of civilization and interacts with social, economic and political elements. Historical data and climatic conditions of the period to which the data belongs; It significantly affects the beginning and course of important political events and the behavior of societies. “Environmental History”, which has recently begun to appear in the literature, deals with such connections as a branch of science that examines the mutual relationship between nature and man over time. The working principles of Environmental History were also used in the article.

Findings:

Oral literature in the primitive / primitive creations of societies; It is an artistic way of transferring as much data as possible with little words. Oral literature was an important tool in transferring the acquired knowledge and experience to the new generation. It had a very important function in the process until the use and spread of writing. Since aesthetics are also taken into consideration in the knowledge carried by literature, arts and symbolizations such as analogy and exaggeration are frequently seen. The climate changes and their consequences (famine, migration, etc.), wars, important warriors and opinion leaders, victories in the world can be conveyed through literary texts. As used in similar meanings today; The magnitude of the event conveyed is like a “giant”, the enemy is like a “dragon”, the shed blood is like a “sea”, carried with symbols. In this context, the Tepegöz story; It has been studied with the support of data from various disciplines such as environmental history, medicine, climatology, zoology, geology, geography, and toponym, and the Tepegöz-black winter bond has been tried to be revealed. Tepegöz imagination; It has been observed that it refers to the long and harsh winters that prevent access to a healthy metabolism, accommodation and eating, which are basic human needs.

Giriş

İnsanın ürettiği her şeyde insana dair veriler bulunur. Estetik duygu ile yaratılan edebiyatın içeriği de bu anlamda son derece zengindir fakat nispeten daha kapalıdır. Metnin anlam mübadelesini tamamlayabilmesi ve yeniden anlam üretebilmesi, verilerin daha iyi anlaşılabilmesi ile mümkündür. Bu durum, metinlerin çeşitli disiplinlerin bilgilerinden yararlanılarak çözümlenmesinin yolunu açar. Maddi ve manevi kültür öğelerinin incelenmesinden yola çıkan antropoloji, sosyoloji, etnografya gibi pek çok bilim bulunmaktadır. Dil, bu öğelerin başlıca taşıyıcısıdır. Dilden hareketle tarihsel, psikolojik, ideolojik altyapı anlaşılabilir. Toplumun geçmişinde yer alan önemli olaylar/ kişiler dille kodlanıp geleceğe ulaştırılır. Tecrübenin ve bilginin aktarılması, bilginin birikimli ilerlemesini sağlar. Bir sonraki nesil, bazı bilgileri hazır bulduğundan temel atmakla uğraşmaz, yeni katlar inşa eder. Sözlü döneme ait olan epik anlatılardan destanlarda dilin taşıyıcı yönü ön plandadır. Epik ürünlerde gerçek olaylar, süreç içerisinde gerçekten uzaklaşsa da tarihsel bağlarını kısmen korur. Epik malzeme; tarihsel gerçekle mitsel olanın kaynaşması ve bu kaynaşmanın nesnel gerçeklik düzeyinde işlenmesiyle oluşur. Destansı malzeme; tarihsel olaylarda öngörülen gerçek bir boyuttan ve söz konusu tarihsel olayları, yani gerçeği ortadan kaldıran veya gerçek dışı kılan bir bağla sürdürülen mitik bir boyuttan meydana gelir. Tarihsel gerçekler, epik malzemenin ortaya çıkmasına neden olur. Ortaya çıktığı ilk anda, tarihsel bir gerçek yalnızca gerçektir; anlatılmaya başlandığında ise tarih olur. Ancak bu tarihsel gerçek, gerçeğin sınırlarını zorlayacak, aşacak kadar muazzam ve fantastikse, yani gerçekleştiği çağın insanların kavrama kapasitesini aşıyorsa, kanıtlanamaz bir mitsel bağlılık kazanır. Zamanın geçmesiyle mitik olan, olgusal olanla karışır ve destansı bir malzeme haline gelir. Böylece destanlarda iki düzlemden söz edilebilir: destansı malzemenin gerçeklik boyutunun tezahür ettiği tarihsel düzlem ve epik malzemenin mitsel boyutunun tezahür ettiği sıra dışı düzlem (da Silva, 1987). Destansı özel-

likleriyle Dede Korkut Hikâyeleri'nde de tarihî olanın zaman içinde geçirdiği aşamaları ve mitik bir malzeme haline gelişini gözlemleyebilmek, bu düzlemleri görebilmek mümkündür.

Tarih-insanlık bağı sonucu ortaya çıkan her şey pek çok bilim için önemlidir. Buna bağlı olarak, tarihe geleneksel bakıştan ayrılan yeni bilim dalları da gelişmektedir. İnsanlık tarihinin doğadan ayrı olarak değerlendirilmesinin ve anlaşılmasının mümkün olamayacağı anlayışıyla ortaya çıkan çevre tarihi; doğayı ve çevreyi tarih içerisinde savaşımlardan siyasete, kültürden ekonomiye tüm süreçler için sadece bir sahne değil, aynı zamanda karşılıklı etkileşimin bir zemini olarak görmesiyle geleneksel tarih anlayışından ayrılır. Geçmiş dönemlerde şüphesiz ki doğa, insan hayatı üzerinde günümüzden çok daha büyük baskı yaratıyor ve onu zorluyordu. Bu da geleneksel tarihin çevresel değişim koşullarıyla açıklanmasını daha anlamlı kılmaktadır. İklim değişiklikleri, depremler, yer kabuğunun milyonlarca yıldır devam eden hareketleri geçmişten geleceğe uzanan döngülerdir. Böylece çevre tarihi, günümüz insanına şöyle bir içerik sunacaktır: Tarihi süreçte yaşanmış büyük felaketler veya olaylar durup dururken gelişmemiştir, olayların geliştiği yer ve çevresel etkenler daima sıkı bir ilişki içerisindeydi (Gönençgil ve Vural, 2016).

İklim-insan etkileşiminde günümüze yakın bir dönem olarak Küçük Buzul Çağı (MS 1300-1850) etkileyici örnekleriyle göze çarpmaktadır. Bu dönemde sıcaklıkların düşmesi, yağışların düzensizleşmesiyle beraber tarımda verim şiddetli biçimde düşmüş, insanlar yeni üretim kaynakları arayışına girmiştir. Mevcut durum; sanat ve edebiyata da yansımış, dönem yazarlarının eserlerinde ve ressamların tablolarında bu soğuk dönemin etkileri görülmüştür. Fiziki coğrafya etkenleri içinde iklim, hem doğal çevre açısından hem de insan etkinlikleri açısından ana belirleyicidir. Bu nedenle, iklimin soğuması kadar ısınması da çeşitli sonuçlar doğurmuştur. Örneğin Orta Çağ Sıcak Dönemi'nde (M.S.950-1300) M.S. 250-300 yıllarında Orta Amerika'da ve Güney Meksika'da bulunan Maya uygarlığının yaşadığı bölgede, M.S. 950 dolaylarında iklimin giderek ısınmasının sonuçları olarak su kaynaklarının gittikçe azaldığı, bitki örtüsünün ve hayvan türlerinin değiştiği görülmüştür. Yaşam şartlarını ağırlaştırılan bu tabiat koşulları Maya medeniyetinin tarih sahnesinden silinmesine uygun ortam hazırlamıştır. Aynı iklimsel değişiklik aynı yıllarda Grönland adasını yaşanabilir hâle getirmiş, Vikinglerin orada kolonileşmesini sağlamıştır (Özdemir, 2004). Görüldüğü üzere *iklim-insan etkileşimi*; toplumların *var oluş*, varlığını devam ettiriş veya *yok oluş*larında birinci derecede amildir.

Tarihi boyunca insan; karşısına çıkan zorlukları, bilinmezleri, yenilikleri, değişiklikleri anlamlandırmaya çalışmıştır. İklim, doğal afetler, astronomi insanın müdahale edemediği, maruz kaldığı durum, olgu ve olayları içermektedir. Müdahale edilemeyen bu cephe, onun edebî ürünlerine de yansımıştır. Çünkü anlamlandırma; gerek dilsel öğelerin gerekse dış dünya gerçekliğine dair olguların zihin içi kavramsal bir düzlemde buluşturulmaları ile gerçekleşmektedir. Bu kavramsal düzlemin modellenmesi, tecrübe edilen sosyal gerçeklik olgularının türüyle son derece ilgilidir. Sınır bilişsel, psikolojik ve felsefi yaklaşımlar; dil kullanımlarının ve anlamlandırmanın toplumsal etmenlerden ve bu etmenleri ortaya çıkaran tarihsel, kurumsal ve kültürel süreçlerden bağımsız olamayacağı konusunda hemfikirlerdir (Büyükkantaracıoğlu, 2006: 102). Dil kullanımı; tüm bu süreçleri yansıtan, onlara aracılık eden niteliğiyle

toplumun yaşamına, tarihine, kültürüne, değerlerine ışık tutar. Bu yolla toplumsal bilişin oluşumu anlaşılabilir ve benlik sunumu, önyargılar, ikna stratejileri, ideoloji çözümlenebilir.

1. Neden söylem çözümlemesi?

Dil kullanımlarını çalışma sahası olarak alan söylem analizi, bireyden topluma doğru giden çeşitli yöntemleri içerir. Söylem; zihindeki yoğun ve karmaşık ilişkiler ağı içerisinde amaca göre *seçilerek* bir araya getirilen anlamsal birimlerin, iletişimi sağlamak üzere dil koşullarına göre düzenlenerek cümle boyutunu aşan yapılarla yansıtılmasıdır. Söylem, yüzyılın en büyük keşiflerinden biridir ve insanlık bilimlerinde söylem düşüncesi dikkate alınmadan insanlar ve toplumlar hakkında bir yargıya varmak zordur (Günay, 2013: 106). O, bireysel olduğu kadar toplumsal bir bilişin de göstergesidir. Bu nedenle söylem çözümlemesi yöntemleriyle elde edilen bulgular toplumsal biliş, belleği ve bu belleği biçimlendiren tarihsel, kültürel etmenleri “konuşan birey”in dilsel seçimleri üzerinden ortaya koyar. İdeoloji, temel kavram olarak ele alınır ve genellikle toplumsal değerleri, kabul/ retleri, dünya görüşünü ifade eder. Bağlama (sosyal, tarihi, politik süreçlere) dayalı olarak dile yansıyan her türlü değer, düşünce ve bilgi ideolojiyi gösterir. *Bağlam*; durgun/ kımıltılı dönemlerde, sığ/ derin kesimlerde, önemli/ önemsiz başlangıçlarla, büyük/ küçük devrimlerle de bezense edebiyat ürününün var olma alanıdır (Uygur, 2016: 32). Diğer sosyal bilimlerin çalışmaları pek çoğu bağlamdan bağımsızdır, söylem çözümlemesi için ise bağlamsal analizler belirleyici unsurdur. Bağlamla beraber ideoloji, toplumdaki genel kabulleri ve bireyin içine doğduğu koşulları yansıtır. Söylemin altında yatan ideolojiyi çok disiplinli yaklaşımların yardımıyla dil bilim temelli olarak çözümlenmesi, *eleştirel söylem çözümlemesinin* hareket noktasıdır. Eleştirel söylem çözümlemesi metinlerde iç içe geçmiş durumda olan “metin, söylemsel pratik, toplumsal pratik” boyutlarının özelliklerini ortaya çıkarabilmektedir. Söylemi oluşturan yapılar, bu yapıların dil bilimsel rollerinden ziyade anlamsal rol ve içerikleriyle açıklanır. Çünkü sözcüklerin seçiminin, cümlenin belirli bir biçimde kurulmuş olmasının anlamsal aktarım için *bilinçli* bir sürecin sonucu olduğu düşünülür. Sözcük ve cümlelerin seçiminin ardında ideolojiler bulunmaktadır. İdeolojilere erişmek için kiplere, konu yapılanmasına, geçişliliğe bakılır. Metinlerdeki açık ya da örtülü metinlerarası gönderimler, söz sanatları, bilinenlerin ve yeni bilgilerin cümle içerisindeki sıralanışları, adlandırılmalar, eş ve zıt anlamlı sözcük seçimleri incelenir. Özetle; metinlerdeki her sözcüğün “bilinçle kullanıldığı, seçildiği” düşüncesi, hareket noktasıdır. Seçimlerin çözümlenmesi, ideolojiyi; ideoloji, hâkim grubu ortaya koyacaktır. Hâkim gruba dair her türlü koda (kültürel, tarihî, sosyal, psikolojik vb.) bu yolla erişilmesi mümkündür. Seçimlerin yorumlanması için diğer bilimlerden destek alınmakta; bulgular yöntemle erişilen yorumları içermektedir. Bulguların güvenilirliği, disiplinler arası bilgiler yoluyla desteklenmektedir. Söylem çözümlemesi her sosyal araştırma gibi veri, analiz ve sonuçlara dayanır. Söylem analizi, mevcut söylemleri yeniden üretme, değiştirme, dönüştürme, mevcut söylemlerin özelliklerini açığa çıkarma özelliğiyle (Sözen, 1999: 83) edebiyatın işlevine yakındır.

Mitik (büyüsel) düzlemde varlık bulan mit metinleri, masal, destan ve efsanelerde dil, *yoğun sembolik ifadelerle* örülüdür. İnsanoğlunun mücadele etmesini gerektiren her

zorluk; destan, masal, hikâye, atasözü konusu olmaya adaydır. İnsanın aştığı güçlüklerin tüm ayrıntılarını aktarması olanaksızdır, fakat durum ya da olayın genel hatlarını ve mesajını ileterek *kolektif hafızaya* yeni bilgiler ekleyebilir. Dil vasıtasıyla taşınan ve işlenen kültür, toplumun belleğidir. Kolektif anılar, işleneğerek kültürün ögesi olurlar. Kolektif anılar doğaları gereği tek bir tarihsel/ toplumsal bağlam içine yerleştirilmişlerdir. Bu anıları çevreleyen dinamikler bu anıya özgüdür, genellenemez (Boyer & Wertsch, 2015: 251). Kolektif belleğin bu genellemeyen yönü millî oluşunu vurgular. Birey yaratımı (kurgusal) edebî ürünler, kolektif edebî ürünlerden farklıdır. Kurgusal metinler, hayal edilmiş bir gerçek üzerine yapılandırılır; destanlarda, yaşanmış bir gerçeğin üzerine hayalî yapı oluşturulur. Hem çekirdekteki “gerçek” hem de bu gerçeğin zaman içinde kazandığı, gerçekten uzaklaşan tezahürleri destanlarda görülebilir. Bu anlamda Tepegöz hikâyesi, farklı düzlemlerde yeniden inşa edilebilen anlam tabakalarıyla; toplumsal düzen, dayanışma, tükenme noktasına gelip yeniden toparlanma, iç mücadele ve nihayet iklim şartlarının toplum üzerindeki çeşitli etkilerine dair veriler, tarihsel gerçekler içermektedir. Tam olarak kestirilemeyen bir zamanda, Oğuzların başına gelen bir doğal felaketin temelinde yer aldığı; diğer vaka ve durumların bu kadim vakanın üzerine giydirilmiş olduğu anlaşılmaktadır. Çalışmaya esas olan metin, S. Tezcan ve H. Boeschoten’in birlikte yayımladıkları Dede Korkut Oğuznameleri’nin (2001) Dresden Nüshası kısmındaki Basat’ın Tepegöz’ü Öldürdüğü Boy’dur.

2. Çözümleme ve ilişkilendirme

2.1 Tepegöz ve Basat

Basat’ın Tepegöz’ü Öldürdüğü Boy, pek çok araştırma ve karşılaştırmaya konu olmuştur. Bunlar arasında Heinrich Friedrich Von Diez’in bazı makalelerinin toplandığı *Oğuz Tepegözü* adlı kitapta yer alan “Tepegöz ya da Oğuz Kyklopu” hem en eski çalışmalardan olması hem de karşılaştırmalı bakış açısı nedeniyle yol göstericidir. Mitolojik öğelerin uluslar arasında benzerlik göstermesi olağan bir durumdur. Farklılık, benzer öğelere yüklenen anlamlarda bulunmaktadır. Kavram ya da nesnelerin temsil ettikleri durum ve olaylar daha çok millî özellik göstermektedir. Hikâye; Basat’ın yitirilişi, yeniden bulunuşu, Tepegöz’ün ortaya çıkışı, Tepegöz ve Basat’ın karşılaşması, Basat’ın Tepegöz’ü ortadan kaldırışı ana olayları ekseninde gelişen bazı yan olayları içermektedir. Hikâyenin başında, düşman baskısıyla boyun ani göçüşü ve Basat’ın kayboluşu yer almaktadır. Dıştan gelen düşman tehlikesi bitince geri dönüş başlar. Geri dönüşte Basat bulunur, fakat bir aslan yatağındadır. Bu gidiş-dönüş evresinde başlangıçta sadece bey oğlu olan Basat’ın, toplumun içinden çıkacak olan anormal düşmana karşı bir başkalaşım geçirdiği, rolüne hazırlandığı görülmektedir. Bireyin destansı bir kahraman olabilmesi için; ölümlü, tarihî insan figürünü ve mitik bir başkalaşım yoluyla gerçeğin engelini kırması gerekmektedir. Bu da ancak; kanlı savaşların, muhteşem eylemlerin ve fantastik olayların, ihtişamın anlatılmasıyla gerçekleştirilebilir (da Silva, 1987: 6). Basat’ın çocukluğunda aslan yatağında geçirdiği zaman, büyüüp bir yiğit olduğunda karşılaştığı devasa ve anormal düşman Tepegöz, onu destan kahramanı yapmaya hazırlayan öğelerdir. Dışarıdan gelen düşman, göçün yanı sıra insan kaybına neden olsa da atlatılır ve kaybedilen varlık “Basat” dönüşte bulunur. İçeriden meydana gelecek düşman, geri dönülmez

kayıplara neden olur. Dışarıdaki düşman kitlesel ve normaldir. İçerideki düşman (Tepegöz); bireyin hatasından doğar, kartopu gibi büyüyen olumsuzluklarla tezahür eder ve anormaldir.

Hikâyede dışarıdan düşmana karşı içeriden düşman, periye karşı dev, iyiliğe karşı kötülük, gidişler dönüşler, kabuller retler gibi zıtlıklar vakayı ve iletilmek istenen mesajı belirgin kılmıştır. Tepegöz'deki dış görünüş farklılığı ile Basat'ın yetişme farklılığı denkleştirilir. Bu iki sıra dışı unsurun dengeleyicisi Dede Korkut'tur. Basat aslan yatağında bulunup oradan ayrılamazken yurduna yeniden alıştırılışında Dede Korkut devreye girer ve ona insan olduğunu hatırlatır. Tepegöz Oğuz soyunu tüketme noktasına geldiğinde anlaşmaya varılması için yine Dede Korkut'a başvurulur. Gök-yer-yeraltı evren tasavvurunda her biri bir unsurun temsilcisi gibidir: gök Basat, yer Dede Korkut, yeraltı Tepegöz. Gerek hükümdar oluşu gerekse güneş bağlantısı nedeniyle Basat gökseldir. Tepegöz "kötü" nitelikleri, anormal fizikî yapısıyla yeraltı dünyasına ait varlıkların niteliklerini gösterir. Dede Korkut her ikisiyle de iletişim kurabilen, ikisinin arasında bulunan pozisyonuyla yeryüzündedir.

Basat, yerinin güneyde olduğunu, atası ve anasının doğadan varlıklar olduğunu söyler. "Kıyan Selcük" Basat'ın abisidir, "güçlü sel" veya "donmuş ırmakların bahar ve yaz aylarında sıcaklığın etkisiyle buzları çözülürken taşan su" bu adın anlamıdır. Türklere yazın yönü güneydir ve kırmızıyla simgelenir (Özkan, 2002). Kuzey yarım kürede bakının yönü de güneydir. Bu durum; güney yamaçların daha sıcak, kar sınırının daha yüksek olmasını sağlar ve buralarda karlar daha erken eridiğinden taşkın ihtimali oldukça yüksektir. Bu tip bağlantılar, Basat'ın güneş ve yazla ilişkilendirilmesine olanak vermektedir. Bir konuşmayı kimin yaptığı, kime hitap ettiği söylem çözümlemesinin hareket noktalarındandır. Bu sorular iletişimde hem bireyin işlevini hem de karşılıklı etkileşimde olduğu toplumu vurgular. Toplumsal yapı "çoksesli"dir, birey ise "ses"tir. Birey, dil kullanımı yoluyla toplumun algılama biçimini, değerlerini aktarır (Büyükkantarcıoğlu, 2006: 102). Basat'ın soylaması da hem bireysel niteliklerini hem de ait olduğu toplumun değerlerini içermektedir:

Kalarda koparda yerüm Gün Ortac.

Karanu dün içre yol azsam umum Allah.

Kaba alem götüren hanumuz Bayındır Hân

Kırış günü öndin depen alpumuz Salur oğlu Kazan

Atam adın sorar olsan kaba ağaç

Anam adın derisen kagan aslan

Menüm adum sorsan Aruz oğlu Basatdur (117b/11- 118a/3).

Kuzey, Yakutlarda dışıldır, güney de "eril"dir. Güneye "ışık-güneş" konumlandırılır. Basat'ın atasının "kaba ağaç" olması gibi, şamanın erginlenme yolculuğunda güney tarafa bir ağaç dikilir. Bu ağaca "Baba Ağaç" denmektedir. Ağacın başına "güneş" sembolü konur (Bilgili, 2019: 18). Hikâyenin kahramanı olarak Basat'ın erginlenme yolcuğu da şamanla bütünleşir. Tepegöz'ün toprak içinde büyümesine karşın Basat'ın büyüdüğü yer "Aslan yatağı"dır. "Aslan yatağı" halen; yiğidi, cesur insanı çok olan yerler için kullanılan bir ifadedir. Öte yandan Hunlardan itibaren Türklere ait pek çok nesnede aslan figürü görülmektedir.

Önemli yöneticilerden pek çoğunun adında ve unvanında “Aslan” olduğu malumdur: Arslan Han, Büyük Selçuklu Devleti’nin kurucusu Selçuk Bey’in büyük oğlu Arslan Yabgu, Çağrı Bey’in büyük oğlu Kara Aslan (Kavurd), Çağrı Bey’in diğer oğlu Sultan Alparslan... Çin kaynakları, bazı Türk hükümdarlarının aslan şeklindeki bir tahtlarda oturduklarını ve bundan dolayı hükümdarın kendisine “Arslan Hükümdar”, halkın da hükümdarına “Arslan Han”, dediklerini kaydetmektedir. Karahanlılara ait paraların üzerinde “Arslan” unvanının oldukça fazla kullanıldığı görülmüştür. Eski Türkçedeki “İnsanoğlunun aslanı, hakanlardır.” ifadesi, hükümdarların aslana benzetildiğini ortaya koymaktadır (Öztürk, 2019). Bunun bir sonucu olarak, ilk zamanlardan beri büyük Türk yöneticilerinin tahtları aslan şeklindedir. Bilhassa Selçuklularda güneş, ay, yıldız, gezegenler gibi gök cisimleri bazen kartal, aslan, deve, kurt gibi hayvanlarla bütünleştirilerek kullanılmıştır. “Aslan” aydınlık ve güneşin simgesi olagelmıştır (Alp, 2009: 43). Bu bağlamda Basat’ın aslan yatağında büyümesi, onun hükümdar vasfını ortaya koymaktadır. Aslan-güneş bağı; Basat’ın yazı, güneşi, sıcaklığı simgelemesiyle örtüşür. Türklere göre, güney güneşin gezindiği yöndür ve güneşin gökte gezinirken çizdiği dairenin merkezi, ortası güneydi. Bu nedenle güneyin Türklerde “Kün ortası” (gün ortası) olarak adlandırıldığı görülür (Kafesoğlu, 1987: 437). Gün Ortaç yer-yön bildirse de ortaç sözcüğü, “veliaht” anlamıyla da hikâyelerde kullanılmaktadır. Bamsı Beyrek Boyu’nda Bay Büre Beg: “Ogulda ortacum yok, kartaşda kaderüm yok.” (36a-1, 2) der. Basat; güneşin tahtının veliahtıdır. Onun övgüsünün yapıldığı “Avcına sığmayan ulunlu ohlu” ifadesinde “ulun”, yeleksiz, temrensiz ok demektir. Temrensiz oklar; “hava gezi” olarak bilinen, talim amaçlı ve kalın oklardır. Havaya ve torbalara fırlatılarak kemankeş eğitimlerinde kullanılmışlardır. Bu bakımdan hava gezleri Güneş ışınlarına benzetilebilir.

Başlangıçta Basat vardır, Tepegöz yoktur. Tepegöz’ün evlat edinilişi, büyümesi, zararlı hale gelip obadan kovulmasını içeren zamanlarda Basat yoktur. Güney vurgusu, Basat ve Tepegöz’ün bir arada büyümemiş olmaları, Kıyan Selçuk’ün Tepegöz’ce öldürülmesi; bu iki ana karakterin zıt kavramları simgelediklerini destekler. Basat ve Tepegöz’ün yan yana olmaları gerektiğinde mekân dağdır. “Tepegöz güne karşı arhasın vermiş, yalınız.” tasviri yapılır. Basat Tepegöz’e ok atar, bunu Tepegöz “sinek” olarak değerlendirir. Burada eylemin zayıf görülmesinin yanı sıra havanın ısınmaya başladığı anlamı çıkarılabilir. Güneşe karşı sırtını vermiş olması, dağa güneşin vurmasıdır. Güneş ve sıcaklık karı eriterek kışın ve soğuğun, Basat da Tepegöz’ün sonunu getirecektir. Tepegöz “kar, balkar” vb. kışla, soğuk havalarla ilgili doğa olaylarını simgelemektedir. Metinde renkler bilinçli seçimlerle ortaya konmakta, Tepegöz’le ilgili ifadelerde “kara” yer almaktadır. Türklerde kuzey kışın yönüdür, kara ile belirtilir (Özkan, 2002). Kazan Han’ın Basat’ı Tepegöz konusunda uyarırken kullandığı:

Kara evren kopdı Tepegöz, arz yüzünde çevürdüm alımadum, Basat

Kara kaplan kopdı Tepegöz, kara kara taglarda çevürdüm alımadum, Basat.

Kağan aslan kopdı Tepegöz, kalın sazlarda çevürdüm alımadum, Basat.

Er olsan, yeg olsan, mere men Kazanca olamayasın, Basat (114a/8-12).

sözleri karanın kavram içindeki olumsuzluklarla yüklüdür. Bu sözlerin Basat’ı hiç etkilemediği görülür, Basat mücadelede kararlıdır.

Tepegöz-kış bağlantısı çerçevesinde metnin içeriği oldukça zengindir. Aruz Koca bu ibretlik nesneyi (Tepegöz) gördüğünde Bayındır Han'dan izin isteyip evlat edinmiştir. Tepegöz'ü eteğine sarıp almış olması, bir dağın eteklerini kar bürümesi gibidir. Tepegöz, Oğuzlar içinde yaşamaya başladıktan sonra başlayan sorunlar yine soğuklarla ilgilidir. Önce ona sütannelik yapan kadınların canını alır çünkü büyümekte ve doymamaktadır. Bundan sonraki kısımda “Oğlancukların kiminün burnın, kiminün kulagın yemeğe başladı. El-hâsil ordı bunun ucundan katı encindiler, âciz kaldılar.” (110b/7-9) ifadeleri doğrudan iklimi ve donan organları işaret eder. Kış mevsiminde, donmalar büyük tehlikelerdir. Donma, bir yaralanma şeklidir; dokuların soğuk havaya, suya veya gaza maruz kalması ile oluşur. İnsan esasen sıcak iklime uygun bir canlı olduğundan, ısı kaybını azaltacak mekanizması pek gelişmemiştir. Donmalar, soğuk dağ ikliminin etkili olduğu yerlerde sıklıkla görülür. Donmalarda en çok etkilenen bölgeler uç bölgelerdir; eller, ayaklar, burun, kulak ve kornea dokularıdır (Girişgin, Koçak, Gül ve Cander, 2006). Tepegöz, ağır koşullarda bir kış olarak tasavvur edildiğinde, önce yeni doğum yapmış kadınlarda ve toplumun daha dayanıksız yaş grubu olan çocuklarda etkisini gösterir. Koşullar gittikçe zorlaşmaktadır, Tepegöz “bir yüce taga” (111a/1) varıp da yol kesip haramiliğe başlamıştır. Dağların zirvesini karın sarmıştır artık. “Çoban çoluk çocuk kalmadı heb yedi. Oğuzdan dahi âdem yemeğe başladı.” (111a/4, 5) ifadesiyle soğuktan etkilenen ilk grup emzikli kadınlar ve çocuklar iken, ikinci grup kırsal alanda yaşayanlardır. Artık felaket iyice büyümekte, il içindeki herkesi etkilemektedir. “Bir ağacı yerinden kopardı. Atub elli altmış âdem helâk eyledi.” (111a/6, 7) ifadesi Tepegöz'ün fiziksel gücünü, devasa büyüklüğünü ve aynı zamanda da yaşanan kışın çetinliğini ortaya koyar. Çünkü artık ölümler kitlesel bir hal almıştır. Bu kısım “çığ” düştüğünü ve çığın ağaçları dahi söktüğünü düşündürür. Hikâye toplumunun en güçlü ve namlı kişileri dahi (Alplar başı Kazan gibi) Tepegöz faktörü karşısında “zebûn” olur, “helâk” olur. Sadece zayıf düşenler ve mahvolanlar değil, ölenler de vardır. Aruz Koca'nın kan kusması “verem” gibi akciğerle ilgili çeşitli hastalıkları akla getirir. Kıyan Selcük'ün ölümü “ödi yarıldı/ ödi sındı” (111b/2, 113a/2) ifadeleriyle; donmuş nehrin üzerindeki buzların çatladığını tasvir eder. Oğuzlar; can kayıpları, barınmanın ve yaşamının son derece güç hale gelişi nedeniyle ürküp kaçır, fakat göçme girişimleri başarısız olur. “Tepegöz önün alub yedi kerre yerine getürdi. Oguz elinde temâm zebûn oldı.” (111b/5-7) sözleri; yedi girişime rağmen yaylaya göçe izin vermemiş “bitmeyen ve son derece sert bir kış”ı anlatır. Yaylımında Oğuz'u kondurmaması yaylak zamanını gösterir. Yaz beklenmektedir.

Eski Türkler yıl içinde iki kez yer değiştirmekte, yaylak ve kışlakları farklı yerlerde olmaktadır. Hikâye içi zamandaki olağanüstü hava ve doğa şartlarıyla toplum başa çıkamamaktadır. Doğal afetlerde Türklerin, kutsal görülen kişilere, dua ve ritüellere başvurdukları bilinmektedir. Bu tip dönemler kriz dönemleridir ve krizin yarattığı huzursuzluğun, belirsizliğin aşılması için “kriz ritleri” kişi/ toplum hayatını tehdit eden durumlarda, kişi/ toplum tarafından organize edilirler. Yangın, sel, zelzele gibi doğal afetlerden korunmak/ tekrarını önlemek, hastalıklardan korunmak/ iyileşmek, kıtlığı ortadan kaldırmak gibi amaçlarla düzenlenen kriz ritleri bu olumsuzluklardan herhangi biri ortaya çıktığında yapıldığından belirli zamanları yoktur. Bir lider eşliğinde yapılırlar (Karaman, 2010). Dede Korkut'un kutsal

yanı hikâyelerin giriş kısmından itibaren vurgulanmaktadır. Karmaşa ve anlaşmazlıklarda da o, düzeni tesis edendir. Oğuz'un Tepegöz müşkülünün çözümü için de Dedem Korkut Tepegöz'e gider, "günde iki âdem, beş yüz koyun" koşuluyla anlaşmaya varır. Bu sayı muhtemelen o çetin kış şartları içinde halkın verdiği kayıp sayısıdır. Tepegöz, yemeğini pişirmeleri için iki kişi ister. Bu kişilerin adlarının itinayla seçildiği ortadadır: Yapagulu Koca ve Yünlü Koca. İlkbaharda koyun kırkımından elde edilen "temizlenmemiş yün" yapağı; sonbahar kırkımında elde edilen "temizlenmiş yün" ise yündür. Hikâyelerin giriş kısmındaki atasözleri arasında "Yapagulu gökçe çemen güze kalmaz." (3b/8-9) mevsimler, bitki örtüsü ve yapağı bağlantısına uyar. Kışın sonbahar ve ilkbahar arasında oluşu Tepegöz kışıyla Yünlü koca ve Yapagulu Koca'yı bütünleştirmektedir. Eksik olan, yaz mevsimidir ve o da Basat'la gelecektir. Tepegöz'ün, Basat hakkında "turfanda kuzı" (115a/4) dediği görülmektedir. Koyunlar, yılda iki kez (aralık ayı ve bahar dönemi) kuzularlar. Yani yavrulama dönemleri de kırkıma dönemleri de iki mevsimi içerir. Bu bağlamda Basat'ın Tepegöz'e geldiği vakit, yavruamanın olduğu dönemlerden değildir, havalar tam olarak ısınmamıştır. Basat karakteriyle sıcak havalar, güneş, yaz geldiğinde "koç katımı" denilen küçükbaş hayvanların çiftleşme zamanı gelmiş olur. Bu hadise hikâyede, Tepegöz'ün mağaradaki sürüsünü açık havaya çıkarmasıyla gösterilmiştir.

Pınar sözcüğü (mınar, bınar) "su gözü, çeşme, göze" anlamlarındadır (Ayverdi, ty). Hikâyede "göz" ilgili kullanımlar dikkat çekmektedir. "Gözinden ayrı yerde et olmayan" (115a/10) Tepegöz'ü dolayısıyla soğuğu, buzu bertaraf edecek şey "güneş" ve sıcaklıktır. Dağların zirvesindeki karın erimesi, genellikle kışın tamamen bittiğini gösterir. Karların kısım kısım erimesiyle göz göz olmuş bir görüntü ortaya çıkar, gözeler ve küçük su akıntıları oluşur. "Süglüg"ü ateşte kızdıran Basat, onu Tepegöz'ün gözüne saplar. Onu kör edince ilk erimeler başlamış olur. Basat'a gidip Tepegöz'ü şikâyet eden, yaptıklarını tek tek anlatan kadının adı "Kapak Kan"dır (göz kapağı). Dede Korkut Hikâyeleri'nin genelinde, bilhassa "tek göz" üzerine pek çok veriye rastlanır. "Gözünün kapağı" oklanan Kan Turalı'nın (99b/7); "nagâh gözi kapagina kılıc tokındı" (76a/4) ifadesiyle savaşıma gücünü yitiren, Kazan'ın Yedi Başlı Ejderhayı Öldürdüğü boyda bir gözünün görmediğini anlayan Kazan Han'ın durumları buna örnektir. Kazan, görmeyen gözüne karşı hınçla dolar, onu çıkarıp atmak ister. Dîvânu Lugâti't-Türk'te tek gözü olmak anlamında "tegil-" fiili, körlük anlamında ise "teglük" sözcüğü yer almaktadır (s. 208). Basat'tan yardım dileyen Kapak Kan'ın iki gözünü temsilen iki oğlu vardır. Bir oğlunu Tepegöz'le yapılan anlaşma doğrultusunda kaybetmiş, tek gözü kalmıştır. Diğer oğlunu, Basat'ın kendisine bağışladığı esir sayesinde kurtarmıştır. Hikâyelerde gözün kullanıldığı söylemlerin kavramsal çerçevesinde, Tepegöz'ün bir soylamasında "göz-ruh" eşdeğerliği görülür. Soylamada Tepegöz'ün gözünü kaybetmesinden duyduğu acı, yitirdiği yeterlikler yönüyle Dîvânu Lugâti't-Türk'teki bir şiir tema bakımından benzerlik gösterir:

*"Gözüm gözüm, yalnız gözüm,
Sen yalnız gözile men Oguzı sındurmuşıdum.
Ala gözden ayırdun yigit meni,*

*Tatlu cândan ayırsun Kâdir seni.
Eyle kim men çekerem göz bununu,
Heç yigide vermesün Kâdir Tangrı göz bununu!” (117b/2-6)*
*“Bardı közüm yarukı
Aldı özüm konukı
Kanda erinç kanıkı
Emdi üdın odgurur.”*

*(Gözümün ferî gitti, onun gidişiyile ruhum da kabzolundu. O şimdi nerededir ki beni uy-
kudan uyandırısın.)*(Ercilasun, A.,- Akkoyunlu, Z.DLT, 2015, 22)

Tepegöz’ün daha çok gençleri ve çocukları öldürmesi, bu yaş gruplarının iklime karşı daha dayanıksız oluşlarıyla açıklanabilir. Ruhunu yani gözünü kaybetmesini, toplumun geleceği niteliğindeki bu yaş grubunu yok etmesine ve buna bağlı “ah”lara bağlamaktadır:

*“Ag sakallı kocaları çoğ aglatmışam, ag sakalı karışı tutdı ola gözüm seni
Ag bürçeklü karıcukları çoğ aglatmışam, gözi yaşı tutdı ola gözüm seni.
Bıyıcagı kararmış yigütcükleri çok yemişem, yiğitlikleri tutdı ola gözüm seni
Elcügezi kınalı kızcuğazları çok yemişem, karışcukları tutdı ola gözüm seni” (118b/5-11).*

Dede Korkut Hikâyeleri’nin giriş kısmındaki atasözlerinden: “Yad oğlın saklamagıla ogul olmaz, böyüyende salur geder, gördüm demez.” (3b/5, 6) Tepegöz hikâyesinde verilen mesajlardan biridir. Tepegöz de evlatlıktır ve nankörlük eder. Basat’la aynı aileden olduğunu sadece, ölümden kurtulmak istediğinde dile getirir: “Emdi kardaşlaruz, kıyma mana!” (118a/3, 4). Türklerde evlat edinme müessesesi vardır. Evlat edinmenin genel sebebi “evlatsızlık”tır, fakat hikâyede de görüldüğü gibi çocuğu olanlar da evlat edinebilmektedir. Evlatlık, akrabadan veya akraba dışından olabilmektedir. Yönetici kesimden birileri evlatlık aldığında çeşitli ritüeller yapılmaktadır. Bu ritüellerin bir aşaması da evlatlığın yeni annesinin göğsüne dokundurulmasıdır. Bu iki taraflı bir kabul göstergesidir (İnan, 1948). Tepegöz’ün evlat edinilmesinde sadece Aruz Koca’nın varlığı ve anneden hiç bahsedilmeyişi, kabulün tam olarak gerçekleşmediğine işaret edebilir. Hikâyenin bağlamı doğrultusunda gerçek evlat kurtarıcı durumundadır; evlatlık ise, sıra dışı bir engel ve zorluktur. Bu nedenle kabul edilmemesi normaldir.

Toplumu derinden etkileyebilecek olumlu ya da olumsuz her önemli durumun sözlü gelenkle aktarıldığı Dede Korkut Hikâyeleri’nde; Tepegöz’ün/ devlerin evvelden beri olağanüstü kışları temsil ettiği, Tepegöz hikâyesinin son tabakasının Bayburt’ta giydirilmiş “kara kış” tabakası olduğu uzak bir ihtimal değildir. Zira bir Saka masalı olan Çaaçaahan’da Mogus isimli dev de kışı temsil etmektedir. Bu dev, masal kişilerinin komşusudur. Ana kahramanın bütün ailesini yemiştir, sıra kahramanın kendisindedir. Fakat kahraman, Basat gibi kurnazlıklar göstererek, akıyla devi atlatır. Her iki metinde de kahraman, olağanüstü varlığın çizmesine koyulur fakat ikisi de bıçakla koncu keserek kurtulur. Kapalı mekânlar Basat’ın hikâyesinde kümbet, mağaradır ve buralardan kurtuluşunda hem kutsalın hem de aklın izi görülür. Çaaçaahan’da ise bir çukur ve kafes vardır. Her iki metinde de sonuçta vaat edilen hazineler görülür (Akkoyun Koç,

2020: 18). Kış; Bir komşu, evlat gibi yakında bulunan, hayatın doğal bir parçası olmasına karşın doğal afet haline de dönüşebilen zorlu bir engeldir. Bu engel aşıldığında hazine; baharın gelişi ve buna bağlı olarak bereket, yenilenme, canlanmadır. İrlanda yaradılış destanı Cuchulainn'de "Cu Roy" adlı bir devden bahsedilmektedir. Üç gün üç gece kafası kesilse de canlı kalabilen bu dev, Tepegöz'deki gibi bir kural koyar. Ulatlar'dan her kim isterse onun kafasını kesebilecektir, fakat ertesi gün de Cu Roy o insanın kafasını kesecektir. Halk kabul etmiştir, fakat anlaşmaya uymaz. Cuchulainn, cesurca kurala uygun davranır ve devin saygısını kazanır, en yiğit kişi olarak ilan edilir (Sepetçioğlu, 1998: 55). İrlanda'da daima serin ve genellikle güneşsiz bir iklim hüküm sürmektedir. İlkbahar ve sonbahar mevsimleri uzundur. Mevsimler arasında sıcaklık farkları yüksek değildir. Serinliğin her mevsimde korunması Cu Roy'u açıklamaktadır. Üç gün başı kesilse de ölmeyen dev, ülkenin iklim gerçeğinin kabullenilişi olarak değerlendirilebilir. Basat'ın güneşi temsil etmesi gibi İrlanda'da güneşli günlerin çok nadir görülmesi de, sadece Cuchulainn'in yiğit görülmesi ile açıklanabilir. O, İrlanda'yı her tehlikeye karşı tek başına savunan, eski Ulster'in efsanevi kahramanıdır.

2.2 Çoban ve peri

Oğuz, yaylaya göçtüğünde Uzun Bınar'dan söz edilir. Burada; Konur Koca oğlu Sarı Çoban, kanat kanada bağlanmış uçan periler ve çobanın sürüsü vardır. Oğuz'un kılavuzu Çoban'dır. İlde ondan önce kimse göçmez, göçün zamanına karar vermek onun sorumluluğundadır. Tepegöz kara kış olarak kabul edildiğinde; kılavuzun göç için erken davrandığı, yanlış yol veya yöntem seçerek halkı yok olmanın eşiğine getirdiği düşünülebilir. Yanlış kararın sonucu Tepegöz'ü ortaya çıkarır; o, Sarı Çoban'ın oğludur. Şüphesiz Sarı Çoban, Tepegöz gibi bir tehlikeyi Oğuz'un başına getirmeyi tasarlamamıştır. Bireysel bir hata olarak "peri" ile zinanın sonucunda, perinin tezadı devin (Tepegöz'ün) var oluşuna neden olmuştur. Bu nedenle Sarı Çoban'ın eylemleri ön plana çıkarılır; şahsi özellikleri değil, davranış kalıbı belirgindir. Bu kalıp, toplumsal normlara aykırıdır, geneldir. Genel yasak, toplumun daha alt tabakalarından biri üzerinden vurgulanmıştır. Yasağın çiğnenmesi evrensel temasının, milletlerin yaratılış destanlarındaki sonucu: Tanrı'nın yardımını kısıtlamasıyla birlikte; rahat bir hayattan zahmetli bir hayata, cennetten dünyaya, yaratılanla idame ettirilen yaşamdan üretime ve doğurmaya uzanır. Dünyadaki sınav başladığında, insanoğlu Tanrı ve buyruklarıyla ilgili çizgiyi koruyamadığında yeni ve kitlesel cezalarla karşılaşır: kasırgalar, tufanlar... Sarı Çoban'ın şahsında kutsala karşı işlenen cürüm, Tepegöz olarak karşımıza çıkar. Metnin anlam tabakalarının ilk düzleminde görülen budur. Daha aşağılara inildiğinde insanlığı etkileyen büyük sorunlar ve mücadelelerden bahsedildiği görülmektedir.

Çoban'ın adında sarı, dikkate değerdir. Türklerin renk kültürleri hem anlamsal hem işlevsel olarak oldukça zengindir. İlk zamanlarından beri Türkler; kara, ak, kıvı, yeşil ve sarı renkleri beş ana renk olarak görmüşler ve dünyanın dört bucağını/ yönüyle merkezini ifade etmekte bu renkleri kullanılmışlardır. Ak batıyı, yeşil doğuyu (yeşil kimi zaman gök anlamındadır), sarı merkezi, kıvı güneyi, kara da kuzeyi belirtiyordu (Genç, 1997: 5). Basat'ın güneyi, Tepegöz'ün kuzeyi temsil ettiği noktada Çoban merkezdir. Çoban nereye giderse Oğuz ili de onunla gittiği için merkez onun hareketiyle değişmektedir.

Peri; dünya edebiyatında bilhassa masalarda görülen, devin karşıtı olarak bulunan, genellikle su başlarında tasvir edilen, dişil bir varlıktır. Pek çok kültürde başlangıçta “cadı” kavramı gibi bir olumsuzluk dairesi içinde olsa da zaman içinde her yönüyle olumlu özelliklerle donanmış olağanüstü bir kadındır (Bozkurt, 2007). Hızlı hareket etmesi, güzelliği diğer edebiyatlarda da ortaklık gösterir. Kanatlı olduğu düşünülür. Çobanın kılavuzluğu dolayısıyla doğayla ve gök cisimleriyle ilgili bilgilerinin olması beklenir. Bu bilgilerden ve tecrübelerinden yola çıkarak göç zamanına karar verecek, mevsimin nasıl geçeceğini öngörecektir; böylelikle insanların ve insanların hayatlarını idame ettirebilmeleri için elzem olan evcil hayvanların sağlıklı kalmasını sağlayacaktır. Perinin hızı ve çobanın yanılıgısı birleştiğinde akla çobanaldatan kuşu (*caprimulgus europaeus*) (Bkz. Fotoğraf 1) gelmektedir. Karaçay-Malkar Türkçesinde bu kuşa “suu çıpçık” denmekte ve serçe karşılığında genel adlandırma olarak “çıpçık” (Bindaş, 2016: 33) kullanıldığından su serçesi anlamına gelmektedir. Yeni Zelanda ve bazı Okyanusya adaları dışında dünyanın her yerinde bulunan bu kuşlar, yollarında dinlenme ve tüneme alışkanlıklarından dolayı yuvalarını toprak üzerine yaparlar. Ağaç kabuğu görünümündeki tüyleri nedeniyle yüksek kamuflaj özelliğine sahiptirler. Böceklerle beslenir, avlarını uçarken yakalarlar. Türkiye’nin her yerinde yazın kuluçkaya yatan, geceleri aktif olan çobanaldatanlar, “geç göçmen”dirler ve nadiren nisanın sonundan önce yahut mayıs başlangıcında görülürler (Karataş, 2015). Kuzeyde yaşayan türleri, kışın başlamasıyla güneye doğru göç ederler. Mayıs ortasından eylül sonlarına kadar kuzeyde, ekim sonlarına kadar güneyde görülürler. Gündüzleri yattığı zaman üstüne basılacak kadar yaklaşılsa bile çobanaldatanı fark etmek neredeyse imkânsızdır. Tehlike iyice yaklaşıncaya kadar istiflerini bozmazlar ve son anda müthiş bir hızla parlayarak şaşırır ve kaçarlar. Parladıktan sonra fazla uzağa gitmezler ve yakınlarda bir yerde eski pozisyonlarında yatmaya devam ederler. Bu nedenle, onları yakalamak isteyen kişilerin takipleri sırasında, kuşun başlangıçta bulunduğu noktadan çok uzaklara da gitseler muvaffak olamadıkları bilinmektedir (wikipedia, 2020). Çoban ve sürüyle ilgili kısımlarda “ürk-” fiilinin sıkça kullanılması bu duruma benzemektedir. Parlayarak uçması, perileri; yuvasını yere yapması, Tepegöz’ün toprakta bir yığınak içinden doğmasını anımsatmaktadır. Adı itibarıyla de çobanın hikâyedeki pozisyonuna uygun düşmektedir. Çobanın perinin peşine düşmesi ve onu kepenegini üzerine atarak yakalayabilmesi, çobanaldatanın yakalanmasındaki güçlükte örtüşür. Çoban, çobanaldatan kuşlarının göçlerini yöresel bir takvim olarak kullanmakta olabilir. Göçmen kuşların gidiş-dönüşleri, yavru lamaları mevsim geçişleri hakkında bilgi verebilir. Örneğin Kazak Türkleri pek çok hayvanın davranışlarına, yavru lama dönemlerine göre oluşturdukları halk takvimini hala kullanmaktadırlar: “Kışın serçeler yuvasına pamuk taşımaya başlarsa hava aniden sertleşir ve çok soğur.”, “Serçe erken yumurtalarsa havalar erken ısınır.” gibi. Nevruzun (martın) son günlerinde göçmen kuşlar geri dönmeye başlarlar ve “qusqanati” denen bu dönemde karla karışık yağmurlar görülür, soğuk rüzgârlar eser (Biray, 2013).



Fotoğraf 1 Çobanaldatan kuşu (Fotoğraf: www.wikipedia.org)

2.3 İklim ve bölge

İnsanlığın kadim zamanlarında kış sonu-bahar başı, “açlık ayı” (bazen de son saklanan yiyecekler ayı) olarak adlandırılırdı. Yiyeceğin sürekli bulunabildiği, sıcaklığın belirli ve uygun seviyelerde seyrettiği ekvatorial bölgeler bunun dışındaydı. İlkbaharda açlık ve hastalık yüzünden birçok popülasyonun silindiği bilinmektedir. Ayrıca volkanik faaliyetler, Güneş lekeleri gibi doğal etmenler nedeniyle yeryüzünün tamamını veya belirli bölümlerini etkileyen ani iklimsel değişiklikler yeryüzünün gerçeğidir. Özellikle ani soğumalar “buzul çağları” başlığı altında toplanmış, etkili oldukları dönem ve etki derecelerine göre sınıflandırılmıştır. Bunlardan Küçük Buzul Çağı, genel kabullere göre, 1250-1900 yılları arasını kapsamaktadır (Gönençgil B. , 2017). Bu çağın ortaya çıkmasında güneş değişkenliği, volkanik aktivite, sülfat aerosoller ve sera gazı olmak üzere dört etken söz konusudur. Ancak, bunlardan volkanik aktivite genellikle kısa süreli soğutma ile ilişkilidir. Büyük bir volkanik patlama atmosfere saçılan ve onu bir örtü gibi saran sülfat aerosoller nedeniyle küresel iklim üzerinde *bir veya iki yıl boyunca* serinletici bir etkiye sahip olabilir (Ciner & Sarıkaya, 2013). Birkaç patlama gerçekleşmesi ise sıcaklığı *on yıl* kadar daha düşürebilir. Çalışmada Küçük Buzul Çağı’nın örnek verilmesinin nedeni; insanlığı zorlayan iklimsel koşulların yakın geçmişe kadar devam ettiğinin ortaya konulmasını, iklimin insan varlığını tehdit edecek derecede soğumasının yalnızca günümüzden 10.000-14.000 yıl önce sona ermiş olan buzul çağlarıyla sınırlı olarak düşünülmemesini sağlamaktır. Yedi kez göç teşebbüsünde bulunulmasına rağmen başarılı olunamaması, Tepegöz kara kışının bu tip bir soğuma olduğunu akla getirmektedir. Olağandışı mevsimsel bir durumun olması, olağandışı bir varlık olan Tepegöz’le

ortaya konmuştur. Şüphesiz ki bu vakanın tarihi kestirilemez. Dede Korkut Hikâyelerinin mitolojiden İslamiyet'in kabulüne uzanan bağlamında her bir hikâyenin mitolojik, destanî ve giderek daha gerçekçi kıyafetlerle yeniden giydirildiği görülmektedir. Bu nedenle, destanlar da tabakalı yapıya sahiptir.

Küçük Buzul Çağı; bu çağda yaşayan insanları sadece iklim anormalliklerine, kuraklıklara ve kıtlıklara dayanmaya zorlamakla kalmamıştır. Aynı zamanda; sosyal huzursuzluğun, halk isyanlarının ve komşu devletler arasındaki şiddetli çatışmaların da oluşumuna hizmet etmiş ve nüfuslarda ciddi düşüşlere neden olmuştur. Şüphesiz ki iklim değişikliği, sosyal ve politik ayaklanmaları tetikleyen tek faktör değildir. Fakat iklimsel anormallikler; halk isyanlarının, kentsel ayaklanmaların ve devletlerin çöküşünün tetiklendiği durumları şekillendirmiş hatta bazı durumlarda ölümcül bir şekilde ağırlaştırmıştır (CHO, 2014). İnsan sağlığını kötüleştirilmesi, ölümlere neden olması, halkı tükenme noktasına getirmesi, Kapak Han adındaki kadının Basat'a son evladını da kaybetmemek için şikâyetinde bulunması Tepegöz kışının sosyal boyutunu ortaya koymaktadır. İsyana kapıdadır. Milletlerin hafızalarında derin izler bırakan kıtlık, savaş gibi unsurların iklimle ilişkisi görüldüğünde bu unsurların etkilerinin edebi metinlere yansımaması düşünülemez.

Tepegöz, Oğuz'u tamamen yok ettikten sonra *Salahane Kayası*'nda kendini öldürmeyi planlamıştır. Ecelini kendi belirlemiş, bir başka varlığın bunu başarabileceğini tasavvur etmemiştir. Bütün Oğuz'u "yeniden doğanına" varıncaya kadar kırdıktan sonra kaçmak istediği, yaşadığı yer "Salahâne Kayası"dır. Metnin bağlamında, bu yer adının seçimi son derece isabetlidir. Mezbaha anlamındaki "Selh-hâne"nin galat olarak kullanımı "salhane"dir. Tepegöz günlük olarak iki insan, beş yüz de koyun yemektir, mekân adeta mezbaha işlevindedir. Yunanca tópos "yer" ve ónoma "ad" sözcüklerinden oluşan "Toponimi" yer adları bilimidir (Səfərlı, 2013: 1). Toponiminin araştırma alanı adların menşeleri ve verilme süreçleri olduğundan; coğrafya, tarih, sosyoloji, jeoloji, arkeoloji, folklor, botanik, antropoloji, dil bilimi gibi pek çok bilim dalıyla ilgilidir. Bayburt ilinin eski adıyla "Çençül" günümüzdeki adıyla Sırataşlar Köyü; konumu, yeryüzü şekilleri ve iklimi nedeniyle Tepegöz hikâyesiyle ilgili görünmektedir. Çençül, yaylası da olan bir köydür ve yaylanın köye uzaklığı 7 km'dir. Civarda Dumlu, Kılıçkaya, Seydiyakup, Cumavank gibi pek çok yayla yer almaktadır. Sırataşlar Köyü'nde "Salahana Kayası" adında bir kaya yer almaktadır (Bkz. Fotoğraf 2, 3). 16. yüzyıl tahrir kaynaklarında da köy iki kısım olarak: Çençül-ü Ulya (Kılıçkaya) ve Çençül-i Sufla (Sırataşlar) şeklinde (Miroğlu, 1975: 22), bugün de halkın kullandığı eski adıyla görülmektedir. Bu durum, Salahana Kayası adlandırmasının da çok eski zamanlardan beri var olduğunu düşündürmektedir. Kaya, dağın tepesinde asılı kalmış gibi durmakta ve ilgi çekmektedir. Salahane sözcüğü, Bayburt, Erzurum, Kars ağzlarında da "salahana" olarak geçmekte ve "başiboş, avare, tembel, aymaz" anlamlarında (Gemalmaz, 1995) kullanılmaktadır. Kayanın "bağlanmamış, serbest bırakılmış" duruşu bu anlamları çağrıştırmaktadır.



Fotoğraf 2 Salahana Kayası ve Bayburt-Of yolu



Fotoğraf 3 Salahana Kayası (Fotoğraf: www.bayburtmedya.com)

Hikâyedekiyle benzer şekilde Salahana Kayası'nın etrafında mağaralar yer almaktadır (Bkz. Fotoğraf 4, 5, 6). Dağın hemen yanından yol geçmektedir, yolun yanında ise bir pınar akmaktadır (Bkz. Fotoğraf 7, 8). Dağa köy sakinleri “Şaban Kaya Dağı”, pınara “Hanın Deresi” (Kılıçkaya Deresi) kayaya ise Salahana Kayası'nın yanı sıra “Gugultaş” demektedirler. Bayburt'tan Çaykara ve Soğanlı istikametine giden bütün araçların yakınından geçtiği bu yer, kadim bir yolun üzerindedir. Kışların sert geçtiği, 2-3 metre kar kalınlığından bahsedilebilen Bayburt ve köyleri, ancak *yaylak* için uygundur.



Fotoğraf 4 Salahana Kayası ve mağaralar (Fotoğraf: <https://www.bayburtpostasi.com.tr/>)



Fotoğraf 5 Şaban Kaya Dağı'nda bir mağara (Fotoğraf: Tuğba Akkoyun Koç, Onur Bayram)



Fotoğraf 6 Mağaranın iç görünümü (Fotoğraf: Tuğba Akkoyun Koç, Onur Bayram)



Fotoğraf 7 Kılıçkaya Deresi (Fotoğraf: Mustafa Hakan Akkoyun)



Fotoğraf 8 Kılıçkaya Deresi (Fotoğraf: Mustafa Hakan Akkoyun)

On üçüncü yüzyılın sonlarına doğru yayımlanan ve büyük yankı uyandıran Marco Polo Seyahatnamesi’nde bölgeye dair veriler bulmak mümkündür. Eserde Bayburt’tan bahsedilen kısım, bölgenin önem ve işlevine ışık tutar:

“Trabzon’dan Tebriz’e giderken yol üstünde büyük bir kale var: Bayburt. Bu şehir de gümüş madenleriyle ünlü. Yazları doğuda yaşayan göçebe Türk obaları buralara geliyor. Sebebi de şu: iklim yazları çok güzel, hayvanlar için de yemyeşil ovalar ve meralar var. Türkler, çoğunlukla yazı bu bölgede geçiriyorlar. Kışın ise iklim çok sert olduğu için Türkler güneye daha ılık bölgelere göç ediyorlar. Kışları çok karlı geçiyor, dondurucu soğuk oluyor, işte bu yüzden Türkler kış başında hayvanlarını alıp, bol meralı ve yumuşak iklimli yerlere çekiliyorlar.” (Polo, 1979: 21)

Yazları Bayburt ve yaylalarında geçirenlerin *kışlak* tercihi genellikle “Çaykara” ve civarı olmuştur. Bayburt’un daima işlek ve önemsenen bir geçiş bölgesi olduğu anlaşılmaktadır. Salahana Kayası’nın yer aldığı Sırakayalar Köyü ve ardından gelen Kılıçkaya Köyü bu güzergâh üzerindedir. Çaykara’daki Ogene Vadisi (Karaçam-Kökнар Vadisi) Bizans Vaka Kayıtcısı Prokopius’un tuttuğu MS 530 tarihli kayda göre; Trabzon’un güneyi, Bayburt ve Gümüşhane’yi ele geçirerek yerli halkı (Tzanileri) Hıristiyanlaştırmak isteyen II Justinien’in seferinde adına rastlanan, geçtiği yerler arasındadır. Okene/ Ogene; set vazifesi gören iklimi, kısıtlı da olsa tarım alanları nedeniyle 1500 yıldan beri kışlak olarak kullanılagelmıştır. Prokopius’un kaydında Soğanlı Dağlarını aşmak için kullanılan rotada (Bkz. Fotoğraf 9) Bayburt, Aydıntepe (Bayburt’un ilçesi, eski adıyla Hart) ve Ogene geniş yer tutmaktadır. Ro-

tanın yeryüzü şekilleri bakımından zorlu oluşundan ve Justinyen'in gereken yerlerde ormanları kestirip yaptırdığı atların geçebileceği yollardan bahsedilmektedir (Zehiroğlu, 2000).



Fotoğraf 9 Prokopius'un muhtemel Trabzon güzergâhı (Zehiroğlu, 2000)

Kışlak; Solaklı Deresi-Uzungöl yolundan sağa ayrılan, Çaykara'ya 25 km uzaklıkta olan Karaçam, Köknar ve Uzuntarla Mahallelerinden oluşan, iki vadili bir yerleşim alanıdır. Karaçam-Köknar Vadisi (Ogene); eski zamanlarda Of, Çaykara veya Dernekpazarı'ndan çıkan bir yolcunun ya da yük hayvanının Solaklı üzerinden Bayburt'a ulaşacağı en kısa at-patika yolu (Bkz. Fotoğraf 10). Bilhassa Karaçam-Köknar köylerinden yaylalara, Bayburt'a, Dumlu Köyü'ne giden vatandaşlar Derebaşı virajının solundaki vadi yamaçlarından geçen eski at yolunu kullanırlardı (Erüz, 2018). Tepegöz, Oğuz ilinden kovulunca peri annesi ona onu koruyacak bir yüzük vermiştir. Yüzüğüyle gücünü artıran Tepegöz için metinde "Oğuzdan çıktı, bir yüce taga vardı, yol kesdi, âdem aldı, büyük harâmî oldu." (110b/13-111a/2) denmektedir. Yüce dağın Şaban Kaya Dağı olduğu düşünülürse, karın/ kışın geçit vermediği ve dağ yolunun kesildiği anlaşılır. Bu yol, kışlağa gitmektedir ve dağın yanından geçmektedir.



Fotoğraf 10 Sıraşlar-Köknar yürüyüş yolu

Sonuç

Dede Korkut Hikâyeleri'nin yoğun içeriğine rağmen dilinin anlaşılabilirliği sehl-i mümteni özelliği göstermektedir. Metinlerin ilk tabakaları, genel okur tarafından rahatlıkla anlaşılabilir. Sözcük seçimlerinin, sözcüklerin kullanıldıkları yerlerin, cümlelerin, cümlelerin sıralanışındaki düşüncenin çeşitli yöntemlerle incelenmesinden; metinlerin farklı disiplinlere göre değerlendirilmesinden çeşitli bulgulara ulaşılabilmektedir. Kültürel kodlarını dillerine nakış nakış işleyen Türklerin, bu kodları dünyada taşımadıkları coğrafya yok gibidir. Gittikleri yerlere, geldikleri yerlerin; dağ, nehir, geçit gibi tabiat unsurlarının adlarını da taşımışlardır. Bu, hem yeni yerin toplumca benimsendiğini hem de neden Türk dünyasında aynı ada sahip birden çok yeryüzü şeklinin olduğunu ortaya koyar. Taşımalar neticesinde durum ve olaylar da bulunan mekâna adapte edilmektedir. Bu nedenle özellikle mitolojik öykülerde ve destanlarda kahramanların, olayın değiştiği/ yer değiştirdiği görülebilir. Tepegöz hikâyesinde aslında tüm insanlık için ölüm-kalım meselesi olabilecek iklimsel soğumanın Oğuzlar üzerindeki etkisi görülmektedir. O denli çetin bir kış geçirilmiştir ki sağlığı tehdit eden bu durumdan önce emzikli anneler, sonra çocuklar etkilenmiştir. Şartlar ağırlaştıkça ölümler artmış ve soğuk hava toplumun her kesiminden insanı etkilemeye başlamış, toplu ölümlere yol açmıştır. Olumsuz hava koşullarından etkilenenler sadece insanlar da değildir, Türklerin yaşamının başat unsurlarından küçükbaş hayvanlar da ölmektedir. Zira yaylaklara gitme zamanı gelmiş, yaylağa göç Tepegöz

yüzünden defalarca engellenmiştir. Hayvanlar için stoklanan yiyecekler de bitmiş olsa gerekir, yaylağa göç taze otlarla birlikte sürülerin devamlılığını sağlayacaktır. Tepegöz'e günde beş yüz koyun ve iki insan feda edilmektedir. Bu iki insan, ailelerin çocuklarından birini feda etmesi yoluyla nöbetleşe verilmektedir. Böylelikle hem neslin devamlılığı tehlikeye düşmekte hem fakirleşilmektedir. Toplum açlıkla, soğukla mücadele etmekten yoksun olma noktasına gelmiştir. Bilhassa kahramanlık içeren destanlarda görülen ortak sorun; destan toplumunun yok olma eşliğine geldiği yahut mücadelede başarısız olduğu, çoğunlukla, insan dışındaki bir unsurla başa çıkmaktır. Kahraman, ulusunun hayatta kalması için gereken engeli aşandır. Karşıdaki engelin insan dışındaki bir unsur oluşu; fizikî, davranışsal anomaliler içeren varlıklarla simgelenmektedir. Dede Korkut Hikâyeleri'nin ilk ne zaman söylendiği bilinmemektedir, fakat o karanlık zamandan beri, Oğuzların başlarına gelen her kış felaketinin Tepegöz yahut devler üzerinden simgelenerek taşındığı uzak bir ihtimal değildir. Kullanılan yer adları ve metindeki başka verilerin de desteğiyle, en azından hikâyenin yazıya geçirildiği döneme yakın zamanda müthiş bir kışın Bayburt'ta yaşandığı düşünülebilir. Bu hikâyede doğrudan adı geçerse de Bamsı Beyrek Boyu'nun ana mekânlarından biri Bayburt'tur. Salahana Kayası ve Bayburt'un konumu hikâye atmosferine uygun düşmektedir.

Araştırma ve Yayın Etiği Beyanı

Bu makale tamamıyla özgün bir araştırma olarak planlanmış, yürütülmüş ve sonuçları ile raporlaştırıldıktan sonra ilgili dergiye gönderilmiştir. Araştırma herhangi bir sempozyum, kongre vb. sunulmuş ya da başka bir dergiye değerlendirilmek üzere gönderilmemiştir. Makale, Bayburt Üniversitesi Etik Kurulu'ndan 13.04.2022 tarih ve 05/91 sayılı kararla uygunluk raporu almıştır.

Research and Publication Ethics Statement

This is a research article, containing original data, and it has not been previously published or submitted to any other outlet for publication. The authors followed ethical principles and rules during the research process. In the study, informed consent was obtained from the volunteer participants and the privacy of the participants was protected.

Yazarların Makaleye Katkı Oranları

Bu makaledeki birinci yazar % 100 düzeyinde çalışmanın hazırlanması, veri toplanması, sonuçların yorumlanması ve makalenin yazılması aşamalarına katkı sağlamıştır.

Contribution Rates of Authors to the Article

The first author in this article contributed to the 100% level of preparation of the study, data collection, interpretation of the results and writing of the article.

Destek Beyanı

Bu çalışma herhangi bir kurum veya kuruluş tarafından desteklenmemiştir.

Support Statement (Optional)

There is no conflict of interest between the authors of this article.

Acknowledgement (Optional)

Çıkar Beyanı

Çalışma hazırlanırken; veri toplanması, sonuçların yorumlanması ve makalenin yazılması aşamalarında yazarlar arasında herhangi bir çıkar çatışması durumu söz konusu olmamıştır.

Statement of Interest

There is no conflict of interest between the authors of this article.

Kaynakça

- Akkoyun Koç, T. (2020). Saha (Yakut) büyü masallarından “Çaaçahaan” ın öz-biçim ve söylem açısından tahlili. *Hars Akademi Uluslararası Hakemli Kültür Sanat Mimarlık Dergisi*, 3(5), 150-180.
- Bilgili, N. (2019). *Türk mitolojisi* (5. b.). Kripto Kitaplar.
- Bindaş, E. (2016). *Karaçay Malkar Türkçesinde hayvan (kuş) isimlerinin kuruluşu ve Türkiye Türkçesiyle karşılaştırılması* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimleri Enstitüsü.
- Biray, N. (2013). Bugün hava nasıl olacak? - Halk bilgisine dayalı takvim ve hava tahmini: “Kazak Türkçesi örneğinde”. *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Türkoloji Dergisi*, 2(20), 1-30.
- Büyükkantarcıoğlu, N. (2006). Söylemden ideolojiye: Eleştirel söylem çözümlemesi. (A. Kocaman Ed.), *Dilbilim temel kavramlar, sorunlar, tartışmalar* içinde (101-113). Dil Derneği.
- Ciner, A., & Sarıkaya, M. (2013). Buzullar ve iklim değişikliği: Geçmiş, günümüz ve gelecek (V. Ediger Ed.) *Türkiye’de iklim değişikliği ve sürdürülebilir enerji* içinde (19-48). İstanbul: ENİVA-Enerji ve İklim Değişikliği Vakfı.
- da Silva, A. (1987). Epic theory of discourse. *Formação épica da literatura Brasileira*. İçinde Paco: Elo.
- Ercilasun, A. ve Akkoyunlu, Z. (2015). *Kaşgarlı Mahmud Divânı Lugâti’-Türk: giriş-metin-çeviri-notlar-dizin* (2 b.). Türk Dil Kurumu.
- Gemalmaz, E. (1995). *Erzurum ili ağzları, inceleme-metinler-sözlük ve dizinler*. Türk Dil Kurumu.
- Genç, R. (1997). *Türk inanışları ile milli geleneklerinde renkler ve sarı-kırmızı-yeşil*. ADTYK Atatürk Kültür Merkezi.
- Girişgin, A., Koçak, S., Gül, M. ve Cander, B. (2006). Hipotermi ve lokal donmalar. *Sürekli Tıp Eğitimi Dergisi*, 15(3), 45-50.
- Gönençgil, B. (2017). *Küresel iklim değişikliği ve atmosferik afetler*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Açık ve Uzaktan Eğitim Fakültesi.
- Gönençgil, B., ve Vural, G. (2016). Çevre tarihi açısından küçük buzul çağı ve sosyal etkileri. *TÜCAUM Uluslararası Coğrafya Sempozyumu*, 10-25. Ankara.
- Günay, D. (2013). *Söylem çözümlemesi*. Papatya.
- İnan, A. (1948). Göçebe Türk boylarında evlâtlık müesseseleriyle ilgili gelenekler. *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi*, VI(3),127-137.
- Kafesoğlu, İ. (1987). *Türk bozkır kültürü*. Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü.
- Karaman, K. (2010, Mayıs). Ritüellerin toplumsal etkileri. *SDÜ Fen Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, (21), 227-236.
- Miroğlu, İ. (1975). *XVI yüzyılda Bayburt sancağı*. Anadolu Yakası Bayburt Kültür ve Yardımlaşma Derneği.

- Özdemir, M. (2004). İklim değişimleri ve uygarlık üzerindeki yansımalarına ilişkin bazı örnekler. *Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 6(2), 1-20.
- Özkan, A. R. (2002). *Yeni Türkiye yayınları Türkler özel sayısı, III*, 427-433.
- Polo, M. (1979). *Marco polo seyahatnamesi* (Cilt I). (F. Dokuman, Çev.) Tercüman Gazetesi.
- Səfərli, F. (2013). Ortaçağda Nahçıvan'da Sufi tarikatlarının faaliyetlerini gösteren yer adları (M. Kemalöglü, Çev.) *Tarih Kültür ve Sanat Araştırmaları Dergisi*, II(3), 1-15. doi:10.7596/taksad.v2i3.214
- Sepeçioğlu, M. N. (1998). *Karşılaştırmalı Türk destanları* (6. b.). İrfan.
- Tezcan, S., & Boeschoten, H. (2001). *Dede Korkut Oğuznameleri*. Yapı Kredi.
- Zehiroğlu, A. (2000, Ağustos). Prokopius'un Trabzon seyahati. *Tarih ve Toplum* (200).

Elektronik kaynaklar:

- Ayverdi, İ. (t.y.). “*Pınar*”. (Kubbealtı Akademisi Kültür ve Sanat Vakfı) Kubbealtı Lugatı, Erişim tarihi 13.09.2020, <http://lugatim.com/s/p%C4%B1nar>
- Bozkurt, N. (2007). “*Peri*”. (TDV İslâm Araştırmaları Merkezi) TDV İslâm Ansiklopedisi, Erişim tarihi 05.03.2020, <https://islamansiklopedisi.org.tr/peri>
- CHO, J.-H. (2014, Ocak). The Little Ice Age and coming of the anthropocene. *Asian Review of World Histories*, 2(1), s. 1-16., Erişim tarihi 25.04.2020, <http://dx.doi.org/10.12773/arwh.2014.2.1.001>
- Çobanaldatangiller, 2020. wikipedia, Erişim tarihi 10.04.2020, <https://tr.wikipedia.org/wiki/Çobanaldatangiller>
- Erüz, C. (2018, Temmuz 23). Bir Derebaşı virajları faaliyeti, Erişim tarihi 21.09.2019, <https://www.facebook.com/groups/dogatarih/permalink/1934522166599397/>
- Karataş, A. (2015). *Caprimulgus europaeus - çobanaldatan*. Biyologlar, Erişim Tarihi 15.05.2019, <https://biyologlar.com/caprimulgus-europaeus-cobanaldatan>



Bu eser Creative Commons Atıf 4.0 Uluslararası Lisansı ile lisanslanmıştır. (This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License).



folk/ed. Derg, 2022; 28(2)-110. sayı
DOI: 10.22559/folklor.2127

Araştırma makalesi/Research article

In The Context of Turkish Culture Animal Symbolism in Heterodox Dervishes

Türk Kültürü Bağlamında Heterodoks Dervişlerde
Hayvan Sembolizmi

Meriç Harmancı*

Abstract

The belief systems of societies that have continued since mythical periods exhibit their vestiges in newly accepted religions. The memories of the past and the mythical codes that have been placed in the subconscious of the Turkish society that accepted Islam also find themselves reflected in the cultural assets in an ongoing process. As one cornerstone of this life, animals have had an important place in their mythical worlds and systems of thought, as have many elements that have been included in the cultural world of the Turks, having lived on the nomadic steppes for ages. The animal motifs in the zoomorphic world design of the Turks, in the myths of descent, in the narratives as guides and assistants, overlap with

Geliş tarihi (Received): 24-01-2022 – Kabul tarihi (Accepted): 22-04-2022

* Doç. Dr., Yıldız Teknik Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü (Yıldız Technical University Faculty of Arts and Sciences Department of Turkish Language and Literature). harmanci@yildiz.edu.tr. ORCID 0000-0003-1062-7926

the names of some dervishes in the Sufi literature. In this study, the mythological traces in the naming of dervishes, who are called by the names of some animals, were tried to be determined through animal symbolism in Turkish mythology. At the same time, the characteristics of dervishes who take animal names in the Sufi literature that cause this naming are emphasized. The fact that these dervishes have common characteristics in terms of disposition and that almost all of them are from the group of heterodox dervishes also brings up the relationship between animal symbolism and melamet. At this point, heterodoxy emerged as a form of religious interpretation, which is one of the factors in Turks' acceptance of Islam beyond the central understanding of the religion; it created a syncretic interpretation of Islam by incorporating mysticism. These animal titles, which are preferred to contribute to the systematic of the Melamet doctrine that works to accuse the human soul, can be thought of as a mystic interpretation or traces of a sectarian line. The study also examines the naming in the names of wandering dervishes with animal titles in the center of melamet; naming stories and tries to reveal the symbolic and functional consistency of these titles. In this context, it has been determined that the animal names in the names of sufis such as Aslan Baba [Lion Father], Kurt Baba [Wolf Father], Barak Baba [Dog Father], Koyun Baba [Sheep Father], Geyikli Baba [Deer Father] have a function beyond animal symbolism. It has been observed that the negative perception of the world of associations that these animals represent in terms of social and semantics is utilized. This study aims to evaluate how animal symbolism is seen in heterodox dervishes and the animal names in the names of these dervishes through mythical and esoteric readings.

Keywords: *symbol, naming, animal symbolism, sufism, heterodoxy*

Öz

Toplumların mitik dönemlerden itibaren süregelen inanç sistemleri, yeni kabul edilen dinlerde izlerini sürdürür. İslamiyet'i kabul eden Türk toplumunun geçmişe ait hafızası ve bilinçaltına yerleşen mitik kodları da devam eden süreçteki kültür varlıklarında yansımaları bulur. Uzun süre göçebe bozkır yaşamı süren Türklerin kültür dünyasına dâhil olan pek çok unsur gibi bu hayatın temel taşlarından olan hayvanlar, onların mitik dünyalarında ve düşünce sistemlerinde önemli bir yer tutar. Türklerin zoomorfik dünya tasarımında, türeyiş efsanelerinde, yol gösterici ve yardımcı olarak anlatılarında yer alan hayvan motifleri, tasavvuf literatüründe bazı dervişlerin adları ile örtüşmektedir. Bu çalışmada bazı hayvanların isimleri ile anılan dervişlerin adlandırmasındaki mitolojik izler, Türk mitolojisindeki hayvan sembolizmi üzerinden tespit edilmeye çalışılmıştır. Aynı zamanda tasavvuf literatüründe hayvan adları ile anılan dervişlerin bu adlandırmaya neden olan özellikleri üzerinde durulmaktadır. Bu dervişlerin meşrep bakımından ortak özellikler göstermesi, hemen tamamının heterodoks dervişler zümresinden olması hayvan sembolizmi-melamet ilişkisini de gündeme getirmektedir. Türklerin İslam dinini kabulündeki etkenlerden biri olan ve en genel ifadeyle merkezi din anlayışının dışında kalan dinsel yorumlar için kullanılan heterodoksi, mistisizmi de bünyesinde barındırarak senkretik bir İslam yorumu oluşturur. Melamet doktrinini

insan nefisini itham etmek üzere işleyen sistematiğine katkı sunmak üzere tercih edilen bu hayvan unvanlı adlandırmalar, bir tasavvuf yorumundan ve bir meşrep çizgisinden kaynaklanabilmektedir. Çalışma, hayvan unvanlı gezgin dervişlerin isimlerindeki adlandırmayı melamet merkezli de irdelemekte; adlandırma öyküleri ve bu unvanların, sembolik ve işlevsel bakımdan tutarlılığını ortaya koymaya çalışmaktadır. Bu bağlamda Aslan Baba, Kurt Baba, Barak Baba, Koyun Baba, Geyikli Baba gibi mutasavvıfların adlarında geçen hayvan isimlerinin hayvan sembolizminin yanında melamet doktrinle de ilişkisi üzerinde durulmuştur. Çalışma, hayvan sembolizminin heterodoks dervişlerde nasıl görüldüğünü ve bu dervişlerin isimlerindeki hayvan adlarını mitik ve ezoterik okumalar üzerinden değerlendirmeyi amaçlamaktadır.

Anahtar sözcükler: *sembol, adlandırma, hayvan sembolizmi, sufizm, heteredoksi*

Introduction

Lasting around 300 years, Turks' westward journey was also when their esoteric understanding of religion was shaped. Evaluating the understanding of Sufism that continues from Anatolia to the Balkans is not possible by ignoring the effect of the nomadic mythical-period order of beliefs and the life practices that geography and travel required. Behind the emotional attitudes of the nomadic society trying to recognize and adapt to a new religion, their attempts at recognizing the new religion through Sufism should be sought out as much as the traces of mythical tradition.

During this period of acquaintance, Sufism-based religious life had not yet completed its institutionalization, and the multi-layered chaotic structure in the geography was unable to permit institutional learning processes. The gap between madrasa scholars and the pioneers of love was widening daily, as the political powers of the cities were unable to penetrate into the provinces due to the harsh geographies and difficult conditions of the age. This power in spirituality that has been ongoingly maintained changed hands periodically, each attempting to maintain its presence within their own social environments. Indicating the difference of Islam between settled and nomadic Turks from the Karakhanids to the Ottomans, Ocak said, "While developing in the settled cultural centers, in accordance with the book-based principles taught in the madrasahs called Sunnism or Ahl-i Sünnet ve Cemaat, under the guidance of a well-worked systematic law and a theology, without a madrasa states that the popular Islam among the nomadic groups has a strong mystical spirit and structure" (Ocak 2013a: 92).

The understanding of mysticism that emerged in those years should be considered as an adaptation process that was susceptible to the mythological nature of the societies that was periodically prepared and geographically permitted. A belief system consisting of Turkish society's reactions to the situations it encountered in the process of recognizing nature did not undergo a radical change in addressing the Islam; the typology and forms remained largely the same. Because the nomadic Turkish society had not yet achieved the conditions for fully learning the rules of the new religion, they were able to maintain their traditions for a long time. In particular, any book Islam/ madrasah Islam reaching the world of spirituality far

from cities was difficult outside of the verbal transmissions of wandering Sufis. The written transmission of the religious institution being uncommon, especially information about the Islamic religion being in Arabic and the absence of a clergy, was enough to ensure the continuation of an emotional and verbal belief system within this geography. Ocak, states that Sufism found strong representatives among nomadic and semi-nomadic Turkmens in Anatolia in the 13th century. “Fathers, similar to the old kam-ozans, were spreading a simpler and simpler understanding of Islam than the madrasa-origin jurists taught, and meanwhile, they also formed a folk Sufism suitable for the conditions of Anatolia” (2000: 71). Ocak defines it as “kind of folk Islam” and states that it “has a heterodox character rather than a Sunni character” (2000: 71, 2013b: 48- 54).

In this process, the general public apart from the urban minority, which had gained a relatively institutional and academic dimension, had to maintain an integrated belief intraditional religions. This separation process led to sharp divisions that resulted in conflicts and wars as well as in sociological polarizations that have persisted to the present day. Conflicts and wars were experienced in those times due to the sheltered areas of societies not enabling homogenization, and different interpretations emerged in Sufism (Ocak, 2000: 36-51; Ocak, 2013a: 90-95, 123-152, Köprülü 2003: 208).

Turks’ westward migration coincided in all respects with the center of the above-mentioned social conflict. The chaos the Mongols caused, the long westward migration, the local forces trying to keep their hold on the geography, the social environment formed by the new religion, and the presence of Sufism-oriented pioneers among the established belief systems of ancient societies, in particular, all shared an extremely chaotic structure. The doctrine of *Melamet* [self- reproach]¹ being an alternative approach to mysticism removed from the madrasas’ cultural power and trying to institutionalize, emerged as a reaction to this chaotic environment.

The Turks, along with the religion of Islam they encountered while migrating westward, also came across *Melamet* in Khorasan Sufism.² This is why the thoughts of the Khorasan dervishes who’d come to Anatolia from Central Asia were determinant in how Islam formed in Anatolia. This *Melamet* interpretation, also known as the Khorasan School or Nishapur School, was determinant in the Islamization of the Turks and turned into a big trend by extending beyond its geographical borders.³ *Melamet* was an interpretation of Sufism that reached the Balkans with the 300 years of migration toward Anatolia. Aside from surviving in Turkistan, Afghanistan, Iran, and Iraq, it has also been able to exist in broader and more expansive geographies through the Turks’ interpretation of Islam. It lost its power day by day in the face of the belief system institutionalized by the cities in the Islamic lands both within and beyond the Ottoman Empire, surviving in the Balkan cities for as long as its geographical nature allowed. Gölpınarlı states that the idea of Melâmet, which had many supporters in Khorasan in the 11th century, was developed by mystics over time and spread over a wide geography from Turkistan to the Balkans and affected many sects and groups (2013: 14-15, 1969: 262).

In Melamet dervishes, a kind of self-discipline is essential by being shamed, condemned, hiding her good deeds, and revealing her bad deeds. These dervishes, who aim to adopt a deeper and sincere understanding of religion by opposing the formalism of religion, live-in care to stay away from everything that pleases the nafs. The animal furs these dervishes wear, the horned caps they wear on their heads and the nefir they use as an instrument should be evaluated in terms of both animal symbolism and melamet (Ocak, 1992: 72, 115, 163-164).

The relationship between animal symbolism and heterodoxy

Primitive humans took care of the wild animals they saw as more experienced than themselves in the face of nature and were fascinated by that roughness and comfort. They were deeply impressed by the animals because animals were not afraid of the sea, mountains, forests, swamps, or the dark. According to Huizinga's game theory, humans have learned to make this world livable for themselves by imitating animals. The most important mission of the living organism is to survive and maintain its lineage. Human beings have understood that the game of animals, which begins with mating, is necessary at every stage of life (Huizinga, 2006: 16- 17).

The adventure that started with imitating these animals has caused humans to see animals as sacred beings and perceive them as a divine power for hundreds of years. Therefore, animals have occupied a large place among the divine helpers in whom humans have taken refuge against earth- and sky-borne fears, and these animals, both timid and dangerous that have taken a long time to domesticate, are often described in the myths of creation and salvation.

These mythical traces were seen in the zoomorphic world-design as perceived by the Turks, in how they assigned animal names to the 12 months in the Turkish calendar (Bayat, 2007: 40- 41, Biray, 2009: 671-675), and in the legends of how various Turkish tribes had descended from animal ancestors (Bayat 2007: 165-178,183-187; Ögel 2003: 20-23; Erkoç, 2017: 39-41, 45, 61-63), at the same time, this effect was also seen in animal motifs that help and guide the hero in the difficulties he encounters, and in the animals believed to accompany the heroes on their journey to become shamans. The traces of animal symbolism, ancestry, and totems seen in the history of Turkish culture since mythical periods have continued to be present in various forms with the adoption of Islam. Some dervishes being named with these symbols in Sufi literature can be regarded as a reflection of this manifestation. The effect of animal symbolism in names such as Aslan Baba [Lion Father], Kurt Baba [Wolf Father], Barak Baba [Dog Father], Koyun Baba [Sheep Father]), Geyikli Baba [Deer Father], Kartal Baba [Eagle Father] cannot be considered strange.

In all societies, naming is seen to be an important factor in social representation and in providing people with an identity, and social norms and moral values are taken into account when naming. However, most of the heterodox dervishes found names for themselves and preferred words with negative connotations and meanings with regard to social values, meanings that society finds strange and belittles. Moreover, these dervishes are seen to have even choose titles such as dumb, crazy, stupid, naked, and drunk. This philosophy of

Melamet, which resembles a strict diet that will last a lifetime, advises people to refrain from almost all worldly blessings. According to this philosophy, worldly blessings and titles such as property, sexuality, marriage, parenthood, and natural beauties such as eyebrows, eyelashes, hair, beard, and mustache should be avoided (Ocak, 1992: 114; Ocak, 2000: 67-68, 196, Köprülü: 1996: 49-50). All the difficulties and dangers of being a traveler should be experienced by constantly traveling without settling in any geography or city, without owning land or property.⁴

Some of their colorful life stories have survived to the present through their manuscripts and poems, their names and acclaim still present today. Even now, different approaches are exhibited regarding these dervishes who maintained their way without diverging despite being regarded as strange by society during their lifetimes. Those who criticized these marginal and contrary travelers in terms of moral and religious judgments and those who approved of them were due to the enigma of their colorful lives.

One of the peculiarities in the appearance of heterodox dervishes is that they dressed in animal furs. Integrating with nature and establishing closeness with animals that can harm people, in particular, are meaningful in this ardent way of life. Showing a supernatural power, this style of dress has acquired a metaphysical meaning, as seen in the story of Prophet Solomon talking to birds (Akkaya, 2010: 61). In Sufism, which over time became institutionalized, *post* [furred animal skin] became a word for sheikhdom. The adjective *postnişin* [sitting on the fur skin] in Persian implied the authorized representative of the sect at the time (Gölpınarlı, 2004: 256). In the Mevlevi sects, the leader of the order, in particular, would sit on a red fur during rituals (Arpaguş, 2007: 332). This still-current practice is a continuation of the animal cults from the mythic period. In mythic religions and ancient legends, narratives are found of heroes who'd established a special correlation with wild and dangerous animals. Heterodox narratives state that some dervishes could avoid scorpion bites and not get poisoned by snakes. These narratives report those wild animals such as deer, lions, and wolves neither harm nor fear them.⁵ This wildlife, which is a deadly threat to normal humans, was believed to not be a danger to them and that they could even influence wildlife.

These immunities the wandering dervishes had were believed to be blessings God had bestowed upon them. These groups, who are believed to have lived with timid and wild gazelles and deer and to have made friends with lions, were also allowed to wear the furs of these animals. According to written sources, these dervishes with their scary appearances and cutting and piercing war tools had been useful in wars before a regular army was established during the foundation of the Ottoman Empire. Geyikli Baba [deer father], who supported the conquest of Bursa and its surroundings during the Orhan Gazi period, was believed to be the head of these heterodox dervishes and had gained his name because he wore deerskins (Ocak, 1992: 89-92).

We see deer imagery in most of the founding pioneers of the Sufi movement in Anatolian geography. This myth, shaped around a focus on the dervish Geyikli Baba, is full of rich narratives. Geyikli Baba fought with his men against Byzantine soldiers with a sword in

his hand during the establishment of the Ottoman Empire and was described as a dervish upon a deer (Ocak, 2000: 207; Köprülü, 2003: 242). Neither his sword nor his being a Sufi strengthened this legendary narrative, but his ability to ride and dominate the deer like a horse. Many narratives also stated that he wore deer furs; this is known to be seen in many heterodox dervishes. There are narratives describing the sanctity of the deer and the belief that the deer should be protected. The most colorful of these is the narrative between Abdal Musa and Kaygusuz Abdal. Gaybi, son of the ruler of Alanya, shoots a deer with an arrow while hunting. The deer entered the lodge of Abdal Musa, the hunter followed him and asked the dervishes about the deer. Abdal Musa took an arrow from his armpit and showed it to Gaybi. Gaybi recognized his own arrow and began to believe in Abdal Musa's philosophy of life (Güzel, 2020: 11-17).

With a great area of influence in Anatolia, the Bektashi coterie's leader and founder Hacı Bektaş Veli was similarly friendly with deer and gazelles; these untamed animals did not leave his surroundings. According to one belief still present among the Anatolian peoples, some families called *sherbetli* were believed to be protected from dangerous, wild animals that would not harm them. These people, whom poisonous animals were believed would not bite, performed healing through their extraordinary ancestral powers. Due to this belief, antlered deer heads and at the very least deer motifs were seen to adorn the walls of these homes for hundreds of years. The collectivist culture wanted to bring the saints of their time together with the deer in their narratives in order to explain deer's sanctity, so the encounter Muhammad and the warrior Hamza had with the deer, the guidance in the *Dede Korkut* stories and deer's meeting with one of the first Sufis, Ibrahim Edhem, and directing him to Sufism are the narratives contained in the Islamization process (Yeşildal, 2015: 18-22).

Animal symbolism in Turkic mythology is largely shaped by the wolf leadership. In the Chinese annals, the wolf was seen as one of the origin myths since the 100th year in the light of half historical/half mythological information about Proto Turks. A variant is found in one of these origin myths: Hsi-Hailer, the first ancestor of the Göktürks, was destroyed by a country called Lin. They tortured a little boy, cut off his arms and legs, and threw him into a large swamp. A she-wolf found the boy and fed him daily. After a while, the child and the wolf mate, and the wolf becomes pregnant with the child. The wolf gives birth to ten boys. The *Aşina* family, who founded the Göktürk state, is descended from one of these children (Ögel, 2003: 22-23).

In these origin myths, which also have other variants, and later in the Göktürk and Uyghur Turks, the wolf is seen to gain savior, protective, and leadership characteristics with the function of ritual-myth. In the epic of *Oguz Kagan*, a big male wolf with sky-blue hair and a sky-blue mane guides the Oguz Kagan and his army who had gone to war (Bang, Arat, 1936: 19). Through the changes in religion and culture, the wolf did not lose its basic function and has continued its ritual-prayer function by being embroidered on woven fabrics, banners, tents, and objects such as swords. As a matter of fact, Turks used to hang a wolf head or wolf tooth on the front of their tents in order to protect their families, believing that they could avoid the dangers that may come from evil spirits in this way (Bayat, 2006: 65).

Esoteric and mystical pioneers did not appear to cut ties from this mythological ritual but rather to have continued the wolf symbolism to protect from evil spirits and to represent the secret bond of esotericism. At various times, this mythological bond is understood to have been kept alive through behaviors such as wearing wolf skins, howling like a wolf, or being referred as a wolf. The multi-layered cultural structure of the early modern period and the political periods in different geographies have caused these homogeneous myths to diversify and change. The myth of the pioneer and the guardian wolf, which continues its existence as a ritual, also survives in dervishes; this has also been related to this syncretic structure of Sufism.

The myth of the wolf continued to exist even after the Turks converted to Islam, a religion quite different from their old beliefs. Being a religion extremely removed from totems and saints apart from the one god, Islam does not mention wolves among the particular sacred animals. Wolves are mentioned among the sacred animals guiding society in Central Asia and Anatolia. In this respect, many dervishes in Anatolia are seen to refer to wolves.

The *Kurt Baba* tombs in Anatolia, especially in İzmir, Kemalpaşa, Amasya, Antalya, Adıyaman, Konya, Kocaeli, and Giresun all have wolf stories in their dervishes' narratives. In almost all of the narratives present around these tombs, these dervishes are seen to be the founding *Babas* [fathers] who came to Anatolia from the Khorasan region; some of them refer to wolf leadership and protection just like the origin myths (Ekşi, 2014).

One animal cult that is thought to be related to the wolf myth also developed around the *barak* [long-haired hound]. According to Kaşgarlı Mahmud, when the vulture or eagle is close to death, it lays two eggs and incubates them. A chick hatches from one of the eggs: This is the eagle's last offspring. The other is a long-haired hound called a *barak*. Barak is considered to be the fastest running dog and the most reliable hunter (1992: 171). Baraks are mentioned in tales from the Kipchak period and in the context of Oğuz Kağan's trip to the Empire of Dogs. The ruler of the Empire of Dogs was called "It [Dog] Barak." (Ögel, 2003: 87, 562) According to Roux's quotes, R. Dankoff suggested that two distinct shamanic beliefs exist in the Barak narrative: The shaman and the other animal shamans borne by an eagle. Roux agrees with Dankoff's view that well-known figures from many Turkish peoples have used the name Barak since the Mongols and undoubtedly from earlier times (2011: 48).

The narratives of *Barak Baba* and *Sheikh Barak*, whose names are mentioned in locations' names and tombs in Anatolia, are also multi-layered as origin myths. The Barak dervishes, whose different narratives about places of emergence and burial given, are mentioned to be united in their heterodoxy. These dervishes, some of whom were of Khorasan origin and others born in Anatolia, are understood to have been in demand over a very broad geography. The narrative attached to *Saru Saltuk*, in particular, can be said to have been decisive; he lost his life dramatically. He is rumored to have been given the name *Barak* by Sarı Saltuk. Those who talk about Barak Baba and his dervishes say that they shaved their hair, beard, and eyebrows. They expressed that people had bushy down-turned mustaches with iron rings on their wrists and ankles, wearing a felt cap with horns on both sides, small cymbals and anklebones hanging around their necks, singing cries while dancing and playing drums

(Ocak, 1992: 71-73). In addition to the mythical connotation, the word *Barak* has with a long-haired hound, its perception as with other wild animal names (i.e., wolf and dog) are related to its disguise and clothing. Barak Baba is known to make strange noises and shouts while dancing caused him to be described as a *barak*.

In terms of being the transit route of Haji Bektash-centered dervishes in Anatolia, the *Barak Baba* mausoleums in Balıkesir's Bigadiç, Çorum and Niğde in Kırıkkale, Yozgat, and Nevşehir as well as the villages named *Barak* in Kayseri reinforce the *Barak Baba* narrative under the guidance of *Saru Saltuk*. Although where and how his life story ended is not known, his colorful dervishes are shown to have left traces of his terrible appearance. He was understood to have been able to make himself accepted as part of the wild with strange situations and strange clothes. Admitting the mythical animal-ancestor association to have been as effective as Sufism is necessary for forming this metaphysical/esoteric image. As a matter of fact, in one small text said to belong to Barak Baba and to carry mythical traces, he counts mountain life and wild animals such as lions, tigers, deer, wolves, bears and coyotes there (Gölpınarlı, 1992: 21).

Narratives about the eagle and the falcon are also mentioned among the genesis stories in Turkish mythology. In a mythical narrative about the descent of the Kyrgyz, a woman dreams that a hunter nature comes to the tent and flies around her bed while she is sleeping. Then, somehow, the woman becomes pregnant. All of the chiefs who ruled the Kyrgyz tribe were descended from this woman (Ögel, 2003: 594). Another narrative tells that the *Merküt* tribe, one of the Teleut Turks in Altaic, was descended from the black eagle and the *Yurttaş* tribe from the white eagle (Ögel, 2003: 47). For Yakut Turks, the eagle is one of the birds frequently mentioned; they consider the eagle to be very important, and the most important oaths were made with the name *karakuş*. The generation of those who broke an oath made this way was believed would come to an end (Radloff, 2008: 339). During the Göktürk and Uygur periods, eagles and other birds of prey were also regarded to represent protective spirits and justice. The eagle continued to be viewed as a symbol of sovereignty even after adopting Islam (Aslan, 2005: 87). According to beliefs in Turkish mythology, the eagle is seen as the symbol of the God Ulgen (Küçük 2013: 124-125). In narratives, the falcon/hawk appears in metamorphosis motifs because it can rise high and fly fast. Haji Bektash Veli disguised himself as a falcon to attack the Bedaḥşan soldiers who had occupied Khorasan, plundered Muslims' property, and captured Kutbeddin Haydar. After winning the war and returning to Khorasan, he disguised himself as a dove (Duran, 2014: 126-127). What can be understood to come to the fore from this narrative is that the falcon represents war and attack, while the pigeon represents peace and tranquility.

In folk poetry and classical poetry, despite being known for flying high, making nests on peaks, and hunting, the eagle was not used much in dervish names or Sufi narratives because the social culture preferred falcons/hawks among hunting birds. No information is found on how *Kartal Ahmet Baba*, who had a dervish lodge in Istanbul's Üsküdar district and died in 1789 (M. Süreyya: 1996: 872), got this name. Despite being from the institutional Sufi school of the late period, this is important in terms of being associated with the eagle.

The lion, a symbol of power and might, is also an important symbol of Turkish mythology. Physical power is an important factor providing power in societies that have lived as hunter-nomads for a long time. One of the animals accepted as the symbol of this power is the lion. *Arslan* [lion] is a title used by khans in Turkish states since the early ages. According to the information provided by Chinese sources, the Uyghur khans were called *Arslan* toward the end of the 10th century and their countries were called *Arslan Han Uyghurs* (İzgi, 1989: 32). In addition to *Arslan* being a title, boys who are desired to be powerful are given the name *Aslan*. Many rulers have been known by this name in history (e.g., Arslan Yabgu, Sultan Alparslan from the Great Seljuk khans, and Kılıçarslan from the Anatolian Seljuk khans). *Kılıçarslan* [lionsword], the sultan in a narrative in the *Velayetname of Haji Bektash*, kills a dragon in Hasandağı near Aksaray and makes that area a place where people can live without fear (Gölpınarlı, 1995: 71). This narrative reveals the name of the hero who eliminates a terrible dragon-like creature is the *Aslan*, the symbol of power.

The lion, a symbol of bravery and courage, is an adjective used for Hazrat Ali. Hz. Ali was referred to as the lion of God for hundreds of years. The twelve imams descended from Hz. Ali is also described as the 12 lions. Another person referred to as a lion in Islamic history for his might, glorious appearance, and heroism in wars was Hz. Hamza, the uncle of Prophet Muhammad. Annemarie Schimmel (2004: 49) compared a true dervish to the golden lion in the dark forest of this world, stating that wild lions will obey the saints and serve them like domestic mounts. One example of this situation is seen in the *Velayetname of Haji Bektash*. According to the narrative, Sayyid Mahmud Hayrânî rode a lion and used a snake as a whip while going to visit Haji Bektash (Gölpınarlı, 1995: 49). In another narrative in the *Velayetname*, while Haji Bektash was migrating from Turkistan to Anatolia, he visited a place where lions were found in the desert. Two lions went to attack Haji Bektash. Haji Bektash pats them from their heads to their tails. After that, both lions turn into stone. When other lions see this, they become unable to do anything (17). The collectivist culture wants to show that divine power defeats the lion, and the dervish is strong like the lion.

Ahmed Yesevi is one of the important persons who had established religious mystical literature in Central Asia and developed Sufi literature in Anatolia; his master's (sheik) name was *Arslan Baba*. No information in the sources is found as to how Arslan Baba got this name. According to the mystical narratives, Arslan Baba lived in the time of Prophet Muhammad and lived for 400-700 years (Köprülü, 2003: 79).

Animals and their care are important in the economic structure of nomadic societies. For this reason, shepherding and the cult of Shepherd Ata [Shepherd Baba] are important. After the adoption of Islam, Central Asian Turks transferred the civilized heroic function of the Çoban *Ata* through the Yesevi dervish Zengi Baba. Zengi Baba was known for his miracles in legends, shown as a shepherd who tamed animals and grazed cattle among mythological rumors (Bayat, 2007a: 81–84).

The fact that some prophets and people with important religious identities worked as shepherds made mentioning this profession alongside saints or having various qualifications

such as being in close contact with animals, speaking their language, and dominating them common. The profession of *Koyun Baba* [Sheep Father], whose real name is rumored to be Seyyid Ali and one of the Kalenderi dervishes of the 15th century, was also a shepherd. He was known as *Koyun Baba* because he was a shepherd (Çıplak, 2001: 21, 23, 77). In Turkish, the phrase “like a sheep” is used for agreeable people. A narrative in *Menakıpname* exists about his mild-tempered and patient personality (Yılmaz, 1999: 24).

Evliya Çelebi attributed the reason why *Koyun Baba* had this name was due to his bleating like a sheep. According to the narrative, Evliya Çelebi (2006: 94) conveyed, *Koyun Baba* would bleat like a sheep every 24 hours until he arrived at Anatolia from Khorasan with Haji Bektash Veli. *Koyun Baba* can be considered as a representative of the Çoban *Ata* cult in the 15th century. The fact that the place and the narrative representing the *Koyun Baba* school in many places (including Bursa, Menemen, Kütahya, Kızılırmak River, Thrace, and the Balkans) have survived until today reflects this cult (Taşkın, 2015: 117).

Conclusion

In Turkish Sufi literature, some dervishes are called by animal names such as Aslan Baba [Aslan Baba], Kurt Baba [Kurt Baba], Barak Baba [Dog Baba], *Koyun Baba* [Sheep Father], Geyikli Baba [Deer Baba]. In this naming, animal symbolism in Turkish culture is effective, as well as the fact that these dervishes have common characteristics in terms of philosophies. Since the way of life in close relationship with animals, which started with hunting and gathering in the mythical periods, continued in the nomadic life of the ancient Turks, animals take place in many areas of cultural history. Animals such as lion, wolf, dog, sheep, deer and eagle seen in the naming of dervishes, which constitute the main element of this study, are animal motifs in Turkish mythology. These animal motifs, which exist in cultural memory, are encountered in many folk narratives from myth to hagiography. There are also hagiography about the dervishes, whose names are mentioned above, who are mentioned with the names of animals. However, cultural memory/animal symbolism is not the only factor in naming some dervishes with animal names.

These dervishes, who aim to adopt a deeper and sincere understanding of religion by opposing the formalism of religion, live in an effort to stay away from everything that pleases the soul. The essence of the understanding of melamet, which is far from institutionalization in its essence, is to control the sovereignty of the soul and to reach self-consciousness, regardless of the condemnation of those who condemn it. For heterodox dervishes, it is a kind of self-respect to be condemned, to hide the good, to reveal the evil. The dervish in this consciousness resorts to various ways to hide the understanding of his spiritual wealth. The animal skins and horns used by these dervishes as clothing should be evaluated both in animal symbolism and within the heterodox system of thought. The mention of dervishes by animal names is also related to this system of thought. The fact that the names of some of these dervishes were chosen from animal species should be evaluated in the context of their relationship with melamet, which means that they blame their nafs.

Endnotes

- 1 See Bolat, “Melamet, which means to condemn, to blame, to scold, to reproach, to fear, to disgrace, is an infinitive word and Melam(et)i means that which is subject to condemnation. Melamet in Sufism is “Hiding his good deeds (for fear of showing off) and revealing his bad deeds and sins (to fight his own soul)... The essential quality of melamet manifests as secrecy and avoidance of reputation in order to avoid hypocrisy.” (Bolat, 2003: ss. 15-16). See Gölpinarlı, “Melamet... It is the way adopted by a group that opposes the people of Sufism in Sufism. It is derived from the word “levm”, which means to condemn.” (Gölpinarlı, 1969: 246), for more information see, A. Gölpinarlı, *Melâmîlik ve melâmîler*, ss. 22-26.
- 2 See Gölpinarlı, “These first Melametis were called “Melâmiyye-i Kassâriyye” or “Melâmiyye-i Ulâ” meaning first period Melamis because of the spread of melami in Nishapur by Hamdûn’ül-Kassâr. Also, since they spread from Khorasan region, Khorasanids, Khorasan saints, Khorasan soldiers tried too.” (Gölpinarlı, 1969: ss. 251-252), for more information see, F. Köprülü, *Anadolu’da İslâmiyet*, ss. 48-49.
- 3 For more information see, A. Gölpinarlı, *Melâmîlik ve melâmîler*, ss. 4, 8-9, 14-16 and A. Y. Ocak, *Babâiler isyanı (Aleviliğin tarihsel alt yapısı)*, ss. 69-72.
- 4 For more information see, R. Hartmann, Es-Sülemî’nin Risâletü’l-Melâmetiyyesi, ss. 340-346.
- 5 For more information see, A. Y. Ocak, A. Y., *Alevî Ve Bektaşî inançlarının İslâm öncesi temelleri*, ss. 162, 165, 166-167, 207-209, 219-221, 226-228., A. T. Karamustafa, A. T., Tanrının kuraltanıma kulları İslâm dünyasında derviş toplulukları 1200-1550, s. 11 and A. Gölpinarlı, A. *Vilâyet-nâme menâkıb-ı Hünkâr Hacı Bektâş-ı Veli*, ss. 12-13, 17-19.

Araştırma ve Yayın Etiği Beyanı

Bu makale tamamıyla özgün bir araştırma olarak planlanmış, yürütülmüş ve sonuçları ile raporlaştırıldıktan sonra ilgili dergiye gönderilmiştir. Araştırma herhangi bir sempozyum, kongre vb. sunulmamış ya da başka bir dergiye değerlendirilmek üzere gönderilmemiştir.

Research and Publication Ethics Statement

This is a research article, containing original data, and it has not been previously published or submitted to any other outlet for publication. The authors followed ethical principles and rules during the research process. In the study, informed consent was obtained from the volunteer participants and the privacy of the participants was protected.

Yazarların Makaleye Katkı Oranları

Bu makaledeki birinci yazar % 100 düzeyinde çalışmanın hazırlanması, veri toplanması, sonuçların yorumlanması ve makalenin yazılması aşamalarına katkı sağlamıştır.

Contribution Rates of Authors to the Article

The first author in this article contributed to the 100% level of preparation of the study, data collection, interpretation of the results and writing of the article.

Destek Beyanı

Bu çalışma herhangi bir kurum veya kuruluş tarafından desteklenmemiştir.

Support Statement (Optional)

There is no conflict of interest between the authors of this article.

Teşekkür (İsteğe bağlı)

Acknowledgement (Optional)

Çıkar Beyanı

Çalışma hazırlanırken; veri toplanması, sonuçların yorumlanması ve makalenin yazılması aşamalarında yazarlar arasında herhangi bir çıkar çatışması durumu söz konusu olmamıştır.

Statement of Interest

There is no conflict of interest between

References

- Akkaya, H. S. (2010). Süleyman. *İslam ansiklopedisi*. Volume 38. Türkiye Diyanet Vakfı, 60-62.
- Arpağuş, S. (2007). Post. *İslam ansiklopedisi*. Volume 34. Türkiye Diyanet Vakfı, 332-333.
- Aslan, Ş. (2005). *Türk mimari süsleme sanatlarında mitolojik kaynaklı hayvan figürleri (orta Asya'dan Selçuklu'ya)*. [Master's thesis]. Marmara University.
- Bang, W. and R. R. Arat. (1936). *Oğuz Kağan destanı*. Burhaneddin basımevi.
- Bayat, F. (2006). *Oğuz destan dünyası*. Ötüken.
- Bayat, F. (2007). *Türk mitolojik sistemi 1*. Ötüken.
- Bayat, F. (2007a). *Türk mitolojik sistemi 2*. Ötüken.
- Biray, N. (2009). 12 hayvanlı Türk takvimi -zamana ve insana hükmetmek-, *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, (39), 671-683.
- Bolat, A. (2003). *Bir tasavvuf okulu olarak Melâmetilik*. İnsan.
- Çıplak, Ş. M. (2001). *Osmancık'ta erenler durağı Koyun Baba*. Horasan. Çoruhlu, Y. (2015). *Türk mitolojisinin ana hatları*. Kabalıcı.
- Duran, H. (2014). *Velâyetname Hacı Bektaş Veli*. Türkiye Diyanet Vakfı.
- Erkoç, H. İ. (2017). Türk mitlerindeki motifler (VI.-VIII. yüzyıllar). *Journal of Old Turkic Studies*, (1), 36-75. Evliya Çelebi. (2006). *Evliyâ Çelebi seyahatnâmesi* (D. Yücel, S. A. Kahraman, and Z. Kurşun. Ed.) Yapı Kredi.
- Gölpınarlı, A. (1969). *100 Soruda Türkiye'de mezhepler ve tarikatlar*. Gerçek. Gölpınarlı, A. (1992). *Yunus Emre ve tasavvuf*. İnkılâb.
- Gölpınarlı, A. (1995). *Vilâyet-nâme menâkıb-ı Hünkâr Hacı Bektaş-ı Veli*. İnkılâb. Gölpınarlı, A. (2004). *Tasavvuftan dilimize geçen deyimler ve atasözleri*. İnkılâb.
- Gölpınarlı, A. (2013). *Melâmîlik ve melâmîler*. Milenyum.
- Güzel, A. (2020). *Kaygusuz Abdal (Alaaddin Gaybî) menâkıb-nâmesi*. Türk Tarih Kurumu.
- Hartmann, R. (2013). Es-Sülemî'nin Risâletü'l-Melâmetiyyesi. (Köprülüzâde Ahmed Cemal, Trans.), (A. Çatak, Ed.) *Gümüştane Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, (3), 329-360.
- Huizinga, J. (2006). Homo ludens oyunun toplumsal işlevi üzerine bir deneme (M.A. Kılıçbay, Trans.) Ayrıntı.
- İzgi, Ö. (1989). *Çin elçisi Wang Yen-Te'nin Uygur seyahatnamesi*. Türk Tarih Kurumu.
- Karamustafa, A. T. (2008). Tanrının kuraltanımaz kulları İslâm dünyasında derviş toplulukları 1200-1550. (R. Sezer, Trans.) Y.K.Y.
- Kaşgarlı Mahmud. (1992). *Divânü Lügati't-Türk tercümesi I*. (B. Atalay, Trans.) Türk Dil Kurumu.
- Köprülü, F. (1996). *Anadolu'da İslâmiyet* (M. Kanar. Ed.) İnsan.

- Köprülü, F. (2003). *Türk edebiyatında ilk mutasavvıflar*. Akçağ.
- Küçük, M. A. (2013). Geleneksel Türk dini'ndeki 'ana/dışıl ruhlar'a mitolojik açıdan bakış. *Iğdır Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi* (1), 105-134.
- Mehmed Süreyya (1996). Sicill-i Osmanî. Volume 3, (N. Akbayar. Ed.), (S. A. Kahraman, Trans.) Tarih Vakfı Yurt.
- Ocak, A. Y. (1992). *Osmanlı İmparatorluğu'nda marjinal süfilik: Kalenderiler (XIV-XVII. Yüzyıllar)*. Türk Tarih Kurumu.
- Ocak, A. Y. (2000). *Babâiler isyanı (Aleviliğin tarihsel alt yapısı)*. Dergâh.
- Ocak, A. Y. (2013). *Alevî ve Bektaşî inançlarının İslâm öncesi temelleri*. İletişim.
- Ocak, A. Y. (2013a). Osmanlı toplumunda zındıklar ve mülhidler 15-17. yüzyıllar. Tarih Vakfı. Ocak, A. Y. (2013b). Türkler, Türkiye ve İslâm. İletişim.
- Ögel, B. (2003). *Türk mitolojisi I*. Türk Tarih Kurumu.
- Radloff W. (2008). *Türklük ve Şamanlık* (A. Temir Ed./ Trans.) Ötüken.
- Roux, J. P. (1994). *Türklerin ve Moğolların eski dini* (A. Kazancıgil, Trans.) İşaret.
- Roux, J. P. (2011). *Eski Türk mitolojisi* (Y. Sağlam, Trans.) BilgeSu.
- Schimmel, A. (2004). *Tanrı'nın yeryüzündeki işaretleri* (E. Demirli, Trans.) Kabalıcı.
- Taşgın, A. (2005). Nehrin piri: Koyun Baba ve menakıbı. *Alevilik-Bektaşilik Araştırmaları Dergisi* (11), 117-174.
- Yeşildal, Ü. Y. (2015). *Mitten destana, destandan türkkiye Anadolu sahası Türk folklorunda geyik*. Kömen.
- Yılmaz, H. (1999). Bilinmeyen bir Koyunbaba menâkıbnâmesi üzerine. *Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi* (11), 21-52.

Electronic references

- Ekşi, E. "Kurt Baba Hz." (2014), Accessed April 3, 2021. <https://www.alucrahaber.com/makale/kurt-baba-hz-2313>.



Bu eser Creative Commons Atıf 4.0 Uluslararası Lisansı ile lisanslanmıştır. (This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License).



folk/ed. Derg, 2022; 28(2)-110. sayı
DOI: 10.22559/folklor.2103

Araştırma makalesi/Research article

Halkbilimsel Metaetik Kuram ile “Husumet Oluşturmak” ve “İftira Atmak” Olumsuz Etik Değerlerinin Çözümlemesi

Metaethic Theory of Folklore with “Creating Animosity” and “Slandering” Analysis of Negative Ethical Values

Sacide Çobanoğlu*

Öz

Değişen zaman ve gelişen teknoloji, insan hayatına olumlu yönde katkılarda bulunmakta fakat bununla birlikte toplum içinde yaşamını sürdürmeye çalışan bireyin etik anlayışında değişikliklere yol açmaktadır. 21. yüzyıl itibarıyla dünya üzerindeki bütün toplumlar, teknolojinin getirisi modernite rüzgârlarına kapılmaktan kendilerini alıkoyamamışlar ve kadim bilgiler yoluyla sahip oldukları etik değerlerinden süratle uzaklaşmaya başlamışlardır. Bugün dünyada kültürel yozlaşma sebebiyle gündem maddesi durumunda olan birçok etik sorunu vardır. Bu etik problemleri her toplumun kendi yapısına göre değişiklik göstermektedir. Etik anlayışındaki bu değişim sebebiyle Türk dünyasında da birçok etik probleminin yaşandığı görülmektedir. Bu problemlerin çözümlenebilmesine katkıda bulunabilmek amacıyla

Geliş tarihi (Received): 22-12-2021 – Kabul tarihi (Accepted): 4-04-2022

* Dr., Emekli Türk Dili ve Edebiyatı öğretmeni, yazar ve akademisyen.(Retired Turkish Language and Literature teacher, writer and academician). sacidecobanoğlu01@gmail.com. ORCID 0000 0002 5204 4270

halkbilimi ve etik alanlarında yaptığım disiplinlerarası çalışmayla *Halkbilimsel Metaetik Kuram* ve kuramımın inceleme yöntemi *Halkbilimsel Temellendirme Metaetikselsel Çözümle Yöntemimi* ortaya koymuş bulunmaktayım. Halkbilimsel Metaetik Kuram ahlâksal yaşam; gelenekler, görenekler, âdetler, töre ve örfleri esas alarak temellendirilebilir önermesini ortaya koymakta ve bu iddiasını Türk dünyasının tamambilicisi Dede Korkut Kitabı'nın etik indeksiyle ispatlamaktadır. Bu çalışmanın konusu Dede Korkut Kitabı Etik İndeksi'nde olumsuz etik değerlerden biri olarak yer alan *Husumet Oluşturmak ve İftira Atmak Olumsuz Etik Değerlerini* etik çözümlemesinin yapılmasıdır. Çalışmamızın amacı; Türk toplumunun etik anlayışının ortaya çıkışına kaynaklık eden halkbilimsel anlamda halk fikirleri, metaetikselsel anlamda önermeleri belirleyerek *Halkbilimsel Metaetik Kuramın* anlatılara uyulanması noktasında örnek bir çalışma yapmaktır.

Anahtar sözcükler: *halkbilimi, halk felsefesi, metaetik, kuram, yöntem*

Abstract

Technology affects human life both positively and negatively. In the 21st century, all societies have begun to move away from their own cultures and values. There are many ethical problems in the world today. These ethical problems vary according to the structure of each society. Due to this change in the understanding of ethics, it is seen that many ethical problems are experienced in the Turkish world. In order to contribute to the resolution of these problems, I have revealed my *Folkloric Grounding Metaethics Analysis Method*, which is the method of analysis of my theory and *Metaethic Theory of Folklore*, with my interdisciplinary work in the fields of folklore and ethics. Metaethic Theory of Folklore moral life; It puts forward the proposition that it can be justified on the basis of traditions, customs and traditions, proves this claim with the ethical index of the Book of Dede Korkut, the complete scholar of the Turkish world. The subject of this study is the ethical analysis of the *Negative Ethical Values of Creating Animosity and Slandering*, which is one of the negative ethical values in the Dede Korkut Book of Ethics Index. The aim of our study; It is to make an exemplary study at the point of applying the Metaethic Theory of Folklore to the narratives by determining the folk ideas in the folklore sense, the propositions in the metaethical sense, which are the source of the emergence of the ethical understanding of the Turkish society.

Keywords: *folklore, folk philosophy, metaethics, theory, method*

Extended summary

Folklore; As a branch of science that aims to better understand and have a deeper knowledge about the human, who is its object, by studying human behaviors and traditions, it researches everything about human beings. This situation ensures that folklore is related to all disciplines in a wide range in terms of both the density of the studied material and the diversity of the study methods in obtaining folkloric knowledge. The fact that only text-based studies were carried out for many years in folklore and the delay in switching to context-centered studies in a sense led to the neglect of the subjects, which are actually one of the

research areas of folklore. It is possible to say that morality, ethics and metaethics are at the forefront of these issues.

There is a widespread opinion in scientific circles that morality, ethics and metaethics are included in the research field of philosophy or theology. However, both the words morality and ethics derive from the roots meaning morality, tradition, custom, character, temperament, and they preserve the word tradition even in their word structures. In this respect, it is an indisputable fact that these subjects, which are considered within the field of study of philosophy or theology, cannot be excluded from the discipline of folklore, one of which is tradition.

Today, the technology that humanity has reached makes his life easier, but also paves the way for him to encounter some ethical problems in his daily life. Humanity no longer finds it sufficient to solve these ethical problems that it faces, as in previous periods, the evaluations of the teleological ethics understanding only for the result of the action, the rule-making of the normative ethics understanding, and the approaches of the virtue ethics claiming that happiness can only be achieved with a pragmatist lifestyle. At this point, we can see metaethics, which we can define as developing a meta-consciousness and revealing a meta-thinking style on ethics, which emerged as a reaction to normative ethics at the beginning of the 20th century, as a new perspective that can be used in the solution of existing ethical problems.

In line with this idea, as a result of our interdisciplinary study in order to draw attention to the similarity of the study areas of both disciplines and the synthesizability of their methods and to find solutions to today's ethical problems in this way, we have revealed the *Metaethics Theory of Folklore* and developed the method of the theory, the *Folklore Grounding Metaethics Analysis Method. Metaethic Theory of Folklore*; It is a theory based on grounding moral life on the basis of customs, traditions, customs and traditions. At this point, metaethics seeks answers to two questions: *What is a moral judgment?* and *Can a moral judgment be grounded?* The answers to these questions of metaethics lie in folklore, in folkloric knowledge. Metaethics uses grounding, which is a method of justification, in order to form a meta-thinking on a moral judgment and to make an ethical philosophy. Folklore, on the other hand, reaches folk philosophy by starting from folk ideas while examining a folkloric phenomenon/event, in other words, it bases the social event/phenomenon with folk ideas. In metaethics, propositions meet the folk ideas determined in order to justify in folklore. The two disciplines show commonality in this sense.

Folklore Justification Method of Metaethics Analysis was developed to examine the ethical elements in folklore facts/events, and the essence of the method is Folkloric Grounding. Ethical values are the most important elements that reveal the folk philosophy of a society. In this sense, we have chosen Dede Korkut Stories as our study universe as the work that best expresses the folk philosophy of Turkish society. It is possible to reveal the folk philosophy in Dede Korkut Stories by means of the folkloric metaethics theory and the method of analysis of the theory.

The subject of this study is; Creating Enmity and Slandering Negative Ethical Values, one of the negative ethical values that constitute an inseparable whole with Turkish culture, is the Metaethic Theory of Folklore, which we developed as a new theory in folklore, and the analysis method of the theory is the ethical analysis of these negative values with the Method of Folklore Foundation Metaethics Analysis. The aim of our study; It is to make an exemplary study at the point of applying the Metaethic Theory of Folklore to the narratives by determining the folk ideas in the folklore sense, the propositions in the metaethical sense, which are the source of the emergence of the ethical understanding of the Turkish society.

Giriş

İnsanoğlu sahip olduğu düşünme yetisi sayesinde diğer canlılardan ayrılır. Düşünme yetisinin insana tanıdığı ayrıcalıklarla insan önce yaşadığı dünyayı ve evreni sorgulamaya başlamış ardından medeniyet yaratma ve uygarlığa ulaşma yolunda büyük bir mücadele vererek bu yolda ilerlemeye devam etmiştir. Tarihi dönemler içinde çok uzun bir zamana tekabül eden bu meşakkatli yolculuk boyunca insan, tüm duygu ve düşüncelerini tüm amaç ve ideallerini toplumsal yaşamında kullanabileceği işler bilgiler haline dönüştürmeyi başarmıştır. Bu bilgiler ilk çağlarda kendine, yaşadığı dünyaya ve evrene anlam vermeye çalışan arkaik insanın yarattığı söylenceler olarak ortaya çıkıp değişen zaman ve gelişen teknolojiyle birlikte günümüze kadar ulaşmış ve icatlar yapan, teknolojiyi kullanan, uzayı keşfeden insanın deneysel bulgularına evrilerek yeni bir forma kavuşmuştur.

İnsan, aidiyet duygusuyla bağlı olduğu bir topluluk içinde yaşamını sürdüren, yaşadığı toplumun şekillenmesine katkıda bulunan, belli bir biyografi tarihine sahip sosyal bir varlıktır. İnsan yaşadığı toplumu şekillendirirken toplum da insanı şekillendirmektedir. Karşılıklı bir kültürlenme faaliyeti olarak nitelendirebileceğimiz bu sisteme, insanın sosyal yaşantısında nasıl davranması gerektiğini belirleyen kurallar zincirine *ahlak* adı verilmektedir (Çobanoğlu, 2021c: 403, 404).

Biz ahlakı; *yaşamı kullanma kılavuzu* olarak tanımlamaktayız. Çoğu zaman *ahlak* ile karıştırılan *etik* ise; ahlak felsefesi olarak tanımlanmakta ve insanın nasıl ahlaklı olacağını, nasıl doğru ve erdemli bir hayat sürdürebileceğini incelemektedir. Ahmet Cevizci etiğin, ahlak üzerine bir üst düşünme biçimi ortaya koyarak *ahlaklılığın felsefesini* yapmakta olduğunu ifade etmektedir (2002: 18). Bu iki kavramın üzerinde yer alan metaetik ise; etik üzerine bir üst düşünme biçimi ortaya koyarak *etiğin felsefesini* yapmaktadır. Metaetiği bir şemsiyeye benzetirsek altında yer alanların; birinci sırada *etik*, ikinci sırada *ahlak* olduğunu söyleyebiliriz. Gerek ahlak gerekse etik sözcükleri benzer köklerden türemiş ve *töre, gelenek, görenek, alışkanlık, karakter, huy, mizaç* anlamlarını taşımaktadırlar. Bu sözcüklerin türedikleri sözcük kökleri, halkbiliminin en önemli araştırma alanlarının başında gelen geleneği işaret etmektedir, bu bakımdan sadece türetildikleri sözcük köklerinin ifade ettikleri anlamlara bakarak dahi ahlak ve etik konularının bugüne kadar felsefenin ya da ilahiyatın araştırma alanına girdiği yönündeki yaygın kanaatin aslında yanlış bir kanaat olduğunu görmek mümkündür (Çobanoğlu, 2021a: 295-298).

Bir disiplin olarak felsefe, teorik felsefe ve pratik felsefe olarak ikiye ayrılmaktadır. Teorik felsefe, yaşamın anlamı üzerine fikir üretmektedir. İnsanı, dünyayı, evreni; yaşamı, ölümü ve değerleri inceleyerek bunlar hakkında sorular sormakta, hayatı anlamlandırabilmek adına bu sorulara cevaplar aramaktadır. Teorik felsefenin bu bağlamda güncel hayata uyarlanması diyebileceğimiz anlam arayışına dâhil olan bu sorularının cevapları, insana nasıl yaşaması gerektiğini öğreten onun varlığını sürdürmesini sağlayan bilgide, insanın yüzyılların tecrübe imbiğinden süzülerek gelen kadim bilgisinde, bu kadim bilgileri ritüellerle süsleyerek görsele döktüğü geleneklerinde, halk felsefesinde yatmaktadır. Bu bilgi halkbilimsel bilgidir. Halkbilimsel bilgi, insanın olduğu her yerde vardır. Bu sebeple gerek çalışılan malzemenin yoğunluğu gerekse çalışma yöntemlerinin çeşitliliği bakımından Halkbilimi (folklor) disiplini, oldukça geniş bir yelpazede bütün disiplinlerle alakalıdır.

21. yüzyılda teknolojinin gelişimiyle birlikte kültür endüstrisi bağlamında süratle globalleşen dünyamızda *kötülük problemi* artık geçmiş yüzyıllarda görülen şekilden çok daha farklı bir hale bürünmüş ve insanlığın yitirdiğini fark ettiği etik değerlerine yeniden sarılmasına zemin hazırlamıştır. Fakat kötülük problemi konusunda yaşanan değişim, etik anlayışı konusunda da yaşanmıştır. Artık günümüzde felsefenin bir alt dalı olan etik alanının; sadece eylemin sonucuna yönelik değerlendirmeler yapan *teleolojik etik* yaklaşımı, kural koyucu *normatif etik* yaklaşımı ve ancak pragmatist bir yaşam biçimiyle mutluluğa ulaşmanın mümkün olabileceğini iddia eden *erdem etiğinin* yaklaşımları yeterli olmamaktadır. Günümüz insanının bu yaklaşımlar haricinde, günlük hayatı içinde ahlâkî yönden yaşadığı problemleri çözmekte kullanabileceği yeni yöntemlere ihtiyacı vardır. Halkbilimi, etik ve metaetik alanlarında yapılacak disiplinlerarası çalışmalar çağımızın gereğidir; yanı sıra etik ve metaetik konularının da ivedilikle halkbiliminin araştırma alanlarına dâhil etmek gerekmektedir.

Bu noktada uzun zamandır *disiplinlerarası çatışmalar* olarak adlandırabileceğimiz tartışmaları bir yana bırakıp *disiplinlerarası çalışmalar* yapmak ve bu disiplinlerarası çalışmalarda doğru yöntemler kullanarak doğru sentezlerle mevcut etik problemlerinin çözümünde etkili yöntemler ortaya koymak gerektiği yolundaki düşüncelerimizden yola çıkarak yaptığımız disiplinlerarası çalışma ile *Halkbilimsel Metaetik Kuramı* ve kuramın çalışma yöntemi olan *Halkbilimsel Temellendirme Metaetiksel Çözümleme Yöntemini* ortaya koymuş bulunmaktayız (Çobanoğlu, 2021c: 403).

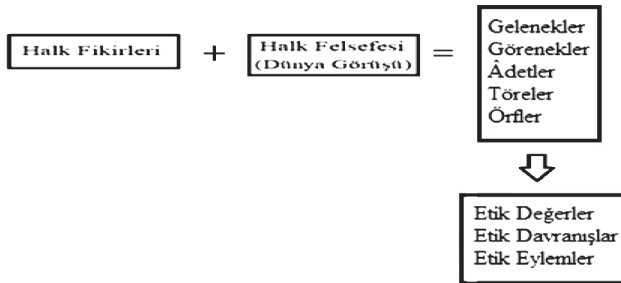
Halkbilimsel metaetik kuram

Bilimsel anlamda kuram, yaşadığımız dünyaya dair bilgileri özetleyen birbiriyle bağlantılı fikirler sistemi olarak tanımlanmaktadır. Kuramlar, sistematik gözlemler sonucunda elde edilen kanıtlarla desteklenmiş ve olgulara ait davranışların nedenini açıklayan yeni bilimsel araştırmalar için sorular üretme ve öngörüler geliştirebilme potansiyeline sahip ve modifiye edilebilen kapsamlı önermelerdir. Kuramlar, birden çok bilim alanını ilgilendiren olgu kümelerini ilişkilendiren açıklama dizgeleri oluşturmak amacıyla işe koşullar. Her kuram bir problemin çözümüne farklı açıdan bakar. Bu sebeple bir problemin çözümünde bazen bir alana ait bir kuram yeterli olurken bazen disiplinlerarası bir çalışma yapılarak söz konusu disiplinlerdeki farklı kuramlardan yararlanmak ya da bu disiplinlerin senteziyle yeni bir kuram oluşturmak gerekmektedir.

Etik problemlerinin çözümünde izlenecek yol, etik değerlerin halk felsefesindeki anlamını ve işlevini ortaya koymaktır. Bu anlamda *Halkbilimsel Metaetik Kuram*, halkbilimi ve etik alanlarının ortaklığında disiplinlerarası bir çalışmayla ortaya konmuş; ahlâksal yaşamı, gelenekler, görenekler, âdetler, töre ve örfleri esas alarak temellendirmekte, olgu ve olaylara dair davranışların nedenini açıklamakta, olgu kümeleri arasında ilişki kurmakta, sistematik gözlemlerle kanıtlar ortaya koymakta, sorular üretebilmekte, öngörü geliştirebilmekte, modifiye edilebilmekte ve tüm bunlardan hareketle kapsamlı bir önerme olarak *ahlâksal yaşam; gelenekler, görenekler, âdetler, töre ve örfleri esas alarak temellendirilebilir* önermesini ortaya koymaktadır (Çobanoğlu 2021a: 297-299).

Halk felsefesi (folk philosophy), genel anlamıyla bir toplumun geleneksel kabullerini, varsayımlarını ifade etmektedir. Toplumlar bu kabuller ve varsayımlar yoluyla dünyayı algılayıp anlamlandırır. Dışımızdaki dünyanın nasıl oluştuğu, nasıl bir sistem dâhilinde işlediğine dair geleneksel kabulleri içeren bu algıyı *dünya görüşü (worldview)* olarak da adlandırabiliriz. Bireyin doğup büyüdüğü kültür içinde öğrendiği halk felsefesi, onun dünya görüşünün oluşmasında en önemli rolü oynamaktadır (Çobanoğlu 2018: 32). Halk felsefesi (folk philosophy) Özkul Çobanoğlu; sosyo-kültürel bir düzen, zihinsel, metafizik bir sistematik olarak tanımlanmaktadır. Çobanoğlu, Alan Dundes'ten yaptığı aktarmada Dundes'in (Dundes, 1972) halk felsefesini oluşturan çekirdek birimlerin halk fikirleri olduğunu söylediğini ifade etmekte yanı sıra Claude Lévi-Strauss'un ise halk felsefesini, halkın sözlü nakil yoluyla gelen kalıplaşmaları gündelik yaşama uygulama şekli (Strauss, 1994) olarak tanımlamakta olduğunu ve Strauss'un kendi ifadesiyle halk felsefesini *yap-takçılık* olarak adlandırdığını dile getirmektedir. Dundes ve Strauss'un işaret ettikleri çekirdek birimler diğer bir söyleyişle *halk fikirleri (folk ideas)* bir araya gelerek *halk felsefesini* meydana getirmektedir (Çobanoğlu, 2000: 12-14).

Bir toplumun halk felsefesinin eyleme dökülmüş, gözlemlenebilir halini gelenek, görenek, âdet, töre ve örflerde diğer bir söyleyişle sosyal normlarda görmek mümkündür. Kanaatimizce etik değerlerin, etik davranışların, etik eylemlerin bir bağlamı (*contexs*) bulunmaktadır. Sosyal normlar; bu yapıların ve dolayısıyla ahlak kurallarının oluşumunda bağlam (*context*) görevi üstlenmektedir. Aynı şekilde bu oluşumların bağlamı durumunda olan unsurlar ise halk fikirleri ve halk felsefesidir. Halkbilimi incelediği halkbilimsel olay ve olgularda öncelikle halk fikirlerini bir araya getirmekte ve bu çekirdek yapıları birleştirerek o toplumun halk felsefesini ortaya koymaktadır. Bu uzun soluklu süreci bir şema halinde gösterelim (Çobanoğlu, 2020a: 155).



Bu sebeple halkbiliminin araştırma alanlarından biri olan sosyal normlar, bugüne kadar felsefe ya da ilahiyatın inceleme alanlarından sayılan etik alanının da araştırma konularından biri durumundadır. Türk halk felsefesini her yönüyle ortaya koyan müstesna eser, hiç kuşkusuz Dede Korkut Hikâyeleri'dir. Bu nedenle çalışma evrenimiz olarak Dede Korkut Hikâyelerini seçmiş bulunmaktayız. *Halkbilimsel Metaetik Kuram* için bir inceleme yöntemi geliştirilmiştir. Yöntemimizin adı *Halkbilimsel Temellendirme Metaetikselsel Çözümleme Yöntemidir*. Yöntem, Dede Korkut Hikâyeleri'ndeki olumlu ve olumsuz etik değerlerdeki halk fikirlerinin tespitini ve halk fikirlerinin bir araya gelerek oluşturdukları halk felsefesinin ortaya konmasını mümkün kılmaktadır.

Halkbilimsel temellendirme metaetikselsel çözümleme yöntemi

Halkbilimsel olgu ve olaylardaki etik unsurları incelemek amacıyla geliştirilen *Halkbilimsel Temellendirme Metaetikselsel Çözümleme Yöntemimizin* özünü *Halkbilimsel Temellendirme* oluşturmaktadır. Metaetik özünde *Bir ahlâk yargısı nedir?* ve *Bir ahlâk yargısı mantıksal olarak temellendirilebilir mi?* (Tepe 2011: 93-98) sorularına cevap aramakta ve etik problemlerinin çözümü için temellendirme yapmaktadır. Adnan Onart, ahlak felsefesinde *temellendirmenin* genel olarak bir haklı gösterme, bir belgeleme işlemi olduğunu söylemekte ahlaksal yargıların temellendirilmesinin, haklı gösterilmesinin, belgelenmesinin gerektiğini dile getirmektedir (1976: 90-91).

Bugüne kadar etik alanında; Kozmolojik Temellendirme, Teolojik Temellendirme, Antropolojik Temellendirme (Özlem, 2015: 28-33) ve Sosyolojik Temellendirme (Cevizci, 2015: 9) kullanılmaktaydı. Biz bu temellendirmelere bir temellendirme daha ekliyoruz, bu temellendirmenin adı *Halkbilimsel Temellendirme*'dir. *Halkbilimsel Temellendirmeyi* şöyle tanımlamaktayız; etik değerlerin oluşumlarında bağlam görevi üstlenen sözlü kültür ürünlerinin, sosyal normların, ritüellerin, maddi kültür unsurlarının halkbilimsel anlamda *halk fikirleri* ve metaetikselsel anlamda önermelerle gerekçelendirilmelerine *Halkbilimsel Temellendirme* diyoruz. Metaetiğin bir etik sorunun çözümünde bir yöntem olarak kullandığı temellendirme yöntemi ile Halkbiliminin inceleme yaptığı olgularda çıkış ve dayanak noktası durumunda olan halk fikirlerini ve halk fikirleri ile ulaşılan dünya görüşünü ortaya koyması iki disiplinin örtüştüğü bir diğer noktadır. Halkbiliminin etik olay ve olgulardan yola çıkarak belirlediği halk fikirleri, metaetikte önermeler olarak karşılık bulmaktadır. Yöntemimiz şu şekildedir (Çobanoğlu, 2021a: 299-302).

Halkbilimsel temellendirme metaetikselsel çözümleme yöntemi

1. Anlatının Kurgusu
 - a) Anlatıdaki Kişiler
 - b) Anlatının Olay Örgüsü
2. Anlatıdaki Halkbilimsel Anlamda *Beşerî ve Dinî (Olumlu, Olumsuz) Etik Eylemler*; Metaetikselsel Anlamda *Beşerî ve Dinî (Olumlu, Olumsuz) Moral Olgular* Tablosu
 - a) Anlatıdaki Halkbilimsel Anlamda *Beşerî Olumlu Etik Eylemler*; Metaetikselsel Anlamda *Beşerî Olumlu Moral Olgular* Tablosu

- b) Anlatıdaki Halkbilimsel Anlamda *Beşerî Olumsuz Etik Eylemler*; Metaetiksel Anlamda *Beşerî Olumsuz Moral Olgular* Tablosu
- c) Anlatıdaki Halkbilimsel Anlamda *Dinî Olumlu Etik Eylemler*; Metaetiksel Anlamda *Dinî Olumlu Moral Olgular* Tablosu
- d) Anlatıdaki Halkbilimsel Anlamda *Dinî Olumsuz Etik Eylemler*; Metaetiksel Anlamda *Dinî Olumsuz Moral Olgular* Tablosu
- e) Anlatıda Metaetiğin Cevap Aradığı *Doğrulukla İlgili Sorular*;
 - e.1) Anlatıda Halkbilimsel Anlamda *Etik Eylemler*; Metaetiksel Anlamda *Moral Olgular* Nelerdir?
 - e.2) Anlatıda Halkbilimsel Anlamda *Etik Eylemler*; Metaetiksel Anlamda *Moral Olguların* Tasnifi Mümkün müdür?
3. Anlatıdaki Halkbilimsel Anlamda *Etik Eylemlerin*; Metaetiksel Anlamda *Moral Olguların* Bağlamsal Önergeleri
 - a) Anlatıdaki Halkbilimsel Anlamda *Beşerî Olumlu Etik Eylemlerin* Bağlamsal Halk Fikirleri; Metaetiksel Anlamda *Beşerî Olumlu Moral Olguların* Bağlamsal Önergeleri
 - b) Anlatıdaki Halkbilimsel Anlamda *Beşerî Olumsuz Etik Eylemlerin* Bağlamsal Halk Fikirleri ve Metaetiksel Anlamda *Beşerî Olumsuz Moral Olguların* Bağlamsal Önergeleri
 - c) Anlatıdaki Halkbilimsel Anlamda *Dinî Olumlu Etik Eylemlerin* Bağlamsal Halk Fikirleri ve Metaetiksel Anlamda *Dinî Olumlu Moral Olguların* Bağlamsal Önergeleri
 - d) Anlatıdaki Halkbilimsel Anlamda *Dinî Olumsuz Etik Eylemlerin* Bağlamsal Halk Fikirleri; Metaetiksel Anlamda *Dinî Olumsuz Moral Olguların* Bağlamsal Önergeleri
 - e) Anlatıda Metaetiğin Cevap Aradığı *Yöntemle İlgili Sorular*;
 - e.1) Anlatıda Etik Yargıların Kaynağı Olan Etik Olgular Var mıdır?
 - e.2) Anlatıda Etik Yargıların Kaynağı Olan Etik Olgular Varsa Bunlar Anlatıda Nasıl Yer Alırlar?
4. Anlatıda Tespit Edilen Halkbilimsel Anlamda *Etik Değerler*; Metaetiksel Anlamda *Moral Vokabüler* ve Taşıdıkları Anlamlar Tablosu
 - a) Anlatıda Tespit Edilen Halkbilimsel Anlamda *Olumlu Etik Değerler*; Metaetiksel Anlamda *Moral Vokabüler* ve Taşıdıkları Anlamlar Tablosu
 - b) Anlatıda Tespit Edilen Halkbilimsel Anlamda *Olumsuz Etik Değerler*; Metaetiksel Anlamda *Olumsuz Moral Vokabüler* ve Taşıdıkları Anlamlar Tablosu
 - c) Anlatıda Metaetiğin Cevap Aradığı *Anlamla İlgili Sorular*;
 - c.1) Anlatıda Tespit Edilen Halkbilimsel Anlamda *Etik Değerler*; Metaetiksel Anlamda *Moral Vokabüler* Nelerdir?
 - c.2) Anlatıda Tespit Edilen Halkbilimsel Anlamda *Etik Değerlerin*; Metaetiksel Anlamda *Moral Vokabülerin* Anlamları Nelerdir?

5. Anlatıda Tespit Edilen Halkbilimsel Anlamla *Etik Değerlerin*; Metaetiksel Anlamda *Moral Olguların* Beşerî Olumlu/Olumsuz Etik Değerler/Moral Olgular; Dinî Olumlu/Olumsuz Etik Değerler/Moral Olgular Olarak Ait Oldukları Kurumlara Göre Tasnifi
 - a) Anlatıda Tespit Edilen Halkbilimsel Anlamda *Beşerî Olumlu Etik Değerler*; Metaetiksel Anlamda *Beşerî Olumlu Moral Olgular*
 - b) Anlatıda Tespit Edilen Halkbilimsel Anlamda *Beşerî Olumsuz Etik Değerler*; Metaetiksel Anlamda *Beşerî Olumsuz Moral Olgular*
 - c) Anlatıda Tespit Edilen Halkbilimsel Anlamda *Dinî Olumlu Etik Değerler*; Metaetiksel Anlamda *Dinî Olumlu Moral Olgular*
 - d) Anlatıda Tespit Edilen Halkbilimsel Anlamda *Dinî Olumsuz Etik Değerler*; Metaetiksel Anlamda *Dinî Olumsuz Moral Olgular*
 - e) Anlatıda Metaetiğin Cevap Aradığı *Yöntemle* İlgili Sorular;
 - e.1) Anlatıda Tespit Edilen Etik Eylemlerin Temellendirilmesi Mümkün müdür?
 - e.2) Anlatıda Tespit Edilen Etik Eylemlerin Temellendirilmesi Mümkün ise Bir Etik Eylemin Temellendirilmesindeki Mantıksal Adımlar Nelerdir?
6. Dede Korkut Kitabı'nın Etik İndeksi
7. Anlatıda Tespit Edilen Etik Değerlerin Oluşumlarında Bağlam Görevi Üstlenen Geleneklere Göre Etik İndeksi
8. Anlatıdaki Etik Değerlerin Temellendirilmesi ve Anlatının Halk Felsefenin Ortaya Konması
 - a) Anlatıda Metaetiğin Cevap Aradığı *Yöntemle* İlgili Sorular;
 - a.1) Anlatıda Tespit Edilen Etik Eylemler Etik İlkeleri Temsil Eder mi?
 - a.2) Ahlak yargılarının temellendirilmesinde, olgusal ifadeler uygun gerekçeler olarak iş görebilir mi?

Etik ve ahlak konularının felsefenin ya da ilahiyatın araştırma alanları içinde olduğuna dair yaygın kanaatin varlığından daha önce söz etmiştik. Bu yaygın kanaat sebebiyle bu güne kadar bilim çevrelerinde, olumsuz etik değerler halkbilimsel bakış açısıyla hiç incelenmemiştir.

Şimdi halkbilimi ve metaetik disiplinlerinin ortaklığıyla geliştirdiğimiz inceleme yönteminin *Anlatıdaki Etik Değerlerin Temellendirilmesi ve Anlatının Halk Felsefenin Ortaya Konması* yedinci maddesi çerçevesinde *Husumet Oluşturmak ve İftira Atmak Olumsuz Etik Değerleri*'nin mitolojik ve dinî arka planlarını inceleyecek ve bu olumsuz etik değerleri halkbilimsel ve metaetiksel bir sentezle çözümleneceğiz.

Kötülük problemi kapsamında husumet oluşturmak ve iftira atmak olumsuz etik değerlerinin mitolojik arka planı

İnsanlık tarihi kadar eski olan olumsuz etik değerleri *Kötülük Problemi* başlığı altında ele almak mümkündür. Etik bakış açısı çerçevesinde, sistematik olarak ele alınan kötülük kavramı kendi içinde nedenselliğe bağlı olmak suretiyle üçe ayırmaktadır. Bunlar: *ahlakî kötülük*, *fizikî kötülük* ve *metafizik kötülük*tür.

Ahlakî kötülük: İnsanın iradesini kötüye kullanması sonucu ortaya çıkan hata ya da günahlar olarak tanımlanmaktadır. Bencil olmak, dedikodu yapmak, ihanete teşvik etmek gibi olumsuz etik değerler ve çalışmamızın konusu olan *iftira atmak, husumet oluşturmak* olumsuz etik değerleri, birer ahlakî kötülük olarak nitelenmektedir (Yasa, 2016: 20).

Fizikî kötülük: Hastalık, kıtlık, yoksulluk, ölüm gibi *kötü* adı altında nitelendirdiğimiz, *kötü* saydığım tüm unsurlardır. Bu noktada ahlakî kötülük ile fizikî kötülük arasındaki fark; ahlakî kötülükte bir kasıt durumunun söz konusu olmasıdır. Örneğin insanın yaşam süresinin dolması ve ölmesi *fizikî kötülük* durumu; ama bir cinayete kurban gitmesi *ahlakî kötülük* durumudur (Yasa, 2016: 21).

Metafizik kötülük: İnsan iradesinden bağımsız, doğa yasalarının işleyişine bağlı olan kötülüklerdir. Depremler, kasırgalar, kuraklıklar, tipiler, kıtlıklar ve seller gibi (Yasa, 2016: 22).

Fizikî kötülük ile metafizik kötülük anlam bakımından iç içe geçmiş görünümündedir. Bu kötülükleri evrenin sonlu, sınırlı ve kusurlu oluşundan kaynaklanan kötülükler olarak ifade etmek mümkündür.

Arkaik insanın dünyayı anlamlandırış şekli bize, insan düşüncesinin özünü vermektedir. Dünya mitolojilerinin kötülük probleminde bakışı, Yunan mitolojisi, Sümer mitolojisi, Mısır mitolojisi ve Türk mitolojisi başlıkları altında inceleyelim.

Yunan mitolojisinde; kötülüklerin kaynağı olarak Pandora'nın Kutusu gösterilmektedir. Azra Erhat, Homeros'tan yaptığı aktarmada Pandora'nın Kutusu konusunda şunları söylemektedir. Demirci Hephaistos, Zeus'un buyruğuyla topraktan yaptığı heykele Tanrıça Afrodit biçimini verir ve kadını yaratır. Adını, bütün tanrıların özelliklerin taşıyan anlamına gelen *Pandora* koyar fakat bu özellikler hileci, düzenbaz tanrıların özellikleridir. Tanrılar Pandora'ya bir kutu hediye ederler, bu kutunun içinde dünyadaki bütün kötülükler vardır. Pandora'ya bu kutuyu açmamasını tembihlerler ama Pandora merakına yenilir ve kutuyu açar böylece bütün kötülükler dünyaya saçılır. Erat, Pandora efsanesinin, ilk kadının yaratılışıyla yani Âdem'le Havva efsanesiyle benzerliğine vurgu yaparak bu mitosun Ortadoğu ve özellikle Samî kaynaklı olabileceğinin kuvvetle muhtemel olduğunu ifade etmektedir (1996: 236).

Sümer mitolojisinde; dünya üç katmandan oluşmaktadır. Bu katmanlar gökyüzü, yeryüzü ve yeraltıdır. Kötülük yapanlar da yeraltına gönderilmektedirler. Yeraltında gecenin hâkimiyeti söz konusudur, karanlık vardır; yeryüzünde güneşin hâkimiyeti söz konusudur, aydınlık vardır. Cezalandırılarak yeraltına gönderilen insanlar, yer altında demonlarla birlikte kötü bir yaşam sürerler (Çiğ, 1994: 688-724).

Mısır mitolojisinde; yine yeryüzü ile yer altı dünyalarının iyilik ve kötülük kavramlarına göre yapılandırıldığını görmekteyiz. Güneş Tanrısı Ra'nın, Duat'a geçmesiyle bedeni yok olur ve yeryüzü karanlığa gömülür. Bedenin yeniden varlığını kazanması için Ra'nın kayığı ile yer altı dünyasındaki aksayan işleri düzeltmesi gerekmektedir (Rosenberg, 2003). İyilik tanrısı Osiris, karısı Tanrıça Isis ve oğlu Tanrı Horus iyilik ve kötülüğün bedenleşmiş halleri olarak görülmektedir. Tanrı Osiris, şeytan olarak bilinen kötülük tanrısı Set tarafından öldürülür fakat yeniden dirilir. Set, ne kadar uğraşsa da Osiris ve Horos'u yok edememekte böylece iyilik, kötülüğe karşı zafer kazanmaktadır (Leeming, 2020).

Türk mitolojisinde; yeryüzü ile yer altı dünyalarının varlığı ve bu dünyaların iyilik ve kötülük kavramına göre yapılışını söz konusudur. Yaratıcı olarak görülen yegâne güç Gök Tanrı'dır. Gök Tanrı'nın oğlu Ülgen Han ise İyilik Tanrısı onun zıttı olarak Erlik Han ise şeytan olarak nitelendirilir. Yaradılıştaki Gök Tanrı dokuz dallı çam ağacından kendi halkını var eder. İlk insanlar Törüngey ve Ece'dir.

Törüngey ve Ece'nin, Tevrat'ta Adam ve Eve, Kuran-ı Kerim'de Âdem ile Havva'ya benzerlikleri dikkat çekicidir. Tanrı ağacın doğuya bakan tarafından sadece beş dal için halkına kullanım izni tanımış geri kalan dört dalı halkına yasaklamıştır. Erlik Han, çam ağacının bekçisi yılanın ağzından girerek ağaca tırmanır. Orada Törüngey ve Ece'yi bularak onları ağacın yasak meyvelerinden yemeleri için ikna eder. Meyveyi yiyen ikiliyi fark eden Gök Tanrı çok kızarak hepsini dünyaya sürgün eder ve Erlik Han'ı ceza olarak yer altı Tanrısı yapar (Bayat, 2007: 113-120).

Türk mitolojisi ve Yunan mitolojisinde kötülüğün bedenleştiği mitolojik varlıklar arasında benzerlikler mevcuttur. Türk mitolojindeki Erlik Han ile Yunan mitolojisindeki Hades; Kara Umay ile Hekate yanı sıra yer altı âlemine mensup ruhlar olarak Türk mitolojisindeki Albastı, Kara Kura, Çarşamba Karısı, Kara Koncolos, Körmez'in; Yunan mitolojisindeki Ekhidna, Erinys'ler ya da Furia'lar ve Ker benzerlik göstermektedirler (Akman ve Köktan, 2019: 210-220).

Görüldüğü gibi insanlık, var olmaya başladığı en eski dönemlerden itibaren kötülük problemini üzerine düşünmeye başlamıştır. Eski devirlerde insanlar, kötülük ve iyilik kavramlarını bedenleştirerek bu kavramların temsil ettikleri anlamların daha kolay algılanmasını sağlamak ve söz konusu kavramlardan olabildiğince uzak durulmasını salık vermek amacıyla mitolojik anlatılarında büyük oranda kötülük problemine yer vermişlerdir.

Antik dönem mitolojilerinde kötülük kavramı geneli, ahlakî kötülükler özelinde baktığımızda, bilakis Yunan mitolojisinde, Tanrılar nezdinde gücü elde etmek ve irade dayatmak için şiddetin gayet doğal bir araç olarak gösterildiği görülmektedir. Anlatıların içeriğinin önemli bir bölümünün, kötülüğün çeşitli formlarından müteşekkil olay örgüleriyle dolu olduğu; tanrısal figürlerin, tecavüz, yalan, ihanet ve daha birçok ahlakî kötülükle aşırıya kaçan cezalarla yargı dağıttıkları dikkat çekmektedir. Kronos'un çocuklarını yemesi, Prometheus'u zincire vurması, Leucippus'un kızlarının tecavüze uğraması gibi örneklerde kötülük probleminin yaşandığı olayları görmekteyiz (Koç, 2020: 9).

Husumet Oluşturmak Olumsuz Etik Değeri, Türk mitolojisinde;Altın Arık Destanı'nda, Altın Arık'ı alt etmek isteyen Pora Ninci'nin, Altın Arık ile kardeşleri arasında husumet oluşturmaya çalışması; Alpamış Destanı'nda, Cadı Surhayıl'in Kalmak Şahı ile Özbekler arasında husumet oluşturmaya çalışması; Tarba Kinşi Destanı'nda, obadaki gizli düşmanların Tarba Kinşi ile babası arasında husumet oluşturmaya çalışması eylemleri bu olumsuz etik değeri örneklemektedir (Çobanoğlu, 2020b: 41, 95, 277).

İftira Atmak Olumsuz Etik Değeri, Türk mitolojisinde; Akbozat Destanı'nda, Ayhılıv'ın babasının, kızının bakıcısına iftira atması; Edigey Destanı'nda, Noradın'ın karısıyla münasebet kurduğu iddiasıyla Edigey'e iftira atılması; Manas Destanı'nda, Er Gökçe'nin karısıyla

münasebet kurduğu iddiasıyla Almambet'e iftira atılması eylemleri bu olumsuz etik değeri örneklemektedir (Çobanoğlu, 2020b: 15, 85, 142).

Görüldüğü gibi Türk mitolojisinde özellikle bu iki olumsuz etik değer vurgulanmaktadır, bu değerlere sıklıkla yer verilmesi, Türk kültüründe bu iki olumsuz etik değerın eynlenmesinden kaçınılması için önlem alma amacının göstergesidir.

Kötülük problemi kapsamında husumet oluşturmak ve iftira atmak olumsuz etik değerlerinin dinî arka planı

Kötülük problemi, Müslümanlık, Hıristiyanlık, Musevilik kutsal kitaplarda ilk günah ile ifade bulmaktadır. Âdem'in cennetten kovulmasının nedeninin öncelikle şeytan ardından şehvet zehrini meyveye aşlayan yılan ve yılanın getirdiği meyveyi kabul edip yiyen Havva olduğunu söylemektedir. Âdem ise bu noktada, hiçbir şeyden haberi olmadan Havva'nın tuzağına düşmüş ve ilk günahı işlemiştir. Sonuç Âdem için de kötü olmuştur. Yasak meyveyi yeme eyleminde şeytan; yılanı ve Havva'yı kullanarak Âdem'in cennetten kovulmasına neden olmuş ve ondan intikamını almıştır (Russell, 2018: 144).

Hıristiyanlıkta cennetten kovulan Adam ile Eve'nin ilk günahını bir kötülük problemi olarak bütün Hıristiyanlar paylaşmaktadır. Dünyaya gelen Hıristiyan bebek, Adam ile Eve'nin günahını taşıyarak gelmekte ve ancak vaftiz edilerek bu günahı arınmaktadır. İslamiyet'te ise akıl ve muhakemenin ön gördüğü şekliyle bütün bebekler dünyaya günahsız gelmekte, kimseye bir başkasının günahının bedeli ödetilmemekte ve bir Müslümanın ancak akıl balığ olduktan sonra işlediği günahlardan sorumlu olacağı kabul edilmektedir.

Bu bağlamda İslam tarihi içinde İftira *Atmak Olumsuz Etik Değerini* gördüğümüz en önemli eylemlerin başında, hiç kuşkusuz, Hz. Ayşe'ye atılan iftira gelmektedir. *Gerdanlık Olayı* olarak bilinen iftira olayı, Hz. Ayşe'nin bir sefer dönüşünde, düşürdüğü gerdanlığını aramak amacıyla kafileden ayrı kalması sebebiyle yaşanmıştır. Hz. Ayşe'ye düşmanları tarafından, başka biriyle münasebette bulunduğu iddiasıyla iftira atılmıştır (Erkocaaslan, 2008: 43-44).

İslam tarihi içinde bir başka önemli iftira vakası, Hz. Ömer devrinde Kûfe valisi Sad hakkındadır. Sad'ın düşmanları, Hz. Ömer'e giderek *Sad, askerın başına geçip harp etmez, namazı doğru kıldırmaz, ganimet mallarının taksiminde ve duruşmalarda adaletle riayet etmez*, demek suretiyle Sad'a iftira etmişlerdir. Hz. Ömer, bölgeye teftiş heyeti göndermiş ve iftiranın yersiz olduğunu ortaya çıkartmıştır (Algül, 2000: 134).

İftira *Atmak Olumsuz Etik Değerini* hem Kuran'da hem de Tevrat'ta yer alan Yusuf ile Züleyha kıssasında görmekteyiz. Kıssada Züleyha, güzelliğine âşık olduğu Yusuf'tan ilgi görmeyince Yusuf'un kendisine saldırdığını söyleyerek ona iftira atmıştır (Yusuf Suresi, Ayet 110).

Husumet Oluşturmak Olumsuz Etik Değeri sözlü anlatım türlerinde sıklıkla örneklenen olumsuz bir etik değerdir. Örneğin Köroğlu Destanı'nda; Cıgalı Beg'in gösterdiği yararlılıklar üzerine vezirliğe yükselmesini çekemeyen diğer vezirler, Hünkâr padişaha gider ve ondan, Cıgalı'nın yeryüzündeki en iyi atı bulup kendisine getirmesi emrini vermesini talep ederler. Cıgalı yeryüzündeki en iyi atı bulup getirdiği halde vezirler husumet oluşturup Hünkâr padişahın Cıgalı'nın gözlerine mil çekmesine neden olurlar (Boratav, 1931: 21-77).

Halk hikâyelerinden Âşık Garip hikâyesinde; Şahsenem ile evlenmek isteyen Şah Veled'in kötü niyetli adamlarının husumet oluşturma gayretleri yanı sıra biyografik anlatılar kategorisinde ele alabileceğimiz, Mevlana ile Şems arasındaki güzel diyalogu çekemeyen Mevlana'nın müritlerinin ikili arasında husumet oluşturmaya çalışmaları da bu olumsuz etik değerlerin örneklendiği olaylardan bazılarıdır.

Etik disiplini çerçevesinde husumet oluşturmak ve iftira atmak olumsuz etik değerlerine yönelik görüşler

Husumet Oluşturmak ve İftira Atmak Olumsuz Etik Değerlerine etik disiplininin bakış açısını incelemek için öncelikle konuyu genel anlamda ele almak ve felsefi geleneklere dayalı teolojik tartışmalarda, kötülük probleminin karşıt tezlerle nasıl sorgulandığına bakmak konunun kavranması açısından faydalı olacaktır.

Evreni aklın formlarıyla açıklamaya çalışan rasyonalist düşünürler, evrende bir düzen ve uyum olduğunu söylemektedirler. Bu düşünce doğrultusunda, rasyonel ilkelere bağlı olarak varlığını sürdüren bir evren içinde sadece *iyiyi* barındırmaktadır ve bu da ancak üstün bir gücün eseri olabilir. Rasyonalist düşünürler bu durumun Tanrı'nın varlığının kanıtı olduğunu düşünmektedirler. Buna karşın evrende rasyonel bir yapının olmadığını iddia eden düşünürler, evrende bir düzen ve uyum olmadığını söylemekte ve evrenin içinde hem iyiliğin hem de kötülüğün bir arada bulunduğunu ve evrenin içinde kötülüklerin de olması sebebiyle mutlak iyilik ve güç sahibi bir yaratıcıdan bahsedilemeyeceğini düşünmektedirler. Bu teolojik tartışmalarda *kötülük probleminin* karşıt tezlerle nasıl ele alındığını, Tanrı inancı doğrultusunda ve Batı ile İslam felsefesi filozoflarının görüşleri doğrultusunda olmak üzere iki ana başlık ve alt başlıklar halinde inceleyerek konuya açıklık getirmeye çalışacağız (Çobanoğlu 2021b: 1338).

Etik bakış açısında kötülük probleminin Tanrı inancı doğrultusunda ele alındığı karşıt tezler

Tanrı inancının temel alındığı etik bakış açısı

Bu bakış açılarında, kötülük ve ona bağlı olarak ortaya çıkan diğer olumsuz değerlerin, Tanrı'nın insana bahsettiği akıl sayesinde aşılabacağı, iyi olanın, güzel olanın, doğru olanının seçileceği eğilimi mevcuttur. Karşıt tezler durumunda Mu'tezile ve Eşarî kelimalarına dair düşünceler şu şekildedir.

İslam felsefesinde Mutezile kelimalarına göre; yaşanan her şeyin bir etki ve bir tepki ile ortaya çıkması ve bunun sonucunda her şeyin birbirine sebep ve sonuç ilişkisi içinde bağlı bulunması sebebiyle bir şeyin iyi (husun) ve ya kötü (kubuh) olması durumunun insan aklıyla algılanabilmesi, kavranabilmesi gereklidir. Tanrı; yarattığı her şeyi, başka bir şeyin sebebi olacak şekilde yaratmıştır, kâinatın özü bu felsefeye göre düzenlenmiştir. Tanrı'nın insanlara bahsettiği akıl işte bu sebepleri bulmaya yarar ve insan aklı iyiyi, kötünden ayırt etmeye yetkin durumdadır (Işık, 1967: 77).

Eşarî kalamcıları ise meydana gelen her olay ve fiilin varlığını Tanrı'nın kudretinden aldığı insanın eylemlerinin failinin Tanrı olduğunu kabul etmişlerdir. Bu noktada, insan eylemlerinin asıl failinin Tanrı olarak düşünülmesi, insan iradesinin üstünde bir kararla insana kötülük yaptırılması, bu sebeple insanın olumsuz eylemlerinden sorumlu olmaması gibi Tanrı kavramıyla bağdaşmayacak bir düşünceyi beraberinde getirmektedir. Bu çelişkinin farkına varan Eşarî kalamcıları, Tanrı'nın asla kötülük kaynağı olamayacağını, Tanrı'nın kötülüğü irade etmesi ile onun yapılmasını emretmesi arasında fark olduğunu dile getirmişlerdir (Türkeri, 2004: 29-52).

Tanrı inançsızlığının temel alındığı etik bakış açısı

Bu bakış açılarında, kötülük ve onun türevi olarak ortaya çıkan bütün olumsuz etik değerler, problemlerin kaynağı olarak ele alınmıştır; çünkü bu bakış açısı doğrultusunda mutlak iyilik, rahmet, sevgi, hoşgörü ve adalet değerleriyle tasavvur edilen Tanrı'nın varlığı anlayışı, dünyada meydana gelen ve başa çıkılmayan kötülüklerle çelişmektedir. İnsan zihninde tasavvur edilen Tanrı varlığı ile dünyada meydana gelen kötülüklerin çelişiyor olması bu konunun her iki bakış açısının da araştırma ve inceleme alanına girmesine zemin hazırlamıştır. Konunun incelenmesinde bakış açısına göre değişiklik gösteren, iyi ve kötünün ontolojik boyutlarıyla ele alınıp değerlendirilmesi ya da iyi ve kötünün Tanrı'nın varlığı ve sıfatları bağlamında ele alıp değerlendirmesi gibi iki farklı yaklaşım görülmektedir.

Genel olarak kötülük problemi, ateist yaklaşımlar tarafından Tanrı'nın varlığı aleyhinde ele alınıp açıklanmaya çalışılmıştır. Teist yaklaşımlar ise kötülük problemini, kötülük olgusu karşısında Tanrı'nın adaleti ve haklılığını savunmak olarak tanımlanan *teodise* düşüncesiyle ele alıp açıklamaya çalışmışlardır. Ateistler, iyi olan ve mutlak kudrete sahip olan Tanrı'nın âlemdeki kötülükleri engellemesi gerektiğini, mutlak iyiliğe sahip olan Tanrı düşüncesiyle evrendeki kötülüklerin bağdaşmadığını iddia etmektedirler. Kötülük problemi üzerine soruşturma yapan Hume, Tanrı tarafından tasarlanmış, mükemmel bir dünya algısına karşı çıkmakta ve bunu *Tasarım Argümanı* olarak adlandırmaktadır. Hume (1995: 209) mikroskoplar yardımıyla görülen mikropların ve teleskoplar yardımıyla görülen güneş sisteminin güzel ve düzenli bir yapılanmayı göstermekle birlikte bunların yaratıcısının Tanrı olduğunu ispatlamadığını söylemektedir. *Tasarım Argümanı*'nın her şeyi bilen, her şeye gücü yeten mutlak bir varlığın bulunduğu dair yeterli kanıt içermediğini iddia etmekte ve insanların bu argümanı inançlarını desteklemek için ortaya koyduklarını dile getirmektedir. Hume'e göre, sadece tasarlanmış gibi görünen bir evrenin, gerçekten tasarlanmış olması ya da tasarlayıcısının Tanrı olması gerekmektedir. Tanrı'ya inanç konusunda çelişen düşüncelerine rastladığımız filozof genel olarak Tanrı'nın varlığına inandığını ama Tanrı'nın insanlar tarafından yanlış tanımlandığını vurgulamakta ve Tanrı'nın evreni yaratıp sonra hiç dokunmadığını; ama ilerleyen dönemlerde bazı kötülükleri engelleyebileceğini dile getirmektedir (Çobanoğlu, 2021b: 1342).

Görüldüğü gibi kötülük problemi ve ona bağlı olarak ortaya çıkan *husumet oluşturmak* gibi olumsuz etik değer türevleri, *Tanrı inancının temel alındığı etik bakış açıları*mları alakadar ettiği oranda *Tanrı inançsızlığının temel alındığı etik bakış açıları*mları da alakadar etmiştir. Batı felsefesinde ve İslam felsefesinde teist yaklaşımı benimseyen filozoflar kötülük problemini; kötülük olgusu karşısında Tanrı'nın adaletini ve haklılığını savunmak olarak tanımlanan *teodise* düşüncesiyle ele alıp açıklamaya çalışmışlardır.

Felsefî geleneklere dayalı teolojik tartışmalarda kötülük probleminin karşıt tezlerle nasıl ele alındığını inceledikten sonra şimdi etik disiplini çerçevesinde hem Batı felsefesi hem de İslam felsefesinde, filozofların kötülüğün nereden kaynaklandığını konusundaki düşüncelerine yer verelim.

Etik bakış açısında kötülük problemi konusunda Batı ve İslam felsefesi filozoflarının görüşleri

Kötülük problemi hem Batı felsefesinde hem de İslam felsefesinde hemen hemen bütün filozoflarca ilgilenilmiş, incelenmiş bir kavramdır. Bir kısım filozoflar kötülük probleminin kaynağının insanın kendisi olduğunu, Tanrı’da kötülük bulunmadığını iddia etmiş, bir kısım filozof ise iyilik ve kötülüğün bir kavram olarak âlemde mevcut olduğunu, dolayısıyla Tanrı’nın yarattığı bir varlık olan insanda da bu kavramların bir arada bulunduğunu; ama iyilik yapmanın ya da kötülük yapmanın insan tarafından seçilebilecek eylemler olduğunu iddia etmişlerdir. Filozoflar iyilik ve kötülük yapmada seçim yapabilmenin insanı diğer canlılardan üstün kılan özelliği, akıl sahibi olmasıyla mümkün olduğunu dile getirmişlerdir. bu görüşleri ve düşünce tarihi içinde, bu iki farklı fikrin savunan Batı ve İslam filozoflarının kötülük problemine bakış açıları Batı felsefesinde, Platon, Augustine, Leibniz, Hume’un; İslam felsefesinde; İmam Mâturidi, Farabi, İbn Sinâ, İbn Rüşd’ün bakış açıları çerçevesinde inceleyelim (Çobanoğlu, 2021: 1341-1345).

Kötülüğün Tanrı’da değil, insanda mevcut olduğunu iddia eden Batı felsefesi filozofları ve görüşleri

Platon’a göre; Tanrı, iyiliğin ve adaletin kendisidir bu sebeple onda kötülük bulunmamaktadır. Tanrı’nın sıfatları arasında adalet ve merhamet vardır bu sıfatlara sahip olduğu için kötülüklerin kaynağı Tanrı olamaz. O, bütün kötü sıfatlardan münezzehtir. Platon, *Devlet* (2016: 96-100) isimli eserinde Tanrı’yı olduğu gibi görmek ve göstermek gerektiğini söylemektedir. Tanrı iyidir dolayısıyla iyi olarak gösterilmesi şarttır. Platon bu durumu, zararlı olmayan şeyin zarar veremeyeceği ve zararlı olmayan şeyden kötülük de gelmeyeceği örneğine dayanarak Tanrı’nın zararlı olmadığını dolayısıyla ondan kötülük gelmeyeceği yanı sıra kötülük getirmeyen bir şeyin de kötülüğün nedeni olamayacağını dile getirerek açıklamaktadır (Çobanoğlu, 2021: 1341).

Batı düşüncesi içinde etkili bir filozof olan Augustine (354-430)’in başlattığı kötülük problemi üzerine felsefi sorunlar sonradan modern felsefede tartışılmıştır. Augustine’e göre (2010: 15-95) Tanrı insanı hiçbir kötülük olmadan yaratmıştır ve ona özgür bir irade bahşederek dünyaya göndermiştir. Augustine, iyi olan her şeyin Tanrı’dan geldiğini düşünmektedir. Kötülüklerin Tanrı ile bir ilgisi yoktur. Tanrı, insanlara özgür bir irade verdiğine göre insan iyiyi ve kötüyü kendisi seçmektedir. Özgür istence sahip olan insan, iyiyi seçerek ahlâkî iyiliği bulabilir demektedir (Çobanoğlu, 2021: 1342).

Hem filozof hem de bilim adamı olarak matematik, metafizik ve mantık alanlarında ileri sürdüğü düşünceleriyle dikkati çeken Leibniz'e göre (2010: 32-33) Tanrı iyidir ve adildir. İyi ve adil olan Tanrı, evrendeki kötülüklerin kaynağı olamaz. Bu kötülüklerin kaynağı ona akıl vererek yarattığı insanın kendisidir. İnsan, kendisinde mevcut olan özgür irade ile eyleyebileceklerine karar vermektedir, bu durumda onun eylediği kötülüklerin sorumlusu, onu yaratan Tanrı olamaz, demektedir. Leibniz'in *Metafizik Üzerine Konuşma* adlı eserinde dile getirdiği fikirlerinin İslam tasavvuf felsefesiyle bir anlamda örtüştüğünü görmekteyiz. Leibniz, Tanrı'nın mükemmel olduğunu düşünmektedir ve Tanrı, bu nedenle her şeyi en mükemmel şekliyle yaratmıştır. Tanrı, evrendeki her mükemmellikte zuhur etmektedir ve bütün mükemmelliklerin toplamıdır. Evreni yaratan Tanrı'da kötülük yoktur ve Tanrı evreni yaratırken kötülüğü beraberinde yaratmamıştır (Çobanoğlu, 2021: 1342).

Deneyimden bağımsız bilginin var olamayacağını söyleyerek usçu varlıkbilgisel kabuller için geçerli bir zemin olmadığını vurgulayan deneyci filozof Hume (1995: 212-215) insanların kötülükle mücadele edecek gücü taşımadıklarını düşünmektedir. *Söyleşiler* adlı eserinde, *Demea* ve *Philo*'nun diyaloglarıyla konuyu ayrıntılı olarak işlemiştir. Yaptığı çıkarım şu şekildedir: *Tanrı, kötülüğü engellemek istediği halde gücü yetmiyor mu? Öyleyse o güçsüzdür. Gücü yetmesine rağmen engellemek istemiyor mu? O halde iyi niyetli bir Tanrı değildir. Hem gücü yetip hem de iyi niyetli ise; evrende karşılaşılan elem verici bunca kötülüğün kaynağı nedir?* Hume, kötülüğün bir izlenimi yoktur demek ve insanın kötülüğe karşı izlenimi olduğunu söylemenin mümkün görünmediğinden bahsetmekte ve kötülüklerin kaynağının Tanrı olamayacağına işaret etmektedir. İnsanın iyi-kötü, doğru-yanlış ölçütleri farklılıklar göstermektedir çünkü insan yaratılışı gereği sınırlı bir varlıktır. Bu sınırlı insanın eylemleriyle yaptığı kötülükler ahlâkî kötülüklerdir bunların kaynağı Tanrı değil, bizzat insanın kendisidir (Çobanoğlu, 2021: 1342/6).

Âlemin bütüncül bir yapıda olduğunu, insanda iyilik ile kötülük kavramının bir arada bulunduğunu iddia eden İslam felsefesi filozofları ve görüşleri

Hanefî mezhebinin kurucusu İman-ı Azam'ın düşüncelerinin takipçisi olan İslam felsefesi filozofu Mâturidi (Kutlu, 2003: 48) akılcı bir bakış açısına sahiptir; insan akıl sahibi bir varlıktır. Akıl sayesinde iyiyi ve kötüyü yanı sıra güzeli ve çirkinini ayırt edebilme yetisine sahiptir. Bu sebeple insanın kötülük yerine iyiliği, çirkin yerine güzeli seçebilir. Yaşanan bazı olaylarda, maruz kalınan birtakım durumlar sebebiyle insan doğruyu ve güzeli seçemeyebilir. Bu noktada başvurulması gereken kişi Allah'ın gönderdiği peygamber ve onun sünnetleridir. Bu sayede insan doğru yolu bulabilir, kendini kötülükten sakınabilir (Çobanoğlu, 2021: 1343).

Eski Grek felsefesini yorumlayarak geliştiren ve siyaset felsefesinin kurucusu sayılan İslam felsefesi filozofu Farabi'ye göre (1987: 59-60) kötülüğün temelde iki çıkış noktası vardır. Bunlardan ilki, mutluluğun zıttı olan kötülüktür, bu bir amaç durumundadır. İkincisi ise, kendi eylemleri yoluyla kötülüğe ulaşan her şeydir. Bu da özgür irade ile yapılan eylemler sonucunda ortaya çıkmaktadır. Bu iki kötülük şeklinin zıttı da iyilik kavramını karşılamak-

tadır. İyilik kavramını da iki çıkış noktasıyla açıklayan Farabi, bunlardan ilkinin mutluluk olduğunu söylemektedir. Mutluluktan öte başka iyilik yoktur. İkinci iyilik ise mutluluğa ulaştıracak her şeydir. Âlemdeki iyilik ise ilk sebeptir. Her şeyin varlığı ilk sebebe yani Tanrı'ya bağlıdır. Bu bağlılık adaletin gerekliliğidir. Adaletli liyakat ile birlikte olanlar iyi, liyakattan yoksun olanlar ise kötüdür (Çobanoğlu, 2021: 1343).

Tıp eğitimi almış bir İslam felsefesi filozofu yanı sıra bir gökbilimci olan İbn Sinâ'nın (2012: 263-265) kötülük konusundaki görüşleri Farabi'ye benzemektedir. Âlem bütüncül bir yapıdır bu sebeple âlemin yapısında hem iyilikler hem kötülükler mevcuttur. Tanrı, iyi olanıdır ve onda ancak iyilikler bulunur. İbn Sinâ'ya göre mutlak bir kötülük olmadığı gibi ne iyilik ne de kötülük birbirinden farklı tabiatlar değildirler. Bu durumu bir örnekle açıklayan İbn Sinâ; ateşin bizatihi varlığı iyidir ve ateşin gerçek iyiliğinin ortaya çıkabilmesi için cüzî bir kötülüğe sebep olmasını kötülük olarak nitelendiremeyiz. Meydana gelen arızî bir kötülüğün sebebiyle ateşin kötü olduğunu söylemek onun yok olması gerektiğini ifade etmek ancak daha büyük bir kötülük yapmaktır, demektedir (Çobanoğlu, 2021: 1343).

Bir mutasavvıf ve müderris olan İslam felsefesi filozofu İmam Gazali'ye (1971: 77) göre âlemde bulunan her şey Allah'ın ilmi ve iradesiyle yaratılmıştır. Tanrı, insanların hayrı seçmesinden memnun olmaktadır, bu durumdan hoşnuttur fakat kötülüğü, şerri seçmelerinden hoşnut olmamaktadır. Gazali filozofların Allah'ın sadece iyilikleri yarattığı, kötülükleri yaratmadığı yolundaki düşüncesinin Allah'ın iradesine ters düştüğünü ifade etmektedir. Kâinatın olup biten her şeyin Allah'ın iradesi ile mümkün olduğunu bu sebeple iyiyi de kötüyü de yaratan Allah olduğunu söylemektedir. Allah, kulların iyiye yönelmesini istemektedir, onların kötüye yönelmesini istemez fakat seçim yapma hakkını, akıl vererek özgür kıldığı kullarına bırakmaktadır (Çobanoğlu, 2021: 1344).

Siyaset, din, hukuk, tıp ve felsefenin pek çok alanında yüzlerce eser kaleme alan ve özellikle Aristoteles'in Organon külliyyatı üzerine yazdığı şerhlerle dikkati çeken İslam felsefesi filozofu İbn Rüşd (1986: 166-167) kötülük konusunda İbn Sinâ'nın düşünce sisteminden etkilenmiştir. Ona göre, İlk ilke salt iyiliktir ve eksiklikten münezzehtir. Kötülüğün bizatihi varlığı yoktur. Kötülük, bir tözün yokluğu ya da eksikliği sonucunda ortaya çıkmaktadır. Nesnelere düzen vermek gerekliliği noktasında, İlk ilke iyiliktir. Allah eksiklikten ve yokluktan uzaktır onun iradesi her şeyin üstündedir (Çobanoğlu, 2021: 1344).

Kötülük olumsuz etik değerinin türevlerinden biri olan *Husumet Oluşturmak ve İftira Atmak Olumsuz Etik Değerlerini* mitolojik, tarihi arka plan ve etik disiplinin bu değerlere bakış açısı çerçevesinde ele aldık. İncelememiz sonucunda toplumsal yaşantı içinde bu olumsuz etik değerlerin ortaya çıkışında; bireylerin psikolojilerinin yanı sıra kişisel etik anlayışlarının etkili olduğunu, olumsuz etik değerlerin etkiye/tepki ve sebep/sonuç yaklaşımıyla ele alabileceğimiz etik eylemler neticesinde ortaya çıktığını söylemek mümkündür.

Şimdi Dede Korkut Hikâyeleri kapsamında, bu olumsuz etik değerleri ele alıp etik eylemlerdeki halk fikirlerini belirleyerek bu çekirdek yapıları bir araya getirecek ve halk felsefesini ortaya koyacağız.

Dede Korkut Hikâyeleri’nde husumet oluşturmak olumsuz etik değerinin halk felsefesi

Dede Korkut hikâyelerinde, Oğuz toplumu Müslüman bir toplumdur. Tanrı’ya inançlarını her fırsatta göstermektedirler. İnançlı bir toplum olmaları nedeniyle de Oğuzların teolojik tartışmalarda *kötülük probleminin* ele alındığı karşıt tezlerden *Tanrı inancının temel alındığı etik bakış açısı* başlığı altında, akılcı bir yaklaşımla Âlemin bütüncül bir yapıda olduğunu, insanda iyilik ile kötülük kavramının bir arada bulunduğunu iddia eden İslam felsefesi filozoflarının görüşleri ile uyumlu bir inanç yapısına sahip oldukları görülmektedir. Âlemde bulunan her şeyin Allah’ın iradesiyle yaratıldığını ve iyilik ile kötülüğün insana ait bir olgu olduğu, insanın içinde mevcut bulunduğunu yönündeki kabullerini Kazılık Koca Oğlu Yigenek’in şu sözlerinden anlamak mümkündür:

“Yücelerden yücesin, Kimse bilmez nicesin, Aziz Tanrı, Sen anadan toğmadun, Sen atadan olmadun, Kimse rızkın yimedün, Kimseye güç itmedün, Kamu yirde ahedsin, Sen Allahu samedsin, Âdeme sen tac urdun, Şeytana lanet kıldun, Bir suçdan ötüri dergahdan sürdün, Nemrut göge oh atdı, Karnı yaruk balığı karşı tutdun, Ululuğuna haddun yok, Senün boyun kaddun yok, Ya cism ile ceddün yok, Urduğın ultımayan ulu Tanrı, Götürdüğün göge yetüren görklü Tanrı, Kakıduğın kahr iden kahhar Tanrı, Birliğüne sığındum çalabum kadir Tanrı, Meded senden, Kara tonlu kâfire at deperem, İşümi sen onar didi.” (Ergin 1986:91-92)

Dede Korkut Hikâyeleri’nden *Husumet Oluşturmak Olumsuz Etik Değeri*, bir bağlamda görülmektedir. Dirse Han Oğlu Boğaç Han boyunda, kırk namert Dirse Han’ın oğlu Boğaç Han’ı kiskanır ve yalanlar uydurarak baba ile oğul arasında husumet yaratmaya çalışırlar. Boğaç ilk avında kendini babasına ispatlamaya çalışmakta ama onun bu hevesi kırk namert tarafından Dirse Han’a oğlunun kendisini öldürmek niyetinde olduğu şeklinde yansıtılmaktadır.

“Ol kırk namerdler aydurlar: Dirse Han görür misin oğlanı, yazıda yabanda geyiği kovar senün önüne getirür, geyiğe atar iken ok ile seni urur öldürür, oğlun seni öldürmedin sen oğlunu öldürü görgil didiler.” (Ergin 1986: 16)

Anlatıda her zaman, kahramanın yoldaşları olarak *kırk yiğit* tanımlamasıyla nitelendirilmiş olan yiğitlerin bu anlatıda *kırk namert* olarak isimlendirildiklerini görmekteyiz. Bu noktada, yiğitliklerin *erdem sahibi olmak* özelliğinin bu kişilerde mevcut bulunmadığını ifade etmek bakımından, adlarının *yiğit* değil *namert* olarak anıldığını anlamaktayız. Hikâyede husumet oluşturmak olumsuz etik değer olarak ele alınmış ve işlenmiştir. Kazanılması istenen olumlu etik değerler ön plana çıkartılarak olumsuz değerleri taşıyanların sonuçta yaptıklarının bedelini ödedikleri ifade edilmiştir. *Husumet Oluşturmak Olumsuz Etik Değeri*ndeki halk fikirleri şu şekildedir:

Husumet oluşturmak olumsuz etik değerinin halkbilimsel temellendirme tablosu

1.62. Boğaç Han'ı Kiskanın Kırk Namerdin Dirse Han'a Söyledikleri Yalanlarla Baba Oğul Arasında Husumet Oluşturmaya Çalışmaları

Halkbilimsel Anlamda Halk Fikirleri/Metaetikselsel Anlamda Önermeler

1. Yöneticiler düşünmeden muhakeme ve istişare etmeden söylenen her şeye inanarak karar almamalıdır.
2. Yöneticiler kendilerine söylenen sözlerin art niyetli, düzmece sözler olabilme ihtimalini göz önünde bulundurmalıdır.
3. Oğuz töresince ataya saygı gereği diğer toplumsal eylemlerde olduğu gibi av eyleminde de ataya öncelik tanımak esastır.

(Çobanoğlu, 2021: 1338)

Husumet Oluşturmak Olumsuz Etik Değerinin Halkbilimsel Temellendirme

Tablosu'nda yer alan etik olaylardan yola çıkarak temellendirdiğimiz, halkbilimsel anlamda halk fikirleri ile metaetikselsel anlamda önermeler doğrultusunda;

Halk felsefesi (dünya görüşü): Oğuzların; yöneticilerin düşünmeden, muhakeme ve istişare etmeden söylenen her şeye inanarak karar almamaları, söylenen sözlerin husumet oluşturulmaya çalışılarak söylenmiş olabileceği ihtimalini göz önünde bulundurmaları gerektiği kabulleri çerçevesinde yapılandırdıkları bir dünya görüşüne sahip oldukları görülmektedir.

Dede Korkut Hikâyeleri'nde iftira atmak olumsuz etik değerinin halk felsefesi

İftira Atmak Olumsuz Etik Değeri Dede Korkut Hikâyeleri'nde bir bağlamda görülmektedir. Dirse Han'ın oğlu Boğaç Han boyunda, Boğaç Han'a iftira atan kırk namert, kendi iradeleriyle kendi özgür seçimleriyle kötülük yapmayı seçmişlerdir. İçlerindeki önleyemedikleri iktidar hırsı ve kıskançlık duygusuyla Boğaç Han'a iftira atmışlardır. Onu bu hiç de adil olmayan bu yolla alt etmeye çalışmışlardır.

“Görür misin Dirse Han neler oldu, yarımason yarçımason, senün oğlun kür kopdı erçel kopdı, kırk yiğidin yoyına aldı, kalın oğuzun üstüne yoruyış itdi, ne yirde güzel kopiyise çeküp aldı, ağ sakallu kocanın ağzın söğdi, ağ pürçeklü karınun südin tartdı.” (Ergin 1986:15-16)

Fakat hikâyelerde verilmek istenen toplumsal mesajlar doğrultusunda, kötülük her zaman onu yapana zarar vermekte ve hikâyenin sonunda kırk namert yaptıkları bu kötülüğün cezasını çekmektedirler. İftira Atmak Olumsuz Etik Değerindeki halk fikirleri şu şekildedir:

İftira atmak olumsuz etik değerinin halkbilimsel temellendirme tablosu

1.63. Kırk Namerdin Boğaç Han'ı, Dirse Han'ın Gözünden Düşürmek İçin Ona İftira Etmeleri

Halkbilimsel Anlamda Halk Fikirleri/Metaetikselsel Anlamda Önermeler:

Kıskançlık duygusu ve iktidar hırsı önlemediği zaman iftira etmeye yol açar.

(Çobanoğlu, 2021: 1341)

İftira Atmak Olumsuz Etik Değerinin Halkbilimsel Temellendirme Tablosu'nda yer alan etik olaylardan yola çıkarak temellendirdiğimiz, halkbilimsel anlamda halk fikirleri ile meta-etiksel anlamda önermeler doğrultusunda;

Halk felsefesi (dünya görüşü): Oğuzların; kıskançlık duygusu ve iktidar hırsının önlenmesinin zorunluluğu, insanın kendisini kötülük değil, iyilik yapmaya yöneltmesinin gerekliliği kabulleri çerçevesinde yapılandıkları bir dünya görüşüne sahip oldukları görülmektedir.

Bulgular

Dede Korkut Hikâyeleri'nde, *Husumet Oluşturmak ve İftira Etmek Olumsuz Etik Değerlerinin*, *Halbilimsel Metaetik Kuram* çerçevesinde ve kuramın inceleme yöntemi olan *Halkbilimsel Temellendirme Metaetiksel Çözümleme Yöntemi* ile yaptığımız çalışma sonucunda;

Kötülük probleminin insanlık tarihi kadar uzak bir geçmişe sahip olduğu ve problemin çözümde kötülük kavramının; *Ahlakî kötülük, Fizikî kötülük ve Metafizik kötülük* olarak üç başlıkla kategorize edildiği ve *Husumet Oluşturmak ve İftira Etmek Olumsuz Etik Değerlerinin* Ahlakî kötülük başlığı altında yer aldığı tespit edilmiştir. Bu olumsuz etik değerler, Halkbilimsel Metaetik Kuram'ın, ahlaksal yaşamı gelenekler çerçevesinde yapılandırılabilir iddiası doğrultusunda yaptığımız tasnifte Ahlakî gelenekler kısmında yer almaktadır.

Husumet Oluşturmak ve İftira Etmek Olumsuz Etik Değerlerinin mitolojik arka planına baktığımızda, dünya mitolojilerinden; Yunan mitolojisi, Sümer mitolojisi, Mısır mitolojisi ve Türk mitolojisinde kötülük probleminin büyük önem taşıdığı ve dünyanın yeryüzü ile yer altı olmak kaydıyla ikiye ayrılarak yeryüzünün iyiliği, yer altının kötülüğü temsil etmekte oldukları ve söz konusu kavramların mitolojik varlıklarda bedenleşerek ifade buldukları tespit edilmiştir. Toplumların hassasiyetlerinin göstergesi olan olumsuz etik değerler konusunda, özellikle Türk mitolojisinde bu iki olumsuz etik değere sıklıkla yer verildiğinin görülmesi; bu iki olumsuz etik değerın Türk kültüründeki öneminin vurgulanması amacını taşıdığı ve eylenmemeleri yolunda önlem alınması gerekliliğinin ön planda olduğu kanaatine varılmıştır.

Kötülük probleminin dinî arka planda, Müslümanlık, Hıristiyanlık, Musevilik kutsal kitaplarda ilk günah ile ifade bulunduğu ve dinler arasında ortaklık gösterdiği tespit edilmiştir. Yine iki olumsuz etik değerın varlığı ve önemine binaen; Kuran-ı Kerim'de Yusuf kıssasının bulunduğu, İslam tarihine yaşanmış iki önemli vakanın varlığı, sözlü kültür anlatılarından destanlar ve halk hikâyelerinde de iki olumsuz etik değerın sıklıkla yer aldığı tespit edilmiştir.

Etik disiplini çerçevesinde kötülük probleminin, Tanrı inancının ve Tanrı inançsızlığının varlığı temel alınarak iki ana başlığa ayrıldığı ve Batı ile İslam filozoflarının konuya dair görüşlerinin de kötülüğün Tanrı'da bulunduğu ve kötülüğün âlemin bütüncül yapısında bulunduğu şeklinde iki farklı düşünce doğrultusunda ilerlediği görülmüştür.

Dede Korkut Hikâyeleri'nde olumsuz iki etik değerın Dirse Han Oğlu Boğaç Han Boyu'nda, birer bağlamda yer aldıkları, bu etik eylemlerdeki halk fikirleri ile önermeler doğrultusunda; Oğuz toplumunun halk felsefesinde *Husumet Oluşturmak ve İftira Atmak Olumsuz Etik Değerlerinin* tasvip edilen etik değerler olmadıkları ve bu olumsuz etik değerleri eyleyenlerin cezalandırıldıkları tespit edilmiştir.

Sonuç

Halkbilimsel Metaetik Kuram; toplumların ahlaksal yaşamlarının gelenekleri, görenekleri, âdetleri, töreleri ve örfleri doğrultusunda yapılandığını, bu sosyal normların bağlamını da halk fikirleri ve halk fikirlerinin bir araya gelerek oluşturdukları halk felsefesinin üstlendiğini ortaya koyan bir kuramdır. Kuram, olumlu etik değerlerin etik analizini yaptığı gibi olumsuz etik değerlerin de etik analizini yapmaktadır. Olumsuz etik değerler, halk felsefesinde nelerin yapılmaz olarak kabul edildiklerini, nelerin affedilmez olarak nitelendirildiklerini gösteren önemli etik değerlerdir.

Halkbilimsel Temellendirme Metaetiksel Çözümleme Yöntemi'yle yaptığım çalışma sonucunda; Oğuz toplumu Müslüman bir toplumdur. İnançlı bir toplum olmaları nedeniyle teolojik tartışmalarda *kötülük probleminin* ele alındığı karşıt tezlerden akılcı bir yaklaşımla, *Tanrı inancının temel alındığı etik bakış açısına* göre eylem geliştirdikleri ve Âlemin bütüncül bir yapıda olduğunu, insanda iyilik ile kötülük kavramının bir arada bulunduğunu iddia eden İslam felsefesi filozoflarının görüşleri ile uyumlu bir inanç yapısı sergiledikleri görülmektedir.

Oğuz toplumunda *Husumet Oluşturmak Olumsuz Etik Değerinin* halk felsefesinde; yöneticilerin düşünmeden, muhakeme ve istişare etmeden söylenen her şeye inanarak karar almamaları gerektiği ve söylenen sözlerin husumet oluşturmak amacıyla söylenmiş olabileceği ihtimalini göz önünde bulundurmalarının önemi vurgulanmaktadır. Bu konuda Oğuz toplumuna uyarı yapılmaktadır.

Oğuz toplumunda *İftira Atmak Olumsuz Etik Değerinin* halk felsefesinde; kıskançlık duygusu ve iktidar hırsının önlenmesinin zorunluluğu, insanın kendisini kötülük değil, iyilik yapmaya yöneltmesinin gerekliliğine dikkat çekilmektedir. Hikâyelerde bu gerekliliğin ön planda tutulması ve nesilden nesle aktarımının sağlanması yönündeki halk fikirleriyle örülü etik eylemler yer almaktadır.

Hiç kuşkusuz günümüzdeki etik problemlerinin çözümünde bir kişinin ya da bir toplumun bulduğu yöntemlerin bütün toplumlara uygulanabilir olması mümkün değildir. Bu anlamda her toplum etik problemlerinin çözümünde, kendi mitolojik alt yapısı, kendi kadim öğretileri ve kendi tarihi yolculuğu çerçevesinde yol alacak ve problemlerine çözüm arayacaktır. Bu noktada Türk toplumu olarak bizlerin, Türk halk felsefesini bütün yönleriyle örnekleyerek gerek yöneticiler gerekse yönetilenler açısından bir prototip ortaya koyan Dede Korkut Kitabı'ndaki halk fikirlerini güncelleştirerek halk felsefesini içselleştirerek hayatımıza uyarlamamız gerekmektedir.

Halkbilimsel Metaetik Kuram'ın anlatılara nasıl uygulandığını örneklediğim bu çalışma, halkbilimi alanında bir ilk durumundadır ve Türk kültürünü, Türk halk felsefesini ifade eden eserlerimizin etik indeksini hazırlamak için yapılacak çalışmalara örnek oluşturmak amacıyla taşınmaktadır. Halkbilimsel Metaetik Kuram bu yönde yapılacak çalışmalarla günümüz Türk toplumunun etik problemlerinin çözümüne katkıda bulunabilmek hedefiyle ortaya konmuş bir kuramdır.

Not

Konuyla ilgili daha önceki çalışmamızın çok hacimli bir çalışma olması sebebiyle bu çalışmamızda yöntemi-mizin 7. maddesine yer vermiş bulunmaktayız. Tablolarda yer alan 2 rakamlı numaralandırmada birinci rakam, hikâyelerin Dede Korkut Kitabı'daki sırasını; ikinci rakam, hikâyedeki etik eylem/moral olgu sırasını ifade etmektedir. Konuyla ilgili daha önceki çalışmamızda, Dede Korkut Hikâyeleri'nde ve mukaddime toplam olarak 173 olumlu ve olumsuz etik değer tespit edilmiştir. Olumlu ve olumsuz etik değerlerin toplam bağlam sayısı 929'dur. 126 olumlu etik değer 777 bağlam sayısı; 47 olumsuz etik değer 152 bağlam sayısı ile Dede Korkut Kitabı'nda yerlerini almaktadırlar. Çalışmanın tamamı için bkz. (Çobanoğlu 2021a:I-814; Çobanoğlu 2021b: 814-1771).

Araştırma ve Yayın Etiği Beyanı

Bu makale tamamıyla özgün bir araştırma olarak planlanmış, yürütülmüş ve sonuçları ile raporlaş-tırıldıktan sonra ilgili dergiye gönderilmiştir. Araştırma herhangi bir sempozyum, kongre vb. sunulma-mış ya da başka bir dergiye değerlendirilmek üzere gönderilmemiştir.

Research and Publication Ethics Statement

This is a research article, containing original data, and it has not been previously published or submitted to any other outlet for publication. The authors followed ethical principles and rules during the research process. In the study, informed consent was obtained from the volunteer participants and the privacy of the participants was protected.

Yazarların Makaleye Katkı Oranları

Bu makaledeki birinci yazar % 100 düzeyinde çalışmanın hazırlanması, veri toplanması, sonuçla-rın yorumlanması ve makalenin yazılması aşamalarına katkı sağlamıştır.

Contribution Rates of Authors to the Article

The first author in this article contributed to the 100% level of preparation of the study, data col-lection, interpretation of the results and writing of the article.

Destek Beyanı

Bu çalışma herhangi bir kurum veya kuruluş tarafından desteklenmemiştir.

Support Statement (Optional)

This work was not supported by any institution or organization.

Çıkar Beyanı

Çalışma hazırlanırken; veri toplanması, sonuçların yorumlanması ve makalenin yazılması aşama-larında yazarlar arasında herhangi bir çıkar çatışması durumu söz konusu olmamıştır.

Statement of Interest

There is no conflict of interest between the authors of this article.

Kaynakça

- Akman, D, M ve Köktan, Y. (2019). Türk ve Yunan mitolojilerindeki yer altı âlemine ait unsurlar. *Türük Uluslararası Dil, Edebiyat ve Halkbilimi Araştırmaları Dergisi*, (19), 209-220.
- Algül, H. (2000). Tarihten örneklerle iftira olayına tahlilî bir bakış. *Uludağ Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 9(9), 131-142.
- Augustinus, A. (2010). *İtiraflar* ((Ç. Dürüşken. Çev.) Kabalcı.
- Bayat, F. (2007). *Türk mitolojik sistemi Cilt 1-2*, Özener.
- Boratav, P, N. (1931). *Koroğlu destanı*. Adam.
- Cevizci, A. (2002). *Etiğe giriş*. Engin.
- Cevizci, A. (2015). *Etik ahlâk felsefesi*. Say.
- Çığ, M, İ. (1994). Sümerlilerden Yahudilik, Hıristiyanlık ve Müslümanlığa ulaşan etkiler ve din kitaplarına giren konular. *Belleten Türk Tarih Kurumu*, (58) 223, 685-724.
- Çobanoğlu, Ö. (2000). Geleneksel dünya görüşü veya halk felsefesinin halkbilimi çalışmalarındaki yeri ve önemi üzerine tespitler. *Milli folklor* (45), 12-14.
- Çobanoğlu, S. (2018). *Sözlü edebiyat ve anlatım tutumu*. Akçağ.
- Çobanoğlu, S. (2020b). *Türk mitolojisinden masallar I, II*. Bilge Kültür Sanat.
- Çobanoğlu, S. (2020a). Halkbilimsel açıdan Türk dünyası sosyokültürel bağlamında etik ve metaetik. *Uluslararası halkbilimi araştırmaları dergisi* (5), 147-168.
- Çobanoğlu, S. (2021a). *Halkbilimi bağlamında Dede Korkut Hikâyeleri'nin halk felsefesi ve metaetiksel çözümlemesi* [Yayımlanmamış doktora tezi]. Yıldırım Beyazıt Üniversitesi, I: 1- 814.
- Çobanoğlu, S. (2021b). *Halkbilimi bağlamında Dede Korkut Hikâyeleri'nin halk felsefesi ve metaetiksel çözümlemesi* [Yayımlanmamış Doktora Tezi]. Yıldırım Beyazıt Üniversitesi, II: 814-1771.
- Çobanoğlu, S. (2021c). Halkbilimsel bakış açısı ve disiplinlerarası bir yaklaşımla halkbilimi etik ve metaetik ilişkisi. *Avrasya uluslararası araştırmalar dergisi* (9), 402-418.
- Dundes, A. (1972). *Folk ideas as units of worldview*. Toward New Perspectives in Folklore, (Ed. Americo Paredes ve R. Bauman) The University of Texas Press, 93-103.
- Ebû Hamid Muhammed el-Gazali, (1971). *İtikad'da orta yol* (K. Işık. Çev.) Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi.
- Ergin, M. (1986). *Dede Korkut kitabı metin-sözlük*. Ebru.
- Erhat, A. (1996). *Mitoloji sözlüğü*. Remzi.
- Erkocaaslan, R. (2008). *H. Peygamber dönemi savaşlarından benî mustalık gazvesi ve ifk olayı* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Harran Üniversitesi. 43-44.
- Farabi, (1987). *Ebû Nasr: Füsusu-l medeni* (H. Özcan. Çev.) İzmir Dokuz Eylül Üniversitesi.
- Hume, D. (1995). *Din üstüne* (M. Tuncay. Çev.) İmge.
- Işık K. (1967). *Mutezile'nin doğuşu ve kelami görüşleri*. Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi. LXXVI.
- İbn Rüşd.(1986). *Tehafüd et-tehafüt* (K. Işık. - M. Dağ. Çev.) On Dokuz Mayıs Üniversitesi.
- İbn Sinâ. (2012). *En-necat* (K. Şenel. Çev.) Kabalcı.
- Kutlu S. (2003). *Mâtürîdî ve maturidilik*. Kitâbiyat.
- Koç, D. (2020). Antik dönem mitolojilerinde ahlâkî kötülüğün görsel yansımaları [Yüksek lisans

tezi]. Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.

Leibniz. (2010). *Metafizik üzerine konuşma* (A. Timuçin. Çev.) Bulut.

Leeming, D.A. (2020). *A'dan z'ye dünya mitolojisi: Dünya halklarının yaratılış, Tanrı ve kahraman mîleri*. Say.

Onart, A. (1976). Ahlâk felsefesinde doğalcılık nedir? (20) 79-97. *Felsefe Arşivi*.

Rosenberg, D. (2003). *Dünya mitolojisi büyük destan ve söylenceler antolojisi*. İmge.

Russell, J. B. (2018). *Lucifer ortaçağ'da şeytan* (A. Fethi. Çev.) Panama.

Özlem, D. (2015). *Etik ahlâk felsefesi* (2. Baskı). Notos.

Platon. (2016). *Devlet* (F. Akderin. Çev.) Say.

Strauss L, C. (1994). *Yaban düşünce*. Yapı kredi.

Tepe, H. (2011). *Etik ve metaetik*. Türkiye Felsefe Kurumu.

Türkeri, M. (2004). Ahlak felsefesi açısından eş'ari ulûhiyet anlayışının bazı güçlükleri. *XX*, 29-52, *D.E.Ü. İlahiyat Fakültesi Dergisi*.

Yasa, M. (2016). *Tanrı ve kötülük*. Elis.



Bu eser Creative Commons Atıf 4.0 Uluslararası Lisansı ile lisanslanmıştır. (This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License).



folk/ed. Derg, 2022; 28(2)-110. sayı
DOI: 10.22559/folklor.2004

Araştırma makalesi/Research article

Yahya Kemal'in Nazar/ Leyla Şiirleriyle E. A. Poe'nun Annabell Lee Şiirinin Karşılaştırılması

*A Comparison of Yahya Kemal's Nazar/Leyla Poem and
E. A. Poe's Annabell Lee*

Safiye Akdeniz*

Öz

Türk edebiyatının önemli isimlerinden Yahya Kemal'in en dikkat çekici özelliklerinden biri sentezci bir yaklaşıma sahip olmasıdır. Bunda içinde doğup büyüdüğü Osmanlı coğrafyasının çok kültürlü yapısının, tanıdığı olduğu siyasi ve toplumsal olayların yanı sıra Fransa'da bulunduğu yıllarda etkilendiği şahsiyetlerin ve fikir ve sanat akımlarının etkisi büyüktür. Yahya Kemal bir hazırlık ve arayış döneminden sonra sanat anlayışını şekillendirirken üç temel kaynaktan faydalanır: Bunlar, Türk halk edebiyatı, klasik edebiyat ve- Fransız edebiyatı aracılığıyla yakından tanıma fırsatı bulduğu- Batı edebiyatıdır. Bu üç kaynaktan beslenen sanatçı mevcut birikimi dönüştürerek yeni ve yerli bir şiir yaratmayı başarır. Yeniyi inşa etmenin kaygı-

Geliş tarihi (Received): 25-10-2021 – Kabul tarihi (Accepted): 2-04-2022

* Doç.Dr., Ege Üniversitesi Eğitim Fakültesi Türkçe ve Sosyal Bilgiler Eğitimi Bölümü. (Ege University Faculty of Education Department of Turkish and Social Studies Education). akdeniz_safiye@hotmail.com. ORCID 0000-0002-8227-9628

sıyla eski edebiyatın eleştirildiği veya yok sayıldığı bir dönemde Yahya Kemal'in bu tavrı onu çağdaşlarından ayırır. Bu çalışmada Yahya Kemal'in söz konusu sentezci yaklaşımının başlıca kaynakları ve Yahya Kemal'in dönüştürme faaliyetini nasıl gerçekleştirdiği üzerinde durulmaya çalışılmaktadır. Bu amaçla konu, kurgu, ton ve imge kullanımı açısından kimi benzerlikler gösteren Amerikalı şair Poe'nun *Annabel Lee* şiiri ile Yahya Kemal'in *Nazar* başlıklı şiiri karşılaştırılmaktadır. Her iki eser manzum hikâye biçiminde kaleme alındıkları için karşılaştırma kurgunun başlıca unsurları - anlatıcı, bakış açısı, kahramanlar vb.- üzerinden yapılmaktadır. Karşılaştırma sonucunda şairin Batı edebiyatından Belçikalı şair Maeterlinck'den ilham aldığı ve Poe'dan etkilendiği, metnini oluştururken yerli kaynaklardan- halk edebiyatı ve klasik edebiyat- beslendiği tespit edilir. Ayrıca şairin temel hedeflerinden biri olan sade bir Türkçe -beyaz lisan- ile şiirini yazdığı sonucuna varılır.

Anahtar sözcükler: *Yahya Kemal, Allan Poe, Serres Chaudes, Nazar, Annabel Lee, romantizm*

Abstract

One of the most striking features of Yahya Kemal, who is one of the most important names of Turkish literature, is that he has a synthesizing approach. Between the multicultural structure of the Ottoman geography where he was born and raised, the socio-political events he witnessed, and the personalities and intellectual and artistic movements that he was influenced by during his years in France had a great impact on his approach. After a period of search and preparation, Yahya Kemal used three basic sources while shaping his understanding of art: These are Turkish folk literature, classical literature and Western literature -which he had the opportunity to get to know closely through French literature. The artist, fed by these three sources, succeeded in creating a new and local poem by transforming existing knowledge. Yahya Kemal's attitude distinguishes him from his contemporaries at a time when old literature is criticized or ignored with the concern of constructing the new. In this study, focus is on Yahya Kemal's synthesizing approach using his main sources and on how Yahya Kemal carried out the transformation activity. Since both works were written in the form of a verse story, the comparison is made using the main elements of the fiction- the narrator, point of view, heroes, etc. As a result of the comparison, it was determined that the poet was inspired by the Belgian poet Maeterlinck from Western literature and was also influenced by Poe. In addition, Yahya Kemal was fed from local sources- folk literature and classical literature- while composing his text. It is concluded that the poet wrote his poem in a plain Turkish- white language-which was one of his main goals.

Keywords: *Yahya Kemal, Allan Poe, Serres Chaudes, Nazar, Annabel Lee, romanticism*

Extended summary

With the collapse of the Ottoman Empire and the establishment of a new state, great changes were experienced in the world of art/literature as in every institution. Criticizing or ignoring the old was seen as a necessity to build the new. In this context, classical Turkish literature, which was perceived as the most important reminder or representative of the past, was almost ignored. Western literature, which began to make itself felt distinctly since the Tanzimat, and Turkish folk literature, which was rediscovered with the Second Constitutional Era, were valued by the artists as two main sources of inspiration. At this stage, the main person who exhibited a different attitude from the general trend in question was Yahya Kemal. Unlike his contemporaries, Yahya Kemal believed in the importance of continuity in every field. In line with this thought, the writer preferred to transform the accumulation of the past in a different context by displaying a synthesist attitude. In addition to Western literature, he made significant use of classical Turkish literature and folk literature. In this study, Yahya Kemal's main sources of inspiration and how he benefited from them are tried to be determined by comparing Yahya Kemal's *Nazar* poem with the American poet Edgar Allan Poe's *Annabell Lee*.

Yahya Kemal had the chance to read not only French literature but also many literary works from world literature translated into French, as he learned French in France, where he lived for about nine years. One of them was Edgar Allan Poe, an important name of American literature, whom Baudelaire welcomed and translated into French. Besides Poe, Yahya Kemal closely followed the French classical, romantic, parnassian and symbolist writers. Belgian artist Maurice Maeterlinck was one of the poets he read and was influenced by. Yahya Kemal stated in his interviews and memoirs that he had written the poem "*Nazar*" by being inspired by Maeterlinck's poetry book *Serres Chaudes*. One of the most important characteristics of Maeterlinck is that his works have a mysterious and chilling effect. A similar feature is observed in the detective stories of Poe, who lived before Maeterlinck, and in his poems such as *Raven*. Yahya Kemal wrote the poem "*Nazar*" with the influence of these two poets whom he knew closely. One of the most important issues he aimed with *Nazar* was to create a mystery and chilling effect. In order to capture this effect, he chose and worked on the subject of the sudden death of a young girl, which Poe frequently refers to.

In this study, the common points of *Nazar* and *Annabell Lee* poems are tried to be determined. Along with it, the main sources that Yahya Kemal fed off and how he transformed them are emphasized. One of the main common points of both poems is that they were written in the form of a verse story. Therefore, the comparison is made through the main elements of the fiction -plot, narrator, point of view, heroes, etc.-. The chronological plot is used in poems written in verse story form. *Nazar* is narrated from the third-person perspective of the non-story, and *Annabell Lee* is narrated in the first-person perspective of the story. The narration of *Annabell Lee* from the mouth of the husband who lost his young wife also affects his perspective, and the reader sees the whole event from his point of view. This situation enables the reader to identify with the husband who has lost his wife more easily. Since the event is narrated from the omniscient point of view in the *Nazar* poem, the reader knows more than the other characters. However, it is not clear exactly how Leyla felt and why she died.

In both poems, the subjects are beautiful young women who tragically pass away. Annabell Lee and Leyla are the main protagonists of the poems. Although both women are beautiful, it is Leyla whose beauty is emphasized. Leyla's beauty not only attracts the attention of the people around her but even the moon with its extraordinary features. Another important character in the Nazar poem is the full moon, which is personified by the art of identification and intact. The full moon is the roundest and brightest phase of the moon. The term "fourteenth of the month" in Turkish is used to express the female beauty with this phase of the moon. Although the moon has different uses in Turkish poetry and has a wide connotation area, it represents the uncanny or the fateful things that may happen to people in this poem. In the text, the effect of chilling and mystery occurs due to the moon. In Annabell Lee, the character used instead of the moon is the wind blowing from a cloud. Expressing all the envious eyes around, this breeze makes Annabell Lee cold and causes her death just like Leyla. Other characters in the poem are angels, fairies/sea-bottom genies, who are supernatural beings. These characters create a fairy-tale atmosphere by adding extraordinariness to the work. The people around who are jealous of the couple and the villagers in the Nazar poem represent large crowds other than the protagonists in the poems and are similar in this respect. Another important character in Annabell Lee is the male character who has loved her with great love since her childhood. This unnamed character intensifies the sentimentality and romance in the work.

The nature discovered with romanticism is the main place in the poems. In both poems, important events take place at the waterfront or in the water. Leyla is caught in the creepy kiss of the moon one night while bathing in the bay. While Annabell Lee and her husband live in a maritime kingdom, and after the young woman dies, she is buried on the cliffs by the sea. In both works, nature creates a suitable atmosphere for romance as it is far from civilization. The other common place in the poems is the grave due to the death of both young girls. In Annabell Lee, the grave is transformed into a place of pilgrimage by the lover in life, as an example of fidelity and loyalty, as is often seen in romantic texts. Both poems have a fairy-tale-like atmosphere and, accordingly, wide and ambiguous use of time. The night is prioritized in both works as the unit of time when important events take place. While Leyla is harassed by the full moon one night, Annabell Lee dies due to cold wind blowing from a cloud at night. The faithful husband chooses nighttime to commemorate Annabell Lee. Although the poems are written in the form of verse stories, they are quite harmonious. Repetition is the main element of harmony in both poems. Yahya Kemal, who uses a language and style that is free from ornaments, realized the white language he aimed for in this poem.

Giriş

Uzun tarihi boyunca Türk edebiyatı siyasal alandaki değişimlere bağlı olarak birbirinden farklı özellikler gösteren apayrı dönemlere tanıklık eder. Osmanlı Devleti Doğu/İslam medeniyetinin esas alındığı uzun bir dönemi kapsar. Tanzimat Fermanı'yla birlikte ülkenin gündemine, resmi olarak, dahil olan Batı medeniyeti etkisi ise uzun süre her alanda ikili bir anlayış -alaturka ve alafranga-biçiminde kendini gösterir. Yeni kurulan Türkiye Cumhuriyeti ise 19. yüzyılda görülmeye başlanan Batı medeniyeti etkisinin iyice hissedildiği yeni bir

düzendir. Bu yeni sistem belirlediği ilkeleri yerleştirmek amacıyla çoğu kez geçmişe ait kimi kurumları yıkıp yerine yenilerini inşa eder. Bu yaklaşım her sahada olduğu gibi sanat dünyasında da büyük değişikliklere yol açar. Edebiyattaki değişim ise zihniyet değişiminden alfabe değişimine kadar çok geniş bir yelpazede yaşanır.

İşaret edilen dönüşüm bağlamında II. Meşrutiyet sonrasında yeniden keşfedilen halk edebiyatı Cumhuriyet Dönemi'nde de önemini korur. Eski düzenin ifadesi ve temsili olduğu düşünülen klasik edebiyat ise gözden düşer. Bu dönemde Yahya Kemal eserlerini, eskiyi farklı bir bağlamda yeniden düzenleyip dönüştürerek oluşturmasıyla çağdaşlarından ayrılır¹. Fransızların kendi klasik metinlerinden yola çıkarak modern edebiyatlarını yaratmaları onun için önemli bir hareket noktası olur. Uzun yıllar yaşadığı Fransa'da edindiği bu fikir Yahya Kemal'in klasik edebiyatı kültürel devamlılığın bir parçası olarak yeniden ele almasına ve sanatını besleyen önemli bir kaynak olarak kullanmasına yol açar. Bu dönemde çağdaşı birçok şair eskiyi yıkarak yeniyi oluşturmaya çalışmakta veya yeniyi yaratırken eskiye karşı eleştirel bir tutum geliştirmekteydi. Bu sebeple Yahya Kemal'in bu tercihi eskiyi canlandırmak olarak algılanır ve eleştirilir. Ancak Yahya Kemal günümüzde bu sentezci anlayışıyla anılmakta ve Türk edebiyatının klasikleri arasında yer almaktadır. Edebî metinlerin geleneğin bir parçası olduğu ve her bir metnin kendinden önce yazılmış metinlerle ilişkili olduğu düşüncesi günümüzde özellikle postmodern edebiyatta öne çıkan bir özelliktir ve metinlerarasılık da bu amaca hizmet etmektedir. Yahya Kemal, geçmişte kalması istenen bu edebi birikime bilinçli ve ısrarlı bir biçimde yönelerek ve bu tavrı sanatının temel hareket noktası yaparak, dönüştürmeyi değişimin ve devamlılığın başlıca vasıtası haline getirir.

Yahya Kemal'in beslendiği bir diğer kaynak Fransa'da yaşarken tanıdığı Fransız edebiyatıdır. Fransa, edebiyat sanatı açısından önemli merkezlerden biridir. Fransızcaya çevrilen Amerika ve Avrupa edebiyatına ait birçok sanatçı/metin ve beraberinde apayrı üsluplar da edebî gündemi oluşturmaktadır. Yahya Kemal İngilizce bilmediği için Avrupa veya dünya edebiyatını Fransızcaya çevrilmiş olan eserlerle takip eder. Fransız edebiyatına ait romantikler, realistler, parnasyenler ve özellikle öz şiirin savunucusu olarak sembolistler Yahya Kemal'in ilgisini çekerler. Malharbe, Lamartine, Victor Hugo, Edgar Poe, Gerard de Nerval, Theophile Gautier, Leconte de Lisle, Charles Baudelaire, Theodore de Banville, Stephane Mallarme, Jose Maria de Heredia, Paul Verlaine, Rimbaud, Emile Verharen, Jean Moreas, Maeterlinck, Paul Valery, Yahya Kemal'in takip ettiği Batılı sanatçılardandır. Baudelaire Yahya Kemal'in en çok beğendiği ve etkilendiği şair olmakla birlikte o, yöntem olarak Heredia'yı² kendine model alır. Edgar Poe³ ise Yahya Kemal'in Fransa'da Fransızca çevirisinden okuduğu ve etkilendiği Amerikalı sanatçıdır. Bu çalışmada Yahya Kemal'in Nazar başlıklı şiiriyle Poe'nun Annabell'i şiiri karşılaştırılarak bu etki, söz konusu şiirler üzerinden gösterilmeye çalışılmaktadır.

Yahya Kemal Beyatlı⁴ ve Edgar Allan Poe⁵

Poe 19.yüzyılın başında Yahya Kemal ise aynı yüzyılın sonlarında doğar. Yahya Kemal'in Poe ile tanışması Selanik İdadisi'ndeki günlerine dayanmaktadır. O günlerde bir cinayet romanı olarak okuduğu *Morg Sokağı Cinayeti* adlı metnin Poe'nun şaheseri olduğunu sonraları

öğrenir⁶. Poe, yaşadığı sırada ülkesinde hak ettiği değeri göremese de Avrupa’da birçok yazar tarafından takdirle karşılaşır. “Poe’nun Avrupa’da tanınmasında Fransız şairler Charles Baudelaire ve Stephan Mallarme’nin rolü büyüktür. Poe hem şair hem eleştirmen olarak birçok Fransız edebiyatçıya örnek olmuş, Fransız sembolist şairler *Kompozisyon Felsefesi* adlı yazısını temel alarak eserlerinde onun imgelerini kullanmış ve “saf şiir” kuramını geliştirirken onun eserlerinden yararlanmışlardır” (britannica.com/biography/Edgar-Allan-Poe). Baudelaire’in Poe’ya olan ilgisi birçok seveni gibi Yahya Kemal’in de Poe’yu tanınmasını sağlar.⁷ Bu etkiler Yahya Kemal’de belli bir süre görülür ve kendi tarzını bulmasında ona rehberlik eder. Henüz sanatının özünü ve sınırlarını tam olarak belirlemediği Paris yıllarında Baudelaire’e büyük bir hayranlık besleyen Yahya Kemal bu durumu şu şekilde ifade eder: “Baudelairecilik üstümde uzun zaman bir sıtma gibi kaldı. Poe’yu ona ibtilamın sevkiyle anlamıştım” (Beyatlı 1976:107). Cumhuriyet dönemi sanatçılarının birçoğu gibi Yahya Kemal de Fransız sembolistlerin takipçisi olur ve bu sanatçıların benimsediği anlayışlardan veya takip ettiği şahıslardan doğrudan veya dolaylı olarak bu şekilde etkilenir.

Annabel Lee

Poe’nun son şiiri *Annabel Lee*⁸ Mayıs 1849’da yazılır ve şairin -Kasım 1849’da- ölümünden hemen sonra yayımlanır. Romantik edebiyatın önemli metinlerinden olan şiir realizmin etkisini göstermeye başladığı bir dönemde yazılmasıyla dikkat çeker. Metnin konusu iki sevgili/karı-koca arasındaki büyük aşktır. Herkesin imrendiği bu aşk sadece insanlar tarafından değil doğaüstü varlıklar tarafından da kıskanılmaktadır. Her şey yolunda giderken bir gece ansızın bir bulutun yarattığı rüzgardan üşüyen genç kadın ölür. Şiirin bundan sonraki kısmı hüznün ağır bastığı bir ağıta dönüşür. Eşini kaybettiği günden beri yas tutan kederli koca her gün Annabel Lee’nin deniz kenarındaki mezarının yanına uzanarak onu bekler. Bu haliyle şiir trajik bir biçimde sonlanan acıklı bir aşk hikâyesidir.

Annabel Lee’nin esin kaynağının kim olduğu konusunda farklı görüşler bulunmakla birlikte şiirin şairin eşi Virginia için yazıldığı ve Bayan Whitman’ın *Müzik için Kıtalar* adlı şiirine yanıt olduğu düşünülmektedir (Uysal 2021:248). Poe, yedi yaşından on üç yaşına kadar birlikte yaşadığı kuzeniyle kendisi yirmi altı yaşındayken evlenir. Büyük bir yoksulluk içinde devam eden mutlu evlilikleri Virginia’nın veremden ölmesiyle sonlanır. Şiirde de “bride” denilerek sevgiliden gelin olarak söz edilmekte ve “sen çocuk ben çocuk” ifadesiyle birlikte geçirdikleri çocukluk ve gençlik dönemlerine gönderme yapılmaktadır. Şiir duygusal içeriği ve ahenkli üslubuyla romantik edebiyatın kült metinlerindedir ve birçok edebiyatçı için ilham kaynağı olur.

Nazar⁹

Yahya Kemal’in *Nazar* başlıklı şiirinde konu köyde güzelliğiyle ünlenmiş Leylâ’nın bir gece sahilde yıkanırken ay tarafından ensesine kondurulan soğuk bir öpücükle adeta büyülenmiş gibi eriyip solması ve nihayetinde ölmesidir. *Nazar*¹⁰ şiirinin ahenkli üslubu, sürprizli, ürpertici, trajik ve tedirgin edici içeriği oldukça dikkat çeker. Yahya Kemal, kendisiyle yapı-

lan sohbetlerde hayatı ve sanatı hakkında türlü bilgiler verir. Bu türden sohbetlerinden birinde *Nazar* hakkında şunları söyler: *Bir gün Cenap dedi ki: "Esrarengiz şiiri Türkçe kelimelerle söylemek mümkün değildir. Farsça kelimeler kullanmalısınız ki şiir esrarengiz havaya bürünsün. Öyle ise Maurice Maeterlinck'in Serres Chaudes'undaki (Sıcak Seralar) her kelime hem Fransızca, hem esrarengiz nasıl oluyor diye düşündüm. Ve Nazar'a 1912'de başlayıp 1916'da bitirdim. 1918'de Yeni Mecmua'da çıktı* (Uysal, 1972:119). Aynı kaynağın başka bir yerinde ise *Nazar*'ı Tefik Fikret'e okuduğunu ve şairin şiiri enigmatik, muammalı şeklinde değerlendirdiğini belirtir (132). Şair *Nazar*'ı gizemli ve ürpertici şiire örnek olarak yazar. Sözlerinden, ilham kaynağı veya temel hareket noktalarından birinin Belçikalı tiyatro yazarı ve şair Maeterlinck olduğu anlaşılmaktadır. Sanatçı daha çok Fransızca yazdığı simbolist şiir ve tiyatrolarıyla ünlüdür.1889 yılında yayımlanan *Serres Chaudes (Sıcak Seralar)* adlı şiir kitabında gizem, iç sıkıntısı, ürperti, korku, endişe gibi duygular eşliğinde karamsar içerikli konular ele alınır (Gümüş 1986: 109). Gece vakti, dolunay, ıssızlık, güzel ve savunmasız bir genç kız ve kızın ölümü Yahya Kemal'in Maeterlinck'in şiirlerinde görülen gizem ve ürpertiye benzer bir atmosfer yaratmak için kullandığı unsurlardır. Poe'nun kısa hikâyelerinin temelinde de gizem ve ürperti yatmaktadır. Poe da ölümü birçok hikâyesinde ürkütücü olaylar eşliğinde işler. Şiirlerinde ise genç kızların ölümünü daha romantik bir yaklaşımla ele alır. Hanımlara ve sevdiği insanlara karşı duyarlı ve nazik bir tavır sergileyen şairin bir eleştirmen olarak oldukça sert ve kırıcı olduğu bilinmektedir. Poe'nun kendi içinde sergilediği bu dualizm ölüme yaklaşımı ve onu dile getirişinde de görülür. Aynı şekilde Maeterlinck de eserlerinde en çok aşk ve ölüm konusunu işler. *Nazar* şiiri için hareket noktası her ne kadar Maeterlinck olsa da bu çalışmada karşılaştırma Poe ile yapılmaktadır. Çünkü *Nazar* şiiri ile konu, kahramanlar, işleniş biçimi vb. açıdan benzerlikler *Annabell Lee* adlı metinde gözlemlenmektedir.

Annabell Lee ve Nazar şiirlerinin karşılaştırılması

Her iki metin de manzum hikâye olarak yazıldıkları için karşılaştırma hikâyenin/kurgunun temel unsurları (olay örgüsü, anlatıcı, bakış açısı vb.) esas alınarak yapılacaktır.

Olay örgüsü: Metinler manzum hikâye biçiminde yazılmışlardır. Eserlerde olaylar kronolojik olarak aktarılır. Poe asıl hikâyeyi bir çerçeve hikâye içine yerleştirir. Eşini kaybeden ve onun yasını tutmaktan vazgeçmeyen erkeğin hikâyesi çerçeve hikâyeyi, birbirlerini tüm dünyayı kışkındıracak kadar tutkuyla seven çiftin hikâyesi ise asıl hikâyeyi oluşturur. Dolayısıyla anlatıcı yıllar önce gerçekleşmiş bir olayı (art zamanlı öyküleme) aktarır. *Nazar*'da da kronolojik olay örgüsü kullanılır. Leylâ'nın nazara uğrayıp ölmesi oluş sırasına göre verilir. Leylâ'nın hikâyesi olaylar gerçekleştiğe (eş zamanlı öyküleme) okuyucunun haberdar olduğu bir kurgulama biçimiyle sunulur.

Anlatıcı ve Bakış Açısı: *Annabell Lee*'de anlatıcı olayın başkahramanı (ben öyküsel anlatıcı) yani hikâye içi bir anlatıcıdır. Tanık olduğu bir olayı değil kendi geçmiş hayatını aktarır. Bu durum yani yaşanmışlık esere inandırıcılık katar. Anlatıcının başkahraman oluşu bakış açısını da etkiler. Kahraman bakış açısı (iç odaklayım) olayları kahramanın gözünden görmemize onunla özdeşim kurmamıza imkân verir. Bütün bunlar şiirdeki duygusal tonun okuyucu tarafından daha kolay fark edilmesini sağlar.

Nazar'da olay hikâye dışı bir anlatıcı tarafından üçüncü şahıs ağzından aktarılır. Her şeyi bilen anlatıcı olayları hakim bakış açısıyla (sıfır odaklayım) görür. Anlatıcının her şeyi görüp bilmesi okuyucunun Leylâ ve köylülerden çok daha fazla şeyi bilmesini ve hikâyeyi kolaylıkla takip etmesini sağlar. Leylâ'nın ölümü anlatıcı, köy ahalisi ve dalgaların değerlendirme-leriyle verilir. Bu durum anlatıcı tarafından "şeametli" olarak değerlendirilirken köylülerce nazara uğramak olarak görülür.

Kahramanlar: Her iki hikâyenin dikkat çekici kahramanları genç kadınlardır: Leylâ¹¹ ve Annabel Lee. Leylâ ismi, öncelikle *Leylâ ve Mecnun* hikâyesi/mesnevisinin başkahramanı Leylâ'yı ve onun trajik sonunu hatırlatmaktadır. Arapça kökenli kelime, gece, siyah gece, çok uzun izdiraplı gece, arabî aylarının son gecesi anlamına gelmektedir (Devellioğlu 1986:658). Ayrıca âşik olunacak kadar güzel, siyah saçlı, kara gözlü, gizemli kadın anlamları da zamanla kelimeye yüklenmiştir. Güzel ve trajik bir kahraman olarak Leylâ söz konusu hikâyeden/mesneviden günümüze kadar birçok sanatçı tarafından farklı biçimlerde ele alınmış orijinaline benzer veya yepyeni bağlamlarda işlenmiş veya dönüştürülmüştür¹². Yahya Kemal'in bu şiirinde Leylâ kiskanılacak, âşik olunacak kadar güzel oluşu ve metnin sonunda ölmesiyle orijinal metinde yer alan kahramanla benzeşir. Ancak burada Leylâ'nın güzelliği orijinal hikâyeden farklı olarak çok daha çarpıcı ve yer yer erotik unsurlarla verilir. Muhabatının ay oluşu ve Leylâ'nın ayın tacizkar davranışından nasıl etkilendiğinin net olarak açıklanmaması da metni tamamen farklılaştırır.

Kadın kahramanların her ikisi de güzel olmakla birlikte güzelliği daha fazla vurgulanan Leylâ'dır. Nitekim Leylâ'nın trajik sonunun başlıca sebebi köylülerin dışında ayın dahi dikkatini çeken güzelliğidir. Leylâ ölümüyle adeta güzelliğinin bedelini öder. Annabell Lee'yi Leylâ'dan ayıran en önemli özellik gerçek ve görünür bir aşkın kahramanı olmasıdır. Trajik tipler olmaları ise ortak özellikleridir. Annabell Lee yaşadığı tutkulu aşk sebebiyle insanlar ve doğaüstü varlıklar tarafından kiskanılırken Leylâ da güzelliğiyle kıskanç gözlerin ve olağanüstü özelliklere bürünmüş ayın hedefi olur.

Şiirlerde tabiata ait unsurlar ve doğaüstü varlıklar dikkati çeken diğer kahramanlardır. *Nazar*'da Leylâ'dan sonra öne çıkan kahraman ayın on dördü olarak nitelenen dolunaydır. Dolunay Türk kültüründe ayın on dördü tabirinde olduğu gibi genellikle güzelliği ifade etmek amacıyla kullanılırken genel literatürde insandaki bir takım kötücül duyguları harekete geçiren ve beraberinde trajik veya korkunç olayların yaşanmasına yol açan tetikleyici bir etki (kurt adam gibi), bir enerji gibi algılanmaktadır. Ayın evrelerinin insan ve doğa üzerindeki etkisi tartışılan konulardandır. Ayın çekim gücünün özellikle deniz gibi büyük su kütleleri üzerinde gelgit etkisi yarattığı veya elektriğin olmadığı dönemlerde ayın önemli bir ışık kaynağı olarak insan yaşamının düzenlenmesinde rol oynadığı düşünülmektedir. Ayrıca günlük işler planlanırken özellikle kadın dünyasında (örneğin dolunayda diyete başlamamak vb.) ayın evrelerinin yüzyıllar boyunca önemsendiği, günümüzde de buna dikkat edenlerin olduğu bilinmektedir. Çocuk dünyasında ayın yaşlı bir erkek gibi algılandığı (ay dede) ve bunun aksi olarak ayın dişil bir varlık olarak görülüp kadınlıkla ilişkilendirildiği de ayla ilgili diğer genelleşmiş yorumlardır¹³. Ayla ilgili bunca farklı algının bize sunduğu en önemli bilgi yeryüzünden kolaylıkla görebildiğimiz birkaç gök cisminde biri olmasıyla hem hayatlarımızda hem de sanat dünyasından astrolojiye kadar çok farklı sahalarda farklı biçimlerde algılanıp değerlendirilmiştir.

Nazar 'da genç kızın ölümü köylüler tarafından nazara uğramak olarak yorumlanır. Köylüler ayın varlığından ve olaylardan haberdar olmaksızın genç kızın güzelliğinden yola çıkarak böyle bir değerlendirme yaparlar. Anlatıcının karşı çıkmadığı bu yorumdan -dolaylı olarak- etkilenen okuyucu da bu değerlendirmeye katılır. Ayla ilgili okuyucunun algısı tacizkar tavır sebebiyle onun bir erkek olduğu şeklindedir. Genç bir kız olan Leylâ güzelliği, masumiyeti, saflığı ve el değmemişliği temsil etmektedir. Ayın onu isteği dışında gözetlemesi, seyretmesi, korkutması ve öperek taciz etmesi Leylâ'nın¹⁴ kendini hakarete uğramış hissetmesine, hastalanmasına ve ölümüne sebep olur. Ancak her ne kadar ay Leylâ'nın izni dışında bu tavır sergilese de Leylâ'nın bu ilgiden/ öpücükten etkilenmiş olma ve adeta kara sevdaya tutulma ihtimali de bulunmaktadır. Bu durumda Leylâ büyülenmiş bir âşık kimliğine bürünmekte ve bu imkânsız aşk yüzünden hayattan kopmuş olmaktadır. Diğer taraftan ayın Leylâ'yı kıskanması onun dişil bir varlık olduğu düşüncesini de uyandırmaktadır. Böylece Leylâ kendi türünden olmasa da hemsini olduğu başka bir varlığın ölümcül kıskançlığına uğramış ve ay adeta zehirli elma etkisi yaratan öpücüğüyle onun günden güne solarak ölümüne yol açmıştır. Bu farklı çıkarımlar ihtimal dahilinde olmakla birlikte genç kızın ayın tutumundan duyduğu rahatsızlık sebebiyle yataklara düştüğü daha makul bir yorum gibi durmaktadır. Çünkü diğer ihtimalleri metin yoluyla desteklemek çok mümkün görünmemektedir.

Farklı türden varlıkların birbirlerine duyduğu ilgi (gül ve bülbül gibi) divan şiirinin önemli temalarındandır. Dolunayın Leylâ'ya beslediği hisler onu Leylâ ile birlikte hikâyenin en önemli kahramanı yapar. Teşhis ve intak sanatlarıyla kişileştirilen ve konuşurulan ay hikâyenin gidişatını etkileyerek kurguda belirleyici bir rol oynar. Ayın kahraman oluşu hikâyeye gizemli, büyülü, gerilimli, ürpertici ve fantastik bir hava katar. Adeta masalsı bir atmosfer oluşturur. Dolayısıyla hikâyede ürperme ve gizem etkisi ay ve gece sayesinde gerçekleşir. Dolunay divan şiirinde güzelliği, kusursuzluğu, ulaşılmazlığı, masumiyeti, el değmemişliği, yeni gelini ve çıplaklığı temsil eder (Çelebioğlu, 1991: 189-190). Metinde ise ayla İnsanoğlunun tehlikelere, kadersel etkilere açık olduğu veya her an başına bir şey gelebileceği ihtimali hissettirilmeye çalışılır. Dolunayda ayın etrafı aydınlatması görünmez veya fark edilmez olanın görünür ve fark edilir olmasına sebep olmaktadır. Bu durum normalde gerçekleşmeyecek olayları başlatmakta veya tetiklemektedir. Leylâ'nın suda yıkanırken fark edilmesi dolunay yüzünden olur. Bu olay dışında her şeyin son derece sıradan oluşu Leylâ'nın başına gelenlerin olağan dışılığını vurgular. Şiirde Leylâ'nın bu olaya verdiği tepki içe kapanma veya sessizlik olarak kendini gösterir. Yaşadıklarını anlamlandırma veya bu olayın kendi ruhu üzerinde bıraktığı etkiyle yüzleşme veya baş etme gayreti gibi değerlendirebileceğimiz bu süreç ölümle sonlanır. Ay ışığında Leylâ'nın yıkanışı şiirde görseleliğe katkı sağlarken ayın Leylâ'ya seslenişi ise tiyatral bir etki yaratır. Diyalogların yanı sıra sahnelerin hızla değişmesi de esere sinemasal bir özellik verir.

Annabel Lee'de ayla benzer kategoride değerlendirebileceğimiz kahraman bir buluttan esen rüzgârdır. Çevredeki tüm kıskanç gözleri ifade eden bu esinti Annabelle Lee'yi üşütür ve tıpkı Leylâ gibi ölümüne sebep olur. Leylâ gibi Annabel Lee de göze gelir. Şiirde bu aşkı imrenerek izleyen diğer kahramanlar doğaüstü varlıklar olan melekler ve periler/cinlerdir. Gökyüzünde uçan melekler, deniz dibi cinleri/periler bile bu ikiliyi kıskanmaktadır. Bu

kahramanlar tıpkı *Nazar* 'da olduğu gibi esere olağanüstülük katarak masalsı bir atmosfer yaratırlar. Zaten söz konusu aşk da masallara yakışır güzellikte ve olağanüstülüktedir. Çifti kıskanan etraftaki insanlar ile *Nazar* şiirindeki köylüler, metinlerdeki başkahramanlar dışındaki geniş kalabalıkları temsil ederler ve bu açıdan benzeşirler. Ancak *Nazar* 'da köylüler olayın gidişatında etkin rol almayan daha edilgen ve iyi niyetli insanlarken *Annabel Lee* 'de çevreyi oluşturan ahalî kıskanç bakışlarıyla bu trajik sona dolaylı yoldan katkı sağlarlar. Böylece çift Leylâ'dan farklı olarak topyekûn bir kıskançlığa maruz kalır. Ayrıca *Nazar* 'da ay dışında her şey olağan bir görüntü sergilerken *Annabel Lee* 'de melekler, periler, deniz dibi cinleri gibi birçok olağanüstü varlığın¹⁵ oluşu ve ahalinin kıskançlığı ortamı farklılaştırır.

Annabel Lee şiirinde tüm bu sözü edilenler dışında bir diğer önemli kahraman *Annabel Lee* 'yi çocukluğundan beri büyük bir aşkla seven erkek kahramandır. Metindeki en önemli özelliği eşini kaybetmiş, kederli âşık kimliğidir. *Kompozisyon Felsefesi* adlı eserinde Poe, “Güzel bir kadının ölümü, kuşkusuz dünyadaki en şiirsel konudur ve aynı şekilde böyle bir konuya en uygun dudaklar sevgilisi ölen bir erkeğin dudaklarıdır” (Uysal 2021:228) diyerek söz konusu erkek kahramanın eser ve kendisi için önemini vurgular. Bu kahraman romantik metinlerde sıkça rastladığımız sadık, vefalı ve hassas âşık tipinin temsilcisidir ve eserde duygusallığı ve romantizmi pekiştiren bir unsur işlevi görür. Adı belirtilmeyen bu kişi metinde anlatıcı rolünü üstlenir.

Mekân: Her iki eserde de başlıca mekân tabiidir. *Nazar* şiirinde olaylar bir sahil köyünde yaşanırken *Annabel Lee* 'de bir deniz krallığında geçmektedir. Romantizmle birlikte keşfedilen tabiat metinlerde ana mekânı oluşturmanın yanı sıra kahraman rolü de üstlenir. Her iki metinde de önemli olaylar su kenarında veya suyun içinde gerçekleşir. Leylâ ayın bakışlarına ve ürpertici öpücüğüne bir gece vakti koyda yıkanırken yakalanır. *Nazar* şiirinde su dolunayla birlikte Leylâ'nın güzelliğinin daha görünür olmasını sağlayan bir ayna işlevi görür. Tıpkı Narkissos'un suda kendi aksini görüp güzelliğini fark etmesi gibi Leylâ'nın güzelliğinin ay tarafından fark edilmesi-dolunayın yarattığı aydınlığın yanı sıra- su sayesinde olur. Su aynı zamanda varlığın ve manzaranın daha estetik bir biçimde algılanmasını sağlar. Çoğu kez çıplaklığa eşlik etmesiyle şehevi hislerin harekete geçmesine de sebep olmaktadır. Ayın ürpertici öpücüğünün gerisinde güzelliğin suyla/çıplaklıkla daha görünür hale gelmesinin büyük etkisi vardır. Şiirde su geceyle birlikte tekinsizliği besleyen bir unsur olarak da yer alır. Su sadece görüntüsüyle değil sesiyle de dikkat çeker. Saf, şeffaf, akıcı ve kendine ait bir sesi olmasıyla şiir için de önemli bir ilham kaynağıdır. Bu şiir de görselliği, akıcılığı, çıplaklığı-süsten arınmışlığı- ve müzikalitesiyle suya benzemektedir.

Annabel Lee ve eşi bir deniz krallığında yaşar ve genç kadın öldükten sonra deniz kenarındaki kayalıklara defnedilir. Gözü yaşlı, özlemle dolu sevgili her gece deniz kenarında bulunan bu mezarın yanına uzanıp eşini bekler. Ay ve yıldızlar ona eşini hatırlatır, eşi onlarda yaşar. Her iki eserde de tabiat medeniyetten uzak oluşu ve insanda var olan doğal ve biraz da vahşi hisleri harekete geçirmesiyle romantizm için en uygun atmosferi oluşturur. Bu haliyle tabiat hem aşkın ortaya çıkması hem de yaşanması için elverişli bir ortamdır.

Eserlerdeki diğer ortak mekân mezardır. *Nazar* 'da adı anılan bir mekân olmasa da Leylâ'nın ölümüyle birlikte konuya/zihinlere dahil olur. *Annabel Lee* 'de ise eşin sürekli zi-

yaret edip zaman geçirdiği önemli bir mekândır. Romantik metinlerde sıkça rastladığımız mezar genellikle bu şekilde ölen sevgiliye -genç kadına- duyulan sevginin, sadakat ve vefanın bir sembolü olarak hayattaki sevgili tarafından adeta bir ziyaretgâha dönüştürülür.

Zaman: *Nazar*'da en önemli zaman gece vaktidir ve şiir de bu zaman ifadesiyle başlar: “Gece Leyla’yı ayın on dördü/Koyda تنها yıkanırken gördü”. Bir gece vakti dolunayda kuytu bir koyda yıkanan Leylâ, kuytuluğu bozan ayın ışığına ve tacizine maruz kalır. Karanlık insanda genellikle güvensizlik, endişe, korku, savunmasızlık gibi duyguları beslese de mahremiyet sağlamasıyla bazen tercih sebebi de olmaktadır. Şiirde Leylâ karanlığın sağladığı mahremiyetin yanı sıra yine onun yarattığı güvensizliğin ve tekinsizliğin kurbanı olur. Gece vakti Leylâ çıplak bedeniyle her zamankinden daha fazla dikkat çeker ve ayın tacizkar sözlerine ve tutumuna yine karanlığın yarattığı bu ıssız ortamda maruz kalır. Ayrıca okuyucuda oluşan ürperme hissinin bir kaynağı da olayların gece vakti ıssız bir koyda gerçekleşmesidir. Bu ıssızlık hem Leylâ da hem de okuyucu da ürpermenin yanı sıra korku ve savunmasızlığın sebep olduğu telaş ve endişeye de yol açar.

Eserde zaman kronolojik olarak ilerler. Süre söz konusu olduğunda anlatıcı en çok eksiltiye başvurur: “Yattı, **aylarca** devam etti bu hal”, “**Bir sabah** söyledi son sözlerini”, “**Nice günler** bu şeametli ölüm”, “**Nice günler** bakarak dalgalara”. Yukarıdaki mısralarda da görüldüğü üzere anlatıcı “aylarca”, “bir sabah”, “nice günler” gibi belirsiz zaman ifadeleri kullanarak olayları hızlandırır. Bu ifadeler zamanı hızlandırmanın yanı sıra genelleştirerek eserdeki masalsi atmosferi pekiştirir. Diyaloglar hikâye etme zamanı ile hikâyenin zamanının kesiştiği anlardır ve sahne olarak adlandırılır. Ancak anlatıcı aşağıdaki örneklerde de görüldüğü üzere kahramanları karşılıklı konuşturmak yerine sözlerini aktarmayı tercih eder. “Kız vücudun ne güzel böyle açık!/ Kız yakından göreyim sahile çık! / Dedi: Tenhada bu ses **nolsa gerek**/ Kız vücudun sarı güller gibi ter/ Çık sudan kendini üryan göster/ Dediler hep: kıza **bir hal oldu**/ Odalar inledi: “Leylâ! Leylâ!”. Şiir olay ağırlıklı bir metin olması sebebiyle duraklamadan çok eksilti içerir ve bir kez yaşanan olay bir kez aktarılır.

Annabell Lee şiirinde, metnin masalsi atmosferine bağlı olarak daha geniş ve nispeten belirsiz bir zaman birimi karşımıza çıkar. “Seneler seneler evveldi” diye başlayan şiir, üslubuyla bir masal girişini hatırlatır. Bu aynı zamanda metindeki zamanın algılanış biçimini de belirler. Nitekim anlatıcı da bu havayı pekiştirerek hem zamanı genişletmiş ve belirsizleştirmiş hem de bu aşkı gerçeklikten uzaklaştırıp genelleştirerek yıllarca herkesin dilinde dola- nacak bir destana dönüştürmüş olur. Dolayısıyla masalsi atmosfer her iki metinde de ortak bir özellik olarak görünür. *Nazar*'da önemli bir zaman birimi olan gece *Annabell Lee*'de de önemini korur. Annabell Lee bir gece ansızın bir bulutun rüzgârından üşüerek bu dünyayı terk eder. Yine yaşlı sevgili, Annabell Lee'nin hatıralarını ay ve yıldızda görür ve yine onu anmak için gece vaktini seçer. Geceleyin deniz kenarında uzanıp eşini bekler/anar.

Dil ve üslup: *Nazar* şiiri oldukça ahenklidir. Ancak Poe'nun şiiri İngilizceden çevrilmiştir. Bir şiir orijinal dilinden başka bir dile çevrilirken doğal olarak bazı ses ve anlam kayıplarına uğramaktadır. Şiirin Melih Cevdet Anday tarafından Fransızcasından yapılmış tercümesinin yanı sıra İngilizce orijinalinden daha yakın zamanlarda yapılmış birçok çevirisi de bulunmaktadır. Orijinal metinden yapılan çeviriler anlam kayıplarının nispeten az yaşan-

dığı çevirilerdir¹⁶. Her iki şiir de bir hikâye anlatmaktadır. Hikâye etmenin metne kattığı en önemli özellik onu nesre yaklaştırmasıdır. Ancak şiirler buna rağmen oldukça ahenklidirler. Bu açıdan *Nazar* edebiyatımızda manzum hikâyeleriyle ünlü Tefik Fikret ve Mehmet Akif Ersoy'un nesre yakın üslubuyla yazılmış şiirlerinden farklıdır¹⁷.

Tekrar, her iki şiirde de ahengi sağlamanın başlıca yoludur. *Annabell Lee*'de tekrar ses, kelime ve mısra tekrarlarına kadar geniş bir yelpazede kendini gösterir. Başlıkla birlikte şiirde Annabell Lee adı sekiz kez tekrarlanır. Bu kelimeyle birlikte özellikle "I" sesi de tekrarlanmış olur. Tekrarlar şiirin yalnız sesine değil anlamına da etki eder, vurguyu ve bütünlüğü sağlar. Annabell Lee adının tekrarı kaybedilen eşin ardından söylenen bir ağıtı hatırlatır. *Nazar* şiirinde ahenk kendi aralarında uyaklı mısraların (aa bb..) düzenli bir biçimde birbirini takip etmesi sonucunda oluşur. Bazen mısra başı tekrarlarına da başvurulduğu görülür. Vezin ve mısra içi ses tekrarları ahengi sağlamanın başka bir yoludur. Leylâ adı şiirin başında bir, sonunda da iki kez olmak üzere üç kez tekrarlanır.

Eser, şairin peşinde koştuğu beyaz lisanı yani ortalama insanın kullandığı dili yakalamış olması bakımından da önemlidir¹⁸. Bu, şairin şiirinin dilini belli bir aşamaya getirdiği veya zihninde kurmayı planladığı Türkçeyi gerçekleştirme yolunda olduğunu da göstermektedir. Anlatıcı her ne kadar doğrudan bir tasvirini yapmasa da verilen bilgilerden yola çıkarak olayların sahile kıyısı olan bir köyde geçtiği anlaşılmaktadır. Dolayısıyla Leylâ da dahil olmak üzere kahramanların büyük bir bölümü köylülerden oluşmaktadır. Metindeki en önemli üslup özelliklerinden biri halktan insanların günlük konuşma diline ait seslenme ve söyleyiş biçimleriyle kendi konumlarına uygun olarak konuşturulmalarıdır. Bu açıdan bakıldığında dil ve üslup anlatıcının hikâye ettiği kısımlarda kullanılan eğitimli/şehirli dili ve tarzı ile günlük konuşma dili ve tarzı olarak ikiye ayrılmaktadır. Anlatıcının dili ve üslubu baskın olmakla birlikte daha dikkat çekici ve akılda kalıcı olan ayın, Leylâ'nın ve köylü kızların sözleridir. "Kız vücudun ne güzel böyle açık!/ Kız yakından göreyim sahile çık! / Dedi: Tenhada bu ses **nolsa gerek**/ Kız vücudun sarı güller gibi ter/ Çık sudan kendini üryan göster/ Dediler hep: kıza **bir hal oldu**/ Odalar inledi: "**Leyla! Leylâ!**", Dediler: **Uğradı Leylâ nazara!**". Günlük konuşma dili ve ona ait kalıplar metindeki geleneksel anlatı biçimlerinin önemli temsilleridir. Anlatıcı bunları metninde kullanarak üslupta çoğulcu bir yaklaşıma gider. Benzer bir biçimde Poe'nun şiiri de halk anlatılarının/ masalların girişini çağrıştıracak bir form/üslupla başlar. Şiirde sıkça tekrarlanan "deniz krallığı" mekân bakımından, melekler, deniz dibi cinleri ise kahraman kadrosu bakımından bu algıyı pekiştirir. Metinde konu edinilen masalsı aşk bu üslupla desteklenir.

Poe'nun şiirinde şiirin bütünü bir seslenme veya sohbet edasıdır. Şair hem okuyucuya hem de Annabell Lee'ye seslenir. "Seneler, seneler evveldi/ Bir deniz ülkesinde/ Yaşayan bir kız vardı, **bileceksiniz**/ İsmi Annabel Lee". Kahraman anlatıcının "bileceksiniz" diye seslenmesi anlattıklarının nasıl herkesin hafızasında yer ettiğini adeta bir efsaneye dönüştüğünü düşündürmektedir. Bu seslenme aynı zamanda okuyucuyu da işin içine dahil etmekte ve onu kendi hislerine eşlik etmeye çağırılmaktadır.

Metinlerin bir diğer ortak noktası tonlarıdır. İki şiir de trajik ve melankolik bir hikâyeyi konu edinirler. "Melankoli, tüm şiirsel tonların en meşru olanıdır" (Uysal, 2021:226) diyen Poe, şiirde vazgeçilmez özellik olarak gördüğü güzelliği belirgin hale getirmenin onunla kar-

şıtlık oluşturan hüznün ile mümkün olduğuna inanmaktadır. Güzellik ve aşk ona eşlik eden hüznü belirginleştirmekte veya görünür hale gelmektedir. *Nazar* 'da ise trajediyi doğuran ölüm, gizem ve ürpertinin doğal bir sonucudur. Her iki eserde de genç ve güzel kadınlar ile ölüm arasındaki karşıtlıktan yani tezat sanatından faydalanılır. *Annabell Lee* 'de buna mübalağa sanatı da eşlik eder. *Nazar* 'da ise ürpertiye gerçekleştirmek üzere teşhis ve intak sanatlarından faydalanılır.

Üslup üzerinde etkili ve belirleyici olan unsurlardan biri metnin bağlı olduğu akımdır. Romantizmin önemli metinlerinden olan *Annabell Lee*, medeniyetten uzak bir deniz krallığında geçer. Tutkulu âşıklar, yitirilen sevgili, tabiat, mezar, duygusallık, birinci ağızdan anlatım bunun en tipik özelliğidir. Anlatıcı varlığını belirgin bir biçimde hissettirip duygularını coşkulu bir biçimde dile getirir. *Nazar* 'da da anlatıcı kendini ve duygularını belli eder. Ancak şekil mükemmeliyetiyle parnasızmden, ahenkli oluşuyla sembolizmden de izler taşır. Yahya Kemal'in farklı etkilere maruz kalmış olması Poe'dan sonra yaşamış olması sebebiyle doğaldır. *Nazar* şiiri hem halk hem de divan şiirinden esinlenmesi ve beraberinde Batı edebiyatından da faydalanması ve bunları farklı bir düzenleme ve yeni bir bağlamda aktarmasıyla metinlerarasılık açısından da güzel bir örnek oluşturur. *Annabelle Lee* de masalsı atmosferi, olağanüstü kahramanları ve üslubuyla halk anlatılarına yaklaşır. Her iki metin de günümüzde büyümlü gerçeklik olarak adlandırılan yaklaşımı hatırlatacak biçimde kurgulanmış olmalarıyla ayrıca dikkat çekerler.

Sonuç

Edebiyatımızın klasiklerinden olan Yahya Kemal Türkiye Cumhuriyeti'nin kültürel kurumları üzerine zihin yormuş, özellikle tarih, edebiyat, musiki ve mimari üzerine fikirler üretmiş ve bunları sohbetlerinde ve yazılarında dile getirmiştir. Yeni ve milli bir şiir oluşturma'nın geçmiş kültürümüzle olan bağlarımızı güçlü tutmakla mümkün olacağını düşünen Yahya Kemal, Fransa'da bulunduğu yıllar içerisinde tanıma şansı elde ettiği Batılı şair ve yazarlardan ve onların takip ettiği anlayışlardan etkilenmiş ve yine kendi şiirini oluştururken onlardan ilham almıştır. Kendi şahsi macerasıyla paralellik taşıyan sanatını inşa ederken klasik ve geleneksel Türk edebiyatının yanı sıra Fransız klasik, romantik, parnasyen ve sembolistlerini de bir beslenme kaynağı olarak görmüş ve her birinden aldığı kimi özellikleri farklı bir düzenlemeyle bir araya getirerek yeni bir şiir oluşturmaya çalışmıştır.

Nazar şiiri bu açıdan bir değerlendirmeye tabi tutulduğunda şairin Baudelaire kanalıyla tanıdığı Poe ve yine Fransızcası sayesinde takip ettiği Maeterlinck'in gizem ve ürpertiye dayalı anlatı tarzının bu şiirin ilham kaynağı olduğu görülmektedir. Genç ve güzel bir kızın ölümü her iki Batılı şairin-özellikle Poe'nun- sıklıkla işledikleri konulardır. Yahya Kemal şiirini oluştururken halk ve klasik edebiyatın ortak kahramanı Leyla'yı seçerek, aya olağanüstü özellikler yükleyip farklı bir bağlamda kullanarak, köylüleri günlük konuşma diline uygun bir biçimde konuşturarak, ortalama insanın anlayabileceği bir dili yakalayarak kendine özgü yeni bir metin oluşturmayı başarır.

Notlar

- 1 Tanpınar, *Yahya Kemal* adlı eserinde bu konuyu şu şekilde dile getirir: “Yahya Kemal’e klasik veya noeklasik değişimizin sebebi Tanzimat’tan beri gelen nesillerde olduğu gibi eski şiirden ayrılmaya, uzaklaşma imkanları arayacağı yerde, onun arasından, ona yaklaşma çareleri arayarak eserini vücuda getirmesinde, hatta eski dilde yazdıklarında onu kendi bütünlüğünde yenilemesindedir. Garip şeydir ki Yahya Kemal bunu nesrinde de yapmış, o kadar inkar edilen eski nesri yenilemiştir. O kırılan zinciri yeniden bağlamasını biliyordu” (77).
- 2 Yahya Kemal birçok Fransız şairden etkilenir ancak en son Jose Maria de Heredia da karar kılar. “Gerçi Hugo’yu iyi anlıyordum, gerçi Gautier’yi ve De Banville’i iyi anlıyordum, gerçi Baudelaire ve Verlaine’i sımsal bir iptila ile seviyordum, gerçi şahsi şairliğim en son numuneleri olan Maeterlinck, Verhaeren gibi şairleri yakından biliyordum, lakin zevkim, bütün bu şairlere nispetle çok geri sayılan Jose Maria de Heredia’nın şiiri üzerinde durmuştu” (Beyatlı 1976:107). Avrupalı romantik ve klasiklerin yaratmış olduğu her şeyi onda sıkı bir imbikten geçmiş halde bulduğunu ve Yunan ve Latin şairlerinin değerini onunla fark ettiğini belirten şair, tüm edebî modaların geçici olduğunu ve klasiğe yaslanmak gerektiğini onun eserleri sayesinde öğrendiğini söyler (Beyatlı 1976:108). Böylece Yahya Kemal eserlerinde kullanacağı dili ve üslubu bulmuş olur. “Heredia’yı severken, eski Yunan ve Latin şiirinin zevkini almıştım. Öteden beri aradığım yeni Türkçe’nin yanına yaklaştığımı bu münasebetle farkına vardım. Söylediğimiz Türkçe, eski Yunan ve Latin şiirindeki beyaz lisan gibi bir şeydi. Bu müşahedeyi tartıştım” (Beyatlı 1976:108).
- 3 Poe’yu beğenen Baudelaire eserlerini İngilizcesinden çevirmiş ve Mallerer’le birlikte şairin hem Avrupa’da hem de Amerika’da tanınmasını sağlamıştır.
- 4 1884’te Üsküp’te doğar. Eğitimi Üsküp, Selanik ve İstanbul gibi farklı şehirlerde sürdürür. 1903’te Paris’e gider ve Jön Türkler arasında yaşar. Fransızcasını ilerletmek için Meaux Koleji’nde okur. Birkaç yıl Ecole Libre des Science Politiques’e devam eder. Önemli siyasi ve edebî çevrelere girer. Fransa’nın ve Avrupa’nın birçok şehri gezer. Zengin bir sanat ve edebiyat kültürüyle 1912’de İstanbul’a döner. Dönemin önemli eğitim kurumlarında tarih, medeniyet tarihi, Batı ve Türk edebiyatı dersleri verir. Urfa, Yozgat, Tekirdağ ve İstanbul milletvekilliği yapar. Madrid ve Lizbon’da orta elçi, Pakistan Devleti nezdinde ilk Türk büyükelçisi olarak çalışır. 1958’de vefat eder. Yahya Kemal’in yukarıdaki biyografisi aşağıdaki kaynaktan faydalanılarak oluşturulmuştur. Okay, M.Orhan (1992). *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*. 6.,35-39.
- 5 Amerikalı sanatçı Edgar Poe 1809’da Boston’da doğar. Henüz bebekken babası terk ettiği ve annesi de Poe iki yaşındayken vefat ettiği için Allan ailesi tarafından büyütülür. 1815’de Allan ailesiyle İngiltere’ye gider ve orda özel bir okula devam eder. 1820’de aileyle Amerika’ya döner. 1826’da Virginia Üniversitesi’ne başlayan Poe burada bir dönem Fransızca, Latince, İspanyolca ve İtalyanca dersleri görür ve Byron, Campell gibi şairleri tanır. Ancak üvey babasıyla üniversitenin masrafları ve kumar borçları yüzünden arası açılınca 1827’de üniversiteden ayrılır ve Allan ailesiyle olan bağımlı da koparır. Edgar A. Perry adıyla askere yazılır. 1829’da Askeri Akademiye alınan Poe’nun *Araf*, *Timurlenk* ve *Diğer Şiirler* adlı şiir kitapları yayımlanır. 1831’de akademi denatılır ve tekrar Baltimor’e döner ve geçimini sağlamak için kısa öyküler yazar. *Şişedeki Yazı* adlı eseri ona hem para kazandırır hem de The Southern Literary Messenger’a editör olmanın yolunu açar. 1836’da halasının on dört yaşındaki kızı Virginia Clemm ile evlenir. Ancak yoksulluğun da etkisiyle genç kadın vereme yakalanır. 1838’de *Ligea* adlı öyküsü ve ayrıca ilk romanı *Arthur Gordon Pym’in Öyküsü* yayımlanır. 1839’da yazdığı *Grotesk ve Arabesk Masallar* adlı hikaye kitabı ve ilk dedektif romanı *Morg Sokağı Cinayeti* 1842’de basılır. Bu sırada *Kızıl Ölümin Maskesi* ve *Oval Portre* gibi gotik tarzda hikâyeler yazmayı sürdürür. *Morg Sokağı Cinayetleri* 1846’da Fransızcaya çevrilir ve sanatçı Fransa’da tanınır. Ünlü şiiri *Kuzgun’u* 1845’de yazar. *Literatî* başlığı altında kaleme aldığı esteri içerikli yazı dizisi edebiyat dünyasında tepkiyle karşılanır. 1846’da yayımlanan *Kompozisyon Felsefesi* adlı yazısı sembolistler için önemli bir rehber olur. 1847’de eşini kaybeder. *Annabell Lee* adlı son şiirini eşine yazdığı düşünülmektedir. 1849’da *Çanlar*, *Eldorado* ve *Annie İçin* adlı şiirlerini yazdıktan sonra 1849’da Baltimore’da vefat eder. Poe’nun biyografisi için aşağıda künyesi bulunan eserden faydalanılmıştır: Yazıcı Mine-Tuğlu Osman (2017). *Edgar Allan Poe Şiirler ve Anılar*. Kabalıcı Yayıncılık.
- 6 “Üsküb’ün hasretiyle şiire daha ziyade dalmıştım. Çok okuyordum. Malumatım artmıştı. Maamafih o seneler Servet-i Fünun’un en hararetili seneleri iken Edebiyat-ı Cedide’yi idrak etmemiştim. Cumaları, arkadaşlarımla hükümet konağının karşısında bir kiraathanede çay içmeğe gider ve orada Servet-i Fünun nüshalarını okurdum. Tefik Fikret, Cenab Şahabeddin gibi yeni imzaları görür ve eserlerinden pek hazzetmezdim. O aralık okuduğum eserler arasında İlyas ünvanlı, mütercem bir şiir okumuştum. Bu şiir beni fazla sarmıştı. Bunu bir Rumun eseri zannediyordum. Çok sonra anladım ki o zaman okuduğum eser, Homeros’un Türkçeye yarım yamalak tercüme edilmiş İlyada’sı imiş. *Morg Sokağının Cinayeti* ünvanlı diğer bir hikâye de üzerimde derin bir tesir bırakmıştı. Önce cinai bir roman telakki ettiğim bu hikâyenin Edgar Poe’nun şaheseri olduğunu böyle pek geç öğrendim” (Beyatlı 1976:100).
- 7 Nitekim Yahya Kemal *Hatıraları*’nda Bulgaristan’a yaptığı ziyaretten bahsederken Baudelaire ve Poe’nun adını aşağıdaki şekilde birlikte anar. “Sofya kütüphanelerinin camekânlarında Charles Baudelaire’in, Edgar Poe’nun güzel basılmış tercümelerini görmüştüm. Borina söyledi ki Edgar Poe’yu seven Baudelaire-perest Bulgar gençleri şimdi çok geride kalanlar gibi telakki ediyor; milli edebiyat sevdası Bulgar gençlerini bu kadar hararetle sarmış” (152).

- 8 *Annabel Lee*'nin birçok çevirisi bulunmaktadır. Bunlardan Osman Tuğlu, Faruk Uysal, Erdoğan Alkan ve Oğuz Cebeci tarafından yapılmış olanlar gözden geçirilmeyle birlikte bu çalışmada aşağıda adresi belirtilen Melih Cevdet Anday çevirisinden faydalanılmıştır. insanvesanat.wordpress.com/2011/05/15/annabelle-lee-edgar-allan-poe. [12.02.2021]
- 9 Metin içerisinde şiirden yapılan aktarımlar için aşağıda künyesi belirtilen baskıdan faydalanılmıştır: Beyatlı, Yahya Kemal (1990). *Kendi Gökkubbemiz*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 143-144.
- 10 Metine yönelik değerlendirmelerden Nazım Hikmet ve Samed Vurgun'a ait olanlar çiplaklık üzerinden erotizm ithamıyla yapılmıştır. Konuyla ilgili daha fazla bilgi için bkz: Bozdoğan, Ahmet (2007). "Modern Edebi Metinleri Besleyen Gelenek Unsurlarının Hicvinde Kişisel Husumetin ve Siyasal Düşümenin Rolü (Veya) Yahya Kemal'in Leylâsına Bir Nazar". 38. *Uluslararası Asya ve Kuzey Afrika Çalışmaları Kongresi Bildiri Özetleri Kitabı*, 1121-1122.
- 11 Leylâ hem halk hem de klasik edebiyatın ortak kahramanlarından oluşuyla şiirin beslendiği yerli kaynaktır. Şiirdeki başlıca işlevlerinden biri çağrışım dünyasını zenginleştirmektedir.
- 12 Leylâ'nın bir kahraman olarak klasik metinlerden modern metinlere kadar ne şekilde ele alınıp incelendiğini görmek için bkz: Nas, Şevkiye Kazan (2017), *Klasik Türk Şiirindeki Leylâ Mazmunundan Modern Türk Şiirindeki Leylâ İmgisine: Mehmet Akif'in Kaleminden Leyla Şiiri*. SUTAD, Güz; 42:251-271.
- 13 Türk kültür ve edebiyatında ayla ilgili değerlendirmeler için bkz: Çelebioğlu, Amil (1991). "Ay" *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, 4, 186-191
- 14 Selda Savaş, hazırladığı Modern Türk Şiirinin Leylâları başlıklı Yüksek Lisans Tezinde Leylâ'nın ölümünü nefsi temsil eden ay sayesinde Leylâ'nın kendinin farkına varması ve giriştiği sorgulama sonucunda ölüm yoluyla Allah'a ulaşması biçiminde yorumlar (88-94).
- 15 *Annabell Lee*'de karşılaştığımız olağanüstü veya tabiata ait canlıların bir benzerine şairin *Kuzgun* adlı şiirinde de rastlarız. Metinde sevdiği genç kıza kaybetmiş genç öğrencinin evine aniden gelen ve onun sorularına aynı cümleyle karşılık veren bir kuzgunla genç erkek arasında geçen olaylar konu edilmektedir. Metnin zamanın ve mekânın belirlenmesiyle başlaması, asıl kahramanların muhatap olduğu olağanüstü özellikler gösteren ve insan olmama konusunda ortaklıkları olan canlılar, *Kuzgun* ve *Nazar* şiirlerindeki ortak özelliklerdir. Kuzgunun gece vakti aniden gelmesi ve konuşarak muhatabını şaşkınlığa uğratmasıyla, gece vakti ayın genç kıza konuşması ve onu öperek korkutması iki metin arasındaki başlıca benzerlikler
- 16 Konuyla ilgili bilgi için bkz: Özdemir, İhsan (2014). "Edgar Allan Poe'nun "Annabel Lee" Adlı Şiirinin Melih Cevdet Anday Tarafından Yapılan Çevirisine Eleştirel Bir Çözümleme". *Ana Dili Eğitimi Dergisi*, 2(4), 16-31.
- 17 Yahya Kemal, *Edebiyata Dair* adlı eserinde Servet-i Fünun edebiyatını hem Batıyı taklitte hem de şiiri nesre yaklaştırmakla suçlar. Bu durumun şiiri halis şiirden uzaklaştırdığını belirtir (261-262).
- 18 Tanpınar, *Yahya Kemal* adlı eserinde *Nazar* şiirinin dilini sade bulduğunu ve onun kendisine neo klasik ressam İngres'in *Pınar*'ını hatırlattığını söyler. "Leylâ sade diliyle Telaki, İthaf ve Mahurdan Gazel, Şerefabad ses ve canlandırma kuvvetleriyle üzerinde büyük tesir yapmıştı. Hala bile "Leylâ" şiirini hatırladıkça, dilin kendi üzerinde dönüşlerinden doğmuş, İngres'in *Pınar*'ını andıran bir çeşit saf ve güzel mahlukla karşılaşmış hissinin duyurum" (11).

Araştırma ve Yayın Etiği Beyanı

Bu makale tamamıyla özgün bir araştırma olarak planlanmış, yürütülmüş ve sonuçları ile raporlaştırıldıktan sonra ilgili dergiye gönderilmiştir. Araştırma herhangi bir sempozyum, kongre vb. sunulmuş ya da başka bir dergiye değerlendirilmek üzere gönderilmemiştir.

Research and Publication Ethics Statement

This is a research article, containing original data, and it has not been previously published or submitted to any other outlet for publication. The authors followed ethical principles and rules during the research process. In the study, informed consent was obtained from the volunteer participants and the privacy of the participants was protected.

Yazarların Makaleye Katkı Oranları

Bu makaledeki birinci yazar % 100 düzeyinde çalışmanın hazırlanması, veri toplanması, sonuçların yorumlanması ve makalenin yazılması aşamalarına katkı sağlamıştır.

Contribution Rates of Authors to the Article

The first author in this article contributed to the 100% level of preparation of the study, data collection, interpretation of the results and writing of the article.

Destek Beyanı

Bu çalışma herhangi bir kurum veya kuruluş tarafından desteklenmemiştir.

Support Statement (Optional)

There is no conflict of interest between the authors of this article.

Acknowledgement (Optional)

Çıkar Beyanı

Çalışma hazırlanırken; veri toplanması, sonuçların yorumlanması ve makalenin yazılması aşamalarında yazarlar arasında herhangi bir çıkar çatışması durumu söz konusu olmamıştır.

Statement of Interest

There is no conflict of interest between the authors of this article.

Kaynakça

- Beyatlı, Y.K. (1976). *Çocukluğum, gençliğim, siyâsî ve edebî hâtıralarım*. Dergâh.
- Beyatlı, Y. K. (1990). *Kendi gökkubbemiz*. Kültür Bakanlığı.
- Beyatlı, Y. K. (1997). *Edebiyata dair*. İstanbul Fetih Cemiyeti.
- Çelebioğlu, A. (1991). *Ay. Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, 4, 186-19.1
- Devellioğlu, F. (1986). *Osmanlıca Türkçe ansiklopedik lügat*. Aydın.
- Gümüş, H (1986). Maurice Maeterlinck: Aşk ve ölüm tiyatrosu. *Selçuk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, (3), 101-123.
- Nas, Ş. K. (2017). Klasik Türk şiirindeki Leyla mazmunundan modern Türk şiirindeki Leylâ imgesine: Mehmet Akif'in kaleminden Leyla şiiri. *SUTAD*, Güz (42), 251-271.
- Okay, M.O. (1992). Yahya Kemal Beyatlı. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*. 6, 35-39.
- Özdemir, İ. (2014). Edgar Allan Poe'nun "Annabel Lee" adlı şiirinin Melih Cevdet Anday tarafından yapılan çevirisine eleştirel bir çözümleme. *Ana Dili Eğitimi Dergisi*, 2 (4), 16-31.
- Savaş, S. (2008). *Modern Türk şiirinin Leylâları* [Basılmamış Yüksek Lisans Tezi]. Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Tanpınar, A. H. (1982). *Yahya Kemal*. Dergâh.
- Uysal, F. (2021). *Edgar Allan Poe bütün şiirleri ve kompozisyon felsefesi*. Hece.
- Uysal, S. S. (1972). *İşte gerçek Yahya Kemal-Yahya Kemal'le sohbetler*. İnkılap ve Aka.
- Yazıcı, M. - Tuğlu O. (2017). *Edgar Allan Poe şiirler ve anılar*. Kabaıcı.

Elektronik kaynaklar

- Britannica, Erişim Tarihi:11.05.2021, <https://www.britannica.com/biography/Edgar-AllanPoe>
- İnsanvesanat,ErişimTarihi:12.02.2021,<https://insanvesanat.wordpress.com/2011/05/15/annabel-lee-edgar-allan-poe/>



Bu eser Creative Commons Atıf 4.0 Uluslararası Lisansı ile lisanslanmıştır. (This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License).



folk/ed. Derg, 2022; 28(2)-110. sayı
DOI: 10.22559/folklor.1895

Araştırma makalesi/Research article

Faruk Duman'ın Orman Tasvirlerinde Ekofobinin İzleri*

Traces of Ecophobia in Faruk Duman's Forest Depictions

Türkan Topcu**

Öz

Simon Estok'un ortaya attığı ekofobi terimi, doğadan hiçbir mantıklı dayanak olmadan korkmayı ya da ona karşı nefret duymayı işaret etmektedir. Ekofobi, kültüre o denli işlemiştir ki doğa farkındalığına sahip yazarların eserlerde bile ekofobinin izlerini görmekteyiz. Söz gelimi günümüz yazarlarından Faruk Duman'ın ekokurğu olarak kabul edilebilecek eserlerinde ormana karşı duyulan bir korkudan bahsedilebilir. Bu durum öncelikli olarak bir çelişki ortaya çıkarmaktadır: Şöyle ki Faruk Duman doğa farkındalığı yüksek olan yazarlardan biridir. Doğa, onun romanlarında kesinlikle yalnızca bir arka plan değildir. Doğanın kendine has bir kişiliği vardır ve olayların gelişimine yön verir. Hatta Duman, romanlarını doğa ile insan birlik-

Geliş tarihi (Received): 10-07-2021 – Kabul tarihi (Accepted): 4-02-2022

* Bu çalışma, Gazi Üniversitesi'nde, Prof. Dr. Nazım Hikmet Polat danışmanlığında yürütülmüş olan *Türk Romanında Çevrecilik (1945-2015)* adlı doktora tezinden üretilmiştir. (This study was carried out at Gazi University by Prof. Dr. It was produced from the doctoral thesis titled Environmentalism in Turkish Novel (1945-2015) conducted under the supervision of Nazım Hikmet Polat).

** Öğr. Gör. Dr. Necmettin Erbakan Üniversitesi Rektörlük Türk Dili Bölümü. (Necmettin Erbakan University Rectorate Turkish Language Department). tduran@erbakan.edu.tr. ORCID 0000-0001-6186-6674

teliği üzerine kurar. Buna rağmen eserlerinde doğaya duyulan korku oldukça fark edilirdir. Bu eserlerde orman, bütün ürkünçlüğüyle okurun karşısına çıkar. Roman karakterleri çeşitli sebeplerle girdikleri/içinde buldukları ormana tedirginlikle yaklaşırlar. Bu çalışmada doğa farkındalığı yüksek yazarların eserlerinde bile doğa ile insan ilişkisinin ne denli çetrefil bir düzlemde yer aldığını, nedenleriyle birlikte, ortaya koymaya çalıştım.

Anahtar sözcükler: *ekofobi, ekoeleştiri, doğa farkındalığı, ekokurgu, Faruk Duman*

Abstract

The term ecophobia, which was introduced by Simon, points out the fear from or hate of nature without any logical basis. Ecophobia is deeply cultivated in the Turkish culture, so it is easy to see its traces even in the works of writers who have a certain level of nature awareness. For instance, Faruk Duman, a contemporary Turkish writer, specifically mentions a fear of the forest in his works, which can be considered as an ecofiction. This situation creates a contradiction. Faruk Duman is one of the authors with an awareness for nature. Nature is definitely not a background in his novels; however, nature has its own personality and directs the fiction. Moreover, Duman builds his novels on the unity of nature and humans. The fear of nature can be seen quite clearly in his works, where the forest stands against the reader with all of its frightening characteristics. Fictional characters are filled with apprehension regarding the forest, for which they entered for some reason. In this study, complicated characteristics regarding the relationship between nature and human will be revealed, even in ecofiction.

Keywords: *ecophobia, ecocriticism, nature awareness, ecofiction, Faruk Duman*

Extended summary

Ecophobia is simply defined as fear against nature. A relatively newly coined term, ecophobia indicates an increase in the sense of insecurity about the uninhabited lands, which also has certain repercussions in works of literature. While ecophobia doesn't seem to be an alarming issue in traditional fairy tales and legends, it has become a tremendous entanglement for characters in modern novels who have been detached from nature. Ecophobia has such a crushing effect that its traces are even evident in ecofiction in which characters usually seek for reconciliation with nature. The intriguing relation between nature and human being is deliberately scrutinized in ecofiction, ecophobia still haunts the characters and the theme of ecofiction novels.

The main focus of the arguments in this paper is based on Duman's five novels which all share a common topic, the way in which they deal with the notion "the wild", however they might seem different at first sight. To begin with, each novel portrays a dark and gloomy forest. Therefore, it seems legitimate to investigate the total fear against nature in the works of an author well known with his sensitivity about nature. In this regard, Duman's novels will

be analyzed with reference to ecophobia from an ecocritical perspective, which proves to be the most appropriate approach to analyze Duman's fiction.

At first, Faruk Duman's novels seem to offer a distinguished portrayal of nature. For instance, in his novel, *Ve Bir Pars, Hüzünle Kaybolur*; the narrator appears to be enchanted with nature and can't help venturing into the forest. However, in his another novel, *Köpekler İçin Gece Müziği* the characters are confronted by the forest. In his works, forests are characterized with "desperate, horrifying, dark" places. In his novels, narrators portray forests in similar ways. In his novel, *Ve Bir Pars, Hüzünle Kaybolur*; characters venture into the forest spontaneously and willingly while in *Köpekler İçin Gece Müziği*, characters accidentally find themselves in the forest. The forests are a place of seclusion in *İncir Tarihi* for characters who have no place to hide whereas they serve as a sanctuary for revolutionary young people in *Sus Barbatus!*. Indeed, each different character in *Sus Barbatus!* enter the forest for different reasons and the forest has a different meaning for each of them.

Duman depicts the sense of horror in detail in his novels because he believes that overcoming fear is only possible through dealing with it. Maybe, only in this way, one can achieve eliminating the sense of fear against forests, or in nature or the wild in general. It can be argued that this can be the reason why Duman took forests as his subject matter in his novels. Likewise, the narrator of *Sus Barbatus! 2* suggests that people can not get rid of the sense of fear without experiencing it in the first place. In short, the author explores the sense of fear in a fictitious world full of forests, and invites the reader to join him to no avail. Because each reader has to face their own fears alone and the author can only encounter his own fears and tries to take down conventional stereotypes of fear. The author employs folk myths and an archetypal imagery of forest when fictionalizing his own forests to confront his own fears. We find evidence in his novels that such a confrontation has affirmative results.

Giriş

1974 doğumlu Faruk Duman modern Türk edebiyatının öne çıkan isimlerinden biridir. *Sus Barbatus!* serisinin ilk kitabı ile 2019'da hem Orhan Kemal Roman Armağanı'na layık görülmüş hem de Cevdet Kudret Roman Ödülü'nü kazanmıştır. Duman'ı diğer pek çok günümüz yazarından ayıran özelliği ise onun yabancı ve insan olmayanları eserlerinde sorunsallaştırma şeklidir. Yazarın yalnızca eserlerinin adlarına bakarak bile doğa farkındalığına sahip olduğu öne sürülebilir: *İncir Tarihi* (2010); *Bir Pars, Hüzünle Kaybolur* (2012); *Köpekler İçin Gece Müziği* (2014); *Sus Barbatus!* (2019) romanları, adları ile konularını okura sunar.

İncir Tarihi, hem içinde yer alan küçük hikâyeler ile hem de ana ekseninde yer alan hikâye ile insan olmayanları konu alır. İki ana karakter insandır fakat olayları doğrudan etkileyen yan karakterlerin çoğunu insan olmayanlar (insan dışındaki canlı ve cansız varlıklar) oluşturur. Bunlar arasında öne çıkanlar, ağaçtan yapılmış bir kukla ile başkarakterlerden birinin sincabıdır. Bu ikisi, aslında iki ana karakterin izdüşümleridir. Bu açıdan bakıldığında roman, Faruk Duman'ın diğer eserleri arasında insan olmayana ele alışıyla oldukça farklı bir konuma sahiptir.

2012 yılında Faruk Duman'ın *Bir Pars, Hüznle Kaybolur* adlı romanı yayımlandığında Anadolu'da yaşayan son pars öldürüleli yıllar olmuştur. 1970'lerden bu yana Anadolu'da rastlanmamış olan pars, romanın ana karakterlerden biri olarak karşımıza çıkar. Nitekim Duman, bu romanı "1974'te, Beypazarı'nda vurulan son Anadolu Parsı'na" adanmıştır. Bu romandan iki yıl sonra yayımlanan *Köpekler İçin Gece Müziği* (2014) ise diğer roman gibi insan ve insan olmayanların ilişkisini insan ve doğa arasındaki bağ açısından ele alır. Her iki roman da yaban imgesi üzerine kuruludur. Roman karakterleri büyümlü ormanın içinde kaybolur.

Sus Barbatus! romanı ise Anadolu'da nesli tükenmekte olan canlıların yanı sıra devrimci gençlerin yaşadıklarını konu alır. Birbirinden oldukça farklı görünen bu iki konu, türler ve insan arasındaki ilişki ve hiyerarşik yapıyı merkeze aldığı için aynı potada eritilebilmiştir. *Sus Barbatus*, sakallı bir domuz türüdür. Tıpkı parsın hüznle kaybolması metaforu gibi *Sus Barbatus* ve romanda Zeyra diye geçen kartal, türlü metaforlarla okurun karşısına çıkmıştır. Romanın ikinci cildi olan *Sus Barbatus! 2*'de de aynı mekânda aynı meseleler tartışılmaya devam eder.

Duman'ın bahsi geçen beş romanının konuları her ne kadar farklı olsa da hepsinin ortak bir özelliği bulunur: Ormanı ele alış şekilleri. Her birinde karanlık, korkunç orman imgesi vardır. Doğa duyarlılığı her satırına yansımış bir yazarın romanlarında doğaya duyulan topyekûn bir korku hâli elbette incelenmeye değerdir. Bu çalışmada böylesi bir işe girişirken kullanılacak yöntem ekoeleştirici olacaktır. Ekoeleştirinin içinde yer alan ve Türkiye'de çok duyulmamış bir terim olan ekofobi, bahsi geçen eserleri ele almanın en doğru yolu olacaktır.

Ekofobi terimi, en kısa şekilde doğaya duyulan korku olarak tanımlanabilir. Görece yeni sayabileceğimiz bu terim, insan eli değmemiş yerlerde kendini güvende hissetmeme duygusunun insanlar arasında giderek yaygınlaştığını da göstermektedir. Bu durum edebî metinlerden de takip edilebilir. Şöyle ki Türk destanlarında karşımıza pek çıkmayan ekofobi, özellikle modern romanlarda doğadan kopuk yaşayan insan için endişe verici boyutlara ulaşmıştır. Ekofobinin etkisi o kadar yoğundur ki ekokurgu olarak tanımlayabileceğimiz eserlerde dahi böylesi bir korkunun izleri sürülebilir. Her ne kadar çevreci romanların insan ve doğa ilişkisine bakışı diğer romanlardan oldukça farklı olsa da belirli bir farkındalığı olan yazarlara ait olan eserlerde bile ekofobiyi görmekteyiz.

Ekofobi terimini doğa korkusuna karşılık gelecek şekilde ilk kullanan Simon C. Estok'tur. Estok, *Ecocriticism and Shakespeare: Reading Ecophobia* (Ekoeleştirici ve Shakespeare: Ekofobi'yi Okumak) adlı kitabında yeni bir terim olan ekofobiyi tanıtmının ve *şiddetle* tartışmanın elzem olduğuna dikkat çeker. Ona göre bu terimi kullanmak özellikle gereklidir çünkü tanımlanmak istenen kavram için daha uygun bir terim yoktur. Ayrıca bu terim sayesinde ekoeleştirici; tıpkı mizojini, homofobi veya ırkçılığa benzer şekillerde inceleme yapma imkânı kazanır (Estok, 2011: 2). Zaten Estok'a göre ekoeleştirici, tıpkı ekoloji gibi "her şey, her şeyle bağlantılıdır" düsturunu kabul ediyorsa ekofobiyi de kabul etmelidir. Çünkü ırkçılık, kadın düşmanlığı, homofobi ve türçülük ekofobi ile iç içe girmiştir ve her biri eninde sonunda kesinlikle birlikte değerlendirilmelidir. Estok, bundan dolayı ekoeleştirinin ekofobiye geniş yer ayırması gerektiğini vurgular (Estok, 2011: 3).

Estok, ekofobi terimini ilk olarak 1995 yılında doğadan mantıksız bir şekilde korkma ya da ondan nefret etmeyi belirtmek için önerir. Bu terimin tıpkı homofobi teriminin eşcinsel, lezbiyen ve biseksüellere duyulan nefreti belirtmesi gibi değerlendirilmesi gerektiğini de düşünür. Hâlbuki David Sobel, *Ekofobiyi Aşmak* adlı kitabında bu terimi çevre sorunlarına karşı duyulan korku olarak tanımlamıştır. Estok'a (2011: 3) göre "petrol sızıntıları, yağmur ormanları tahribatı, balina avcılığı, asit yağmuru, ozon tabakası deliği ve Lyme hastalığı korkusu" bu kategoriye girer. Estok, Sobel'in ekofobiyi tanımlarken bundan öteye geçmemesini eleştirir. Görüldüğü gibi aynı terimi kullansalar da bu iki eleştirmenin terime yükledikleri anlam birbirinden farklıdır. Estok, bir örnek üzerinden bu farklılığı şöyle anlatır: "Örneğin Sobel için balina avcılığı bir ekofobidir. Bense balina avcılığının genelleştirilmiş bir ekofobinin sonucu olduğunu ileri sürüyorum" (Estok, 2011: 4). Böylece kendisi ile Sobel'in ekofobisinin arasındaki farkı göstermiş olur. Elbette sonuçlar, nedenler kadar önemlidir.

Ekofobi sözcüğüne klinik psikoloji terimleri arasında da rastlanır. Fakat buradaki anlamı ne Sobel'in ne de Estok'un kullandığı şekildedir. Terim burada kısaca "ev korkusu" olarak tanımlanır ve konumuzla doğrudan bir alakası yoktur. Klinik psikolojide, Yunanca "oikos (ev)" sözcüğü ile belirli durumlar karşısında ortaya çıkan olağan üstü korku anlamına gelen "fobi" sözcüğü gerçek anlamlarıyla kullanılmıştır. Fakat bu çalışmanın kapsamını oluşturan sorunun tartışılmasına olanak tanıyan Simon C. Estok'un kullandığı anlamıyla ekofobidir ve Estok, kendi kullandığı şekliyle ekofobinin hiçbir şekilde psikoloji veya psikiyatri biliminin beslenmediğini söyler. Ekokurgularda doğa korkusunun olup olmadığını araştırarak olan bu çalışmada her ne kadar David Sobel'in kastettiği şekliyle bir ekofobiden bahsedebiliyor olsak bile ya da insanın çevresini evi olarak kabul eden ekoeleştirmen William Howarth gibi düşünüp ekofobinin ev korkusu olduğunu varsaysak bile bu çalışmanın asıl meselesi ekokurguların doğa korkusunu içerip içermemesi olduğu için Estok'un kullandığı anlamda ekofobi terimi kullanılmıştır.

Ekofobi dışında doğaya duyulan korku/nefret duygusunu anlatan bir terim daha vardır: Gaeafobi. Bu terimi 1999 yılında Robin van Tine önermiştir. Fakat bu terim görünen o ki kabul görmemiştir çünkü bu terime yer veren başka bir kaynağa rastlanmamıştır. Gaea veya Gaia, Yunan mitolojisinde "dünyayı, yeri, evrensel bir öge olarak toprağı" simgeleyen kozmik bir varlıktır (Erhat, 2003: 115). Gaeafobi ise doğal çevreye karşı aşırı yıkıcı davranışlarla karakterize olmuş cinnet biçimi veya bu yıkıcı davranışın etkilerini görmede patolojik bir inkâr olarak tanımlanmıştır (Estok, 2011: 4). Estok ile van Tine aynı duruma iki ayrı ad vermişlerdir fakat yine de seçmiş oldukları adlar birbirinden çok uzak sayılmaz.

Estok'un yaklaşımının felsefi temellerinin ekofelsefeye daha yakın olduğunu söyleyebiliriz. Onun ekofobiyi, sık sık türçülüğün kendisini ırkçılık ve cinsiyetçiliğe bağladığı gibi, günlük hayatımızda ve edebiyatta homofobinin ırkçılık ve cinsiyetçilikle karıştığına tanık olunur. Yine de Estok'un ekofobiyi hayvan çalışmaları ile sınırlandırmayı istemediğini de unutmamak gerekir.

Aslında açıkça görüldüğü gibi ekofobiyi tartışmaya açmak ekoeleştiriye yepyeni bir perspektiften kapılar açmak değildir. Çünkü zaten ekoeleştiri, ilk ortaya çıktığı yıllardan bu yana insan merkezli her türlü davranışı mercek altına almış ve tüm bu davranış kalıplarını

eleştiriyeye açmıştır. Kısacası ekoeleştiretinin ekofobiye görmezden geldiğini söyleyemeyiz fakat tıpkı ekoeleştire terimi ortaya çıkmadan önce de bu alanda çalışmaların var olması gibi ekofobi de kuramsallaşmadan bu yolda ilerleme gösterebilirdi. Yine de kavramlaştırma ve derinleşmenin önemi göz önünde bulundurulmalıdır. Ekofobinin kavramlaştırılması ve bu sayede yepyeni bir terminoloji geliştirmesi ekoeleştiretinin sosyal ve beşerî bilimlerdeki varlığını güçlendireceğini ön görmek kaçınılmazdır. Çünkü ekoeleştiretinin bir kolu olan ekofobiye kavramsallaştırmak bize bir metodolojik bir ayırım sunar ve bu metodoloji her kapıyı açan bir anahtar değildir, o bütün cevapları içinde barındıran tekil bir teori de değildir. O, sadece insan merkezli bakış açısına getirilmiş eleştirilerden yalnızca biridir ve muhtemelen bu bakış açısının en kadim yansımalarından birini -doğa korkusunu- eleştiriyeye açar.

Ekofobinin insan merkezli bakışa ne denli sızdığını tartışmadan önce kök salmaya başladığı zamanı bulmak, onun hakkında daha çok bilgi edinmeyi sağlar. Yine de ekofobinin kökenine inmenin oldukça zor olduğu söylenebilir. Estok'un da dikkat çektiği gibi doğayı kötücül bir imgeleme oturtmak ve onu bu şekilde sunmanın ne zaman ve nerede başladığını bulmak güçtür. Eski Ahit'in var olan en bilindik ekofobik söyleyişle sahip olduğu varsayılsa da ekofobinin temellerinin burada atıldığını söylemek bir hayli zordur. Çünkü en eski yazılı metinlerde de doğa korkusunun izlerine rastlanabilmektedir. Bu yüzden Estok (2011: 6) ekofobinin insanın alet yapmaya ve buğday, arpa, nohut gibi tahılları ekip koyun, domuz, keçi gibi hayvanları evcilleştirmeye başladığı 9000 yıl öncesinde kök saldiğını iddia eder.

Simon C. Estok, 2018'de yayımlanan *The Ecophobia Hypothesis* (Ekofobi Hipotezi) adlı kitabında ise bir önceki çalışmasından biraz farklı bir tanımla okurun karşısına çıkar. Burada Estok (2018: 1) ekofobiye kısaca şöyle tanımlar: Ekofobi, doğaya karşı antipatiye yol açan benzersiz bir insanî psikolojik durumdur. Bu çalışmasında bir öncekinden yine farklı bir şekilde ekofobinin kökenlerini modernitede arar ve ekofobinin, modernitenin doğaya karşı rasyonel olmayan korkusundan türeyen bir fobi olduğunu belirtir. Doğaya karşı duyulan irrasyonel korku, insanı kendi çevresi ile bir uyumsuzluğa düşürmüştür. Bu uyumsuzluk insan merkezli etiğin her yüzünde kendini gösterir: "Ekofobik durum bir görüntüde vücut bulur ve doğal çevreye karşı korku, ilgisizlik veya farkındalık eksikliği (veya bunların bir kombinasyonu) içerebilir" (Estok, 2018: 1).

Ekofobinin tam olarak ne zaman ortaya çıktığını ve insan merkezli bakış açımıza ne zaman yön verdiğini bulmak zordur. Burada dikkat edilmesi gereken önemli bir meselenin de varlığını kabul etmemiz gerekiyor: Ekofobi aynı zamanda insanın kendisini korumak için göstermiş olduğu bir tepki olarak da düşünülebilir. Tehlike anında ortaya çıkan kendini koruma içgüdüsü ile ekofobinin bağlarını görmezden gelmenin oldukça zor olduğunu fark etmek kadar, bu meselenin ne kadar insanca olduğunu görmek de önemlidir. Bu çalışmanın merkezinde yer alan ormanı ele alacak olursak insanların yaşamadığı ve yaşamaları için elverişli olmayan bir mekânda kendilerini korunmasız hissetmeleri doğal kabul edilebilir. Bu, elbette ormana karşı duyulan bir nefretin doğrudan bir açıklaması olamaz belki ama yabana karşı duyulan korkunun bir sebebi olarak görülebilir. Çünkü Estok'a göre bu yerlerde en azından acı veya ölümün pusuda olduğu düşünülebilir (Oppermann, 2018: 327). Bu yüzden ekofobi bir tür kendini koruma içgüdüsü olarak kabul edebilir fakat yine de bu içgüdünün olumsuz sonuçlarını unutmamak gerekir.

Ekofobi yerine Türkçe bir karşılık olarak doğa korkusu da kullanılabilir. Kaldı ki ekokur-gu kapsamında ekofobiyi ele alıyorsak doğaya karşı duyulan bir nefretten pek bahsedilemez. Bu tür eserlerde ancak doğa korkusu ile karşılaşılabılıriz. Fakat bu terim bu çalışmada kulla-nılan şeklinden daha fazlasını ifade ediyor. Başka bir deyişle doğaya duyulan hem korkuya hem de nefrete eş zamanlı olarak gönderme yapıyor. Bu yüzden doğa korkusu, ekofobiyi tam olarak karşılamamaktadır. Bunun yanı sıra Estok'un dikkat çektiği gibi bu terim homofobi ile de ilişkilidir. Homofobinin yaygın bir terim oluşu ekofobinin de Türkçede daha kolay anlaşılır olmasının önünü açabileceğini gösterir.

Doğa korkusu olarak Türkçeye çevirebileceğimiz bir terim de ekoeleştiride halihazırda kullanılmaktadır: Ecohorror. Bu terim doğrudan doğayı demonik bir varlık olarak sunmayı karşılar. Doğa korkusunun sonuçları ile ekofobinin sonuçları nispeten aynıdır. Sara L. Crosby, “Beyond Ecophilia: Edgar Allan Poe and the American Tradition of Ecohorror” (Ecophilia'nın Ötesinde: Edgar Allan Poe ve Amerikan Doğa Korkusu Geleneği) adlı makalesinde öne sür-düğü sav şudur: Küresel iklim değişikliği, kirlilik ve habitat kaybı gittikçe daha düşman-ca ve garip bir yeni Dünya'ya (Bill McKibben'in deyişiyle “Eearth”¹) doğru evrildiğinden korku çevresel norm hâline geliyor. Crosby (2014: 515) bahsi geçen makalesinde Bernice Murphy'nin bu konudaki düşüncelerinden yola çıkarak doğa korkusunun Amerikan edebiya-tındaki ilk kıvılcımının bu kıtaya yeni gelen ilk beyaz yerleşimcilerle alevlendiğini iddia eder ve “bunu, kızgın yerli sakinlerin zaten hâlihazırda işgal etmiş olan geniş, tanıdık olmayan ve genellikle fiziksel olarak çok tehlikeli bir manzara ortasında yeni bir dünya yaratmak için yola çıkan beyaz yerleşimcilerin aşırı derecedeki ekofobik deneyimlerine atfediyor”. Böylece kıta-ya kendilerine yeni bir hayat kurmak için gelenler, karşılarına çıkan doğayı bir tür yabancı ya-ratık olarak görmüşlerdir ve Püritenlerin yabana bakışına benzer bir şekilde yabancı Şeytan'ın Evi olarak görmüşlerdir. Burayı kendilerinin kılmak adına Crosby'ye göre (2014: 516) yabancı bahçeye dönüştürmelidirler. Ancak böylelikle yeni evlerini sevebileceklerdir.

Ekofobi kolayca görülebileceği gibi ekoeleştirisinin pek çok türünden yardım alır. Söz ge-limi Serpil Oppermann (2018: 326), Estok'un *The Ecophobia Hypothesis* (Ekofobi Hipotezi) adlı kitabında maddeci ekoeleştirisinden yardım aldığı söyler. Aslında ekofobi çevre felsefesinin pek çok düşüncesini içinde barındırır. Çevre felsefesine ve ekoeleştiriye yepyeni bir söylem ka-zandırır. Bunun yanı sıra çeşitli ekoeleştiri türlerinin de ekofobi terimini kullanarak kuramlarını zenginleştirdiğine de tanık oluyoruz. Greta Gaard'ın ekofobiyi kuir çalışmalarına eklememesi bunların arasında en dikkat çekenidir. Gaard, “Green, Pink, and Lavender: Banishing Ecopho-bia Through Queer Ecologies” (Yeşil, Pembe ve Lavanta: Ekofobiyi Kuir Ekolojilerle Kov-mak) adlı makalesinde ekofobinin kuir ile ilişkisini ele alırken özellikle de ekofobi ve erotofobi arasındaki ilişkiyi gün yüzüne çıkarır. Erotofobi, yani cinsellik korkusu cinsel ilişkiden veya cinsel sorunlardan korkmadır. Birbirinden oldukça farklı görünen “Ekofobi ve erotofobinin iç içe geçmiş kavramlar olduğu, Kuir Ekolojilerinde karşılıklı olarak oluşturulmuş doğa ve cinsel-lik kavramlarına dair birçok örnek aracılığıyla kanıtlanmıştır” (Gaard, 2011: 125).

Ekofobi terimi bir süredir farklı anlamlarda olsa da kullanılmaktadır ve bu terim doğadan hiçbir mantıklı dayanak olmadan korkmayı ya da ondan nefret etmeyi işaret etmektedir. Eko-kurgular da zaman zaman ekofobinin tuzağına düşmüşlerdir. Elbette bütün çevreci roman-

larda ekofobi² gözlenmektedir, denilemez. Fakat diğer romanlara göre oldukça az rastlansa bile bir ekokurgunun ekofobik bir bakışa sahip olması büyük bir çelişki yaratır. Bu yüzden de üzerinde durulması son derece önemli bir konudur. Faruk Duman'ın romanları da bu konudaki bir çalışma için önemli veriler sunmaktadır.

Faruk Duman'ın romanlarında ilk bakışta ormana karşı farklı bakış açıları var gibi görünür. Söz gelimi *Ve Bir Pars, Hüzünle Kaybolur* adlı romanda aynı zamanda anlatıcı olan başkişi, ormanın büyüüne kapılmış bir hâldedir ve ormana gitmekten kendini bir türlü alamaz. Fakat Duman'ın bir başka romanı olan *Köpekler İçin Gece Müziği*'nde ise orman tüm ürkünçlüğüyle roman karakterlerinin karşısına dikilmiştir. *Sus Barbatus!*'ta devrimci gençlerin sığınağı, *İncir Tarihi*'nde ise kaçış yeridir. Tüm bunlara rağmen temelde Duman'ın bütün romanlarında ormanı tasvir edilişi benzerdir:

“Ormanın, nasıl söyleyeyim, tepelerden tüterek savrulan bir sisi var ki bu sis onun burundan fişkırarak hem korkunç olup hem de insanı içine çekiyor. Yükselen, kaynaşarak eriyip katılaştan yeşil bir bataklık olup, ucu bucağı da görünmüyor. (Duman, 2014/a: 230)

“Beni çağıran, nerede olursam olayım bana kendi uçsuz bucaksız davetini fısıldayan koygun, el değmemiş orman. (Duman, 2014/b: 54)

Orman yüzlerce yıldır koygun, kimsesiz bir gölgelikti. El değmemiş, ağaçların kimse-sizlikten çağıldayarak büyüdüğü, sonra likenlerin mor mor kabarıp irileştiği. (Duman, 2014/c: 85)

Orman koyu karanlık ofuldayıp duruyordu. Dizlerine ağrı girmişti ormanın. Yürüyecek, ayakta duracak hali kalmamıştı. Yaprak dikenlerinde kımıldanacak mecal ve dallarda çatırdayacak heves. Bunlar da kalmamıştı..” (Duman, 2019: 38)

Düşmanımızdan, korkarız yaptıklarından. Uzak ülkelerde, koygun ormanlarla kasvetli odalarda yaptıklarından korkarız.” (Duman, 2006: 72)

Görüldüğü gibi Duman'ın eserlerinde orman “koygun, korkunç, karanlık” olarak tanımlanmıştır. Her bir romanda roman karakterlerinin romana bakışı birbirinden farklı olsa da anlatıcıların ormanı sunuş biçimleri benzerdir. Birbirine benzer tasvirleri içeren romanlarda ormanın karakterler üzerindeki etkisinin değişmesinin sebebi ise yazarın yaratmaya çalıştığı atmosferle ilgilidir. *Ve Bir Pars, Hüzünle Kaybolur* adlı romanda ormana gidiş kendiliğinden ve isteklemdir, *Köpekler İçin Gece Müziği*'nde ise ormana kazara ve isteksizce gidilir. *İncir Tarihi*'nde kaçacak bir yeri olmayan karakter için mecbur kalınan yerken *Sus Barbatus!*'ta devrimci gençlerin saklanmalarını sağlayan bir sığınaktır. Tüm bunların neticesinde karakterlerin ormana bakış açısı birbirinden farklı olacaktır. Hatta daha özele incek olursak *Sus Barbatus!*'ta yer alan karakterlerin her birinin ormana farklı amaçlarla girdiğini ve ormanın her biri için farklı anlamlar taşıdığını görürüz. Buna rağmen anlatıcının sunduğu orman, tüm eserlerde hemen hemen aynıdır.

Koygun ve korkunç orman

İncir Tarihi adlı eserde Faruk Duman'ın romanlarındaki korkunç ormanın ilk izleri oluşmaya başlar. Bu romanda başkarakterler çeşitli sebeplerle ormana girmek zorunda kalırlar.

Bunlardan ilki Zeyrek'in kaybolan kuklası Kavuklu'yu aramak içindir. Geriye kalan ormana giriş sebeplerini ise ya kaçış ya da eve geri dönüş yolunun içinden geçmesi oluşturur. Her ne sebeple yabana adım atıyor olursa olsunlar orman her zaman Zeyrek ve Ümmik için gizem doludur ve bu gizem Zeyrek'in başına eninde sonunda çorap örer. Başka bir deyişle ormanın onlara sunduğu bilinmezlik her zaman bela olarak geri döner. Bu açıdan bakıldığında orman içinde türlü türlü tehlikeleriyle insana korku salan bir mekândır. Sonuç olarak *İncir Tarihi*'nin Duman'ın diğer romanlarında da gözlemlediğimiz ürkünç yabanın ilk izlerini taşıdığı söylenebilir.

Zeyrek'i kendi deyimiyle “felaket yolculuğuna sürükleyen” (Duman, 2014/a:58) sebeplerden ilki annesinin ona sedir ağacından yaptığı kukla olan Kavuklu'nun kaybolmasıdır. Annesi Zeyrek'e kuklayı bulmasını öğütler. Yoksa sonuçlarına katlanacaktır. Bunun üzerine Zeyrek, Kavuklu'yu aramaya başlar. Bu arayış onu ormana götürür ve ormana girdikten sonra başına gelen olayla hayatı bütünüyle değişir. Deyim yerindeyse bir baht dönüşü yaşar. Olaylar kısaca şöyle gelişir: Zeyrek, ara sıra gidip saklandığı bir yer olan ağaç kovuğunda Kavuklu'dan bir iz bulur ve böylelikle onu aramaya devam ederken ormanın derinliklerine doğru yol alır. Zeyrek ilk başta bu ormanı üzgün bir orman olarak tanımlar (Duman, 2014/a: 66). Gerçekten de Duman'ın daha sonra gelecek olan romanlarında olduğu gibi okur burada da doğrudan korkunç orman tasviriyle karşı karşıya bırakılmaz. Orman ilk önce koygun, dokunaklı ve içli görünür. Kısacası eserde orman, anlatıcı için sadece korku salan bir yer değildir. Fakat yine de anlatıcının başına gelen olaylar silsilesinde birinci dereceden payı olduğu için yaban yine kötülük diyarı olarak kurgulanır. Anlatıcının henüz ormanı üzgün bulmasının üzerinden çok geçmemişken bir anda Zeyrek ormanın içinde tuhaf bir ses duyar. Bu sesin yaralı bir hayvana veya “bir öcüye” ait olabileceğini düşünür. Belki de bu ses yalnızca bir sestir, diyerek kendini avutmaya çalışsa da çok geçmeden sesin kimden geldiği anlaşılır (Duman, 2014/a: 67). Ses, dört beş yaşlarında ölmekte olan bir çocuğa aittir. Gördükleri karşısında Zeyrek ilk önce kendini bu ölümden sorumlu tutarak korkuya kapılır. Hemen ardından küçük kızın katledileli çok olmadığı aklına gelir. Bu, katilin henüz çok uzaklaşmamış olduğunu ona düşündürür. Kısacası katil hâlâ ormandadır. Havanın da hızla karardığını fark eden Zeyrek, önüne geçemediği bir korkuya kapılır. Bu esnada da eğer bu gece ormandan sağ çıkmayı başarırsa bir daha ormana asla girmeyeceğine dair yeminler eder. Her ne kadar o geceyi sağ olarak atlatsa da Zeyrek bu yeminini tutamaz, başka başka sebeplerle ormana girmek zorunda kalır.

Zeyrek'in üzgün olarak gördüğü orman, başına gelenlerle birlikte bir anda korkunç ormana evrilir. Evine o gece sağ salim dönse de ertesi gün Üsküdar'daki babasının dükkânına gitmesi için yine ormandan geçmesi gerekir. Yanına Ümmik'i alır fakat onun varlığı bile bu korkuyu bastıramaz. Zeyrek bu korkuyu şöyle anlatır: “Bir yandan korkuyordum da. Sanırsın orman tayfla dolu, uzakta ağaçlar kıpırdıyor, gölgeler biçim değiştirerek insan yüzlerine dönüşüyordu. Bu yüzlerden de ben öyle bir korkuyordum ki” (Duman, 2014/a: 75-76). Zeyrek'in korktuğu başına gelir ve bir gün önce ölü bir kız çocuğu gördüğü yerde bu defa geyik ölüsü ile karşılaşır. Ormana girer girmez önlerine bu ölü geyik çıkar. Tam bu esnada ölümden bahsettikleri için Ümmik de korkmaya başlar. Zeyrek ise ormanda ilerledikçe, yol aldıkça annesinden, babasından, çocukluğunun geçmiş olduğu kutsal sedirinden uzaklaştığını hisseder.

Üsküdar'daki dükkândan eve döndüğü zaman bir başka durumla daha karşı karşıya kalır: Küçük kızın yakınları Zeyrek'in katil olduğuna inanmaktadır ve buldukları anda onu linç etmeye hazırdırlar. Zeyrek, arkadaşı Ümmik ile bu kızgın kalabalıktan bir şekilde kurtulup ormana kaçır. Fakat bu esnada Zeyrek yakalanmaktan korktuğu gibi ormandan da korkmaktadır. Yine de ne kadar korkarsa korksun yaşadıkları köye geri dönmeleri imkânsızdır. Çünkü orada Zeyrek'i ölüm beklemektedir. Orman ise ne kadar bilinmezliklerle dolu olsa da ona yaşama şansı sunar.

Zeyrek ve Ümmik sağ salım Üsküdar'a ulaşmayı başarırlar. Fakat uğursuzluk ormandan çıkmakla arkalarında kalmaz. Kalabalık onları Üsküdar'da beklemektedir. Bunu gören ikili limandaki bir gemiye sığınır fakat bu defa da gemi denize açılır. Geminin savaş gemisi olması da işleri iyice karıştırır. Gemi, bir başka geminin saldırısına uğrar ve batar. Saldırıdan yalnızca Zeyrek ve Ümmik kurtulmayı başarır. Bu sefer de bilmedikleri bir yerde, bir ormanın kıyısında kendilerini bulurlar. Bu orman “[k]oyu, sık, neredeyse korkutucu bir ormandı, tehlikelerle doluydu; en azından öyle görünüyordu”. (Duman, 2014/a: 221) Anlatıcıya göre bu orman canlıdır ve her şeyiyle korkunç ve ölümcüldür:

“Orman sanırsın canlı, yekpare bir yaratık. Nefes aldıkça yükselip alçalarak, karnında oynayan kurtlar barındırmakla. Ki böyle bir ormanı ne İstanbul açıklarında görmüşlüğüm ne de böyle bir şey hayal edebilmişliğim var. Ormanın, nasıl söyleyeyim, tepelerden tüterek savrulan bir sisi var ki bu sis onun burnundan fişkırlarak hem korkunç olup hem de insanı içine çekiyor. Yükselen, kaynaşarak eriyip katılaştıran yeşil bir bataklık olup. Ucu bucağı da görünmüyor. Bin kere hayret edilecek bir şey.” (Duman, 2014/a: 230)

Yukarıda alıntılanan orman tasviri, Duman'ın daha sonra yayımladığı romanlarda da vardır. Rahatlıkla söylenebilir ki Faruk Duman'ın eserlerinde orman tüm korkunçluğuyla öne çıkan bir mekândır ve bu korkunçluğa eşlik eden duygu, tedbirli olmak gerektiği hissidir.

Zeyrek ile Ümmik ormanı keşfe çıktıklarında onun ne denli tehlikeli olduğunu daha iyi anlarlar. Öyle ki ormanın içinde yürümek demek, bir nevi yılanların arasında yürümek demektir. Ormanda yürüdükçe küçük yılanları ayaklarının altında ezerler. Orman öylesine insansızdır ki Zeyrek; dalların çıtırdamasından çıkan sesi, ormanda yürüten ilk insanlar oldukları için ormanın yaşadığı şaşkınlık olarak düşünür. Ormanın derinliklerine geldiklerinde ise orman artık uğuldamaktadır (Duman, 2014/a: 240). Tam bu sırada bir kız görürler. Fakat anlatıcıya göre bulduklarını zannettikleri adada kendilerinden başka birilerinin varlığı – özellikle de orman çocuklarının varlığı- insana ancak bir korku vermelidir. Yine de bu kişinin bir kız olduğunu fark etmeleri korkularını yatıştırır ve böylelikle kızı takip etmeye başlarlar. Fakat çocuk oldukça kıvraktır, yılanlara ve kayalıklara aldırış etmeden ormanda dolaşır. Anlatıcıya göre bu kız burada büyümüş bir kaplan gibidir. Zeyrek için orman nasıl ki tehlikeli hayvanlarla dolup taşıdığı için bir dehşet yuvasıysa, bu kız için bir o kadar huzur dolu bir mekândır. Daha sonrasında bu kızın bir köyde yaşadığını ve bu köyde akli başında olmayan biri olarak bilindiğini öğreniriz. Bu da zaten diğer romanlarda da görülen bir ortaklıktır: Doğada –özellikle de yabanda- başıboş dolaşanlar genellikle delilerdir.

Orman, yalnızca Zeyrek için ürkütücü değildir. Ümmik de Zeyrek'in ölmek üzereyken, köylülerin yardımıyla mağaradan köye taşınırken geçtikleri ormanın korkunçluğu karşısında şaşkına döner. Zeyrek'e anlattığına göre bu “orman yürüdükçe sıklaşıyor, sahiliden uzaklaştıkça daha kor-

kunç bir hal alıyormuş. Karanlık, nemli, her yanından garip hayvanların sıçradığı bir ormanmış bu” (Duman, 2014/a: 265). Görüldüğü gibi orman Ümmik’in gözünde de korkunçtur.

Zeyrek’in başına dert açan bir diğer olay da yine ormanda yaşanır. Ormanda gördükleri gizemli kızın adı Neyire’dir. Zeyrek, ormandan çok korksa da sırf kızla baş başa olabilmek için onunla ormana gider. Ormanda yakınlaşan çifti köylüler görür ve Zeyrek’i bir yere kapatıp döverler. Bu eylem her gün tekrarlanır. Bunun üzerine Zeyrek ve Ümmik köyden kaçarlar. Kısacası orman Zeyrek’e bela olmaya her defasında devam eder.

Tekinsiz orman

Faruk Duman’ın *Ve Bir Pars, Hüzünle Kaybolur* adlı romanı diğer romanlardakine benzer bir şekilde ormanı ele alır. Romandaki ana karakter annesinin ölümü üzerine çocukluğunun geçtiği köye döner. Bu karakterin gözünden olayların anlatıldığı romanda sadece anlatıcının değil, köylülerin de köyün hemen yanındaki ormana bakışları uzun uzun anlatılır. Söz gelimi köylüler arasında ormanda dolaşan bir gözden bahsedilir:

“Ormana fazla gitme, diye tutturdu ninem, ormanda göz dolanır. Peki bu göz, olursa, nasıl bir gözdür nine, diye sorardım. Ne bileyim, diye anlatırdı: Sade bir göz. Renksiz, avuçsuz bir göz. Mesela yalnızca bir göz. Kimseye ait olmayan bir uğursuz. Bunu, gerçekten de gördüğünü, bunun gördüğünü söylerdi.” (Duman, 2014/b: 15)

Çocukluğu süresince bu gibi korkunç hikâyeleri dinleyerek büyüdüğünden ormana karşı temkinli olan anlatıcı, köyüne geri döndüğünde bu mekânı bambaşka bir gözle değerlendirmeye başlar. Anlatıcının köye döndükten sonra yabana bakışıyla çocukluğundaki bakışı birbirinden farklıdır. Yine de çocukken duyduğu hikâyeler onu derinden etkilemiş ve onu çok da korkutmuştur. Aşağıdaki alıntı anlatıcının çocukluğunun kış günlerinde yaşadığı korkuyu anlatmaktadır:

“Kış aylarını burada, bu tek gözlü evde mahpus geçirdiğimiz vardı. Dışarıda, hemen yanı başımızdaki orman uğuldayıp dururdu. Sanırsın karla, karanlık gökyüzüyle birlikte evimizin üstüne daha başka pek çok şey çökmüş. Sözgelimi, ormanda dolaşan gözdü; bu göz iri, kara bir dolunay gibi havada asılı durur, durdukça büyür, büyüdükçe bütün dikkatini bizim o zavallı, titrek penceremize vererek. Böylece korkusuz. Belki dışarıya bir adım olsun atmamızı beklerti. Fakat bu adımı atmak nasıl mümkün olsun? Kimi zaman ocak yanmaz, hatta durduğu yerde buz tutar, böylece bacadır, bir baykuş gibi homurdanıp dururdu. Biz de elbette bu korkunç sesleri gözün öfkesine vererek. Aman bu göz çatımıza tünemiş olmasın. Aman yastığımızın altına girerek buradan bir yılan olup ağızımıza akmasın. Aman nefes alırsak görünmez olup burnumuza dolmasın, diyerek. Yorganımızın altında titrek. Kış mevsiminin bir an önce gelip geçmesi için dualar ederdik.” (Duman, 2014/b: 25)

Doğal şartların insanları en çok zorladığı mevsim kıştır. Rüzgâr, uğultu, ayaz ve soğuk gibi başlı başına insana sıkıntı veren durumlar karşısında bir çocuğun kendisini savunmasız hissetmesi hâliyle doğaldır. Ayrıca çocukların çoğunun karanlıktan korkması ve kış mevsiminde gecelerin uzun oluşu korku duymalarına sebep olacaktır. Özellikle karasal iklimin hüküm sürdüğü yerlerde karın, ayazın ve tipinin yarattığı belirsizlik de -insanın bilinmeyen karşısındaki tedirginliğinden dolayı- korku hissini artırmaktadır³.

Baykuş, bazı kültürlerde bilgeliği temsil etse de Anadolu kırsalında gece baykuş görmek ya da baykuşun sesini işitmek romandaki bireyleri tedirgin eder. Alıntıdaki gibi baykuşun ötüşü uğursuz kabul edildiği için ürperticidir. Aslına bakarsak bu eserde orman her şeyiyle köylüler için *uğursuzdur*:

“Ormanda bir şey gördüm” dedim.

Korkuyla baktı bana.

«Orman uğursuz, sanki bilmiyor musun.»

«Uğursuz falan değil, bir kaplan var ya da bir pars.

Çok sis vardı, iyice göremedim, ama...” (Duman, 2014/b: 26)

Alıntılanan kısımda dikkate değer bir başka ayrıntı ise anlatıcının yabana bakışının diğer köylülerden oldukça farklı oluşudur. Anlatıcının annesi dâhil⁴ tüm karakterler için orman uğursuzdur fakat anlatıcı çocukken dinlediği bütün hikâyelere rağmen bunu kabul etmez. Yine de daha önce belirtildiği gibi çocukluğunda onun da ormana bakışı diğerleri gibidir. Elbette anlatıcının çocukluktan gelme birtakım korkuları hâlâ vardır. Ara sıra çocukluğundaki hislere kapıldığı da olur. Ormana karşı duyduğu bu korku bir çeşit öğrenilmiş duygudur. Bu yüzden ne kadar yabana yansız bakmaya çalışırsa çalışsın eski duygularına zaman zaman geri döner:

“Dışarısı karanlıktı. Yine aynı şeyi hissediyordum; orman, karanlığın, yağmurun etkisiyle uyuyan, yer değiştiren, homurdayan bir yaratığa dönüşmüştü. Sözelimi, baykuşlar bile, öyle ki, yerinde durmuyordu. Karanlık bir ormanda, baykuş, ormanın bir uzvuna, bir ele dönüşür. Bu el uzanıp bir yerlere dokunur. Evin çatısına dokunur, bacanın üstünden geçerek dumanı koklar. Dallara inip kalktıkça sanki ağaca konan o değildir de, ağaç, bir kol gibi ona uzanmıştır. Daha doğrusu, bu kol uzanıp bizim bir baykuş zannettiğimiz eli karanlığa bırakır.” (Duman, 2014/b: 78)

Anlatıcı, görüldüğü gibi çocukluk hislerini içinde taşımaya devam eder. Ormanda dolaşma arzusu biraz da bilinçaltına işlemiş olan bu korkudan kaynaklıdır. Ormana salt zevk için değil, çocukluğunda uykularını kaçırın göz ile karşılaşmak amacı ile de gider. Sonuç olarak ormanda olmak ona bir şekilde zevk verir. Korkusuna rağmen ormana gitmekten kendini alıkoyamaz.

Devasa yaratık

Duman’ın eserlerindeki orman, İncil’deki yaban tasvirine benzer. Nasıl ki Cennet’ten kovulan Âdem ile Havva’nın yaşamak zorunda kaldıkları yaban olabildiğince korkunç tasvir edilmişse benzer bir şekilde bu eserlerde anlatılan ormanlar da ürkünçlüğüyle öne çıkarlar. Örneğin *Köpekler İçin Gece Müziği*’nde orman tüm korkunçluğuyla roman karakterlerinin karşısına çıkar. Öyle ki eserdeki orman tasviri, resmen bir canavar tasviridir:

“Ormanın koyu sessizliğiydi, ağzını kocaman açmış bekliyordu onları. Arada gerinip açılıyor, inleyip duruluyordu. Büyük, çok büyük bir hayvanın sayısız, ölçsüz uzvunu andırıyordu. Bir mide gibi. O koygun karanlığın içinde bitimsiz, ince uzun mağaraların görüldüğü de oluyordu. Kapısız, geçitsiz bir duvara benzediği de.” (Duman, 2014/c: 16)

Romanın başkarakterleri arabalarında yol alırken yanlarından geçip gittikleri orman, salt bir manzaradan ibaret değildir. Söz gelimi romanın başkarakterlerinden biri olan Tarık, araba kullanırken gözünün önünden geçmekte olan orman manzarasına karşı sebepsiz bir korku

duyar. Sanki birdenbire “bir yerlerden dev yılanlar, insan başlı atlar çıkacaktı[r]” (Duman, 2014/c: 18) diye düşünür ve hatta ormana sis üfleyen birinin olduğundan bahseder. Kulak keşilirse ormanın derinliklerden fısıltuların bile gelebileceğini duyumsar. Arabası ile kaza yaptıktan sonra kendilerini ormanın derinliklerinin sınırında bulur ve bu sınırdaki “ormanın görünüşünde, tedirgin edici bir şeyler vardı[r]” (Duman, 2014/c:30). Tarık ve karısı Filiz’i her an uçuruma yuvarlanabilecek olan arabadan kurtaran AVCIATMACA⁵’dir. Üçü hep birlikte karanlıktan daha karanlık olduğu söylenen bir ormana usul usul girerler (Duman, 2014/c: 71).

AVCIATMACA, köyde bir evinin olmasına rağmen ormanın içindeki kulübesinde yaşamayı tercih eder. Kendini ormanda daha rahat hissediyor olması beklenen bu karakterin bile ormana bakışı Tarık ve Filiz’le bire bir aynıdır. Hatta onlardan daha temkinlidir. Orman onun açısından da korkunçtur (Duman, 2014/c: 36). Aslına bakılırsa eserde, uçurumdan düşmekte olan bir arabadan kurtulan biri ile evi olarak kabul ettiği bir kulübeden çıkan kişi için ormana giriş aynı etkiyi yaratır. Bu yüzden ormanı çok iyi bilen AVCIATMACA da en az Filiz ve Tarık kadar ormanda kaybolmaktan korkmaktadır. Bu korku özellikle geceleri artar. Orman korkusu eserde bir yasa gibidir ve bu yasa insan olmayanlar için de işler. Mesela yaban hayatın bir parçası olan TİMSAH (kuş), insanlaştıran bir bakış açısıyla ormanı yaratıklarla dolu gören bir göze dönüşür. Sözün özü, bu romandaki “koygun orman kendi kendini besleyerek topyekün, adına işte orman dediğimiz bu devasa yaratığı var eder.” (Duman, 2014/c: 85)

Koyu karanlık orman

Sus Barbatus!, Faruk Duman’ın 2019 yılında yayımlanan kitabıdır. Adını sakallı bir domuz türünden alır. Ayrıca bir emir cümlesidir ve aynı zamanda kitabın konusuna gönderme yapar: Doğanın dilsiz/sözsüz iletişim biçimlerine. Roman, ormanda ve onun kıyısına kurulmuş bir köyde geçer. Mevsimlerden kıştır. Doğu Anadolu bölgesinde geçen hikâye zorlu kış günlerinde doğa ile insanın mücadelesini anlatır. Aslında romanın anlatmak istediği mevzu bundan daha fazlasıdır fakat çalışmanın konusu gereği köyün sınırında yer alan ormana odaklanılmıştır.

Romandaki birbirinden farklı olayların her birinin mekânı ya köy ya da ormandır. Olay hangisinde yaşanırsa yaşansın kış mevsiminin zorlu şartları her an roman karakterinin üzerine bir gölge gibi düşer. Fakat elbette evler görece korunaklıdır. Orman ise kışı bütün dehşetiyle yaşatır. “Koyu karanlık” diye tanımlanan orman, roman boyunca tekinsiz bir mekân olarak kurgulanır. Öyle ki Ç. Gölü’nün kıyısındaki ormanın kışı şu şekilde tarif edilir:

“Orman koyu karanlık ofuldayıp duruyordu. Dizlerine ağrı girmişti ormanın. Yürüyecek, ayakta duracak hali kalmamıştı. Yaprak dikenlerinde kımıldanacak mecal ve dallarda çatırdayacak heves. Bunlar da kalmamıştı. Yine de koyu karanlığın, mavi çam iğnelerinin arasından belli belirsiz ışıklar sızıyordu. Nereden çıktığı belli olmayan, kırık dökük bu ışıklar. Derinlerde, toprağın üstünde unutulmuş küçük ışıldak taşları gibiydi. Kendiliğinden cılızca parlıyor, dallarının arasına, ağaç köklerine yansıyor. Ormanda buncacık ışık kalmış olduğu için, durum hepten ümitsiz sayılmazdı. Buz vardı. Buz ve bir yerlerde cansız bir ışık. Dallar da şimdilik buz türünden sayılmalıydı.” (Duman, 2019: 38)

Duman'ın diğer eserlerinde olduğu gibi burada da orman korkunç (Duman, 2019: 50) ve koygun⁶ olarak tanımlanır (Duman, 2019: 57). Bu, ağaç dallarının buz kestiği, ağaç dallarından yerlere buz sarkıtlarının değdiği, gölgesiz ve topraksız bir ormandır. Aslında orman, köylüler için bilinen bir yerdir. Ulaşım için sık sık ormandan geçerler fakat kar ve kış onu bir bilinmeze dönüştürür. Yine de orman aslında her zaman köylüler için tekinsizdir. Bu yüzden anlatıcı: “Orman dediğin, kuyruklar, dişler memleketi değil mi? Pençeler memleketi.” (Duman, 2019: 60) der ki burada yine orman Duman'ın diğer eserlerinde olduğu gibi canavarlaştırılır ve bu canavarla oyun oynamaya gelinmeyeceği her satırda okura hatırlatılır.

Roman kişilerinin ormandan canavarmış gibi korkmaları, ağaçlarının sık olması ve bundan dolayı da havanın erken kararmasından kaynaklıdır. Yine kış ayı olduğu için orman “koyu gümüş” rengidir. Ormandaki ağaçlar o kadar sıktır ki kar tanecikleri bile yere düşmez. Romanın ilk bölümündeki orman, salt “Boş, kuru, yapraksız, soğuktan anası ağlamış, donmuş, ayaza kesmiş bir orman”dır (Duman, 2019: 101). Aslında ormanın bu hâli diğer üç bölümde de değişmez fakat bazı roman kişileri için ormanın bu durumu bir avantajdır. Bu sayede ormanda güvenlik güçlerinden kaçarak saklanabilmişlerdir. “Ormanda saklanmış çocuklar” (Duman, 2019: 144) olarak geçen bu kişiler siyasi nedenlerle saklanan gençlerdir. Ormanın zorlu şartları sayesinde yakalanamazlar. Zaten kış mevsimi dışında yazın da askerler ormana girdiklerinde ormanın içinde yürümekten öte ormana tırmandıkları söylenir. Orman o denli sık ağaçlarla kaplıdır. Kışın ise bu ormanda yürümek iyice imkânsızlaşır; “daha birkaç metre ilerlemeden elleri yarılıverir” (Duman, 2019: 147). Bu yüzden orman, gençlerin saklanmaları için uygun bir ortam hâline gelir. Onları, yakalanmaktan koruyan, ormanın “gürültülü, karmaşık bir labirent” oluşudur (Duman, 2019: 196).

Orman, bu gençler için aslında bir sığınaktan ötedir. Mücadelelerine buradan devam ederler ve bu yüzden orman onlar için “mücadelenin kalbi”dir. Fakat insanlar, onların ormanda nasıl yaşadığına bir türlü akıl erdiremezler. Çünkü: “Diklenen, durmadan meydan okuyan, ne zaman nerede çukurlanacağı, nerede koygunlaşıp güpegündüz karacağı belli olmayan bir ormana yerleşmek mi olur?” (Duman, 2019: 197). Köylüler ormana girmekten itinayla uzak durmaya devam ederler fakat yine de hep bir sebepten ötürü ormana yolu düşenler olur. Bu kişiler için orman ne denli zorluysa bahsi geçen gençler için de elbette öyledir. Yine de ormanın bu özelliği onların yakalanmamasını sağlar. Öyle ki arkadaşları Faruk'u kurtarmak için plan yaparken Mustafa Öğretmen onlara şöyle der: “...ormanın dışına çıkarsanız nereye gideceğinizi görüyor musun? Orada bir leke olacaksınız. Kolay av” (Duman, 2019: 459).

Romanda yabancıyla ilgili en önemi ifade ise romanın sonlarında yer alır. Faruk'u götürmekle görevli ekipte olan Doktor, bir ara topluluktan ayrı düşer ve tam o anda karşısına bir kurt çıkar. O esnada Doktor şöyle der: “Birkaç yıl önce, devrimci gençlerden biri söylemişti: **“Biz dünyayı değiştirmek istiyoruz ama bu dünyayı iyi ya da kötü yöneten her yasa yabana bağlıdır; yabancı öğrenmediğimiz sürece onu değiştiremeyeceğiz”** (Duman, 2019: 473). Ölümle karşı karşıya kalan birinin o an bunu düşünmesinin elbette olağan dışı olduğu söylenebilir fakat romanın ana meselesi yabancı olduğu için tuhaf değildir. Çünkü yazar her fırsatta okuruna yabancı ile olan ilişkiyi sorgulattır. Bu alıntıda ise iki önemli nokta vardır: Birincisi yabancı salt kötü veya iyi görmeyen bir bakış açısı söz konusu. Böylelikle romanda

ormanın olduğu gibi kabul edildiği söylenebilir. Onu bir kötülük mekânı kılmaktan öte onu olduğu gibi anlatma kaygısı vardır. Her ne kadar bütün betimlemeler yabanın kötücüllüğünü ortaya koymak adına var gibi görünse de. Fakat daha ayrıntılı bakıldığında aslında öyle değildir. Söz gelimi orman kimileri için arzu edilen bir yerdir. Örneğin Kadir Ağa'nın kızı Ece, fırsatını buldukça ormana kaçır. Yine romanın bir başka yerinde Doktor Servet şöyle der: "İki gün serseriyim, içip içip ormanlarda gezeceğim. Bunu yadırgayanlar olmuştu da, gülmüşlerdi hep birlikte. Zira içip içip ormanlarda gezmek serserilik değil, mühim bir işti" (Duman, 2019: 325). Burada ormana aşkını bir bakış vardır. Başka bir deyişle ormana mistik anlamlar yükleyerek onun aşkını bir bakış açısıyla değerlendirildiği de görülmektedir. Fakat Estok'un da dikkat çektiği gibi biz doğayı her ne kadar iyi ve nazik görmeye çalışsak da aslında o tarafsızdır: Ne iyidir ne de kötü (Estok, 2009: 209).

Yukarıdaki alıntıda dikkat edilmesi gereken bir başka husus ise yabanı değiştirmektir. Kurtla karşı karşıya gelen birinin aklına gelen bu cümle önemlidir. Yabanı değiştirmek, onu evcilleştirmek mümkün müdür? Her şeyden öte romanın arzuladığı bu mudur? Burada öncelikle bu cümlenin kendisini devrimci gençlere yakın gören birinin ağzından döküldüğünü söylemek gerekir. Aslında yabanı değiştirmek roman karakterlerinin veya anlatıcının rüyası değildir. Romandaki devrimci gençlerin rüyasıdır. Nitekim romanın sonunda bu devrimci gençlerden biri olan Faruk ile Aysel arasında şöyle bir konuşma geçer:

"Biz, bir gün herkesin balıklarla birlikte yaşamasını sağlayacağız. Yani bizim arkadaşlarla birlikte. Balıklar da bizim gibi, değil mi? -Öyle mi sence, dedi kız. -Öyle. -O gün geldiğinde balıklar da bizi yiyebilecekler mi peki? -Kesinlikle. Bütün savaşımız bence bunun için. Balıklar da bizi yiyebilirler diye." (Duman, 2019: 485)

Görüldüğü gibi yabanı değiştirmek arzusu onu evcilleştirip kontrol altına almak değildir. Onunla eşit şartlarda yaşamaktır. Buradaki sosyalist söylemi tamamen bir kenara koyarak konuya çevre felsefesinden bakarsak şöyle diyebiliriz: Faruk insan merkezli bakış açısının bir kenara bırakılmasını arzu etmektedir ve ancak yabana karşı onu kendimizden üstün veya aşağı gören bir bakış açısından kurtulursak tüm dünyayı eşit gören bir bakışı yakalayacağımızı düşünür.

Gürültülü orman

Faruk Duman'ın Ekim 2020 tarihinde yayımlanan *Sus Barbatus! 2* romanı aynı isimli romanının devamı niteliğindedir. Duman bu seriyi üç roman olarak tasarlamıştır ve her iki romanın mekânı ortaktır. Bazı roman kişileri de ortak olup romandaki değişken zamandır. Yer yer romana yeni karakterler girse de bu romanı bir öncekinden ayıran temel fark olayların geçtiği zamandır. İlk roman zorlu kış günlerinde geçerken bu romanda olaylar kışın bitip baharın başladığı mevsimde yaşanır. İlk romana karlı hava hakimken serinin ikinci romanına yağmurlu hava hakimdir. Karlı hava ormanda yaşama şartlarını ne kadar ağırlaştırıyorsa yağmur da ormanda yol almayı o kadar zorlaştırmaktadır. Bu yüzden her iki roman için belirlenen hava şartları romanda ana karakterlerden biri olan ormanın ne kadar zorlu olduğunu gözler önüne serbilmiştir.

Sus Barbatus! 2 romanındaki orman tasviri yazarın diğer romanlarındaki orman tasvirinin bir devamı niteliğindedir. Şöyle ki orman yine korkunç, koygun ve karanlıktır. Bütün bunlara ek olarak bu romanda orman ayrıca gürültülü bir yerdir. Bütün orman tasvirleri or-

manın acı veren, korku dolu bir mekân olduğu doğrultusundadır: Söz gelimi romanda geçen şu cümle orman tasvirinin özeti niteliğindedir: “Sık, koygun, gürüldeyen karanlık ormanın içinde, ağaçların koyu gövdelerine bakarak dolandı” (Duman, 2020: 123).

Bu romanda orman olabildiğince gürültülüdür. Öyle ki her türlü sese ev sahipliği yapar. Söz gelimi ormanda birbirlerinin peşine düşmüş aç hayvanların çığlıkları vardır. Bu çığlıklara “[a]ğaçların, çalı diplerinin ve tomurcuklanmış çiçek filizlerinin arasından patırtılar” eklenir (Duman, 2020: 33). Hatta burada topraktan bile geçirti duyulur. Orman bitmek tükenmek bilmez bir şekilde uğuldar. Baykuşlar canlarını alınırcasına bağırır (Duman, 2020: 57), suyun hışırtısı hiç kesilmez (Duman, 2020: 95). Öyle ki bu iki ses birbiri içine geçer: “Ormandaki su şakırtısının içine baykuşların sesi karışmıştı.” (Duman, 2020: 150) Ormandaki kuş sesi sadece baykuşa ait değildir üstelik. Adını bilmediğimiz pek çok kuşun sesi vardır. Üstelik tedirgin bir tilkinin bağırışı bile akbabaların sesini andırır. Onlar gibi korku vericidir (Duman, 2020: 169). Kısacası hayvan ve bitkilerin çıkardıkları sesler ormanın seslerini oluşturur ve her biri ürküntü vericidir. Bitkilerden çıkan sesler aslında anlatıcıya göre büyümenin sesidir (Duman, 2020: 448). Fakat bu ses gölgelenmiş, koyulaşmış yaprakların içinden yükselir ve yağmur patırtıları ile karışır (Duman, 2020: 514). Bu da seslerin insanda korku uyandırmasına neden olur.

Ormanın seslerinin ürkünç olmasının altında yatan asıl neden bu seslerin bilinmezliğidir. Çoğu zaman bu sesleri duyanlar, sesin nereden geldiğini bilmedikleri gibi sesin kaynağını da tespit edemezler. Ormandaki yalnızlık hissine eklenen bilinmezlik de onların korkmasına neden olur. Ayrıca ormanın sesi roman boyunca hiç kesilmez. Bu da yine okura roman karakterlerinin içinde buldukları atmosferi daha belirgin kılmak adına yapılmaktadır. Yabana sığınmış veya orada olmak zorunda olan bu kişiler huzursuzluk içindedirler. Çünkü ormandan durmadan sesler gelir, sürekli bir çığlık yükselir. Daha önce de belirtildiği gibi ormandan yükselen bu çığlıkların kaynağı çoğu zaman belli değildir. Yine de anlatıcı bunların birer beddua olduğunu varsayar. Ona göre orman sürekli kendi canını yakmakta ve kendi kendisine beddua etmektedir. Ormanı bir bütün olarak düşünen anlatıcıya göre gürültülerin kaynağı, topyekûn ormanın kendisine aittir. Özele indiğinde ise ormanın içinde yaşayan bitkilerin büyüme sesi veya hayvanların çıkardıkları çeşitli sesleri bunların kaynağı olarak gösterir. Kısacası bu sesleri bazen açıklar, bazen de bilinmez olarak bırakır. Elbette seslerin kaynağının belirsiz oluşu romandaki yaratılmak istenen korku atmosferine daha uygun gibi düşer. Fakat anlatıcı seslerin kaynağını verirken bile atmosferin korkutucu olduğunun altını çizer. Söz gelimi romanda yine ormanın gürültüsünün giderek arttığının vurgulandığı bir yerde anlatıcı şunları söyler: “Sanki hayvanlarla birlikte yapraklar. Ve sonra dallar da korkmuş da dile gelmiş. Sanki hep bir ağızdan bağırıp çağırarak yardım diliyorlardı. Su çalı diplerinde köpürüyordu” (Duman, 2020: 255). Alıntıdan da anlaşacağı gibi ormanın gürültüsü korkudan doğar ve bu korkuya tüm orman canlıları katılır:

“Yapraklar suyun etkisiyle hışırdamaya başlayınca ormanın içinde bir uğultu başladı. Sanki hayvanlar korktu bu hışırtıdan. Korktu. Ormanın içinde duyulan yaprak sesi yeni bir şey midir? Elbette. Orman hep yenilenir, her sabah işe daha yeni koyulur da ondan.” (Duman, 2020: 175)

Ormanın sesinin kaynağını bu defa ormanın büyüme sesi olarak vermiştir. Sesin kaynağı bellidir fakat bu defa hayvanlar sestən ürker. Kısacası ormandan gelen sesler öyle ya da

böyle tüm canlılara korku salar. Zaten anlatıcı da bunun farkındadır ve ormandaki seslerle ilgili şunları söyler: “Ama ormanın sesi tükenmez. Ormanın içinde sesler fısıltılar dolandır, belki, burada A. Dağları’ nı da, bu dağların eteklerini sarmış ormanları da korkutucu yapan budur” (Duman, 2020: 123). Karanlık, koygun ormanı korkutucu kılan unsurun tükenmeyen sesi olduğunu anlamış oluruz. Ormanın içindeki bitki olsun, hayvan olsun, insan olsun tüm canlılar; ormanın karanlığından daha çok gürültüsünden ürker.

Romanda ormanın ürküntü veren bir mekân olarak sunulmasının nedenlerinden biri korku duygusunu irdelemektir. Nitekim romanın bazı bölümlerinde korku duygusu üzerinde durulur. Üstelik korku da orman gibi romanda somutlaşır. Öyle ki bir duygu olmaktan çıkar nesneye dönüşür (korku nesnesi). Bu ifade romanda da yer alır: “İçinde bir yerde yumruk büyüklüğünde bir nesne vardı sanki. Bu nesne de işte korku nesnesiydi. Onu oradan, karnının orta yerinden çıkarıp almadıkça. Onu başından def etmedikçe cesareti de gelmeyecekti.” (Duman, 2020: 26) Anlatıcı böylece korkunun duygu olmaktan çıkıp bir nesne hâline gelmesiyle onu daha rahat irdeleyeceğini düşünür.

Ormanda korku her yerdedir, bundan dolayıdır ki anlatıcı ormanda geçen hikâyesinde korkuyu da düşünmeye fırsat bulur. Söz gelimi romanın bir kişisi olarak karşımıza çıkan ceylanla ilgili aşağıda alıntılanan kısmı, yazarın korkuyu neden bu denli öne çıkardığını açıklar niteliktedir:

“Bir ceylan ormanda ne yapar, kırmızı, kiremit tozu gibi bir ceylan, hem de gözleri ıslak bir ceylanın ormanda yapabileceği tek şey korkmaktır. Korkmayı ceylandan öğren, diye boşuna dememişler. Korkmak bana göre değil, korkup da ne yapacağım, korkmak da nereden çıktı, demeyeceksin. En büyük eksikimiz korkudur, neden dersen, onu öğrenmeden ondan kurtulamayız da onun için.” (Duman, 2020: 12)

Görüldüğü üzere korkuyu yenmenin ancak onu tanımaktan geçtiği birkaç defa hatırlatılır. Bu yüzden roman hem ormanı hem de korkuyu anlatır. Böylece belki de ormana -genelleştirerek yaban veya doğa denilebilir- duyulan korkuyu topyekûn kaldırmayı başarabiliriz. Duman’ın ormanları öykünün merkezine yerleştirmesinin altında yatan nedenin bu olduğu söylenebilir. Nitekim yazar bunu denemekle okurun korkuyla yüz yüze gelmeden onu tanıyıp yeneceğini temenni ediyor olmalı. Çünkü anlatıcı kurgusal metinlerle ilgili şunları söyler: “Evet efendim. Hikâyeler, kapıldığımız dehşetin karşılıksız olduğunu –yani aslında korkacak, dehşete kapılacak ya da sevinecek bir şey olmadığını, yani alışkanlıklarımızın yerli yerinde durduğunu– bildiğimiz için hoşumuza gider” (Duman, 2020: 303). Yine de yazar korkuyu yaşamadan ondan kurtulamayacağının farkındadır. Romanda da anlatıcı yardımıyla bunu okura hatırlatır: “Yabancı iyi bilmek gerekir ama onun bilgisi de ancak içine girildiği zaman başlar” (Duman, 2020: 168). Kısacası yazar korkuyu orman üzerinden fiktif bir âlemde irdeler, okuru da kurmaca dünyaya davet eder fakat bunun pek mümkün olmadığını kendisi de farkındadır.

Her okur kendi korkusuyla baş başadır. Yazar ise yarattığı bu kurmaca dünyada kendi korkularını tanır ve gelenekselmiş korku kalıplarını yıkmaya çalışır. Gerçekten roman boyunca olabildiğince korku dolu tarif edilen orman güzellenir de. Yazar ormanı kurgularken halktan aldığı bütün söylenceleri ve bunların üzerinde uyandırdığı hayal gücünü kullanır. Böylece bir nevi korkusuyla yüzleşir. Bu yüzleşmenin sonuçlarının olumlu olduğuna dair

verileri yine romanda buluruz. Örneğin romanın sonlarına doğru anlatıcı şöyle der: “*Orman, şehirden iyidir*” (Duman, 2020: 538).

Ormanı şehirlerden daha üstün görme, roman kişileri üzerinde de etkilidir. Söz gelimi Jilet için ormana gitmek her şeye rağmen bir ceza değil, ödüldür (Duman, 2020: 164). Çünkü romana göre “[d]oğanın her halini severiz. Doğanın her halini severiz. Bu nedenle de yazın ayrı güzelliği vardır, kışın ayrı” (Duman, 2020: 423). Orman bütün özelliklerine rağmen güzeldir ve insanlar onu sevmelidirler. Bu sadece doğa korkusunu yenmekle ilgili de değildir. Doğrudan insan olmakla ilgilidir. Anlatıcının bu konudaki iddiası aşağıdaki gibidir:

“Bana kalırsa, böyle derdi arkadaşlarına, bana kalırsa, bu işleri unuttuğumuz için yani, işte bizim de psikolojik sorunlarımız çıkıyor ortaya, anlıyor musunuz? Doğanızdan uzaklaştığımız için. Kendimize uygun olmayan bir yaşam kurduğumuz için. Ama tabii bu saatten sonra yapacak bir şey de yok.” (Duman, 2020: 205)

Sonuç

Günümüzde nasıl ki kadın düşmanlığı veya homofobi üzerinde ciddi tartışmalar dönüyorsa, doğa korkusuna da aynı şekilde yoğunlaşılmalıdır. Çünkü doğaya karşı duyulan korku ya da nefret değişmediği sürece çevre sorunlarına bir çözüm bulmak imkânsızdır. Ayrıca görüldüğü gibi doğa korkusu bilinçaltımıza o kadar işlemiştir ki ekokurgularda bile bu korku bastırılmamıştır.

Doğa duyarlılığına sahip olduğu rahatça söylenebilen Faruk Duman’ın romanlarında da ekofobinin izlerine tanık oluruz. Eserlerinde yaratmış olduğu orman; korkunç, karanlık, koyu, koygun ve gürültülü olarak tarif edilir. Her ne kadar *Sus Barbatus!*’ta ormanı olduğu gibi kabul etmeye dair göndermeler bulunsun da anlatıcı, insanların yabana karşı duyduğu korkuyu her fırsatta dile getirir.

Kimi zaman aşkinci bir bakış açısıyla ormana farklı değerler yüklendiğini de bu eserlerde görmekteyiz. Söz gelimi ormanda dolaşmanın ciddi bir iş olduğunun söylenmesi gibi. Fakat genel olarak orman, roman kişilerinin başına bela olur. Ormanın Duman’ın romanlarında bu şekilde yer almaya başlaması *İncir Tarihi* adlı eserlerdir. Bu romandan son romanı olan *Sus Barbatus!* 2’ye kadar olan yaban tasvirleri hemen hemen aynıdır. Fakat *Sus Barbatus!*’un ilk ve ikinci cildi okuru yabana yeni bir bakışa, daha doğrusu onu iyicil veya kötücül kılmadan doğrudan kabul etmeye çağırır. Bu da yazarın doğa duyarlılığının her eserde farklı boyutlara evrildiğini göstermesi açısından önemlidir.

Yabanı ele alıfta ekofobinin görüntülerinin var olduğu fark edilen bu eserlerde insan ile doğa arasındaki bağın sorgulanması, biyoçeşitliliğin azalması sorununa değinilmesi ve insan merkezli bakış açısının eleştiriye açılması bakımından oldukça önemli eserlerdir. Burada yabanı ele alıfta onun korkunç veya karanlık gösterilmeye çalışıldığı söylenemez. Yazar yalnızca halkın gözündeki orman imgesinden faydalanmaya çalışmıştır. Böylelikle hem bu bakış açısı üzerinde düşünülmesini sağlamış hem de her bir kitabında ormana bir karakter atfederek onu eserlerinde olayları doğrudan etkileyen bir yere oturtmuştur. Ayrıca romanlarında yer alan en önemli düşünce, korkuyu anlatmanın korkuyu bilmek olduğudur. Korkuyu bilmek de onu alt etmek demektir. Ormana duyulan korku ancak onu bilmekle, bütünüyle

kavramakla çözülebilir. Çözülme yaşandıktan sonra da bu duygu alt edilecektir. Faruk Duman romanlarında da tüm bu meseleler ormana duyulan korku üzerinden anlatılmaya çalışılmış ve romancı kendi ekofobisini yenmenin yolunu ormanla fiktif âlemde karşılaşmakla başarmayı amaçlamıştır.

Notlar

- 1 Sözcük bu kullanımıyla insanların dünyayı ve de doğayı kendilerinden aşağı görüp küçümseyerek bakmalarını işaret eder. Benzer bir kelime oyununu Türkçede kurmak zor olsa da en yakın karşılığı olarak “Dünyah” düşünülebilir.
- 2 Çevreci romanlarda ekofobi kendini yalnızca korku olarak gösterir. Doğadan nefret etme duygusu -hiç değilse olumlu roman karakterleri açısından- söz konusu değildir. Korku ise bazı romanlarda oldukça baskındır.
- 3 Bu korkuyu anne ile oğlu duyarlar, baba (Avcı Kemal) derin bir uykuyla kışı geçirmeye devam eder. Adından anlaşılacağı gibi avcı olan baba zaten ormanda dolanan göze meydan okur (Duman 2014/3: 25). Elbette onun yabana bakışı elbette diğerlerinden farklı olacaktır.
- 4 Alıntıda da ormana uğursuz diyen annesidir.
- 5 Yazar, romanında bu karakterin ismini büyük harflerle yazmayı uygun görmüştür. Sadece bu karakterin adı değil, ormanda yaşayan hayvanların isimleri de büyük harflerle yazmıştır: TİMSAH (AVCIATMACA'nın yırtıcı kuşu, KAHVE (AVCIATMACA'nın atı), AKÇATOPAL (AVCIATMACA'nın köpeği) gibi. Bunların dışında CLINT EASTWOOD'un adını da büyük harflerle yazmayı tercih etmiştir. Buna karşın Tark, Filiz, Murat ve Kara Zühre gibi olayların temelinde yer alan karakterlerin isimlerini yazarken bir aykırılığa başvurmamıştır. Kara Zühre, AVCIATMACA'nın karısıdır fakat kocası gibi ormanı evi olarak görmemekte, evi olarak köydeki evlerini kabul etmektedir. Kısacası orman sakinlerinin isimleri -CLINT EASTWOOD örneği dışında- büyük harflerle yazılmıştır.
- 6 Koygun, sözcük anlamıyla “dokunaklı, acıklı” demektir fakat Faruk Duman bu sözcüğe “koyu karanlık” anlamını yükleyerek dokunaklı olan ile karanlık olan arasında bir bağ kurar.

Araştırma ve Yayın Etiği Beyanı

Bu makale tamamıyla özgün bir araştırma olarak planlanmış, yürütülmüş ve sonuçları ile raporlaştırıldıktan sonra ilgili dergiye gönderilmiştir. Araştırma herhangi bir sempozyum, kongre vb. sunulmamış ya da başka bir dergiye değerlendirilmek üzere gönderilmemiştir.

Research and Publication Ethics Statement

This is a research article, containing original data, and it has not been previously published or submitted to any other outlet for publication. The authors followed ethical principles and rules during the research process. In the study, informed consent was obtained from the volunteer participants and the privacy of the participants was protected.

Yazarların Makaleye Katkı Oranları

Bu makaledeki birinci yazar % 100 düzeyinde çalışmanın hazırlanması, veri toplanması, sonuçların yorumlanması ve makalenin yazılması aşamalarına katkı sağlamıştır.

Contribution Rates of Authors to the Article

The first author in this article contributed to the 100% level of preparation of the study, data collection, interpretation of the results and writing of the article.

Destek Beyanı

Bu çalışma herhangi bir kurum veya kuruluş tarafından desteklenmemiştir.

Support Statement (Optional)

There is no conflict of interest between the authors of this article.

Teşekkür (İsteğe bağlı)

Acknowledgement (Optional)

Çıkar Beyanı

Çalışma hazırlanırken; veri toplanması, sonuçların yorumlanması ve makalenin yazılması aşamalarında yazarlar arasında herhangi bir çıkar çatışması durumu söz konusu olmamıştır.

Statement of Interest

There is no conflict of interest between the authors of this article.

Kaynakça

- Crosby, S. L. (2014). Beyond ecophilia: Edgar Allan Poe and the American tradition of ecohorror. *Interdisciplinary Studies in Literature and Environment*, 21 (3), Summer 2014, 513-525.
- Duman, F. (2006). *Kırk* (İkinci Baskı). Can.
- Duman, F. (2014/a). *İncir tarihi* (Dördüncü Baskı). Can.
- Duman, F. (2014/b). *Ve bir pars, hüznle kaybolur* (İkinci Baskı). Can.
- Duman, F. (2014/c). *Köpekler için gece müziği*. Can.
- Duman, F. (2018). *Sus Barbatus!*. Can.
- Duman, F. (2020). *Sus Barbatus! 2*. Yapı Kredi.
- Estok, S. C. (2009). Theorizing in a space of ambivalent openness: Ecocriticism and ecophobia. *Interdisciplinary Studies in Literature and Environment*, 16 (2).
- Estok, S. C. (2011). *Ecocriticism and Shakespeare: Reading ecophobia*. Palgrave MacMillan, 1-19.
- Estok, S.C. (2018). *The ecophobia hypothesis*. Routledge.
- Erhat, A. (2003). *Mitoloji sözlüğü* (12. Basım). Remzi.
- Gaard, G. (2011) Green, pink, and lavender: Banishing ecophobia through queer ecologies. *Ethics and the Environment*, 16 (2), Fall 2011, 115-126.
- Oppermann, S. (2018). Review of Simon C. Estok's ecophobia hypothesis. *International Comparative Literature*, 1 (2), 2018, 325-327.
- Topcu, T. (2019). *Türk romanında çevrecilik (1945-2015)* [Yayımlanmamış doktora tezi]. Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.



Bu eser Creative Commons Atıf 4.0 Uluslararası Lisansı ile lisanslanmıştır. (This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License).



folk/ed. Derg, 2022; 28(2)-110. sayı
DOI: 10.22559/folklor.2008

Araştırma makalesi/Research article

Karakter Olmak İsteyen Figür: Mehpeyker ve Celâl

Figure Who Wants to Be a Character: Mehpeyker ve Celâl

Türkân Yeşilyurt*

Öz

Roman kişilerinin genellikle hayal ürünü ve kurmaca olduğu bir gerçektir. Yine de onların kendilerine ait bir dünyaları vardır. Bu bakımdan roman sanatının ruhuna vâkıf olmak için romancı ile roman kişileri arasındaki ilişkileri dikkate almak gerekir. Romanın düşünsel ve eylemsel örgüsünü yürüten kişiler, “tip” veya “karakter” olarak karşımıza çıkar. Bu yazıda, söz edilen kişilerden ayrı olarak “karakter olmak isteyen figür”den söz ediyorum. Yazarın tasarladığı kalıba sığmayan, kendi bağımsız varlığını ortaya koymak isteyen ve içinde karakter olma potansiyeli taşıyan roman kişisini “karakter olmak isteyen figür” olarak adlandırıyorum. Burada Namık Kemal’in İntibah ve Sami Paşazade Sezai’nin *Sergüzeşt* adlı romanlarının kişileri, Mehpeyker ve Celâl’in “karakter olmak isteyen figür”ler olduğunu savlıyorum ve bu savı desteklemeye çalışıyorum. Tanzimat döneminde edebiyatçılar aynı zamanda toplum mühendisliği yapan aydınlardır. Modernleşmek için toplumu bil-

Geliş tarihi (Received): 28-10-2021 – Kabul tarihi (Accepted): 13-04-2022

* Doç. Dr., Sinop Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü. (Sinop University Faculty of Arts and Sciences Department of Turkish Language and Literature). turkanyes@gmail.com. ORCID 0000-0003-3138-1339

gilendirme ve yönlendirme görevini üstlenirler. Ancak Türk-İslam değerleri zarar görsün istemezler. Birçok Tanzimat yazarı gibi Namık Kemal ve Sami Paşazade Sezai de romanın içeriğine müdahale eder. İntibah'ın ve *Sergüzeşt*'in henüz roman yazmanın öğrenilmeye başlandığı dönemde kaleme alındığı, kadının ve erkeğin ev dışında birbirlerini tanımadığı, birey olarak kendilerini gerçekleştiremedikleri bir toplumda Mehpeyker'in ve Celâl'in "karakter olmak isteyen figür" olarak karşımıza çıkması doğaldır. Kişinin birey olarak görülmediği bir toplumda roman kişinin yazarından ayrı bir varlık olduğunu kabul etmek hayal olur.

Anahtar sözcükler: *Celâl, karakter, "karakter olmak isteyen figür", Mehpeyker, tip*

Abstract

It is a fact that the characters of the novels are generally imaginary and fictional. Yet they have a world of their own. In this respect, in order to understand the spirit of the art of the novel, it is necessary to consider the relations between the novelist and the characters of the novel. The people who carry out the intellectual and operational structure of the novel appear as "type" or "character". In this article, apart from the people mentioned, I am talking about the "figure who wants to be a character". I call the person in the novel who does not fit into the mold designed by the author, who wants to reveal his own independent existence and who has the potential to become a character, as a "figure who wants to be a character". Here, I claim that Mehpeyker and Celâl, the characters of Namık Kemal's novels *İntibah* and Sami Paşazade Sezai's *Sergüzeşt*, are "figures who want to be characters", and I try to support this argument. In the Tanzimat period, the literati were also intellectuals engaged in social engineering. They undertake the task of informing and directing the society in order to modernize it. However, they do not want Turkish-Islamic values to be damaged. Like many Tanzimat writers, Namık Kemal and Sami Pashazade Sezai also interfere with the content of the novel. In a society where *İntibah* and *Sergüzeşt* were written at a time when novel writing was just beginning to be learned, where men and women do not know each other outside the home, and where they cannot realize themselves as individuals, it is natural that Mehpeyker and Celâl appear as "figures who want to be characters". In a society where the person is not seen as an individual, it would be delusional to accept that the person of the novel is a separate entity from the author.

Keywords: *Celâl, character, "the figure who wants to be a character", Mehpeyker, type*

Extended summary

It is a fact that the characters of the novels are generally imaginary and fictional. Yet they have a world of their own. In this respect, in order to understand the spirit of the art of the novel, it is necessary to consider the relations between the novelist and the characters of the novel. The people who carry out the intellectual and operational structure of the novel appear as "type" or "character". In this article, apart from the people mentioned, I am talking about the "figure who

wants to be a character”. I call the person in the novel who does not fit into the mold designed by the author, who wants to reveal his own independent existence and who has the potential to become a character, as a “figure who wants to be a character”. However, in order for the “figure who wants to be a character” to find his own life, the author must give him permission. If the author does not allow, this request of the figure remains as a request. Here, I claim that Mehpeyker and Celâl, the characters of Namik Kemal’s novels *İntibah* and Sami Paşazade Sezai’s *Sergüzeşt*, are “figures who want to be characters”, and I try to support this argument. “The figure who wants to be a character”; opposes the author’s imposition of a point of view stemming from his class, gender, belief, culture, and political view. The “figure who wants to be a character” has been characterized as incomplete and incomplete even though it has the potential to be a character. He has turned into a puppet under the guidance of the novelist. The novelist wants to manage this puppet according to his purpose. However, he demands to live a life in which he can change and transform. However, the author’s consent is required for this request to be realized. While the novelist generally wants to keep the “figure who wants to be a character” under strict control, he objects to this control. The novelist secretly shows resistance to the “figure who wants to be a character”, who strives for liberation, due to the dominant ideology, social pressure, self-censorship and prejudice. The novelist does not allow the “figure who wants to be a character” to express what they want to say. “The figure who wants to be a character” needs to be loved like every other novel. However, it is seen that the novelist often approaches the “figure who wants to be a character” without love. This lovelessness, which manifests itself in the form of marginalization, reproduces stereotypical thoughts through the characters of the novel. However, on the contrary, this situation may lead to the idealization of the character of the novel as “excessive love”. The initially very lively “figure who wants to be a character” experiences post-traumatic regression as a result of the pressure or intervention of the novelist. Sometimes it happens that character development stops completely. While the novelist forces the “figure who wants to be a character” to be one-sided, he tries to reveal his versatility. However, the novelist, who cannot understand the character of the novel, hinders his development. The novelist enters between the “figure who wants to be a character” and the reader and guides the reader about him. While the novelist wants to dominate the “figure who wants to be a character” in line with his plans, he does not obey the author and tries to reveal his will. Mehpeyker, the character of *İntibah*’s novel, is “the figure who wants to be a character”. Because Mehpeyker; He is a novel person who has the potential to be a character, who is alive, who objects to the author’s portrait of him, who wants to be himself. However, although she makes an effort to win Ali Bey and start a new life, her spiritual development stops as a result of her implying that she is a “female woman”. He takes revenge on her as a “bad woman” in accordance with the values of the society. Since the author cannot overcome the stereotypes, it is not possible for the “figure who wants to be a character” to turn into a character. Although she did not accept Ali’s marriage proposal -because she did not suit him-, did not expect financial return from him, and did not have sexual intercourse with anyone after getting to know her, the author approaches Mehpeyker without love. The author, who approaches Mehpeyker with prejudice, reproduces the stereotypical thoughts about the “feeling woman” through

her. It leaves out Mehpeyker, who can turn into a character. Mehpeyker's bad luck does not change. The "figure who wants to be a character" has the potential to change and transform. Celal in Sami Paşazade Sezai's *Sergüzeşt* also carries the power of being a character. Celâl's view of Dilber, whom he had previously treated as a toy as a servant, changes when his heart falls for him. However, Celal's spiritual development stops when Dilber is sold. They exhibit attitudes and behaviors that are inappropriate to their temperament and education. He acts like a Majnun. These are the spiritual fluctuations of the "figure who wants to be a character" who wants to realize himself or not. Although the author is against the institution of slavery, he cannot provide a different life opportunity for Dilber and Celal because he feels the social and political pressure on him intensely. In the Tanzimat period, the literati were also intellectuals engaged in social engineering. They undertake the task of informing and directing the society in order to modernize it. It is not known how much they comprehended and internalized the Enlightenment thought of the West. Especially in the context of women, the Western lifestyle causes them to feel anxiety and fear. They do not want Turkish-Islamic values to be harmed. Many writers, especially Ahmet Mithat Efendi, Namık Kemal, Sami Paşazade Sezai, interfere with the content of the novel. Regardless of whether they are related to the novel or not, they convey their views on many subjects such as women and morality through the author-narrator who has a divine point of view. In *Intibah* and *Sergüzeşt*, the omniscient writer-narrator has a monistic understanding; is able; It leaves no room for possibilities. It is in vain that Mehpeyker and Celâl appear before us as "figures who want to be characters" in a society where the author could not break with the character of the novel he created, the novels were written at a time when novel writing was just beginning to be learned, and where men and women do not know each other outside the home and cannot realize themselves as individuals. is not. In a society where the person is not seen as an individual, it would be delusional to accept that the person of the novel is a separate entity from the author.

Giriş

Roman sanatının ruhunu anlayabilmek için romancı ile roman kişileri arasındaki ilişkileri tahlil etmek yerinde olur. Suut Kemal Yetkin'in "Romancının Dünyası" adlı yazısında belirttiğine göre Miguel de Unamuno, *Sis* romanının başkışısı Augusto Peres'i öldürmeye karar verdiği zaman o, "yaşamak istiyorum Don Miguel, yaşamak istiyorum!" diye bağırır. Luigi Pirandello, "Tuzak" adlı hikâyesine yazdığı "Ön Söz"de, Pazar sabahları, saat yedi ile on arasında hayalinin kahramanlarını kabul ettiğini ifade eder. Rainer Maria Rilke, yarattığı Malte'nin yaşamında canlı bir varlık önemini kazandığını ve yanından ayrılmadığını dile getirir. Yetkin, bu itirafların sanatçı fantezisi olmadığını, romancı için gerçek dünyanın içinde kahramanların yaşadığı, geliştiği ve öldüğü bir dünya olduğunu söyler (2007: 10-11).

Romanın düşünsel ve eylemsel örgüsünü yürüten kişiler, "tip" veya "karakter" olarak karşımıza çıkar. Bu yazıda, söz edilen kişilerden ayrı olarak "karakter olmak isteyen figür"den bahsediyorum. Yazarın tasarladığı kalıba sığmayan, kendi bağımsız varlığını ortaya koymak isteyen ve içinde karakter olma potansiyeli taşıyan roman kişisini "karakter olmak isteyen figür" olarak isimlendiriyorum.

“Karakter olmak isteyen figür”, “tip” ve “karakter”den farklıdır. O, karakter olma potansiyelini içinde taşıdığı halde romancının kendisini gerçekleştirmesine izin vermediği roman kişisidir. Her ne kadar kendi yaşantısını bulması mümkünse de “karakter olmak isteyen figür”ün bu isteğini uygulayabilmesi için yazarın ona ruhsat vermesi gerekir. Eğer yazar müsaade etmezse figürün bu isteği talep olarak kalır.

Tanzimat dönemi yazarlarının romanın estetik boyutunu düşünmekten daha çok aydın tavırla hareket ettikleri, İslam kültür dairesinden Batı kültür dairesine geçen toplumun eğitilmesi amacını taşıdıkları bir gerçektir. Ne ki, yazarların Batı’nın Aydınlanma düşüncesini ne kadar kavradığı ve içselleştirdiği bilinmez. Özellikle kadınlar bağlamında Batılı yaşam tarzı ilgili olarak endişe duydukları görülür. Burada Namık Kemal’in İntibah’ında yer alan Mehpeyker ve Sami Paşazade Sezai’nin *Sergüzeşt*’inde bulunan Celâl’in “karakter olmak isteyen figür”ler olduğunu savlıyor ve bu savı desteklemeye çalışıyorum.

1. Figüratif kadro (Şahıs kadrosu)

Romanın dört temel ögesi vardır: kişiler, mekân, zaman ve olay. Kişiler, romanın düşünsel ve eylemsel örgüsünü yürüten figürlerle verilen addır. Kişilerin oluşturduğu bütünü gösteren figüratif kadro, her romanda değişen heterojen bir takımdır (Sazyek, 2013: 132). İçerik ve yapı bağlamında figüratif kadronun merkezinde yer alan kişi “başkarakter”dir (55). Başkişinin yansıtmacı roman sistemindeki adı “kahraman”dır. Biçimden çok içeriğe önem veren yansıtmacı romanda başkişi, genellikle başlangıçta edilgenken birçok engelle savaşılarak sonunda etken bir kişiye dönüşür (189). Başkişinin modernist roman sistemindeki karşılığı “protagonist”tir. Protagonist, zayıf ve silik bir başfigürdür (280). Postmodern romanda başkişi olarak karşımıza çıkan “antikarakter”dir. Ne karakter ve protagonist gibi iç dünyası derindir ne de tipik sorumluluklar yüklenmiş kahraman gibi kendisi dışında bir değeri temsil eder. O, metinlerarasılık veya üstkurmaca yöntemleri vasıtasıyla tanıklıklarını veya yaşadıklarını sunan bir figürdür (59). Romanda başkişinin fiilî ve düşünsel konumunun karşısında yer alan figür, “antagonist”tir (193). Kurmaca içeriğin entrik veya düşünsel yapısı üzerinde etkisi olmayan kişi “fon figür”dür. Romanın tarihî seyri içinde dönem, sistem, ekol gibi faktörler vasıtasıyla belli bir süreçte baskınlaşan insan modeli “moda karakter”dir (123). Olay akışı içinde etkin bir şekilde veya fizikî olarak bulunmamakla birlikte çeşitli yönlerden etkisi olan figür ise “hayalet kahraman”dır (221).

Hakan Sazyek’in belirttiği gibi romanın düşünsel ve duygusal yoğunluğunu sağlama bakımından öncelikli yere sahip olan kişiye işaret eden “karakter”, akademik çevrede ve güncel eleştiri ortamında yanlış bir biçimde “figür” veya “kişi” anlamında kullanılabilir (192). Bu bakımdan romanın figüratif kadrosundan sonra “tip” ve “karakter” kavramları üzerinde durmak yerinde olur.

2. Tip ve karakter

Roman kişileri, “tipleştirme” veya “karakterleştirme” yoluyla verilir. Temsil ettiği, kendisinin dışında var olan sosyal kesim, sınıf, meslek veya felsefî bir kavram, ideoloji ise kişi bir “tip”tir. Temsil edilen, kişinin kendi bilincinde, kişiliğinde geliştirdiği bir değer, benlik ögesi, tutum gibi özellikler ise bir “karakter”dir (Sazyek, 2013:134).

Karakter ve tip olarak sunulan figürleri E. M. Forster, “yalınkat kişi” ve “yuvarlak kişi” olarak adlandırır: “Katıksız biçimiyle yalınkat roman kişisi, tek bir nitelik ya da düşünceden oluşur. Yapısına birden çok nitelik girdi mi, kenarlardan kıvrılarak yuvarlaklaşmaya başlar” (1985: 108).

Murat Belge, “Çeşitli Açılardan Roman Kişisi” adlı yazısında biçimci ve bireyci bir edebiyat anlayışına sahip kimselerin karakter, toplumsal bir edebiyatı savunanların tip yaratmaktan yana bir tavır aldıklarını belirtir. Ancak, bu iki tanımlama tarzının iki kavram arasına koyduğu karşıtlığın kendisine gereksiz ve yanlış görüldüğünü ifade eder (1998: 23).

Semih Gümüş, “Romanda Tip Yaşıyor mu?” adlı yazısında günümüz insanının tipleş-tirmeye uygun olmadığını söyleyerek kavramın tarihselliğine vurgu yapar: “Günümüz insa-nı kategorilere sığdırılabilecek gibi değil. Aklın pek alamayacağı karmaşıklığı ve parçalara dağılmış bireysel gerçekliği karşısında, günümüz insanının tipini aramak boşuna” (2011: 30-31).

“Tip” ve “karakter”in tarihsel açıdan romanda karşılığı olduğu bir gerçektir. Ne var ki, roman kişilerini “tip” ve “karakter” olarak kesin ve net bir biçimde ayırmak günümüzde zor görünüyor.

3. Yazar ve karakter bağlamında “karakter olmak isteyen figür

Roman kişilerinin çoğunlukla hayal ürünü ve kurmaca olduğu doğrudur. Yine de onların kendilerine ait dünyaları mevcuttur. Bu dünyayı kurmak için romancının roman ve insan hakkında donanımlı ve yüksek hayal gücüne sahip olması gerekir.

“Karakter olmak isteyen figür”, romancının kendisine kültürü, sınıfı, cinsiyeti, inancı, siyasi görüşünden kaynaklanan bakış açısını dayatmasına karşı çıkar. Kendisi olma yolun-da özgürleşme mücadelesi verir. Yaşamın farklı olanaklarını ve olasılıklarını deneyimlemek ister. E. M. Forster da *Roman Sanatı* adlı kitabında roman kişisinin yazarın denetiminden çıkabileceğini ifade eder:

“Romandaki kişiler, başlangıçta bazı temel nitelikler gösterip sonradan bu temeller üstünde gelişmeye yanaşmayarak denetimden çıktıklarından, işini vaktinde bitirebilmek için yazarın kendisi kolları sıvamak zorunda kalır. Kişilerin denetimini elinden kaçırmıştır, ancak onlara sanki hâlâ kendi dilediğini yaptırıyormuş gibi bir görünüm içindedir. Adlarını dilinden düşürmez, konuşmalarını aktarır durur. Ne var ki, ya başlarını alıp gitmiştir bu kişiler ya da cansız birer kuklaya dönüşmüşlerdir.”(1985: 140)

“Karakter olmak isteyen figür”; olmak, yaşamak, olgunlaşmak, hâlden hâle geçmek için çabalar. O; mevcuttur, vardır, hazır bulunmaktadır. Ne ki, her var olanın olamadığı bir gerçektir. Bu bakımdan gelişeceği, değişip dönüşebileceği bir hayatı yaşamayı talep eder. “Karakter olmak isteyen figür”; eksik, yarım ve noksan bir biçimde karakterize edilmiştir. Romancının güdümünde kuklaya dönüşmüştür. Bu kuklayı, romancı amacına göre sevk ve idare etmek ister. Oysa “karakter olmak isteyen figür”, yazarından ayrı kendine ait bir iç dünyaya sahiptir. Bu dünya yüzeysel değildir, derinleşebilir. Bu bakımdan “karakter olmak isteyen

figür”, yazarın kuklası olmayı reddeder; ona başkaldırır. Ondan bağımsız olmak, kendisini gerçekleştirmek için çaba sarf eder. Başka bir deyişle yazgısına meydan okur. O, iplerini romancının eline veren bir kukla olmak istemez. Sevim Kahraman’ın *Eleştirinin Estetiği (Edebiyatta Aydınlanma ve Postmodern Gericilik)* adlı kitabında belirttiği gibi “yazar bir kukla gibi karakterlerini oynatarak tipik karakter oluşmasını engeller” (2020: 122). Yani yazar, “karakter olmak isteyen figür”ün karaktere dönüşmesinin önünü kapatır.

Romancı, bazen “karakter olmak isteyen figür”e toleranslı olsa bile çoğunlukla ona karşı sert ve katı bir tutum sergiler. Çünkü gelenekçi, kuralcı ve ahlakçıdır. “Karakter olmak isteyen figür” üzerine baskı kurar. Bu baskı karşısında figür tepkisiz kalmaz. E. M. Forster’ın *Roman Sanatı* adlı kitabında belirttiği gibi roman kişileri yazarın sıkı denetimine karşı çıkar:

“Roman kişileri gel deyince uysalca gelirler; ama aslında başkaldırma duygusuyla doludurlar, çünkü pek çok bakımdan gerçek insanlara benzerler. Kendi başlarına buyruk olmaya çalışır, bu yüzden de ikide bir romanın temel amacına ters düşen davranışlarda bulunurlar. Yazarın elinden kurtulur, denetim dışına çıkarlar. Romancının yarattığı dünyanın insanları olmakla birlikte çoğunlukla o dünya ile uyum içinde değildirler. Kendilerine tam bir özgürlük verilecek olursa, tekme basıp romanı parça parça ederler; çok sıkı bir denetim altında tutulacak olurlarsa, ölüp giderek öç alır, kitabı içten içe çürüterek yok ederler.” (1985: 107)

Romancı, özgürleşme yolunda çaba gösteren “karakter olmak isteyen figür”e gizli direnç gösterir. Gizli direnç, doğrudan ve açık değil; egemen ideoloji, toplum baskısı, oto sansür, önyargı gibi dolaylı ve kapalı bir biçimde ortaya çıkan yaklaşımlardır. Romancı ile “karakter olmak isteyen figür” arasında uyumsuzluk vardır. İlki ikincisinin söylemek istediklerini dile getirmesine müsaade etmez. Oysa “karakter olmak isteyen figür” içinde karakter olma potansiyeli taşır. Romancı, kişisel görüşlerini “karakter olmak isteyen figür”e uygulamak isterken o, romancının kişiliğinden bağımsız olarak kendi düşüncelerini ortaya sermek için uğraşır. François Mauriac da “Romancı ve Kişileri” adlı yazısında yazara karşı kendi düşüncelerine ve yaşamına sahip çıkan roman kişilerinden söz eder:

“Roman kişileri bizim buyruğumuz altında değildir. İçlerinde dik başlı olanlar, bizim düşüncemize katılmayanlar ve onları yaymağa yanaşmayanlar da bulunur. Bunlardan, benim düşüncelerime taban tabana karşı olanlarını, sözgelimi son derece kilise düşmanı olanlarını tanırım. Bunların konuşmalarıyla yüzüm kızarmıştır benim. Ne var, kitaplarımızdaki kişilerden birini sözcü olarak kullanmaya kalkışmamız da iyiye yorulamaz. Roman kişisi kendisinden istediğimiz şeye hemen kolayca boyun eğerse bu, onun, çokluk özel bir hayattan yoksun olduğunu ve bizim elimizde de pöstekiden öteye geçemediğini ortaya koyar.” (1964: 715)

Bütün roman kişileri gibi “karakter olmak isteyen figür” de sevilme ihtiyacı duyar. Romancının roman kişileri arasında taraf tuttuğu; genellikle “karakter olmak isteyen figür”e sevgisiz yaklaştığı görülür. Bu sevgisizlik yargılama, küçümseme, damgalama şeklinde ortaya çıkar. Yazar; önyargı, peşin hüküm ve basmakalıp düşünceleri roman kişileri üzerinden yeniden üretir. Ancak, bu durum “aşırı sevgi” olarak tam tersi bir şekilde de tezahür edebilir. Başka bir deyişle “marazi sevgi” şeklinde olabilir. Yani yazar, roman kişisini idealize eder, yüceltir.

Susie Hodge, romantik sanatçıların “duyguya mantıktan, sezgiye aklıdan daha fazla değer verdi[klerini]” (2015: 58) belirtir. Bu nedenle romantik edebiyatçılar, roman kişilerine akılcı ve mantıklı bir biçimde yaklaşmaz. Nurullah Çetin, romantik yazarların kurmaca kişilere karşı tarafsız davranmadıklarını onların ya yanlarında ya da karşılarında durduklarını ifade eder:

“Ürettikleri roman kişilerini gerçek kişilikleriyle olduğu gibi vermek yerine onlar üzerinde istedikleri gibi tasarrufta bulunurlar. Nesnel bir kişilik sunmak yerine kendi duygusu ve yargılarına göre ürettikleri öznel, yanlı kişiliklere yer verirler. Kişiler karşısında tarafsız değildirler. Kişileri beğenirler ya da onlardan nefret ederler ve bu duygularını açıkça belirtirler. Kişileri savunurlar veya suçlarlar ve onları iyi ve kötü gösterirler. Okuyucuyu yorum yapma konusunda yönlendirirler. Okuyucuya “şu kişiyi seviniz” veya “şundan ben nefret ediyorum siz de ediniz” demek isterler.” (2005: 75)

“Karakter olmak isteyen figür” canlı ve derin olabilme potansiyelini içinde taşır. Luigi Pirandello, *Altı Şahıs Yazarını Arıyor* adlı oyununun “Ön Söz”ünde karakterlerinin nefeslerini duyacak kadar canlı olduklarını ifade eder:

“Şu kadarını söyleyebilirim ki, onları (şimdi sahnede görülen o altı şahsı) hiç de aradığım halde, elle tutulacak, hatta nefes alışları işitilebilecek şekilde, canlı, diri olarak karşımda buldum. Her biri kendi ıstırapı ile hepsi de karşılıklı birtakım hadiselerin meydana gelmesi ve gelişmesi ile birbirlerine sıkıca bağlanmış olarak şahıslardan, ihtiras ve ıstıraplardan, başlarından geçen olaylardan, bir roman, bir piyes, hiç olmazsa bir hikâye yazmam için orada bekliyorlardı. Canlı olarak doğmuşlardı, yaşamak istiyorlardı.” (1949: 17)

Suut Kemal Yetkin, Halit Ziya Uşaklıgil’e dayanarak roman kişilerinin canlı olduğunu, genellikle onlara, gerçekten yaşamış, ancak bugün yalnızca hatıraları kalmış birer varlık gözüyle baktığımızı ifade eder:

“Üstat Halit Ziya Uşaklıgil de bana yazdığı mektubun sonunda bu hakikate işaret etmektedir: Firdevs, Nihal, Bihter, hele bedbaht Beşir, şimdi uzaktan bunları düşünürken hepsini ayrı ayrı görüyor zannındayım. Hele Nihal gözlerimin önünde sapsarı, süzgülün simasıyla hep ada çamlıklarında babasının yanında dolaşiyor gibidir. Beşir’in öksürüklerini işitiyorum.” (2007: 13)

Romancının kendisini tek yönlü olmaya zorlamasına karşılık “karakter olmak isteyen figür”, çok yönlülüğünü açığa çıkarmaya gayret eder. Romancı, “karakter olmak isteyen figür”ü, kendi ufkunun sınırları içine çeker. O, romancının ufkunun sınırlarını aşmak isteyen kişidir. İnsan ruhunun dolambaçlı yollarını kat etme cesaretine sahiptir. Ne var ki, yazar onu anlayamaz. Walter Besant, *Kurgu Sanatı*’nda yazarın anlamadığı roman kişisinin gelişemediğini belirtir:

“Kurguda karakterler insanın aklından olanca haşmetleriyle çıkıvermezler. Gelişirler; bazen yavaş bazen de hızlı bir şekilde. İlk yaradılış anlarından, yani görülüp yakalandıkları ilk andan itibaren neredeyse zihinsel çaba gerektirmeksizin devamlı gelişirler. Eğer gelişmez ve her geçen gün daha belirgin bir hal almazlarsa bir an önce bir kenara bırakılıp derhal unutulmaları yeridir, çünkü bir yazarın yaratmaya çalıştığı karakteri anlamadığının kanıtıdır.” (2018: 28)

Romancı, “karakter olmak isteyen figür” ile okuyucu arasına girer. Onun hakkında sadece okuyucuya bilgi vermekle kalmaz; aynı zamanda onunla ilgili yorum, hatta dedikodu yapar. Aslında “karakter olmak isteyen figür” ile ilgili olarak okuyucuyu manipüle eder.

Romancı kendi planı doğrultusunda onu tahakkümü altına almak isterken “karakter olmak isteyen figür” yazara itaat etmeyip iradesini ortaya koymaya çalışır. Walter Mosley de yazarı roman kişilerinin kendi iradeleri olduğu noktasında uyarır: “Hayatını beşikten mezara bilsen bile nihayetinde yarattığın karakterin kendi iradesinin olduğunu, hatları iyi belirlenmiş başka karakterlerle karşılaştığını, bu karakterlerin onu yolunu değiştirmeye zorladığını, böylelikle özenle tasarladığın şablon ve planların saptığını göreceksin” (2020: 38). Raymond Williams ise *Marksizm ve Edebiyat* adlı kitabında “karakterin iradesi” ile ilgili olarak şu saptamayı yapar:

“Çok iyi bilinen bir durum, yazarın tanıdığı ya da gözlemlediği bir insandan çıkması ve bu kişiyi yeniden üretme sürecinin belirli bir aşamasında farklı birtakım şeylerin oluştuğunun farkına varmasıdır. Bu farklı oluşumu genellikle karakterin “kendi iradesini” (yaşamını) bulması olarak betimleriz. Bu durumda gerçekte olan nedir? Bu, oldukça değişken etkin bin bir süreç gibi görünür. Dürdüğü müddetçe “yaratıyor” değil de başka (dış) bir bilgi kaynağı ile çoğunlukla alçakgönüllü bir ilişki olarak yorumlanır. Bu süreç genellikle gizemci bir tavırla betimlenir. Ben dilde içkin olan maddiliğin (ve dolayısıyla da nesnelleşmiş toplumsallığın) sonucu olarak betimlerdim.” (1990: 165-166)

Gerek Walter Mosley gerek Raymond Williams roman kişilerinin kendi iradeleri olduğuna işaret eder. Yazarın onların bütün hayat hikâyelerini biliyor olması bu gerçeği değiştirmez. Gabriel Garcia Marquez de Ernesto Gonzalez Bermoje ile yaptığı bir söyleşide onun “karakter yönünü bulur” sözüne şu karşılığı verir: “Yani yönünü buldu. *Yüzyıllık Yalnızlık*’ta bile albay Aureliano Buendia’nın diğer kitaplardaki gibi marjinal, Macondo’dan öylesine geçen bir karakter olarak kalacağını sanmıştım. Fakat bu en baştaydı, kitap ilerlerken olacak şeylerin çoğunu bilmiyordum” (2016: 8). Kısacası Marquez, karakterin kendisinin kendi yönünü tayin ettiğini söyler.

Suut Kemal Yetkin, roman kişilerinin “gerçek dediğimiz insanlar gibi hatta onlardan daha çok düşünen, duyan, didinen, sevinç ve acı duyan birtakım varlıklar” (2007: 10) olduğunu ifade eder.

Başlangıçta son derece canlı olan “karakter olmak isteyen figür” yazarın baskısı, engellemesi veya müdahale etmesi sebebiyle travma sonrası gerileme yaşar. Bazen bu gerileme karakter gelişiminin tamamıyla durmasıyla sonuçlanabilir.

4. Anlatıcı ve bakış açısı bağlamında “Karakter olmak isteyen figür”

“Karakter olmak isteyen figür”ü anlayabilmek için ona yalnızca yazar ve karakter değil, aynı zamanda anlatıcı ve bakış açısı bağlamında değerlendirmek gerekir. Roman anlatıcının etrafında şekillenir: “İtibari bir varlık olan anlatıcı, eserde, yazarın dilini kullanarak ait olduğu âleme ait mekânı, şahıs kadrosunu ve hayat tezahürlerini nakleder veya dikkatlere sunar” (Aktaş, 2000: 89). Roman sanatında üç anlatıcı tipi söz konusudur: Birinci tekil kişi anlatıcı (Ben), ikinci tekil/çoğul kişi anlatıcı (Sen/Siz) ve üçüncü tekil kişi anlatıcı (O). Üçüncü tekil

kişi anlatıcı, anlatıcının olaylar ve kişiler karşısında takındığı tutum bakımından “tanrısal”, “yansız” ve “kişisel” olmak üzere üç düzeyde gerçekleşir. Tanrısal anlatıcı, varlığıyla her yerde hazır ve nazır olduğunu hissettirir. Kendini gizleme gereği duymaz. O, insanüstü donanımlı, erişilmez bir varlıktır (Tekin, 2019: 31). Anlatıcının romanın içeriğine yaptığı yorumlar ve müdahaleler tanrısal anlatım tarzı kapsamında “yazar-anlatıcı”ya somut bir kimlik kazandırır (38). Bu bakımdan “hâkim bakış açısından hareketle yazılmış eserlerdeki anlatıcı-yazar-anlatıcı” adı verilir (Aktaş, 2000: 89).

Romanın oluşması için tek başına anlatıcının varlığı yeterli olmaz. Bununla birlikte yazarın, anlatıcının bakış açısını da belirlemesi gerekir. Bakış açısı anlatıcının olaylara nasıl baktığını gösterir. Yani “bakış açısı anlatma esasına bağlı metinlerde vaka zincirlerinin ve bu zincirin meydana gelmesinde kullanılan mekân, zaman, şahıs kadrosu gibi unsurların kim tarafından görüldüğü, idrak edildiği ve kim tarafından, kime nakledilmekte olduğu sorularına verilen cevaptan başka bir şey değildir” (Aktaş, 2000: 78). Farklı bakış açıları söz konusudur: tanrısal bakış açısı, gözlemci figürün bakış açısı, tekil bakış açısı ve çoğul bakış açısı. Bunlardan tanrısal bakış açısı her şeyi bilme, görme, sezme, geçmişten geleceğe haber verme esaslarına dayanır. Gözlemci figürün bakış açısı ve tekil bakış açısında olduğu gibi tanrısal bakış açısı, tekçi anlayışa sahiptir; mukteldir; ihtimallere yer vermez.

5. Karakter olmak isteyen Mehpeyker

Şerif Aktaş’ın “Roman Hakkında” adlı yazısında belirttiği gibi Mehpeyker, başlangıçta Ali Bey’in saflığı ve güzelliğine vurulur (2015: VI). Çocukluğundan beri yaşadığı zor hayat nedeniyle Mehpeyker’in Ali Bey’in halis dünyasından etkilenmesi doğaldır. O, Ali Bey’in evlilik teklifini kendisini ona yakıştıramadığı için reddeder. Yine de kendisini düştüğü kötü yoldan kurtaracak olan tek kişinin o olduğunu hayal eder: “Elimden tutup da beni düştüğüm mezbeleden kurtarmaya muktedir dünyada bir sizi tasavvur ettim” (2015: 63). Onunla tanıştıktan sonra kimseye yüzünü göstermez: “Eğer işaretinizi aldıktan sonra yüzümü bir erkeğe gösterdimse, hatta tatil günleri buraya geldiğim zamanlardan başka- bir kerre sokağa çıktım- sa beni öldürün” (64-65). Ali Bey ile birlikteyken kendini cennette gibi hisseder: “Birkaç günler dünyada iken cennette gibi yaşadım” (63).

Daha on dört-on beş yaşına gelmeden birçok sıkıntı çekmiş olan Mehpeyker, gerçekten Ali’ye, daha doğrusu “saf Ali”ye âşık olmuştur. Ali’yle ilk cinsel yakınlaşmalarından önce Mehpeyker, açtığı “canfes bohça”ıyla, bu bohçadan çıkardığı el emeği terliklerle, yaşayamadığı saflığını ve samimiyetini ortaya koyar:

“İçeri girdikleri gibi Mehpeyker hemen dolaba koştu. İçinden bir canfes bohça çıkardı. Yanındaki iskemlenin üzerinde açtı. Bey’i bir diğer iskemleye ik’at ile soydu. Sincabî hâreden bir gecelikle üzerine yine o kumaşa kaplanmış bir Feyyum kürk giydirdi. Potinlerini yine kendi çekerek ayaklarının altına:

“_Elimin emeğidir, lâyük değilse de, lütfen müsaade buyurunuz, hâk-pâyenize yüz sürsün” yollu nükte-perdazlıklarla her birinin üzerine yün ipeğinden gayet resimli bir kabartma tûtî kuşu işlenmiş bir çift terlik vaz’ eyledi.” (Namık Kemal 2015: 71)

Ali Bey, kendisinden kimliğini gizlemeyen Mehpeyker ile bir süredir birlikte olduğu hâlde, Mehpeyker’i bir gece evde bulamayınca ona karşı duyduğu muhabbet, hızlı bir biçimde nefrete dönüşür:

“Mizacı ise ülfetten inhimâke ne kadar sühûletle tebeddül ederse muhabbetten nefrete dahi o kadar sür’atle intikal eylediğinden ve evvel ü ahir bir gün gelip de kelâl vermesi umur-ı tabiiyeden olan sevda-yı bî-ismetânesinin her türlü ezvâkını geçirdiğinden Mehpeyker’ce bir kerre görüp de hakkında hâsıl ettiği mütalâatı yüzüne karşı söyleyerek bâr-ı tahkîri altında istediği gibi ezmek hâhişinden başka bir ilişiği kalmamış ve kalbi, zihni bütün bütün validesine ettiği muamelenin telâfisine çâre aramakla iştiğâle başlamıştı.” (94- 95)

Mehpeyker, kendisiyle münasebetini artık kesmek istediğini bildirmek üzere gittiği Abdullah Efendi’den ayrılıp eve döndüğünde Ali Bey, onu dinleyip anlamaya çalışmadığı için kötü hayattan kurtulma çabasını da göremez. Dört yüz altınlık kâğıt paraları başına fırlatarak onu aşağılar: “Artık usanç geldi, al ücretini de biraz da var yeni peydâh ettiğin dostlarını eğlendir! dedi ve süratle koynundan çıkardığı dört yüz altınlık evrâk-ı nakdiyeyi başına atarak kapıya doğru şitâb eyledi” (99).

Mehpeyker, Ali Bey üzerine attığı paralarla kendisini aşağılamış olsa da -kıskançlığına vererek- bir süre ümitle onun geri dönmesini bekler. Sonra ona gönderdiği notun karşılığı olarak “Ben gönlümü tevdi edecek bir câ-yi ismet buldum” (112) cevabını alınca haset duygusu canlanır. “Câ-yi ismet” yani “namusluluk, temizlik mekânı” sözü ona hakareten ağır gelir.

Mehpeyker’in yaşadığı hayattan kurtulma ümidi Ali Bey’in kendisine dolaylı olarak namussuz demesiyle ortadan kalkar. O, Ali Bey’in gönlünü düşürdüğü kadını, Dilâşub’u kötü yola düşürmek için Abdullah Efendi ile işbirliği yapar. Dilâşub’u kötü yola düşüremese de çeşitli oyunlarla Ali Bey’in gözünden düşürerek onun esirciye satılmasını sağlar. Dilâşub’u satın alan Mehpeyker kendisine hizmetçi eder. Böylece Ali Bey’in geri döneceğini sanır. Ancak hiyleyle hazırladığı işret meclisinde karşılaştığı kişi sevdiği, saf Ali Bey değil, çapkın Ali Bey’dir:

“Mehpeyker için bu muamele yalnız evvel gördüğü şiddetlerden değil dünyada tasavvur edebildiği hakaretlerin cümlesinden şenî idi. O soğukluk, o kayıtsızlık bayağı bürudet-i mevt gibi vücudunun her tarafına yayıldı. Gönlündeki heves nerede kalır, kabil-i galeyân olan her türlü hissiyatını bütün bütün mahveyledi. Hiçbir lakırdı söylemeye muktedir olmaksızın duvarlara çarpmış cemât gibi yuvarlanıy yolda bir hareket-i kısriye ile odadan çekildi.” (144)

İşret meclisinde karşılaşmasından sonra Mehpeyker, Ali Bey’i “nazlı bir maşuk değil kanlı bir düşman” (145) olarak görür. Ali Bey ile ilgili olarak her hayal kırıklığına uğradığında Abdullah Efendi’ye koşan Mehpeyker -intikam duygusuyla- onun Ali Bey’i öldürtme kararını kabul eder. Ne ki, Ali Bey’in bıçağının ucunda ölen Mehpeyker olur.

Mehpeyker; roman boyunca olmak, yaşamak, olgunlaşmak için halden hale geçer. Semih Gümüş, “Romanda Tıp Yaşıyor mu?” adlı yazısında yazarla, roman kişisi arasındaki karşılıklı ilişkiye dikkat çeker: “Yazar kendi oluşum sürecini dayatıp kendi varoluş kanalını açmaya çalışan roman kişilerinin ‘zor’uyla karşı karşıyadır” (2011: 32). Mehpeyker de kendi yolunda yürümek için yazarı zorlar. Bu bakımdan Mehpeyker, yazarın tasarladığı değil; kendi çizdiği

portreyi hayata geçirmek isteyen “karakter olmak isteyen figür” için iyi bir örnektir. Ahmet Hamdi Tanpınar’ın belirttiği gibi o, romancının çizdiği portresine itiraz eder. Çünkü yazar onun kendisini ifade etmesine izin vermediği gibi olumsuz yönlerini öne çıkarır:

“Kitabın en canlı tipi şüphesiz Mehpeyker’dir. Fakat onu muharririn bize gösterdiği ışıkta değil de kendisi olarak almalıdır. Pek az kitapta muhayyilenin yarattığı şahıs o muhayyilenin kendisine bu küçük hikâyede olduğu kadar itiraz eder. Bu yüz kırk sayfa boyunca muharririn sesinden fazla biz behemehâl olduğunun dışına çıkarılmak istenen biçare kadının itirazlarını duyarız. “Fakat ben bu değilim... Ben hiçbir zaman düşündüğün insan olmadım!.. Bırakın da ben kendimi anlatayım...” der gibidir.

Fakat Namık Kemal her defasında onun sözünü keser yahut en kat’î hükümlerle ve en ağır kelimeleri kullanarak çerçeveler. Hiçbir romancı onun kadar kahramanının açıktan açığa düşmanı değildir. Hakikatte Namık Kemal bu hikâyede bir nevi ikilik içindedir. Bir taraftan Mehpeyker’i ve Ali Bey’e olan bağlılığını bütün kuvvetiyle anlatmak için lazım gelen her şeyi yapar. Diğer taraftan da okuyucuya onu en kötü çizgileriyle takdim eder.” (2017: 396)

“Karakter olmak isteyen figür”; canlı, değişmeye ve dönüşmeye açık, yazarın ona çizdiği hayata itiraz edip kendi gerçekliğini yaşamak isteyen roman kişisidir. Tanpınar’ın yukardaki paragrafta belirttiği gibi Mehpeyker de canlı, yazarın ona çizdiği portreye itiraz eden, kendi olmak isteyen bir figürdür.

Mehmet Kaplan, “İntibah” adlı yazısında yazarın Mehpeyker’in iç dünyasını ortaya koymakla birlikte ona karşı katı ve peşin hükümlü olduğunu ifade eder (2014: 116). İnci Enginün’e göre yazarın İntibah’taki roman kişilerinin psikolojisini anlamak açısından en çok haksızlık yaptığı kişi, Mehpeyker’den başkası değildir (2006: 231). Hülya Soysekerci, “İntibah’ta Cariyeler ve Düşmüş Kadınlar” adlı yazısında yazarın Mehpeyker’den nefretle söz ettiğine dikkat çeker (2016: 10).

Yazarın Mehpeyker’e duyduğu nefretin arkasında önyargı ve peşin hüküm vardır. Çünkü Mehpeyker, kendi yarattığı kişi de olsa neticede “düşkün kadın”dır. Bu nedenle Cevdet Kudret’in belirttiği gibi yazara göre o hoş görülemez: “Katı bir ahlakçı olan yazar, düşmüş kadını düşmüş olduğu için suçlu görür, onun düşmekte sorumlu olmadığını bildiği ve açıkladığı hâlde yine de düşmüş kadını hoşgörü ile karşılamaz” (1987: 109-110).

Mehpeyker, kendisini Ali Bey’e yakıştırmadığından onun evlilik teklifini kabul etmemiş olsa da içten içe kendisini kötü yoldan kurtarabilecek tek kişinin o olduğunu düşünür. Onunla tanıştıktan sonra kimseye yüzünü göstermez. Hatta ilk cinsel yakınlaşmalarından önce boğçasından çıkardığı el emeği terlikleri ona giydirir. Kendisini evde bulamayan Ali Bey’in aşağılamalarını kıskançlığına verir. Bütün gayretiyle Ali Bey’i kazanmaya çalışır. Yeni bir hayata başlayabileceği umidini içinde taşır. Ancak, Ali Bey’in “kendime namusluluk mekânı buldum” sözünün darbesiyle ruhsal gelişimi durur. Toplumun değer yargılarına uygun “kötü kadın” olarak ondan öğ alma yoluna girer.

Yazar, basmakalıp düşünceleri aşamadığı için “karakter olmak isteyen figür”ün karaktere dönüşmesini sağlayamaz. Mehpeyker’in gayretlerine rağmen onun kötü yoldan kurtulmasına, yeni bir başlangıç yapmasına olanak tanımaz.

Tanzimat döneminde edebiyatçı yalnızca edebiyatçı değil, aynı zamanda toplum mühendisliği yapan kişidir. Modernleşmek için toplumu bilgilendirme ve yönlendirme görevini üstlenir. Ancak, bu Selim Somuncu'nun belirttiği gibi “Türk-İslam değerlerine bağlı kalarak” (2015: 118) gerçekleştirilmelidir. Başta Ahmet Mithat Efendi, Namık Kemal olmak üzere birçok yazar, romanın içeriğine müdahale eder. Romanla ilgili olsun-olmasın kadın, ahlak, gibi birçok konuda görüşlerini roman kişileri vasıtası ile aktarırlar.

İntibah, her şeyi bilen yazar-anlatıcı ile yazılmıştır. Yazar-anlatıcı, yazarın Mehpeyker ile ilgili düşüncelerini aktarır. Onun sözcülüğünü yapar. Roman kişileri yazar-anlatıcı tarafından dayatılan dil ve üslupla ve onun adına konuşur (Tekin, 2019: 168). İntibah'da da yazar-anlatıcı, Mehpeyker'in kendisini ifade etmesine izin vermez. Onun düşüncelerini dile getirmesine müsaade etmediği gibi okuyucuyu da Mehpeyker'i “kötü kadın” olarak görmesi ve değerlendirmesi bağlamında yönlendirir. Yazar-anlatıcı, otoriter ve tekçi bakış açısına sahiptir. Bu bakımdan Mehpeyker'in ruhsal derinlik kazanma şansı yoktur. O, psikolojik değişim geçirebilme potansiyelini taşıdığı hâlde yazar-anlatıcının muktedir tavrı nedeniyle karaktere dönüşemeyecek “karakter olmak isteyen figür” olarak kalır. Yani Mehpeyker'in makûs talihi değişmez.

6. Karakter olmak isteyen Celâl

Zehra Hanım ile Âsaf Paşa'nın oğlu Celâl; şişmanca, ela gözlü, geniş çehreli bir delikanlıdır. Neşeli bir kişiliğe sahiptir. Yirmi üç yaşındadır. Paris'te beş-altı yıl resim eğitimi almıştır. Ressam Celâl, annesinin hizmet cariyesi olarak satın aldığı Dilber'i model olarak kullanmaktadır.

“Karakter olmak isteyen figür”, değişme ve dönüşme potansiyeline sahiptir. Celâl de karakter olma gücünü içinde taşır. O, resimlerinde Dilber'i bir model olarak kullanırken ona âdeta bir oyuncak gibi yaklaşır: “Bu oyuncak bana niçin bu kadar dokundu?” (Sami Paşazade Sezai, 2003: 32). Ne ki, Dilber'in içli içli ağlaması onu etkiler. Celâl'in Dilber'e bakışı değişir. Dilber'in göğsünün üzerinde eliyle tuttuğu resmini görünce onun gönlü de Dilber'e akar. Bu durum cariyeye yaklaşımını değiştirir. Hatta gerçek asaletin para ve mevkide olmayıp insanın kendinde olduğunu düşünür. Mehmet Kaplan'a göre “Celal Bey'i böyle düşünmeye sevk eden amil, genel hakikat ve değer hükmünden ziyade kendi hisleridir (2012: 364). Kaplan'ın değerlendirmesi doğrudur; ancak Celâl'in sevgiden kaynaklanan bu değişiminin hayatında karşılık bulabilmesi için yazarın da Dilber'in toplum nezdindeki yerini içselleştirmesi gerekir. Yani Celâl'in ruhsal gelişimini durdurmamalıdır. Sonuçta cariyeye mal gibi alınıp-satılan bir esirdir. Osmanlılarda köle sözcüğünün yerine daha çok esir kelimesi kullanılmıştır. Esir, başkasının tahakkümü altında yaşayan köle ve düşman elindeki tutsak anlamına gelir (Çelik, 2012: 43). Bu bakımdan üst sınıftan eğitilmiş bir erkeğin bir esire, cariyeye âşık olması toplum tarafından hoş karşılanmayan bir durumdur. Yazarın toplumsal engeli aşması hiç de kolay değildir.

Celâl'in cariyeye ile yakınlaştığını fark ettiği gece, annesi onun satılmasına karar verir ve sabah erkenden Dilber satılır. Ne annesi ne babası oğullarının bir cariyeyi sevmesini uygun bulmaz. Dilber'in satıldığı gece Celâl, amcasının yalısındadır. Sabah, eve döndüğünde henüz Dilber'in satıldığından habersizdir. Resim çalışırken odasına temizliğe gelen başka bir

cariyeden gerçeği öğrenince yere yığılır. Geceyi sayıklamalar içinde geçirir. Sabah yatağından kalkarak üzgün, mutsuz ve gamlı bir biçimde odasında dolaşır durur. Sonra kimseye duyurmadan evden çıkar. Yürürken kendisini yorgun hissettiğinden bir ağacın altına oturur. Yoldan geçen rençberle sohbet edince üç gün önce tarlanın ötesindeki mezar başında ağlayan genç kadının Dilber olduğunu anlar. Yani Dilber'in evden ayrılışının üzerinden henüz üç gün geçmiştir. Celâl eve döndüğünde annesinin kucagında ağlar. Sonra mecnun gibi sokaklarda dolaşarak onu arar. Yolda gördüğü birini Dilber'e benzetir. Kendi kendine konuşur. Tanımadığı insanlarla kavga eder. Evde hayaller içinde dolaşırken kimseyi tanımaz olur. Sonunda hekim, Celâl'e beyin iltihabı teşhisi koyar.

Dilber'in satılmasının yarattığı travmayla Celâl'in ruhsal gelişimi durur. Celâl'in mecnunca hâllerinin gerçek sebebi ne olabilir? Yurtdışında eğitim almış, şen yaradılışlı, genç bir erkek daha makul davranamaz mıydı? Celâl, Dilber'in satıldığını hemen öğrenmiştir. Derhal harekete geçip onu bulamaz mıydı? Öte yandan Dilber'in satışını gösteren bir belge olması gerekmez mi? Daha önce Esirci Hacı Ömer, Harput Mal Müdürü Mustafa Efendi'ye Dilber'i satarken esaret vesikası hükmünde bir not yazdığını biliyoruz. Eğitimli bir kişi olan Celâl'den daha mantıklı davranması beklenir. Kadı defterleri, esir ticaretinin kayıt altına alındığını gösterir. Kaldı ki Celâl, Dilber'i satan esirci kadını bulmuştur. Ne ki yazar, Celâl'i edilgen hâle sokar: O, ateşler içinde yatar; sayıklar; mecnun gibi dolaşır; annesinin kucagında bir çocuk gibi ağlar, sokaklarda ona buna çatar; bayılır. Bu durum kendini gerçekleştirmek isteyip de gerçekleştiremeyen “karakter olmak isteyen figür”ün tepkileri, belirtileridir. O, kendisini neden gerçekleştirememektir?

İsmail Parlatır'ın belirttiği gibi kölelik Osmanlı sosyal hayatında benimsenmiş bir kurumdur:

“Köleliğin Türk sosyal hayatında eski bir geçmişi var. En eski yazılı belgelerden başlayarak tarihin akışı içinde kölelik kurumu, yakın çağlara kadar varlığını sürdürmüştür. Özellikle İslamiyet'in bu kuruma karşı toleranslı tavrı, onun Osmanlı sosyal hayatında önemli bir yer etmesini sağlamış; Harem'den başlayarak konak, köşk ve varlıklı ailelerin hayatına kadar geniş bir kullanım sahası yaratmıştır. Bunun sonucu olarak kölelik, gerek hukukî açıdan gerek ekonomik açıdan zaman zaman devletin gözetimi altına girmiştir. Nitekim değişik merkezlerde kurulan esir pazarları ve buralarda yapılan köle alım satımı bunun en açık örneğidir. Değişik yollardan elde edilen köleler, çeşitli işlerde kullanılmış; bunlar, ailenin bir ferdi olarak kabul edilmiş, üstelik bunlardan kimileri ikbale ermiş, devlet katına kadar yükselmiş, kimileri de sosyal hayatta hor görülmuş, kölelik damgasının ezikliği altında hayatlarının sonunu getirmeye çalışmışlardır.

Yüzyıllar boyu kendi kurumları ve kuralları ile varlığını sürdüren kölelik kurumu, biraz da dünya devletlerinin ortak kararları ve Osmanlı yönetiminin de bu kararlara uyması ile XX. yüzyıl başlarında yavaş yavaş sosyal hayattan çekilmiştir.” (2019: 27-28)

Her şeyi bilen yazar-anlatıcı roman boyunca cariyeliğe karşı olduğunu ortaya koyar. Yazar da sanatçı duyarlılığıyla *Sergüzeşt*'te kölelik kurumuna karşı çıksa bile bu kurumu benimsemiş bir toplumda yetişmiştir. Konakta büyümüş biri olarak küçük yaştan itibaren cariyeleri yakından tanımıştır. Daha önemlisi yazarın kendi annesi de Kafkasyalı bir cariyeyken evliliği sayesinde Osmanlı üst sınıfına geçmiş bir kadındır. Bu bakımdan yazarın köleliğe

itiraz etmesi doğaldır. Ancak toplumun kölelikle ilgili değer yargılarını aşmanın kolay olmadığına bilincindedir. Bu nedenle *Sergüzeşt*'te “toplumun acımasız değer yargısı iki genci ayırdığı gibi sonlarını da felakete sürükleyecektir” (Parlatır, 2012: 186-187). Yazar, köleliğe karşı olduğunu roman düzleminde dile getirirse bile bu yargıları tamamen aşamaz ve Celâl, “karakter olmak isteyen figür”ün ötesine geçemez.

Üst sınıfa mensup olan annesi ve babası Celâl'in bir cariyeye gönlünü kaptırmasını kabul edemezler. Celâl, ailesine ve topluma meydan okumak yerine mecnun gibi davranır. Aslında Celâl'in de kendi içinde aşmadığı sert bir hakikat vardır: Odalık meselesi. İsmail Parlatır'ın belirttiği gibi “odalık, her cariyenin karşılaşılabileceği bir durumdur” (2019: 33). Bu bakımdan Celâl'in “O şimdi... odalık!” dedikten sonra bayılması ve ardından kendisine beyin iltihabı teşhisinin konması boşuna değildir. Yazarın Dilber'in odalık olma ihtimali karşısında kilitlenmesidir.

Yazar, kölelik kurumuna karşı olmasına rağmen kölelerle ilgili toplumsal baskıyı kendi içinde aşmadığından Dilber ile Celâl'e farklı bir yaşam imkânı sunamaz. Bu arada İstibdat Dönemi'nde (1878-1908) yaşanan siyasi baskıyı da unutmamak gerekir. Yazar, *Sergüzeşt*'in 1924'teki baskısına yazdığı “Ön Söz”de bu baskıdan söz eder: “Kapımda hafiyelerin ayak seslerini, pencerede beni gözetleyen kaplan bakışlı gözlerini gördüm. Çünkü *Sergüzeşt*'e esaret aleyhine başlamış hürriyetine diyerek nihayet vermiştim” (Dino, 1954: 140). Sosyal ve siyasal baskıyı üzerinde hisseden yazarın “karakter olmak isteyen figür”e bu onayı vermesi zordur. Bu bakımdan Celâl'in pasifleşmesi doğaldır. Ona mecnun olmak düşer.

Sonuç

Namık Kemal'in İntibah adlı romanının kişilerinden biri olan Mehpeyker, “karakter olmak isteyen figür”dür. Yani karakter olabilecek ruhsal özelliklere sahiptir. Değişmeye ve dönüşmeye açık bir kişiliği vardır. Ne var ki, her şeyi bilen yazar-anlatıcı tekçi, muktedir, ihtimallere yer yer vermeyen anlayışıyla yazarın sözcülüğünü yapmaktan öteye geçemez.

Yazar, Mehpeyker'e karşı otoriter bir tavır sergiler. Ona hâkim olma ve baskı kurma yolunda hareket eder. Mehpeyker ise yazarın onu kontrol etme eğilimine karşı boyun eğmemek için mücadele eder.

“Karakter olmak isteyen figür” çok yönlü olma potansiyelini içinde taşır. Mehpeyker, yazarın olumsuz yanlarını öne çıkararak onu tek yönlü bir kişi olarak göstermesine itiraz eder. Ancak yazar, Mehpeyker'in çağrısına kulak vermez. Ona karşı fazlasıyla anlayışsızdır.

Mehpeyker kendisini Ali'ye yakıştırmadığından ötürü onun evlilik teklifini kabul etmese de, ondan maddi karşılık bekleme de, onu tanıdıktan sonra hiç kimseyle cinsel birliktelik yaşamasa da, yazar ona sevgisiz yaklaşır. Onun kötü hayattan kurtulmasına izin vermez. Oysa Mehpeyker yeni bir başlangıç yapabilecek kadar canlı bir figürdür.

Mehpeyker'e gelenekçi ve ahlakçı bir perspektiften bakarak önyargıyla yaklaşan yazar, “düşkün kadın” ile ilgili basmakalıp düşünceleri onun üzerinden yeniden üretir. Karaktere dönüşebilecek Mehpeyker'i eksik bırakır. Ona biçilen rol talihsizliktir.

Yazarın kendi yarattığı roman kişisine ahlakçı bir anlayış çerçevesinde bakarak önyar-
gıyla yaklaştığı, İntibah'ın henüz roman yazmanın öğrenilmeye başlandığı dönemde kaleme
alındığı, kadın ve erkeğin ev dışında birbirlerini tanımadığı ve “birey” olarak kendilerini
gerçekleştiremedikleri bir toplumda Mehpeyker'in “karakter olmak isteyen figür” olarak
karşımıza çıkması şaşırtıcı değildir. Kişinin, özellikle kadının birey olarak görülmediği bir
toplumda roman kişinin yazarından ayrı bir varlık olduğunu kabul etmek hayal olur.

Sami Paşazade Sezai'nin *Sergüzeşt*'indeki Celâl de karakter olma gücünü içinde taşır.
Çünkü “karakter olmak isteyen figür”, değişme ve dönüşme potansiyeline sahiptir. Dilber'e
önce hizmet cariyesi olarak oyuncuymuş gibi davranan Celâl, sonra ondaki incelikleri fark
eder. Cariye ile ilgili bakış açısı değişir. Asaletin güçte değil, insanın kendinde olduğunu
düşünür. Her şeyi bilen yazar-anlatıcı da roman boyunca cariyeliğe karşı olduğunu ortaya
koyar.

Dilber'in satılmasının kendisinde yarattığı tramvayla Celâl'in ruhsal gelişimi durur. O,
pasifleşir. Bilgisine ve görgüsüne uygun olmayan tavır ve davranışlar içine girer: Bayılır;
sayıklar; annesinin kucağında bir çocuk gibi ağlar; sokaklarda mecnunca tavır ve davranışlar
sergiler. Bu durum kendini gerçekleştirmek isteyip de gerçekleştiremeyen “karakter olmak
isteyen figür”ün ruhsal dalgalanmalarıdır.

Yazar, kölelik kurumuna karşı olmasına rağmen -Dilber'in odalık olma ihtimali nede-
niyle- kölelerle ilgili toplumsal baskıyı kendi içinde aşamadığından Dilber ile Celâl'e farklı
bir yaşam imkânı sunamaz. Üstelik dönemim siyasal baskısını da üstünde yoğun bir şekilde
hisseder.

Araştırma ve Yayın Etiği Beyanı

Bu makale tamamıyla özgün bir araştırma olarak planlanmış, yürütülmüş ve sonuçları ile raporlaş-
tırıldıktan sonra ilgili dergiye gönderilmiştir. Araştırma herhangi bir sempozyum, kongre vb. sunulma-
mış ya da başka bir dergiye değerlendirilmek üzere gönderilmemiştir.

Research and Publication Ethics Statement

This is a research article, containing original data, and it has not been previously published or
submitted to any other outlet for publication. The authors followed ethical principles and rules during
the research process. In the study, informed consent was obtained from the volunteer participants and
the privacy of the participants was protected.

Yazarların Makaleye Katkı Oranları

Bu makaledeki birinci yazar % 100 düzeyinde çalışmanın hazırlanması, veri toplanması, sonuçla-
rın yorumlanması ve makalenin yazılması aşamalarına katkı sağlamıştır.

Contribution Rates of Authors to the Article

The first author in this article contributed to the 100% level of preparation of the study, data col-
lection, interpretation of the results and writing of the article.

Destek Beyanı

Bu çalışma herhangi bir kurum veya kuruluş tarafından desteklenmemiştir.

Support Statement (Optional)

There is no conflict of interest between the authors of this article.

Teşekkür (İsteğe bağlı)

Acknowledgement (Optional)

Çıkar Beyanı

Çalışma hazırlanırken; veri toplanması, sonuçların yorumlanması ve makalenin yazılması aşamalarında yazarlar arasında herhangi bir çıkar çatışması durumu söz konusu olmamıştır.

Statement of Interest

There is no conflict of interest between the authors of this article.

Kaynakça

- Aktaş, Ş. (2000). *Roman sanatı ve roman incelemesine giriş*. Akçağ.
- Aktaş, Ş. (2015). Roman hakkında. *İntibah* içinde (V-XIII), (Y. Çelik, Haz.) Akçağ.
- Belge, M. (1998). Çeşitli açılardan roman kişisi. *Edebiyat üstüne yazılar* içinde (22-33) İletişim.
- Besant, W.- H. James (2018). *Kurgu sanatı* (T. D. Odabaşı, Çev.) I: Laputa.
- Çelik, C. (2012). *Bilinmeyen yönleriyle Osmanlı Devleti'nde kölelik (18. yüzyıl ve 19. yüzyıl.)* Yolcu.
- Çetin, N. (2005). *Roman çözümleme yöntemi*. Öncü Kitap.
- Dino, G. (1954). Samipaşazade Sezai Bey'in Sergüzeşt isimli romanında gerçekçiliğin payı. *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi* 1-2, 139-152.
- Enginün, İ. (2006). *Yeni Türk edebiyatı: Tanzimat'tan Cumhuriyet'e (1839-1923)*. Dergâh.
- Forster, E. M. (1985). *Roman sanatı* (Ü. Aytür, Çev.) Adam.
- Bermejo, E. G. (2016). Şimdi de iki yüz yıllık yalnızlık (G. H. Bell-Villada, Der.) *Gabriel Garcia Marquez'le konuşmalar* içinde (1-32). (O. Akinhay, Çev.) Agora.
- Gümüş, S. (2011). Romanda tip yaşıyor mu? *Roman kitabı* içinde (27-35) Can.
- Hodge, S. (2015). *Gerçekten bilmeniz gereken 50 sanat fikri* (E. Gözgülü, Çev.) Domingo.
- Kahraman, S. (2020). *Eleştirinin estetiği (Edebiyatta aydınlanma ve postmodern gericiilik)*. Tekin.
- Kaplan, M. (2012). Sergüzeşt romanı. *Türk edebiyatı üzerinde araştırmalar 1*. içinde (355-368) Dergâh.
- Kaplan, M. (2014). *İntibah. Türk Edebiyatı üzerinde araştırmalar 2*. içinde (110-126) Dergâh.
- Kerman, Z. (2003). Sergüzeşt. *Sami Paşazade Sezai bütün eserleri*. içinde (3-78), Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Türk Dil Kurumu.
- Kudret, C. (1987). *Türk edebiyatında hikâye ve roman I: Tanzimat'tan Meşrutiyet'e kadar (1859-1910)* İnkılâp.
- Mauriac, F. (1964). Romancı ve kişileri (S. Birsal, Çev.) *Türk dili* (roman özel sayısı) 154, 712-715.
- Mosley, W. (2020). *Kurmacanın unsurları* (O. Tecimen, Çev.) Notos.
- Namık Kemal (2015). *İntibah* (Y. Çelik, Haz.) Akçağ.
- Parlatır, İ. (2012). Sergüzeşt. *Tanzimat edebiyatında kölelik*. içinde (182-198), Yargı.
- Parlatır, İ. (2019). Dilber. *Türk romanında tipler*. içinde (25-35) Ekin.

- Pirandello, L. (1949). Ön Söz. *Altı şahıs yazarını arıyor* içinde (15-23), (F. Timur, Çev.) Millî Eğitim Basımevi.
- Sazyek, H. (2013). *Roman terimleri sözlüğü*. Hece.
- Somuncu, S. (2015). *Romanda bilgi iktidar ideoloji*. Hece.
- Soyşekerci, H. (2016). İntibah'ta cariyeler ve düşmüş kadınlar. *Hayaller ve harfler*. içinde (7-19), Komşu (Sıcak Nal).
- Tanpınar, A. H. (2017). *On dokuzuncu asır Türk edebiyatı tarihi* (A. Uçman, Haz.) Dergâh.
- Tekin, M. (2019). *Roman sanatı: Romanın unsurları*. Öteki. Adam.
- Yetkin, S. K. (2007). Romancının dünyası. *Edebiyat üzerine denemeler*. içinde (10-13) Palme.



Bu eser Creative Commons Atıf 4.0 Uluslararası Lisansı ile lisanslanmıştır. (This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License).



folk/ed. Derg, 2022; 28(2)-110. sayı
DOI: 10.22559/folklor.2099

Araştırma makalesi/Research article

Dancing Beyond Heteronormative Boundaries: Jeanette Winterson's *The Twelve Dancing Princesses*

Heteronormatif Sınırların Ötesinde Dans:
Jeanette Winterson'ın *On İki Dans Eden Prenses'i*

Muzaffer Derya Nazlıpınar Subaşı*

Abstract

The Twelve Dancing Princesses, written by the Grimm Brothers, is one of the well-known fairy tales that has been adapted and rewritten several times in different languages, cultures, and texts. Among those works is Jeanette Winterson's *Sexing the Cherry* (1989), which incorporates the post-modern retelling of this fairy tale. In the second chapter of the novel, Winterson retells the story of the twelve princesses using intertextual allusions to the traditional fairy tale that embodies androcentric biases and gender constraints submerged within the patriarchal system. However, in this new recreation, the writer, initially, challenges the heteronormativity and its phallogocentrically constructed gender roles, then, she demonstrates to the passivized

Geliş tarihi (Received): 16-02-2021 – Kabul tarihi (Accepted): 14-04-2022

* Assist. Prof. Dr. Kütahya Dumlupınar University Department of English Translation and Interpreting – Turkey. (Kütahya Dumlupınar Üniversitesi İngilizce Mütercim Tercümanlık Bölümü). derya.nazlipinar@dpu.edu.tr. ORCID 0000-0002-0798-1142

and tamed princesses, ways of violating male-assigned gender roles and identities by creating an all-encompassing space in which there is no othering and violence. Thus, considering the issues regarding heteronormativity and its boundaries and grounding its argument in feminist and queer literary critical theory, in this study, I have aimed to display how the fluid dynamics of gender construction can be revealed by transgressing the heteronormative boundaries and phallogocentric dictations, and how wo/men can live happily ever after in accordance with ‘their own tastes’.

Keywords: *heteronormativity, fluid identities, assigned sex and gender roles, phallogocentrism, feminist and queer studies*

Öz

Jacob ve Wilhelm Grimm Kardeşler tarafından yazılan ve dünyaca tanınmış peri masallarından biri olarak kabul edilen *On İki Dans Eden Prenses*, pek çok farklı dile çevrilmiş ve değişik kültürlerce birçok kez uyarlanmıştır. Günümüzde ise, bu peri masalının orijinalinden farklı olarak yeniden yazımları/yaratımları gerçekleştirilmiştir. Bu yeniden yazılan/yaratılan yapıtlar arasında, *on iki dans eden prensesin* hikâyesini post-modern anlatım kurgusu içerisinde, kapsayıcı bir bakış açısı ve yenilikçi bir dil ile yeniden hayat veren Jeanette Winterson’a ait *Vişnenin Cinsiyeti* (1989) başlıklı roman en dikkat çekenlerden biridir. Jeanette Winterson, bahsi geçen eserinin ikinci bölümünde, on iki prensesin hikâyesini ataerkil ideolojiler ve eril yaptırımlara uygun olarak yazılmış geleneksel peri masalına metinlerarası *göndermeler yaparak yeniden kaleme alır ve bu süreçte, ataerkil sistemin* androsentrik önyargılarını ve bu sistemin cinsiyet kısıtlamalarını somutlaştıran söylemleri gözler önüne serer. Diğer bir deyişle, bu yeniden yaratımda yazar, ilk olarak heteronormatif ve fallus-merkezci olarak inşa ve dikte edilmiş cinsiyet rollerine meydan okur. Bu meydan okumanın sonrasında okuyucuya, eril zihniyet ve egemen ideolojilerce zaman içerisinde edilgenleştirilen ve ehlileştirilen prenseslerin kendilerine dayatılan heteronormatif cinsiyet rollerini, bastırılmış ve silikleştirilmiş kimliklerini reddetmeleri, kendi istek ve iradeleri doğrultusunda yeni bir yaşam kurmaları gösterilmeye çalışılır. Jeanette Winterson’ın bu yeni yaratımında, on iki prenses en sonunda içinde yaptırımların, ötekileştir(il)menin ve şiddetin olmadığı, kapsayıcı ve bütünleştiren bir boyuta ulaşırlar. Bir bakıma kendilerini yeniden yaratırlar. Bütün bu tespitler doğrultusunda bu çalışmada, cinsiyet inşasının akışkan dinamiklerinin heteronormatif *sınırlar ve fallosentrik* dikteleri aşarak nasıl ortaya çıkabildiğini ve bireylerin ‘kendi seçim ve yönelimleri’ doğrultusunda nasıl sonsuza kadar mutlu yaşayabildiklerini feminist ve queer edebiyat eleştirisi teorileri bağlamında göstermeyi amaçladım.

Anahtar sözcükler: *heteronormativite, akışkan kimlikler, atanmış cinsiyet ve cinsiyet rolleri, fallosentrizm, feminist ve queer çalışmaları*

Introduction

Having ancient roots, fairy tales have been generated as transformations of myths, legends, epics and sagas told around the fire by one male member of the tribe who generally tries to explain the visible world by imbedding his individual experiences. That tale becomes valid and accepted if other men listen and feel relief in what has been shared. That is, through these fairy tales, the unsettled fantasies, fears and ideologies of the male members in societies have been transformed across generations and, as Ulivieri (1999) clarifies, have constituted a kind of ‘consensus’ that goes through the space by keeping its character of transmission of knowledge, emotions and visions of the world. During the ages, this consensus becomes deeply internalized with the transformation of tales from popular oral narration to written literary genre, as the written materials have created more global interconnections by reaching the most remote parts of the world. However, these far-reaching fairy tales, transcribing moral and social messages mostly with respect to androcentric ideologies, perpetuate the self-admiring, self-stimulating and self-congratulatory masculine point of view and push women to the side of the HIStory by keeping them on the kitchen side and/or the bedside. In this sense, the listeners/readers of those male-oriented tales adopt a number of gender codes and have ‘performative characters’, as put forward by Judith Butler, a social theorist, claiming that “the expressions of gender; [...] identity is performatively constituted by the very ‘expressions’ that are said to be the results” (2007: 25). In accordance with that, male narrators tend to describe women from the masculine point of view and assign some certain female roles to them as innocent and desperate maidens or obedient and faithful (house) wives created to serve the interests of men. Even when the narrators or the storytellers are women, like the archetypal ‘Mother Goose’, they cannot articulate their inner ‘female voice’ and have to remain in the shadows since they have difficulties in subverting the patriarchal order establishing the male supremacy. Having that superiority, male narrators, ranging from Perrault to the Grimm Brothers and/or to Andersen, hold those fairy tales over women to validate and perpetuate the phallogocentric concepts that maintain the gender hierarchy, in which women are passive and submissive, while men are portrayed as active and formidable. This unequal portrayal of female versus male characters in fairy tales gradually constructs patriarchal attitudes and stereotypes against women, as Andrea Dworkin exemplifies in *Woman Hating*: “... the bad woman [who] must be destroyed, ..., killed or punished [and] ... the good woman [who] must be possessed” (1974: 48).

Based on the striking exemplifications by Dworkin, many scholars and writers have started to question those androcentric representations of women in fairy tales that are generally portrayed as malleable objects for male desires and subvert the dominating masculine values by creating a new world for wo/men where they can articulate their unspoken desires and feelings. Within this scope, the number of the feminist/queer criticisms and re-writings of fairy tales has accelerated since 1960s and the male-constructed image of “passive, victimized, destroyed, or asleep” (Dworkin, 1974: 49) woman, who waits for her Prince Charming to come, has been de(con)structed. In those subverted fairy tales, here and now, future generations witness the rebirth of a ‘self-assertive woman’, who is conscious of

her own value, capable of deciding her own destiny and making her own choices rather than being “the troph[y] that men are rewarded with on their heroic quests” (2014: 385), as Marcia K. Lieberman has stated in her significant study titled *Some Day My Prince Will Come*.

Among those modern reinterpretations of old narratives, including mythology, folklore and fairy tale, Jeanette Winterson’s novel *Sexing the Cherry*, which incorporates the well-known fairy tale of *The Twelve Dancing Princesses* by the Grimm Brothers, offers important details and different perspectives for those desiring to question the phallogocentric destinies and heteronormative norms constructed for women and men, as well. Deviating from the original story, Winterson gives voice to the princesses through Jordan, the male character seeking the youngest of the princesses, Fortunata, and depicts alternative endings and ways to the original story instead of repeating the androcentric ones, in which the heterosexual couple lives happily ever after. Taking those issues into consideration, this study aims to put forward how Jeanette Winterson de(con)structs the phallo-narcissistic vision and patriarchal structure of the Grimm Brothers’ fairy tale and creates a new world for those princesses, where they build home together in an all-encompassing fe/male community rather than living happily ever after in marital bliss.

De(con)struction of heteronormativity in *Sexing the Cherry*

Since ancient times, old narratives from mythology to fairy tales have served as fortification of phallogocentric, binary and oppositional way of thinking that extends into compulsory heteropatriarchy “enforc[ing] women’s total emotional, erotic loyalty and subservience to [heterosexual] men” (Rich, 1980: 17). This male-dominated socio-political practice, through with its heteronormative assumptions which have been considered natural and moral order for family, imprisons women into heterosexual marriages, or in other words, into “condition[s] of arrested sexual development ... in which they internaliz[e] the values of the colonizer and actively participat[e] in carrying out the colonization of one’s self and one’s sex” (1984: 202) (emphasis mine), as Kathleen Barry stated in her book *Female Sexual Slavery*. That colonization process starts in ‘the father’s house’, and then continues with ‘the husband’s, whereby she learns to internalize and surrender to male desires. To get male approval and/or to protect herself against male violence, she has to conform, as Andrea Dworkin exemplifies below:

“She conforms, in order to be as safe as she can be. Sometimes it is a lethargic conformity, in which case male demands slowly close in on her, as if she were a character buried alive in an Edgar Allan Poe story. Sometimes it is a militant conformity. She will save herself by proving that she is loyal, obedient, useful, even fanatic in the service of men around her. She is the happy hooker, the happy homemaker, the exemplary Christian, the pure academic, the perfect comrade, the terrorist par excellence. Whatever the values [of the males in authority], she will embody them with a perfect fidelity.” (1983: 14)

Due to those imposed values, women have no choice but to accept to be ‘male-identified’ in patriarchal marriages, in which they are trained to view themselves as inferior to men. Thus, unlike fairy tales that end with the standard phrase ‘[...] and they lived happily ever after’, these heterosexual marriages full of false and misleading dichotomous diminish the diversity and sexual fluidity of women. Personally advocating the subversion of the power relations

in heterosexual coupling, in her re-writing of the Grimm Brothers' *The Twelve Dancing Princesses* in *Sexing the Cherry*, Jeanette Winterson challenges the patriarchal viewpoint and provides more tolerant and fluid conclusions for the princesses. Unlike the original tale generating phallogocentric discourses and presenting them as 'natural', Winterson creates a different 'happy ending' for the dancing princesses in *Sexing the Cherry* (STC, henceforth), which is "not with their husbands" (STC: 48). Thus, she celebrates the fluid aspects of nature and refuses to repeat the patriarchal lies concerning sex and gender roles. In accordance with that and depending its argument on feminist and queer theories, Winterson provides readers with the alternative sequels of the dancing princesses through Jordan's narratives. Unlike the other male-identified female characters entrapped in androcentric stories, Winterson's princesses manage to challenge the heteronormative ideologies of the patriarchy in their acts of self-assertion, as Pauline Palmer puts in:

"Winterson portrays the princesses as liberating themselves, in some cases by violent means, from their husbands' control. Instead of living happily ever after in marital bliss, as convention dictates, they set up home together in a female community. The various narratives assigned to them highlight the social and economic power which men wield and the brutal punishments which they inflict on women if they dare to transgress the conventional role of object of exchange by forming sexual relationships with one another." (1993: 104-105)

As clearly expressed in the above quotation, the chief reason for all these tensions and atrocities is the compulsory heteronormativity, causing women to experience male oppression and aggression. This idea is reinforced by phallogocentric definitions of 'gender' and 'sexuality', which constructs a hierarchical relationship between 'man and woman - husband and wife'. However, Winterson's interpretation of *The Twelve Dancing Princesses* illustrates a new way of thinking where one does not have to be labeled as the 'One' or the 'Other', but s/he can enjoy being represented as simply two, or more. In other words, the most important thing is to be defined on its own terms. In accordance with that, through the individual stories of the twelve princesses, Winterson de(con)structs the dichotomous conceptualization of gender as male and female that "reduce[s] the richness and complexity in the interest of logical neatness" (Sherwin, 1998: 25) and clarifies the possibilities of more fluid, multiple, diverse and nonhierarchical state of gender that unravels the double-bind of the phallogocentric patriarchy. Unlike the Grimms' version, in which the eldest princess gets married and the others are left to unknown fate, the twelve princesses in *Sexing the Cherry* "lived happily ever after, but not with their husbands" (STC: 48). Despite the phallogocentric sanctions imposed by the androcentric discourse, Jeanette Winterson, through the voices of the princesses, proves that there are many other veracities to be unveiled, not just one enforced by the heterosexist ideologies. Therefore, opposing the constructedness of patriarchal binaries, in her re-writing of the fairy tale, Winterson "focuses particularly on 'refusing' lies related to sex and gender roles [and] attacks various artificial sources of sexism which disseminate and perpetuate lies about what is 'natural' behavior for men and women, religion and scripture, androcentric political, economic, familial hegemony, romance novels; and scientific discourses about bodies" (Rubinson, 2005: 115). That is, Winterson undermines the phallogocentrically constructed fallacies concerning sex and gender

through the princesses in *Sexing the Cherry* and challenges the conformist and conventional assumptions of heteronormativity.

The ambiguous gender of the ‘fallen’ princesses

In the original story, Grimms’ Brothers propagate the highly coded patriarchal conventions that reinforce the expected and normalized gender behavior, which is the unquestioned submission of women to male authority. In accordance with that, the story begins as in the following:

“Once upon a time there was a king who had twelve daughters, each one more beautiful than the next. They slept together in a large room with their beds lined up in a row, and at night, after they had gone to bed, the king locked and bolted the door. But when he opened the door in the morning, he saw that their shoes were all worn out from dancing, and nobody could discover how this happened. The king issued a proclamation that whoever could find out where they went dancing at night could choose one of them for his wife and become king after his death. However, anyone who attempted this, but failed to make the discovery after three days and nights, would forfeit his life.” (Grimm, 1964: 23)

Thus, from the very beginning, the king is presented as a resolute decision maker and a threatening authority for his people and daughters as well. The princesses, however, are merely portrayed as beautiful virgins that have been locked in their rooms so as not to be involved in any kind of contact with men. What the king fears is not to protect his daughters, but to lose his authority and reputation among his people, because losing virginity before marriage would not only bring social isolation for the royal family, but it would also pose an obstacle for the king to find appropriate suitors for his lineage. That is why, upon discovering the princesses’ worn-out shoes in the morning, the king rages at his daughters, mostly because of the fact that they have violated the Father’s law and followed their own desires. For a time, their underground world where they meet twelve princes of their own choice remains inviolable to the king and to the “many [suitors] who came to try their luck” (Grimm, 1992: 470). Nevertheless, in order to punish his defiant daughters, the king appoints an old soldier and puts the princesses under patriarchal surveillance again. Soon after, the old soldier reveals the secret of the princesses and as a reward for his courage, the soldier is allowed to get married to the eldest princess. At the end of the story, what happens to other princesses is not revealed; however, children reading or listening to this story, especially little girls, internalize the patriarchally coded behavior and feel obliged to adopt the Father’s law. According to Hayley S. Thomas, the story is also about ‘punishing independence and female sexuality’, as clarified in the following lines:

“These narratives advocate dependence (not-independence) and punish independence (not-dependence) by generating two oppositional and dialogic categories. They reward the good/natural woman (i.e., nature within reason; nature mediated by the social, that is, by men) and punish the evil/unnatural woman (i.e., nature in excess; nature unmediated, that is, controlled solely by women who fortify its “nature-ness”). In choosing to actively resist the good and “natural” joys of being wife, mother and martyr, the princesses ... are the most “fallen” of women.” (1999: 172)

Therefore, within the patriarchal paradigm, the behavior of the dancing princesses is considered disruptive and deadly; that is why, the princesses have to be put under control and punished if they resist the patriarchal values instilling the proper and ideal femininity. If considered from this point of view, it is evident that there is no way to escape for the princesses, but to accept their fate, as denying would not help. Nevertheless, Jeanette Winterson subverts the Grimms' heteronormative prescriptions for female life and offers a new and unconstrained way of reading.

As a form of resistance, first, Winterson narrates the story through the princesses' voice, rather than a male voice that writes/speaks in "the oppressor's language", as Adrienne Rich has articulated in her poem titled *The Burning of Paper instead of Children* (1985: 117). Keeping Rich's considerations in her mind, Winterson provides an all-encompassing solution to a continuing problem of wo/men under oppression. They do not have to use or protest in the language of the oppressor. They do not have to fit in the patriarchally constructed conventions and behavior patterns. On the contrary, they can cut loose from any kind of gender expectation and de(con)struct those dictated codes in order to pass beyond gender barriers. It is clear that such an uprising end with alienation, angst and mental dissolution for most wo/men. However, being free from all the boundaries of the patriarchal dictations would also create an alternative and a welcoming world where there is no othering, denial and ignorance. It would be a place for wo/men where different voices can be heard and different choices are accepted without questioning. Thus, it is a matter of choice, and as Winterson confesses in the introduction of *Oranges Are Not the Only Fruit*, "everyone, at sometime in their life, must choose whether to stay with a ready-made world that may be safe but which is also limiting, or to push forward, often past the frontiers of commonsense, into a personal space, unknown and untried" (1991: xiv). In accordance with that assumption, Winterson, instead of accepting the 'ready-made world', subverts the long-established patriarchal order by denying the hegemonic heterosexuality, on which the patriarchy is based. In this new and illimitable rewriting/retelling, the princesses create their own version in *Sexing the Cherry* that privileges free-will, lust and desire:

"You know that eventually a clever prince caught us flying through the window. We had given him a sleeping draught but he only pretended to drink it. He had eleven brothers and we were all given in marriage; one to each brother, and as it says lived happily ever after. We did, *but not with our husbands*.

[...]

For some years I did not hear from my sisters, and then, by strange eventuality, I discovered that we had all, in one way or another, parted from the glorious princes and were living scattered, *according to our tastes* (STC: 48)" (emphasis mine).

Unlike the Grimms' story ending with reconciliation, which is the heterosexual marriage, in Winterson's version, the princesses go beyond the dominant and conventional categorizations of heteronormative discourses and unveil "the arbitrary unnaturalness of normal gender relations" (Makinen, 2005: 91). It is true that they all have been married off to princes; however, none of the princesses in *Sexing the Cherry* conform to traditional

gender roles of wo/men expected within marriage. On the contrary, they challenge patriarchal binaries as a universal category and choose to conduct their relationships in non-traditional ways, and most importantly, in accordance with their ‘own tastes’. Thus, one meets “a mermaid combing her hair” while swimming, “[falls] in love with her at once” (STC: 48) and then, she runs away to be with her. Now, the princess and the mermaid “live *happily* in the well” (STC: 48) (emphasis mine). The second princess, who “[has not] minded her husband much more than any wife does” (STC: 49), kills him as he has tried to stop her hobby, which is “collect[ing] religious items” (STC: 49). The third has “never [been] touched” (STC: 50) by her husband as he loves a boy while the fourth leaves her husband upon learning of his extramarital affairs with virgins in a lunatic asylum. The next princess turns her husband, Anton, into a frog with her first kiss, and the other remembers her past “when she [has been] free to fly ... before this gracious landing and a houseful of things” (STC: 53), thereby turning her back on the house. The seventh princess has lived in harmony with her husband, ‘a woman’, for eighteen years till someone has found them. The eighth one poisons her husband, who “eats one cow followed by one pig everyday” (STC: 57). Along the lines of her sisters, the ninth princess also kills her husband, who has trained her as a wild falcon. One night, she “[flies] off his wrist and [tears] his liver from his body, and [bites her] chain in pieces and [leaves] him on the bed with his eyes open” (STC: 59). The tenth princess stays in her marriage despite her husband’s several affairs until she realizes “[she has been] worn and grey like an old sweater [one] can’t throw out but won’t put on” (STC: 60). Then, she considers her choices:

I could stay here and be unhappy and humiliated.

I could leave and be unhappy and dignified.

I could beg him to touch me again.

I could live in hope and die in bitterness. (STC: 61)

Finally, the princess subverts patriarchal expectations of how proper princesses should behave in traditional marriage and leaves her husband. The next princess, upon the request of her husband, who finds life suffering, “smash[es] his skull with a silver candlestick” (STC: 62). After reading/listening the stories of eleven princesses, one can easily recognize that Jeanette Winterson entirely de(con)structs the Grimms’ heteronormative dictations and provides princesses with an alternative of resistance, which is deciding on their own destinies rather than accepting the phallogocentric concerns and joys of being a wife/mother. This new way of life will consequently lead to the freedom and jouissance of the princesses.

What about the last princess, the youngest sister of all? The missing princess, Fortunata, who turns out to be the woman that Jordan is looking for through his journey, is the poetic epitome of the desire that Winterson wants to achieve in her writings: ‘going beyond the constructedness of gendered and heteronormative assumptions’. That is, through Fortunata, the only named princess, Winterson creates a third space of possibilities for new understandings, as she puts in:

“The alchemists have a saying, ‘*Tertium non data*’: the third is not given. That is, the transformation from one element to another, from waste matter into best gold, is a process that cannot be documented. It is fully mysterious. No one really knows what effects the change. And so it is with the mind that moves from its prison to a vast plain without any movement at all.” (STC: 152)

Thus, Fortunata is Winterson’s ‘third’, a door to a new consciousness through which one can learn to get rid of the patriarchally constructed distinctions and fixation of heteronormativity. In other words, through Fortunata, who dances and “dart[s] in a figure of eight” (STC: 106) symbolizing infinity and eternity, Winterson destroys the traditional dictations, and creates the ‘subject-in-process’, a Kristevan term that has been established on an egalitarian basis, in which ‘self/Other’, ‘subject/object’, ‘men/women’ and mind/body’ dualism is accepted as fluidly interchangeable with the promising potential to dissolve phallogcentrically constructed binaries. Thus, this flowing, fluctuating and fluid subject, rather than arriving at a fixed identity shaped by the laws of Father, becomes “free of the burdens of gender” (STC: 29) and develops non-phallogcentric, nonbinary and non-oppositional way of thinking. Through this new way of thinking, the non-symbolizable and non-rational area of fantasy that allows the subversion of patriarchal order has been achieved, and most importantly, the ultimate feeling of jouissance has been re-formulated, as Susana Gonzalez clarifies: “Winterson’s fantasy opens up for consideration many aspects: women’s strength, the real meaning of motherhood, lesbian relationships, sisterhood, and, above all, women’s voice and its implied potential” (1996: 292). Within this regard, Fortunata’s dancing body forbids the fixation of meaning derived from heteronormative discourses and “let[s] the world mate of its own accord” (STC: 94); thereby creating one capable of dissolving similarities and differences in the body to create fluid identities. Having that consciousness, Fortunata keeps on “spin[ning] ... until all features are blurred, until the human being most resembles a freed spirit from a darkened jar” (STC: 78). In a similar way, modelling her writing style on Fortunata’s spinning in harmony, Winterson acquires an open, multiple and plural language by breaking away from the rigid boundaries or dichotomies of phallogcentrism. That is, she begins to speak and write through a more fluid language, which is “a [private] language not dependent on the constructions of men” (STC: 29). This fluid language resembles to the multiple, diverse and nonhierarchical female body and sexuality, unlike the one defined and portrayed by patriarchy as something “veiled in an impenetrable obscurity owing to their conventional secretiveness and insincerity” (Freud, 1971: 63). In a similar way, this language also functions as many parts of a woman combined into one woman and passes out of the boundaries. It cannot be pinned down, controlled and possessed since it is continually becoming, forever fluid. This linguistic and physical fluidity as well encourages the fe/male subject to explore and perform different identities beyond the confinement of a socially inscribed body. Knowing that fact, Winterson creates characters who eventually begin to speak in the all-encompassing force of feminine voices, like the many serpents of *Medusa*, rebelling against the “libidinal and cultural- hence political, typically masculine- economy”, as Helene Cixous asserts in her famous work, *The Laugh of the Medusa* (1976: 879).

Consequently, Jeanette Winterson, by de(con)structing the phallo-narcissistic vision and patriarchal structure of the Grimm Brothers' fairy tale, disturbs the hierarchal and final signified meaning of the text that has been established by the "Author-God" (1992: 117), as Rolande Barthes calls it. Unlike the androcentric original, Winterson's off-centered and fluid rewriting of *The Twelve Dancing Princesses* constantly produces new meanings through the play of signifiers. In other words, Winterson demands her readers not to be content with the man-made texts and heteronormative discourses providing short and limited pleasure, but rather to free themselves from the chains of the idea of an author-God and the constructions of his message, thereby from any fixed meaning and identity. This new version created by the collaboration of the reader(s), according to Barthes, "makes the reader no longer a consumer but a producer of the text" (1990: 4). This collaborative reader understands that there is no prescribed rhetoric and no fixed economy at work for anybody, thereby, s/he denies the socio-culturally constructed boundaries and dichotomies and obtains the fluidity along with openness and multiplicity. This new awareness eventually creates 'the one' capable of dissolving similarities and differences in the body, and hereby, de(con)structing all kinds of binary mechanisms to create fluid identities, like Fortunata. This princess, for Winterson, represents her artistic process and purpose. That is, by creating a character named 'Fortunata', first, she reminds her reader(s) about the possibilities of unforeseen contingencies as opposed to patriarchally determined destiny. Then, putting emphasis on the dancing body of Fortunata, Winterson alludes to the 'moebius strip', a three-dimensional figure seeming to have two sides but having just one. In fact, if one traverses the whole strip, s/he clearly sees that it is continuous, which means it is possible to cross over from inside to outside, or "traverse the fundamental fantasy", as Lacan first explained in *Seminar XXI* (1977: 273). For him, that traversing or going beyond process has the potential to create new configurations of language, signification, and desire, thereby subverting the heteronormativity and contemporary genders based on patriarchal binary oppositions, through which all identities have been defined. In this respect, this new identity dismantles the domination of phallogentrism and transcends into an all-encompassing state where the ones build their own non-normative peculiar existence depending on the queer-feminist principle, and eventually achieves 'wholeness'. From now on, there are only multiple meanings and fluid identities, like Fortunata and her spinning body, which makes the reader(s) realize that "whatever is inside that *Body*, is outside it; and whatever is outside it, is inside it. So [they] have all the riches of the world in that leetle *Body!*" (Carroll, 1996: 523) (emphasis mine).

Briefly, through the twelfth princess 'Fortunata', Winterson achieves her purpose and creates her rebellious and queer body, "sealed off from social consequences, secure from interruption or invasion", as Hite puts in (2000: 6). She subverts the heteronormative formations and succeeds to de(con)struct patriarchal dictations and androcentric discourses that imprison and enslave all individuals. Most importantly, demonstrating the poisonous

and harmful effects of heteronormative dictations that constitute and regulate the notions of sex, gender and sexuality, Winterson paves the way for wo/men to transform their patriarchal 'docile bodies' into the 'fluid bodies', which cannot be controlled or shaped by phallogentric heteronormativity.

Conclusion

Traditional androcentric thought dictates hegemonic dichotomous notions of gender and confines individuals into man/woman, male/female and masculine/feminine binaries. However, in this limiting dichotomous gender order, women are more often faced with oppression and 'no-choice choice' situations, where they are judged against a masculine standard. Since women are assessed by that standard, they are obliged to lose, whether they claim difference or similarity. Realizing that hypocrisy, critics, scholars and writers adopting feminist and queer theories have struggled to end the power of long-established gender hierarchies by emphasizing the fact that gender is a cultural construct that shapes all individuals, not just women. That is why, they advocate it is possible to de(con)struct the process and transcend the male-female dichotomy and its limitations. Being one of those critics and writers, Jeanette Winterson also believes that phallogentric discourses should be challenged to be able to create more fluid and diversified identities, especially in a new hybridized world, where individuals must synthesize and build on elements from many cultures to create all-encompassing identities. For her, if gender is a phallogentric construct which controls and limits individual, then, it is possible to de(con)struct the process and pave the way for possible alternatives. This is what she aims to realize in *Sexing the Cherry*. Through her poetic creation out of the rewriting of Grimms' tale, Winterson subverts the androcentric notions and concepts in such a way to draw attention to the possibility of a less contoured and more fluid sense of gender. She disintegrates and then reconciles the long-established binary oppositions by means of Fortunata, who undermines the phallogentric expectations and heteronormative dictations based on sex assigned at birth. That is, through Winterson's Fortunata, a key to gain awareness and a new consciousness about redefined sexualities and gender roles, wo/man readers begin to question those constructed concepts and categories to perform fluid identities. They, in accordance with the concerns of Winterson, have realized that everything is in a constant flux, including images, bodies, identities and gender roles.

Thus, phallogentric dichotomies undeniably having a crucial role in the construction of the gender order and the split between male and female have been dismantled in Winterson's re-writing of *The Twelve Dancing Princesses*. Creating alternative endings for the princesses, who are not content to live through and for others within the limiting patriarchal stereotypes, she encourages her readers to understand and accept the possibility of a non-binarized or genderqueer system where wo/men live in peace and harmony without any kind of restrictions. Obviously, Fortunata and her sisters challenge and disrupt the social norms and heteronormative discourses surrounding sexual identities.

Araştırma ve Yayın Etiği Beyanı

Bu makale tamamıyla özgün bir araştırma olarak planlanmış, yürütülmüş ve sonuçları ile raporlaştırıldıktan sonra ilgili dergiye gönderilmiştir. Araştırma herhangi bir sempozyum, kongre vb. sunulmamış ya da başka bir dergiye değerlendirilmek üzere gönderilmemiştir.

Research and Publication Ethics Statement

This is a research article, containing original data, and it has not been previously published or submitted to any other outlet for publication. The authors followed ethical principles and rules during the research process. In the study, informed consent was obtained from the volunteer participants and the privacy of the participants was protected.

Yazarların Makaleye Katkı Oranları

Bu makaledeki birinci yazar % 100 düzeyinde çalışmanın hazırlanması, veri toplanması, sonuçların yorumlanması ve makalenin yazılması aşamalarına katkı sağlamıştır.

Contribution Rates of Authors to the Article

The first author in this article contributed to the 100% level of preparation of the study, data collection, interpretation of the results and writing of the article.

Destek Beyanı

Bu çalışma herhangi bir kurum veya kuruluş tarafından desteklenmemiştir.

Support Statement (Optional)

There is no conflict of interest between the authors of this article.

Acknowledgement (Optional)

Çıkar Beyanı

Çalışma hazırlanırken; veri toplanması, sonuçların yorumlanması ve makalenin yazılması aşamalarında yazarlar arasında herhangi bir çıkar çatışması durumu söz konusu olmamıştır.

Statement of Interest

There is no conflict of interest between the authors of this article.

References

- Barry, K. (1984). *Female sexual slavery*. NYU.
- Barthes, R. (1990). *S/Z*. (R. Miller, Trans.) Blackwell.
- Barthes, R. (1992). The death of the author. In P. W. Philip Rice, *Modern Literary Theory* (pp. 114-118). Blackwell.
- Butler, J. (2007). *Gender trouble: Feminism and the subversion of identity*. Routledge.
- Carroll, L. (1996). *Sylvie and Bruno concluded in the complete illustrated works of Lewis Carroll*. Wordsworth Editions.
- Cixous, H. C. (1976). The laugh of the Medusa. *Signs*, 1(14), 875-893.
- Dworkin, A. (1974). *Woman hating*. Dutton.
- Dworkin, A. (1983). *Right-wing women: The politics of domesticated females*. G. P. Putnam's Sons.

- Freud, S. (1971). *Three essays on the theory of sexuality* (J. Strachey, Trans.) Avon.
- Gonzalez, S. (1996). Winterson's sexing the cherry: Re-writing woman through fantasy. In C. C.-G. García, *Gender I-deology* (pp. 281–295). Rodopi.
- Grimm, J. &. (1964). The twelve dancing princesses. In D. A. M., *Twelve dancing princesses* (pp. 23-28). Indianapolis: Indiana University Press. Retrieved from <http://www.jstor.org/stable/j.ctt1c0gms9.4>
- Grimm, J. &. (1992). *The complete fairy tales of the Brothers Grimm*. (J. Zipes, Trans.) Bantam.
- Hite, M. (2000). Virginia Woolf's two bodies. *Genders Online Journal* (31), 1-22.
- Lacan, J. (1977). *The seminar* (A. Sheridan, Trans.) Hogarth.
- Lieberman, M. R. (1972). Some day my prince will come: Female acculturation through the fairy tale. *College English*, 34(3), 383-395.
- Makinen, M. (2005). *The novels of Jeanette Winterson: A reader's guide to essential criticism*. Palgrave Macmillan.
- Palmer, P. (1993). *Contemporary lesbian writing: Dreams, desire, difference*. Open University.
- Rich, A. (1980). Compulsory heterosexuality and lesbian existence. *Signs*, 5(4), 631-660. Retrieved from <https://www.jstor.org/stable/3173834>
- Rich, A. (1985). *The fact of a doorframe: Poems selected and new 1950-1984*. Norton.
- Rubinson, G. J. (2005). *The fiction of Rushdie, Barnes, Winterson and Carter: Breaking cultural and literary boundaries in the work of four postmodernists*. McFarland&Company.
- Sherwin, S. (1998). *The politics of women's health: Exploring agency and autonomy*. Temple University.
- Thomas, S. H. (1999). Undermining a Grimm tale: A feminist reading of "the worn-out dancing shoes". *Marvels & Tales*, 13(2), 170-183. Retrieved from <https://www.jstor.org/stable/41388541>
- Ulivieri, S. (1999). Modelli e messaggi educativi al femminile nella fiaba. In F. Cambi, *Itinerari nella fiaba. Autori, testi, figure* (pp. 237-254). (Susanna Barsotti, Trans.) ETS.
- Winterson, J. (1989). *Sexing the cherry*. Vintage.
- Winterson, J. (1991). *Oranges are not the only fruit*. Vintage.



Bu eser Creative Commons Atıf 4.0 Uluslararası Lisansı ile lisanslanmıştır. (This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License).



folk/ed. Derg, 2022; 28(2)-110. sayı
DOI: 10.22559/folklor.2085

Araştırma makalesi/Research article

Herman Melville'in Edebi Yaratıcılığında Gotik ve Barok İmgelem, Hegelci Spekülatif ve Spinozacı İçkinlik Düzlemi

Gothic and Baroque Imagination, Hegelian
Speculative and Spinozist Plane of Immanence in
Herman Melville's Literary Creativity

Ömer Küçük*

Öz

Bu çalışmada, Herman Melville'in edebi yaratıcılığını daha derinlemesine anlamak için, onun edebi biçimini Gotik ve Barok gibi sanatsal üsluplarla ilişkilendirmeyi denemek-
teyim. Melville'in akla meydan okuyan estetik görüşü, en iyi şekilde bu kuzeye özgü
sanatsal üsluplarla ilişkisi çerçevesinde anlaşılabilir. Kuzey sanatının felsefi düzlemdeki
mukabili olduğunu göstermeyi deneyeğim bir başka kültürel biçim, Hegel'in diyalek-
tiği, anlama yetisini şoke eden güçlü bir devingenliği içeren spekülatif cümleleriyle,
Melville'in edebi görüşünü anlamlandırmanın bir başka anahtarını oluşturmaktadır.
Ancak Melville, Hegel'in nihai çözümlemede akılcı olan amaçlarını paylaşmaz. Onun
edebi görüşü, mutlak akılcılığı anlamsızlığa dair bir hisle birleştiren Spinoza'nıntö-

Geliş tarihi (Received): 28-11-2021 – Kabul tarihi (Accepted): 12-03-2022

* Dr. Öğr. Üyesi, Balıkesir Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyoloji Bölümü. (Balıkesir University Faculty of
Arts and Sciences Department of Sociology). omerkucuk@balikesir.edu.tr. ORCID 0000-0002-3912-3206

zû aracılığıyla daha iyi anlaşılabilir. Melville'in romanlarında ana konu,yalıtık insan-kahramanlar değil,bir gemi ya da bir ada üzerinde beliren canlı cansızbütün bir varlık sahasıdır. Deleuze'un Spinoza'nın tözünden hareketle geliştirdiği "içkinlik düzlemi" kavramı, Melville'in roman-varlık'ının bu bütüncüllüğünü anlamaya yardımcı olmaktadır. Bu içkinlik düzleminde, insanlar, hayvanlar ve bitkiler arasında "düzenlemeler" ve "oluşlar" ortaya çıkar. İçkinlik düzlemi olarak roman-varlığın ardında ise, asli harekete geçirici unsur olarak kapitalist üretim biçimi, kendisini duyurmaktadır. Çalışmada sanatsal, edebî ve felsefî biçimler arasında ilişkiler kurulurken yapısalcılık akımından esinlenen biçimsel benzeşim ve eşmantıklar kurma yönteminden yararlanılmıştır. Böylece Melville'in edebî yaratıcılığının anlamlandırılması ve kültürel biçimler alanında bağlamsallaştırılması yolunda bir adım atılmıştır.

Anahtar sözcükler: *Melville, Gotik, Hegel, spekülâtif, Spinoza, içkinlik düzlemi, oluş*

Abstract

In this article, I try to relate Herman Melville's literary creativity to Gothic and baroque art forms to understand the aesthetic vision revealed in his novels more in a more comprehensive manner. Melville's aesthetic vision challenges the understanding and it can best be understood in relation to northern artistic styles. Another cultural form, Hegel's dialectics with its speculative sentences, as the counterpart of northern art in philosophy, is another key to understand Melville's literary vision. However, Melville does not share Hegel's rational aims. His literary vision can be better understood through Spinoza's substance, which combines absolute rationality with a sense of meaninglessness. The main subject in Melville's novels is not limited to human heroes, but rather a whole field of existence that appears on a ship or an island. Deleuze's concept "plane of immanence", which is inspired by Spinoza's substance, can help to understand this holism of Melville's novel-being. On this plane of immanence, "assemblages" and "becomings" emerge between humans, animals and plants. Behind the novel-being as the plane of immanence, the capitalist mode of production announces itself as the main cause of movement. In the study, structuralism inspired methods such as establishing formal analogies and homologies were used while relating distinct literary, artistic and philosophical forms. Thus, a step was taken to make sense of Melville's literary creativity and contextualize it in the field of cultural forms.

Keywords: *Melville, Gothic, Hegel, speculative, Spinoza, plane of immanence, becoming*

Extended summary

Herman Melville's literary creativity presents an aesthetical "idea" or "vision" in the Kantian sense. This idea or vision is intrinsically inexhaustible and even inexpressible. Yet somehow, Melville's style articulates this vision and so reveals a completely different truth about the world. But how does his style produce this truth effect? What are the main principles and characteristics of Melville's literary style? How does it function? To answer these questions, in this article I relate Melville's literary style to other cultural forms, such as Gothic and Baroque artistic languages and the philosophical styles and reflections of Hegel

and Spinoza. I try to establish formal and structural analogies and homologies between these different styles. With the aid of these structural analogies and homologies, it becomes clear that these different styles have a common “modus operandi”. By contextualizing it within the history of styles, this comparative method also sheds light on Melville’s literary creativity.

One of the most striking aspects of Melville’s literary creativity is its challenge to understanding. To read Melville is to wander around the limits of understanding. The reader feels that she is possessed by an alien power and her will forced into an irrational movement. To make the stylistic means of this heightened movement and dynamism intelligible, I suggest relating Melville’s style to the northern art forms such as Gothic and Baroque. With their inherent dynamism and spiritual enthusiasm, these northern European art styles are the opposite of the rational and sensuous styles of the south.

Worringer interpreted the Gothic style as a strange amalgamation of the organic style of Ancient Greece and the geometric-abstract style of Ancient Egypt. Organic art paradigm of the south aims to describe self-enclosed and stable objects in a clear and distinct way. The organic line is essentially a contour that defines the boundaries of objects. Drawing curves and circles, organic line has a smooth activity that is pleasing to our sense of life. Gothic and Baroque have completely different principles of forming. Besides, they have a different artistic goal. The goal is no longer to represent closed and stable objects separately, but to express movement and becoming. Gothic line is no longer a contour that surrounds the shapes of objects. It is a lively, enthusiastic line that traverses all objects organic and inorganic, depicting the vibrations of beings with each other. Gothic line also possesses a heightened dynamism that exceeds our sense of life, seizes our will, and forces us to follow its own powerful life. Expressing the resonance that flee from objects and bodies, northern dynamism transcends organic forms and rises to a spiritual level.

Melville’s literary creativity draws heavily on Gothic means of expression. Examples of dangerous and dynamic Gothic line are constantly encountered in Melville’s stories and novels. Tangled whale ropes, complicated lineages, heroes walking on the edge of death in difficult landscapes always follow a Gothic route. In Melville, lines always traverse organic and inorganic forms and force the viewer’s will into its own irrational action. Melville’s literary creativity is devoted to describing becoming, the movements and vibrations that traverse things. For this reason, every being is deformed in his novels. Also, the shadowy and baroque scene is very dominant in Melville’s works; forms appear partially through the darkness rather than being seen clearly and often remain blurred.

Relating Melville’s literary imagination to Hegel’s speculative dialectic may help to further illuminate both the speculative convergence of opposites in Melville and the theme of irrationality. Hegel is a Northerner too; he rejects the main rational operator, the predicative proposition of formal logic which is inherited from Ancient Greeks. He attempts to develop a new type of expression which he calls “speculative proposition”. Hegel’s speculative sentences shock the understanding, forcing thought to unite with the absolute from within. In this respect, they are the structural counterpart of the Gothic line in the philosophical field. Uniting opposites in surprising ways, Melville’s literary images transfer the speculative

effect to an imaginative and sensuous sphere. Just like Hegel's philosophical style, Melville's speculative imagination serves to carry the mind beyond its own horizon, to open it to the outside and to the other. In Melville's literary creativity, the speculative component has an important role in producing the truth effect. However, unlike Hegel, who put the irrational tools at the command of a classicist ideal, in Melville the movement is far from balance and measure, and an absolute understanding of the world is impossible.

Finally, I suggest relating Melville's literary vision to the Spinozist concept of substance, which allows for a closer relationship between reason and the irrational. The concepts of Deleuze, one of the contemporary interpreters of Spinoza, may be helpful illuminating many themes in Melville. In Melville's novels, the main subject is not an event or hero isolated from the world, but a whole ontological field or a "plane of immanence" in Spinozist sense: For example, an island-being or a ship-being with its tribes, crew, culture, people, plants and animals, tools, and landforms within it. Melville tells the "story" of almost every element that enters the frame in this plane of immanence, without distinguishing between human and non-human, organic and inorganic. This is a Spinozist world in which human loses her privileged position as the central element of the story. It turns out that all the elements in this plane of immanence have interesting resonances with each other, bring about "becomings" or "arrangements" in Deleuze's concepts, and ultimately co-vibrate like beings in Spinoza's substance.

In conclusion, some aspects of Melville's literary vision like irrational movements, heightened dynamism, and the perspective of totality in his works are more deeply understood through comparisons with other artistic languages, philosophical styles and reflections.

Giriş: Edebi biçimi bağlamsallaştırmak

Sanat incelemeleri alanında, biçimci ve içeriden yaklaşımlarla bağlamsal ve dışarıdan yaklaşımlar arasında sürüp gitmekte olan bir tartışma vardır. Bu metodolojik tartışmanın arkasında, disiplinler bir bölünme de söz konusudur kuşkusuz. Sanat tarihi ve edebi eleştiri gibi hümanist disiplinler, incelemelerinin merkezine sanatsal biçimi alan ve onu daha derinlemesine "anlamayı" hedefleyen estetikçi bir bakış açısını yansıtırken, sosyolojik disiplinler sanatsal biçimi dışsal etmen ve nedenler aracılığıyla "açıklamayı" hedefleyen bilimselci bir bakış açısını yansıtır (Zolberg, 2013: 17-27).

Edebiyat tarihçileri ve teorisyenleri, edebiyata dışsal ve bağlamsal yaklaşımların sanatsal biçimi gözden kaçırmave sanat eserini dışsal bağlamındirgeme gibi tehlikelerinden söz ederler ve edebiyat teorisinin öncelikli hedefinin, tikel sanatçıyı ve biçimi anlamak olduğunu vurgularlar (Wellek ve Warren, 2013: 9-29). Yine de, tikel bir biçimi derinlemesine anlayabilmek için, onu az çok genellik taşıyan bazı diğer biçimsel öğelerle ilişkilendirmek gerekecektir; zira bütünüyle eşsiz olan bir tikel, anlaşılmaz olacaktır. Nitekim Wellek ve Warren (2013: 120) tikel biçimi bir "dil ve edebiyat geleneği" ile ya da "genel kültür iklimi" ile ilişkilendirmenin yararlı olduğunu belirtirler.

Bu makalede, Herman Melville'in edebi yaratıcılığının asli nitelikleri biçimsel olarak incelenmeye çalışılacaktır. Çalışmada, Melville'in çeşitli edebi yaratıları içeriden bir yakla-

şımla ve yapısalcılıktan esinlenen biçimsel bir yöntemle incelenecektir. Dilbilimi model alan yapısalcılık akımı içerisinde, indirgemeciliğe düşmeyen bir bağlamsalcılık geliştirebilme amacıyla, kültürün farklı düzeyleri ve farklı yaratılar arasında biçimsel benzeşim ve eşmanlıklar kurma yöntemi gündeme getirilmiştir (Jameson, 2013: 15-44). Melville'in edebi yaratıcılığının daha derin bir şekilde anlaşılması için, onun edebi biçimi birtakım sanatsal ve felsefi üslup ve geleneklerle ilişkilendirilecektir. Bu şekilde, Melville'in edebi yaratısı, daha geniş kültürel biçimler külliyyatı içerisine yerleştirilecektir. Böylece farklı kültürel biçimler (sanatsal, edebi ve felsefi) arasındaki bazı biçimsel mütekebbiliyet ilişkileri açığa çıkarılmış olacaktır. Biçimsel mütekebbiliyet ilişkileri ekonomik ve sosyal yaşama doğru da genişletilebilir. Nitekim son bölümde, Melville'in edebi yaratıcılığının, kimi asli yönleriyle modern toplumun ve kapitalist üretim biçiminin yapısıyla ilişkilendirilebileceğini göstermeyi deneyeceğim. Böylece edebi biçimin bağlamsallaştırılması görevi, indirgemeci olmayan bir tarzda içsel inceleme alanından dışsal etmenlerin aydınlatılmasına doğru bir parça da olsa ilerletilmiş; sanatsal biçimin sosyal ve tarihsel anlamına doğru genişletilmiş olacaktır.

Sanatsal ve edebi biçime ilişkin inceleme, anlayışımızın giderek derinleştiği bir spiral gibi tasavvur edilebilir. Öncelikle bir edebi eserden etkilenir, adeta büyüleniriz. Eser, imgesel ve duygusal bir kipte, varoluşa dair derin bir hakikati fısıldamaktadır. Bu, Kant'ın "estetik ide" ya da "görü" adını verdiği, tüketilemez ve hatta ifade edilemez bir düşünce olarak görülebilir (Altuğ, 1989: 140-43). Eğer bu gizemi daha anlaşılır kılmak istiyorsak, kimi örüntülerin peşine düşmemiz ve eseri başka kültürel ve sanatsal biçimlerle ilişkilendirerek anlayışımızı genişletmemiz gerekir. Böylece adım adım, başlangıçta büyülediğimiz eseri "nesneleştirmeye" doğru ilerleriz; sonunda, eseri içinde üretildiği çeşitli toplumsal bağlamlarla ilişkilendirerek üretimine aracılık eden maddi ve sosyal etmenleri bir nebze aydınlayabiliriz. Spiralin iki dönemeci de gereklidir; hem eserden büyülenme, onun sözüne harfiyen sadık kalma, hem de onu nesneleştirerek gizemi çözme; Ricoeur'ün (2007: 31-44) tabiriyle, hem inanç hermenötüğü, hem de eleştirel hermenötik. İlk uğrağı kaybedersek, sanattan ve edebiyattan bir şey öğrenme şansını yitiririz; Girard'ın (2013: 34) diyebileceği gibi, hakikati araştırmada yazara hiçbir hak tanımamış oluruz. Veya Adorno'nun (2012: 42) bile teslim ettiğinin aksine, şeyleşmiş toplumsal gerçekliğin ve insani yabancılaşmanın eleştirisinde edebiyata hiçbir rol ve imkan tanımamış oluruz. İkinci uğrağı yitirdiğimizdeyse, eserin sunduğu sanatsal görüye hapsolürüz, onu dışarıdan kuşatamaz, nedenlerini göremez oluruz.

Öyleyse buradaki görev ilkin, Melville'in edebi görüşünün gizini bir parça aralamak. Melville'in eserlerinden yükselen ve bizi büyüleyen, Forster'ın (2014: 181-90) tabiriyle o gizemli "ezgi"nin niteliği nedir? Bu ezginin dile getirdiği hakikat ya da görü nedir? Bu sonsuz ezgiyi daha anlaşılır kılmak için, Melville'in edebi biçimini öncelikle Gotik ve barok sanatsal biçimlerle ilişkilendirerek anlamayı önereceğim. Ardından Melville'in edebiyatını yine kuzeye özgü bir felsefi dil olan ve tıpkı barok ve Gotik gibi günün akıl ve ılıman üslubunun (bu kez geleneksel mantığın önerme dilinin) reddini içeren Hegel'in diyalektiğinin spekülatif ögesiyle ilişkilendireceğim; böylece, Melville'in edebi yaratıcılığındaki devimselciliğin nedenlerinin bir parça daha aydınlanacağını düşünüyorum.

Ian Watt'ın (2007: 9-38) erken dönem İngiliz romancılarla ampirik felsefeyi ilişkilendirmesinde olduğu gibi, felsefi düşünce ile edebi görü arasında kurulan bağlantılar edebi görünümün anlamının daha açık kılınmasında faydalı olabilir. Melville'in "felsefi" düşüncesi, ki bu onun edebi görüşünde içerimlenmiş olmanın ötesinde bazen eserlerinde açıkça dilendirilir de, dünyanın akıl aracılığıyla mutlak olarak anlaşılabilir bir yapısının olmadığıdır. *Pierre ya da Belirsizlikler*'de, *Moby Dick*'te, *Sağlam Adam*'da, yaşamın belirsiz ve karanlık kökleri neredeyse her satırda hissedilir. Dünyanın temelinde, düzen değil kaos vardır. Dolayısıyla mutlak ve ilelebet geçerli bir bilgi mümkün değildir. Bu akıldışılığa, Ishmael'den Bartleby'ye pek çok kahramanı kateden bir nihilizm de eşlik eder. Kahraman dünyadaki ahlaki eylem temelini yitirmiştir adeta.¹ Yine de bütünüyle olumsuz bir görü değildir bu; her şeyin belirsizleşip kaosa gömüldüğü kuzey dağlarının ardındaki "Hyperborean bölgesi"nden, durmaksızın yeni hakikatler sökün etmektedir (Melville, 2006b: 225). Dünya durmaksızın yenilenir. Melville romanlarının büyük imgeleri, göreceğimiz üzere, bu felsefi-metafizik görüden doğacaktır. Bu edebi görünümün, akıl ile akıldışı arasında Hegel'den daha esrarengiz bir ilişki sunan Spinoza'nın tözü ile ilişkilendirildiğinde hiç değilse bir parça daha anlaşılır hale geleceğini ileri süreceğim. Melville'in romanları, Spinoza'nın tözünü andırır; burada insanlar, hayvanlar, bitkiler ve yapay şeyler, bir "içkinlik düzlemi" üzerinde bir araya gelir, birlikte titreşir ve ilginç "oluşlar" (*becoming*) ve "düzenlemeler" (*assemblage*) ortaya çıkarırlar (Deleuze, 2005: 134).

1. Kuzeyli Melville: Melville'in Gotik ve Barok edebi imgelemi

D. H. Lawrence, *Klasik Amerikan Edebiyatı Üzerine İncelemeler* başlığıyla yayımlanan incelemelerinde, Melville'e övgü ifadeleriyle dolu iki yazı ayırır. Bir parça gizemli bir üslupla, Melville'in bir "Kuzeyli", hatta "çağcıl bir Viking" olduğunu söyler; daha da ileri giderek onun "insanoğluna" ait olmadığını, insan yaşamının ona göre olmadığını iddia eder (Lawrence, 1996: 158-9). Fakat Kuzeyli olmak ne demektir ve Lawrence, efsanevi Kuzeyliyi "insanötesi" bir varlık olarak görmekte gerçekten haklı mıdır? Bu bölümde, Melville'in edebiyatının, kuzeye özgü iki sanat biçimi olan Gotik ve barokla ilginç yakınlıklarını ortaya koymayı deneyeceğim. Melville'in edebi imgelemi, Gotik ve barok üslubun organik olanı aşarak inorganik ve tinsel olana yükselen (bu açıdan, pek de insanca olmayan) ifade biçimleriyle mükemmel biçimde örtüşür; işte bu anlamda onun bir Kuzeyli olduğu ve insani olmayana yöneldiği daha açık bir şekilde gösterilebilir.

Gotik sanat üslubunun asli biçimsel özellikleri, onun en tutkulu çözümleyicilerinden biri olan Alman sanat tarihçisi Wilhelm Worringer'in çözümlenmeleri üzerinden kısaca ortaya konabilir. Worringer'e göre Gotik, dünya sanat üslupları tarihinde, organik üslup ve soyut/geometrik üsluptan sonra üçüncü ana üslup paradigmasını oluşturur. Worringer'e göre sanat üslupları, öncelikle tatmin ettikleri psikolojik gereksinim açısından anlaşılabilir. En yetkin ifadesini Yunan sanatında bulan organik üslup, özdeşleyim ya da birlikte-duyumsama gereksinimini karşılar. En yetkin ifadesini Mısır sanatında bulan soyut-geometrik biçimse, ilkel insandaki arızı ve değişken olandan kurtulma gereksinimini karşılar.

Worringer, özdeşleyim ve soyutlama gereksinimlerinin evren karşısındaki zihinsel tavırlarla, dünya görüşleri ya da “evren duyguları”yla ilişkili olduğunu düşünür. Özdeşleyim gereksinimi, Yunanlıların dünyayla panteist içli dışlılığından kaynaklanır söz gelimi; soyutlama gereksinimiye, varoluşun daha ilkel basamaklarındaki insanın dünya karşısındaki korkusundan ve iç huzursuzluğundan (Worringer, 1963: 17). Dünya karşısındaki korku, görme izlenimlerinden ziyade dokunma izlenimlerinin öne çıkarılmasına yol açmıştır; zira görme, dış nesnelerin maddi varlığı ile ilgili kesin ve değişmez bir bilgi sunmaz. Optik uzamda, tekil nesneler atmosferin sisli ufkunda iç içe geçer, görüntüler uzaklarda oynatarak dağılır (Worringer, 1963: 37). Bu nedenle ilkel halkların sanatı, değişkenlik kaynağı olan üç boyutluluğu yok etmeye, tasviri yüzeye yakınlaştırmaya ve dokunulabilir kılmaya; bir başka deyişle “soyutlamaya” yönelir. Eski Mısır sanatı, uzayı emen alçak kabartması ve hangi açıdan bakılırsa bakılsın derinlik duygusu uyandırmayan piramid gibi biçimleriyle, soyut üslubun zirvesini teşkil eder.

Organik üslup, geometrik-soyutlatıcı üslubun adeta zıt kutbudur. Organik üslup, katı ve geometrik çizgiden değil, hayat dolu eğri ve yuvarlaktan hoşlanır. Organik sanat biçimlerini izlerken özdeşleyim yetimiz harekete geçer; çünkü içsel “yaşam duygumuz”, herhangi bir engelle karşılaşmadan ve kendisiyle çelişmeden bu yumuşak ve hayat dolu çizgilere eşlik edebilir. Buraya dek her şey anlaşılır görünmekte. Asıl fırtına Gotik biçimde kopacaktır; zira Gotik, soyutlayıcı ve organik üslupların tekinsiz bir karışımıdır (Worringer, 1920: 47). Worringer, erken kuzey süsleme sanatında, geometrik ve inorganik bir temele karşın soyut bir karakterde olmayan, aksine güçlü bir yaşam ve ifadesellikle dolu bir biçim anlayışıyla karşılaştığımızı söyler. Özdeşleyim gereksinimi, çocukluk aşamasındaki Kuzeyli halkların sanatında, adeta organik çevreyi terk ederek (belki de organik biçimler repertuarını hiç bilmediklerinden) soyut figürlere yönelmekte, kendini onlara dayatmaktadır. Böylece bizi “tatlılıkla kendi hareketi içine çeken” organik hayattan farklı, esasen inorganik olanın canlandırılmasına dayalı bir hayata; “hareketlerini izlemeye bizi zorlayan, güçlü, tutkulu bir hayat”a ulaşılacaktır (Worringer, 1963: 67).

Gotik çizgi, bütünüyle soyut eğilimlerle, ama yine de güçlü bir duyguyla başlar; önce çizgi, şerit, sonra giderek bükümlü çizgi, spiral, zigzag, kurtağzı, parmaklık, düğüm ve örgü şekillerini alır. Çapraşık, karışık ve dolaşık tasarımlar inanılmaz bir çeşitlilik sergiler. Bu tür şekiller, zihni canlı ve tutkulu bir hale sokmaktadır (Worringer, 1920: 46-47). Gotik’in önemli bir hususiyeti, hayvan figürlerini çok sık kullanmasıdır. Ancak Gotik hayvan biçimli süsleme, belirli bir hayvanın biçimini tasvir etmez; adeta hayvan yaşamının genel bir anısından yola çıkarak alabildiğine değişik hayvanlardan alınan öğelerle bir figür oluşturur (Worringer, 1920: 56). Gotik tasvir, oluşmuş ve tamamlanmış biçimlerle değil, biçimlerden alınmış ürpertici öğelerle, çizi ve kodlarla işler ve yaşamsal izlenimleri soyut bir kiplikte aktarmayı hedefler. Hayvanın kendisini değil, özgül titreşimlerini resmeder.

Worringer (1920: 47), Gotik çizginin anlamsız vahşeti karşısında, canlılık duygumuzun ilkin geri çekildiğini, kendini parçalanmış hissettiğini, ancak sonra, cebren, bütün organik hareketleri aşan görülmedik bir hareket çılgınlığına yükseldiğini belirtir. Organik biçimin yaşam ifadesi bizim irademiz ve yaşam duygumuzla sınırlı, tatlı bir ifadeyken; Gotik biçimin

yaşamı adeta bize bağlı olmayan, bizden bağımsız ve bizi zorlayan bir yaşamdır. Gotik çizgi, sürekli olarak kestirilemez yönlere kırılır, engellerle karşılaştıkça yoğunlaşarak en yüksek ifade edici güce ulaşır. Onu artık gayriihtiyari bir biçimde takip ederiz ve bu huzursuz takibe keyif eşlik etmez. Sanki çizgi bizim irademizden bağımsız, kendi yaşamına sahiptir ve onu bize zorla dayatıyordur. Böylece Gotik yaşamsallık, organik ve duyuşsal olanı aşan, tinsel bir ifadesellik kazanır. Kuzey insanı, karmaşık çizgilerin sarhoşluğunda, sonsuza, aşkınsal olana temas ettiğini hisseder (Worringer, 1920:58-66). Bu yaşam artık tinsel bir yaşam olarak nitelenebilir; çünkü hareket ve etkinlik, maddi olandan, hatta biçimlerin kendisinden sıyrılarak özerklik kazanmış durumdadır. Karmaşık Gotik çizgilerde, artık çizgilerin kendisini değil, onlardan boşanan titreşimi duyumsarız.

Okurlarının muhtemelen çoktan fark etmiş olacağı üzere, Melville'in edebi yaratıları baştan sonra Gotik'in biçimsel unsurlarıyla doludur. Gotik çizgiyle başlayalım; Melville'de onun geçmediği yer yok gibidir. *Moby Dick*'te, “karmakarışık düğümler, kıvrımlar ve bükülmelerle dört bir yana dolan[ıp]” duran ve sandaldaki gemicileri “tehlikeli kıvranırları arasında hapse[derek]” her an ölüme gönderebilecek olan balina halatı, kesinlikle en dikkat çekici olanlarından biridir (Melville, 2013b: 353). Balina halatı, balinacıların iradelerine zorla hükmeder; öyle ki, her an halatın şimşek gibi boşanan boğumlarından birisine kapılarak yok olma tehdidi altında, “kemiklerinin içindeki ilik bile titrek bir pelteye dön[müş]” bir halde, sandalda sessizce otururlar. Bir ucu, gemiye bordalamış balinanın derisini yüzen Queequeg'in beline, diğer ucu gemide eğer sulara gömülürse Queequeg'i yukarı çekmek zorunda olan, aksi halde onur borcu olarak onun ardından karanlık sulara gitmesi gereken Ishmael'e bağlı olan “maymun ipi”, bir başka Gotik çizgi örneğidir. Queequeg'in devinimlerini dört gözle izlerken Ishmael'in “benliği ikileşi[r]”, “irade[si] elinden gid[er]”(Melville, 2013b:396). Yine roman boyunca sık sık sözü edilen, denizin altında yön değiştirerek kayıp giden balinanın rotası, bir başka Gotik çizgi örneğidir (Melville, 2013b: 401).

Pierre ya da Belirsizlikler'de, “hem Thames Irmağı'nın doğal yatağında kıvrıla kıvrıla akışından daha dolambaçlı, hem de Bridgewater Kanalı'nın insan eliyle çizilen yolundan daha yapay” olan soy zincirleri, Gotik çizgiyi mükemmelen örnekler (Melville, 2006b: 36). *Efsunlu Adalar* öyküsünde, adaları birbirine bağlayan, akıntı yüzünden ancak bir ayda alınabilen ve gemiyi esrarengiz bir şekilde tehlikeli kayalıklara çeken akıntının olduğu yollar, yine böyledir (Melville, 2013d: 216). İftiraya uğramasının ardından önce çırpınmalı bir sinir krizi geçiren, sonra tam durulma ve çözülme anında sağ kolu irade dışı bir şekilde “gece ateşlenen bir topun ağzından çıkan alev hızıyla yerinden fırla[yıp]” Claggart'ı yere seren Billy Budd'ın bedeni, Gotik bir akıma yakalanmıştır adeta (Melville, 1999: 98). *Typee*'de, gemiden kaçan iki kahramanın Markiz Adaları'nda bazen göz gözü görmez sazlıklar arasında, bazen yamaçlardan hızla kayarak, bazen salyangoz hızında ilerleyerek, bazense kayalık engellere çarpa çarpa solucan gibi ilerleyen rotaları, bir birkaç bölüm boyunca devam eden Gotik bir sekansdır (Melville, 2013c: 62-83).

Melville, tehlikelerle dolu karmakarışık Gotik çizgiden öylesine haz alır ki değişik motifleri sayıp döker; “izbarço bağı, anale bağı, camadan bağı, dülger bağı, kazık bağı gibi iç içe geçmiş birçok düğümün birelişimi” olan düğümler... (Melville, 2013d: 130). *Benito Cere-*

no'daki gibi, gemiler her zaman ters rüzgarlar ve aldatici akıntılarla oradan oraya sürüklenir ya da rüzgarsız havada hareketsiz kalır ve rotalarını şaşırırlar (Melville, 2013d: 98). Çizgi sürekli kırılır ve yön değiştirir; *Billy Budd*, *Sağlam Adam*ya da *Pierre*'de olduğu gibi, yazar bile, “ana çizgiden” ayrılarak yolundan sapar ve konu dışı olayların “baştan çıkarıcı”lığına kapılır (Melville, 1999: 39).

Melville'de kırışık ve kırıklı olmayan, düz ve tehlikesiz rota, çizgi, yol bulmak imkânsızdır. Bu tehlikeli ve karmaşık çizgiler, şeyleri birbirine teyeller, ayrı biçimleri birbirine bağlar; canlıları olduğu kadar cansızları da kateder, Gotik biçimde olduğu gibi, organik ile inorganik öğelerin arasından geçer ve onları ayırt edilemez kılar. *Moby Dick*'te Ahab'ın saçlarının arasından başlayan soluk beyaz yara izi, yüzünden boynuna doğru bir ağacın gövdesini diklemesine yaran yıldırım izi gibi iner (Melville, 2013b: 178). Fedallah'ın avcundaki çizgiler, balinanın başındaki kırışıklıklara uzanır ve Ahab'ın gölgesi, Fedallah'inkiyle karışıp büyüyerek ilerler (Melville, 2013b: 405). Deniz canavarının yüzündeki çizgiler, Cebelitarık Kayası'ndaki kırışıklıklara karışır (Melville, 2013b: 424). *Efsunlu Adalar*'da, kaplumbağların sırtlarındaki yarı silinmiş yara izlerinden ağaç kabuklarındaki biçimsiz izlere geçilir (Melville, 2013d: 224). Ağzı kapalı halde sözsüz bir türkü mırıldanan Ahab'ın garip ve boğuk mırıltısı, “onun içinde dönen çarklardan çıkan bir ses[tir]” sanki (Melville, 2013b: 221). Organik olana inorganik bir ölüm solgunluğu, inorganik olana da yaşamsal bir ifade bulaşır: Ahab'ın bir canlı bacağı, bir de ölü kemik parçasından bir bacağı vardır (Melville, 2013b: 222). Buna karşılık canlı balınayı demir zıpkın parçaları sarmalamıştır ve derisi de buzdağları gibi çatlaklarla doludur (Melville, 2013b: 269). Köpekbalıklarının öldükten sonra bile kemiklerinde “yok edilemez, gizemli bir yaşama gücü” kalır (Melville, 2013b: 378). Çürüme, organik ile inorganığın, yaşama ölümün iç içe geçtiği bir uğrak olarak Melville'in tüm eserlerinde karşımıza çıkan bir izlektir.

Melville'in dünyası, organik sanatın insani dünyası değildir. Kuzeyli Gotik'in garabet, biçimsiz, soyut, yine de organik olanı parçalayacak güçte bir yaşama dolu dirimsel dünyasıdır. Bu dünyada tamamlanmış biçimlerden ziyade oluşum halindeki karmaşık çiziler ve yaşamsal güçlerle karşılaşırız. Kahramanlar kapalı organik biçimler değildir en başta; şuralarından ya da buralarından, sürekli mevcut biçimlerinibozan çiziler fırlayan diyagramlar ya da güç bölgeleri gibidir. Tıpkı Ahab gibi *Billy Budd*'ın da biçimi, kontrol edilemeyen bir “acı sırtış”, derinlerden gelip “yüze gaddarca hükmeden çarpık bir ifade” ya da Melville'in neredeyse tüm kahramanları gibi kekemelik, spazmlar ve baş dönmeleri tarafından sürekli bozulur (Melville, 1999: 62). Melville, biçimleri boza boza sonunda saf biçimsiz olana ulaşacaktır; balinaların bilinebilir sabit bir biçimi yoktur söz gelimi, bu nedenle de resimleri yapılamaz, ancak hareket halindeyken onlara dair gerçek bir izlenim edinilebilir (Melville, 2013b: 336). Böylece tıpkı Worringer'in çözümlediği Gotik sanatta olduğu gibi, güçlü bir yaşamsallık organik olanı aşar, durağan biçimleri parçalar ve özgürleşerek tinsel bir boyuta yükselir.

Son olarak bir de, kuzey sanatının Gotik'ten sonraki mirasçısı olan barok biçime bakalım. Barok, Gotik'in mirasçısı olarak görülebilir, zira o da selefî gibi durağan, açık seçik ve tamamlanmış biçimleri betimlemek yerine, hareketi ve oluşu vermek ister (Wölfflin, 2000:

21). Sürekli çalkantı ve hareket, sonsuza doğru giden titreşimler; baroğun ayırt edici nitelikleridir. Barok çizgisel değil, gölgesel bir sanattır Wölfflin'e göre. "Çizgisel"; elle yoklanabilir, ayrık ve kapalı biçimleri tasvir eden üslubu anlatır. Baroksa, nesnelere uzaklarda bir yerlerde birbiri içinde eriyip gittiği "gölgesel" ve optik bir görünüş sunar (Wölfflin, 2000: 26). Kuzeyin optik uzamsallığı fethetme tarzı barok olmuştur denebilir bu açıdan. "Hareket üslubu" der Wölfflin (2000: 233), "tabiatı gereğince, bir çeşit belirsizlik ister."Dönen bir tekerlek, bir ağacın rüzgârda sallanan yaprakları; bunlar gölgesel bir üslupla, titreşen bir belirsizlikte resmedildiklerinde, hareketi duyumsar hale geliriz. Wölfflin bunun mutlak değil, "görelî bir belirsizlik" olduğunu vurgular; zira bir yanları gölgelere batan şekillerin diğer yanlarını görür, karanlığa gömülen kısımları ise artık göremediğimiz noktada sezeriz.

Barok çizgi de, tıpkı Gotik çizgi gibi, hareketin peşinde koşmak için tamamlanmış biçimlerden ve nesnelere bağımsızlaşmış; bir çevre çizgisi olmaktan, şeylere bağlı kalarak onları çerçevelemekten çıkmıştır (Wölfflin, 2000: 48). Barok çizgi de Gotik çizgi gibi kırık bir çizgidir. Nesnelere birbirinden ayırmaktan ve yalıtılmaktan ziyade, onların aralarından geçerek ortak bir hareket ya da ritimle birleşmelerini sağlar. Barok resimde, figürler kolayca çözülemeyecek diyagramatik bir çizgiler dokusu içinde ortak biçimde örülür ve bireysel öğelerin şekilleri bütünüyle ortadan kalkmasa bile, adeta "tek bir elemandan"mış gibi görünür ve "aynı hareketle titreşirler" (Wölfflin, 2000: 55). Işık ve renk, tıpkı çizgi gibi, hareket etkisi yaratmaya adanmıştır barokta. Işık ve renk artık tek tek nesnelere nitelikleri olmaktan kurtulmuştur; nesnelere birleştiren hareketi ortaya çıkarmak ve tabloya birlik vermek için özerk biçimde yayılmaya başlamıştır. Çizginin, ışığın ve rengin özerk kullanımıyla, hareketli bir birlik elde edilir: "Formdan forma geçitler, köprüler kurulmuştur ve hareket hiç durmamaca bunların üzerinde, bir formdan ötekine geçmektedir" (Wölfflin, 2000: 189-190). Sonra ansızın, bir figür, "güçlü bir vurguyla", kendini gölgeler içinden belli eder.

Melville okurları, baroğa dair bu anlatımlarda, yine onun romanlarından pek çok çarpıcı sahneyi hatırlamış olacaktırlar. Barok gölgesellik Melville'in tüm külliyatına hakimdir. Melville'de her şey sisler ve puslar içinde birbirine karışır, görünmez ve seçilmez hale gelene dek karanlığa gömülür. *Moby Dick*'in henüz başlarında, Fıskırtı Hanı'ndaki gölgeli, dumanlanmış resim, barok bir manzaradır; "ne olduğu belirsiz bir köpüğün içinde yüzen" "gizemli kocaman yığınımı şey" in aslında ne olduğu sezilir, amatam olarak çözülemeyen bir türlü (Melville, 2013b: 56). Romanın ortalarına doğru, balinanın derisini yüzen Queequeg ile onu takip eden köpekbalıkları, kanın bulandırdığı suların içine yarı yarıya gömülerek birbirine karışır (Melville, 2013b: 397). Melville (2013d: 12), dağları ve ovaları betimlediğinde, her şey, *Veranda* öyküsünde olduğu gibi, "ışığın ve gölgenin büyümlü şartları altında belirsiz[leşmeye]"başlar.Şekiller, barok resimlerdeki gibi, sisler içinden yavaş yavaş belirir: "Bu bir kuş; beyaz kanatlı bir kuş. Belki de... yoo... hayır... bu... bu bir mendil" (Melville, 2013d: 259). *Israel Potter*'da (Melville, 2006a: 179), savaşan iki düşman gemisi gecenin karanlığı içinde bütün mürettebatıyla birlikte birbirine karışır ve birbirinden ayırt edilemez hale gelir. Bütün bu izlek ve imgelerin manasını daha derinlemesine soruşturmak için, Melville'in edebî biçimini başka kültürel biçimlerle ilişkilendirmeye devam edelim.

2. Hegel ve Melville: Kavramda ve duyumsamada spekülâtif

Melville'in eserlerinde, karşıtların birbirine dönüşmesi ile ilgili izlek sürekli karşımıza çıkmaktadır. *Sağlam Adam*'da (Melville, 2015), güven ile güvensizlik arasındaki karşıtlık ve birinden diğerine tekensiz gidiş gelişler irdelenir. *Moby Dick*'te anlatıcı, "karşıt şeylerin bir araya gelmesindeki büyü"den söz eder (Melville, 2013b: 285). Beyaz, iki karşıt ucu kendinde toplayan renktir; masumiyet ile en dehşet verici korkunçluk, tanrısallık ile akli çıkaran şeytânilik, onda birleşir (Melville, 2013b: 252-60). Queequeg'in tabuttan cankurtaranı, karşıtların bir araya gelişinin bir başka örneğidir (Melville, 2013b: 629). *Elma Ağacı* öyküsünde, karşıtlar yine iç içe geçmiştir; bodrum katındaki antika masanın ağacının içinden, canlı bir böcek çıkar. Kahramanın tepkisi yine şu olur: "Büyülenmişim" (Melville, 2014: 74). *Pierre*'de, pasın ve çürümenin –ve Amerikan dolarının– rengi olan yeşilin, Doğa'yı ve yaşamdaki bolluğu da simgelediği, Amerika'nın Ölüm ile Yaşam'ı birbirine dönüştürdüğü anlatılır: "[D]oğanın en güçlü yasası, Ölüm'den Yaşam yaratmasıdır" (Melville, 2006b: 34-35). Tommo, Typee'lerin elinde hem esir hem misafirdir; dolayısıyla tam olarak ne biridir ne diğeri (Melville, 2013c: 149). *Typee*'de genel olarak beyaz adamın inandığı kültürel şema tersine çevrilmiştir: Vahşi yabani, uygar insandan hem daha iyi ve ahlaklı, hem de daha mutludur. Karşıtlar sürekli birbirine dönüşür.

Karşıtların spekülâtif bir şekilde bir araya gelmesine dair bütün bu örnekler, akla Hegel'in diyalektiğini getiriyor. Hegel (2004: 39) için de yaşam, Tin'in yaşamı, ölümü kendinde korumayı içerir. Acaba Melville gerçekten Hegelci miydi ve eğer öyleyse, hangi açıdan? Hegel'le yakınlıklar aşikardır. *Benito Cereno*'da, Hegel'in köle-efendi diyalektiğini andıran bir köle-efendi diyalektiği parodisi bile çıkar karşımıza. Hegel'de kölenin efendiye boyun eğerek kültür üretiminin efendisi haline gelmesi gibi, Melville'in öyküsünde de köle, efendisini esir olarak onu "kendi zevkli elleriyle" yaratmaya başlamıştır (Melville, 2013d: 149).

Aslında, Hegel de bir Kuzeylidir. Hegel'in (2004: 24) hiç de küçümsenmeyecek felsefi amacı, mutlağın kavranmasını sağlamaktır. Hegel için bu tür bir bilgi, gerçeği dondurarak değil, oluş süreci içerisinde kavramalıdır. Zira gerçeklik tamamlanmış ve durağan değildir. Hegel'in (2004: 48) şiirsel benzetmesiyle, "[g]erçek [...] orada hiçbir üyenin ayık olmadığı Baküs coşkunluğudur[...]" Peki gerçekliği mutlak olarak, yani devingenliği –ve çelişkiler üreten zamansallığı– içerisinde kavramak nasıl mümkündür? Hegel (2004: 40), radikal bir düşünceyle, kavramlarımızın, ifade edecekleri gerçekliğe içeriden nüfuz edebilmeleri için, kendilerinin de devinimli olmaları gerektiğini ileri sürer; kavramlar, "kendiliğinden-devimler, çemberler, tözleri olan şey, tinsel özellikler" halini almalıdır. Başka bir anlatımla, kavramlar, tıpkı Gotik çizgi gibi, kendi inorganik yaşamlarına sahip olmalı ve bu tinsel yaşamı –ki gerçekliğin hareketini tekrar eder– kendisini izleyene geçirebilmelidir. Gotik sanat bu amaçla nasıl ki kendisine Yunanlılara özgü organik biçim dilinden farklı, yeni bir üslup geliştirmeye yöneldiyse, Hegel de o şekilde, Yunan düşüncesinden miras kalan biçimsel mantığın ve yüklemse önermenin (*predicative proposition*) yerine, "spekülâtif" olarak adlandırdığı yeni bir önerme dilini geçirmeye girişecektir. Bu açıdan Hegel'in spekülâtif diyalektiği, gerek hedefleri –tamamlanmış ve donuk biçimleri değil, hareketi ve oluşu vermek– gerek araçları bakımından, Gotik imgelemin felsefi alandaki bir mukabilini teşkil eder.

Hegel'e (2004: 52) göre, "tümü de eşit ölçüde ölü Anlak ürünü ve dışsal bilgiler"den oluşan bir önermeler sistemi, mutlağın devinimlerini doğru şekilde kavrayamaz. Bu nedenle, Hegel (2004: 58), yüklemse önermeye karşı, "spekülatif önerme" adını verdiği yeni bir ifade biçimini çıkarmak ister. Ancak Hegel'in "spekülatif önerme" ile neyi kastettiği o kadar da açık değildir. Literatürde, spekülatif önermenin tam olarak ne olduğu ve klasik önerme biçiminden nasıl farklılaştığı üzerine tartışmalar mevcuttur. Spekülatif önerme kavramını inceleyen araştırmacılar, spekülatif önermenin klasik önerme biçiminden ayrı bir önerme biçimi olmaktan ziyade, "önermenin spekülatif kullanımı" olduğuna hükmetmişlerdir (Beiser, 2019: 214; Lau, 2006: 62). Yine de, Hegel'in spekülatif cümleleri, anlama yetisi açısından afallatıcıdır: Klasik önerme biçimi, "gül kırmızıdır" (the rose is red) gibi bir yargı verirken, spekülatif önerme "kırmızı güldür" (the rose is *the* red) gibi afallatıcı bir özdeşlik verir. "Tanrı varlıktır" (Gott ist das Sein/God is the being), "edimsel olan evrenseldir" (das Wirkliche ist das Allgemeine/the actual is the universal) gibi cümleler, yine spekülatif bir tınıya sahiptir (Lou, 2006: 60-61). Bu cümleler, yüklem önünde belirli tanımlık bulunmasıyla, yüklemse önermelerden ayrılır ve spekülatif özdeşlik önermeleri halini alır. Zira Hegel (2004: 58), yüklemse önermelerin, içerik olarak özne ile yüklem arasındaki birliği kast etmek isterken, biçimsel olarak onları ayırdığını; böylece hakiki özdeşliğe ulaşamadığını belirtir. Oysa hem bu ayrımları korumak, hem de onları aşarak hakiki birliğe, spekülatif olana ulaşmak gerekmektedir. İşte, spekülatif ifade tarzının -bundan, Hegel'in güç anlaşılabilirliğiyle ünlü bütün felsefi üslubunu anlayabiliriz- hedefinin özne ile nesne, kavram ile varlık, düşünce ile yaşam arasındaki bu birliği zihinsel olarak deneyimlemek olduğu söylenebilir.

Spekülatif cümlelerin, yabancı tınılarıyla, anlama yetimiz üzerinde Gotik çizgiye denk bir etkileri vardır. Alışkanlık gereği sabit bir dilbilgisel özneye sabit yüklemelerin atfedilmesini beklediğimiz yerde, spekülatif cümlede dönüşümlü olarak birbirlerinin yerini alan hareketli terimlerle karşılaşırız; bundan böyle her yüklem, aynı zamanda öznedir; her özne, aynı zamanda bir nesnedir. Hegel (2004: 60), spekülatif olanın, "salt bu devimin anlatımı" olduğunu söyler. Bu devim içinde, özne ile nesne arasındaki ayrım ortadan kalkar; okur, kendini içerikten ayırt edemez hale gelerek gerçeğin içsel devimine, mutlağa içeriden katılır (Pahl, 2006: 242). Görmüş olduğumuz üzere, bu tam da Gotik sanatın ayırt edici vasfıydı: Bizi mesafeli ve rahat anlama yetimizin güvenli bölgelerinden kendi irademiz dışında çekip alarak dışımızdaki güçlü bir harekete, mutlağın hareketine katmak. Hegel'le birlikte, bu transdantal yaşamın amacı da daha açık hale gelir: Organik-üstü bir yaşamla dolu olan kavramlar, bizi tikel bilincimizin içe kapalılığından çıkararak bütüne, Tin'e katılmamızı ve kendimizi yeniden onun bir parçası olarak anlamamızı sağlar.

Hegeli diyalektiğin spekülatif uğrağında karşılaşılan durumun bir dengiyle, Melville'in edebi imgeleminde karşılaşırız. Bu kez, spekülatif deneyim kavramdan imgeye ve duyumsamaya aktarılmıştır. Melville'de, tıpkı Hegel'in spekülatif cümlelerinde olduğu gibi, karşıtlar, anlama yetimizi şoke edecek biçimde ansızın ve hiç beklenmedik yollarla birbirine dönüşür. Balina, aynı anda birbirine zıt iki kutupta, birbirinden kilometrelerce uzak iki yerde birden görülür. İlk bakışta, bunun olanaksız olduğu aşıkardır. Ama belki de balinalar, Atlantik ile Pasifik'i birleştiren "kuzeybatı geçidini" biliyorlardır. Karşıtları birbirine bağlayan gizemli kuzey geçit-

leri, bir dağın tepesindeki gölün içinden okyanusta batmış gemilerin enkazının çıkarılmasına, Siracusa'daki bir çeşmenin sularının yeraltı yollarıyla ta Kudüs'ten gelmesine izin verebilir (Melville, 2013b: 246). Akıl almaz birtakım serüvenlerden sonra, düşman kralının özel bahçesi, Israel Potter için en güvenli sığınak olur (Melville, 2006a: 43). Yine benzer akılalmaz olaylar sonucu, kız kardeşi, Pierre'in karısı olur: "Kız mısın, kardeşim mi, karım mı, azize misin yoksa şeytan mı!" (Melville, 2006b: 475). Hegel'in cümleleri nasıl zihnimize alışılmadık blokajlar uygulayarak ayırık ve en uzak olanları birleştiriyorsa, Melville'in imgeleri de yeryüzünün büzülerek dertop olmasına ve birbirine en uzak köşelerinin birbiriyle bitişmesine yol açar.

Melville'in karşıtları alışıldık olmayan yollarla birleştiren imgeleri de Hegel'in spekülâtif cümleleri gibi hayal gücümüzü ve anlama yetimizi zorlayarak sınırlarını aşmalarına yol açar. Rus biçimcilerin sanatın tanımı olarak gördükleri bu aşinalıktan çıkarma stratejisiyle, dünyanın yeni bir imgesi çıkar ortaya, olanaklı dünyalara bir yenisi eklenir. Yine de, bütün yakınlıklarına karşın, Hegel ile Melville'in vizyonları arasında sanki derin bir farklılık vardır. Bir yanıyla spekülâtif sarhoşluğun ve sersemleticiliğin filozofu olan Hegel, diğer yanıyla halen dengenin, ölçünün ve akıl başında bilgeliğin filozofudur; "çoşkunluk ve bulanıklığın Bilime üstün olduğunu" ileri sürenlere hiddetle karşı çıkar (Hegel, 2004: 26). Haddizatında Hegel, Alman klasisizminin akıl, ölçü ve ahenk yanlısı ideallerine bağlıdır. Kaufmann (2004: 20), Hegel'in Schiller'den "ahenkli bir bütün olarak insan" idealini devraldığını belirtir. Schiller, karşıt kutupları yeni bir birlik içinde uzlaştırma ve dengeye ulaştırmanın formülünü şu şekilde verir söz gelimi: "[G]örev, mevcut belirlenimi ortadan kaldırmak ve aynı anda korumaktır, bu da tek şekilde mümkündür: Başka bir belirlenimi ona karşı koyarak. Kefeler boşken dengededir, ama eşit ağırlıkla doldurulduklarında da dengededir" (Schiller, 1999'dan akt. Kaufmann, 2004: 25).

İki belirlenim, eşit güçle iki zıt yöne doğru çektikleri için, ikisi eşit kuvvetle yeni biçimin içinde var oldukları için, yeni biçim canlıdır; farklılıkların ya da karşıtlıkların sönüp gittiği boş birlik değildir. Yine de dingindir, zira kapsadığı karşıt belirlenimlerin ağırlığını nötralize eder. Denge, ahenk ve uzlaşma idealleri, Hegel ve onun asli ilham kaynakları olan Schiller ile Goethe'de başat ideallerdir. Bu anlamda, romantizmle tüm içli dışlılıklarına karşın, onlar klasisizmin bir parçasıdır (Kaufmann, 2004: 30). Hegel'in de Kuzeyli araçları klasisist bir hedefin buyruğuna verdiği söylenebilir. Onun felsefesi, irrasyonel aşırı hareketi (spekülâtif) içerse de, son kertede denge ve ölçüden yanadır. Oysa Melville, klasisizme ve rasyonalizme karşı evcilleşmemiş bir Gotik pathosun sanatçısıdır. Melville çoşkunluğun, bilgiyi çaresiz bırakan bulanıklığın ve belirsizliğin şairidir. Melville'de karşıtların birbirine dönüşümü bir sentezde nihayetlenmez; akıl dışı hareket bir dengede duraklamaz. Karşıttan karşıta kayma hareketi bitimsizdir. Bütün bunlar, bizi Melville'in edebi görüşünü anlamak için Hegel'den başka bir filozofa müracaat etmeye sevk ediyor.

3. Spinoza ve Melville: Töz-Roman, oluşlar, düzenlemeler ve nihilizm

Melville'in edebiyatını anlamaya yardımcı olabilecek Gotik ve spekülâtif izlekler, Spinozacılıkta adeta birleşir. Spinoza, yirminci yüzyılda yeniden yıldızı parlamış ve bazen Hegel'e bir alternatif olarak (Deleuze, 2005), bazen Hegel'le daha karmaşık bir ilişki içinde

(Macherey, 2013) ele alınmış ultra rasyonalist bir on yedinci yüzyıl filozofudur. Onun felsefesini en temel hatlarıyla, “*Deus sive natura*” (Tanrı ya da doğa) formülü ve bölünmez tek töze karşılık düşen sonsuz sayıdaki sıfat kavrayışı özetler.

Bilinen yegane sıfatlar uzam ve düşünce olsa da, tözün ya da Tanrı’nın sonsuz sayıda sıfatı vardır ve bunların her biri, tözün eksiksiz yetkinlikteki ifadeleridir. Töz kendini dünyadaki her bir varlıkta eşit ölçüde yetkin şekilde ifade eder. Her varlık, kendi sıfatında tözün ifadesi olmak bakımından onun bir parçasıdır. Dolayısıyla tözde bütün sıfatlar ve bütün varlıklar birleşir. Aslında Spinozacı tözün esrarengiz bir yönü vardır, zira “[t]özün özü, onu ifade eden sıfatların dışında varolmaz”; “[i]fade edilen, kendi ifadelerinin dışında varolmaz” (Deleuze, 2013: 42). Sıfatları dışında var olmayan tözün, bölünmeksizin farklı sıfatlara nasıl ayrılabilirdiği ilginç bir sorudur. Deleuze, bu muammayı çözebilmek için, “sayısal olmayan gerçek ayırım” gibi ilginç bir kavram yaratır. Gerçek ayırım, şeylerdeki bir bölünmenin eşlik etmediği bir ayırımdır (Deleuze, 2013: 33-40). Şeylerin içeriden farklılaşırken dışarıdan bir bütün olarak kaldığı tözün kendinde ayırımını kavramak için, Melville’in bazı imgeleri şaşırtıcı biçimde imdada koşar. Ahab’ın tutkusu, “ondan ayrı, bağımsız bir güç” haline gelir, öyle ki kendisi bile korkup kaçır ondan (Melville, 2013b: 267). Mürettebat balina pisliğinden amber çıkarırken: “[B]irdenbire bu pisliğin içinden, kötü kokular arasından, hafif ve güzel başka bir koku, tertemiz sıyrılıverdi; bir ırmağın başka bir ırmakla buluşup, onunla hiç karışmadan bir süre akması gibi” (Melville, 2013b: 493). Dışarıdan bir, içeriden ayrıdır bu ırmak(lar); tıpkı gökle deniz arasındaki ayırım gibi: “Ama gökle deniz arasındaki bu karşıtlık, içtendi yalnız. Dışarıdan bakınca, aralarında ince renk ve gölge değişiklikleri bulunduğu halde, gökle deniz bir bütün görünüyordu” (Melville, 2013b: 649).

Melville, Spinoza’nın töz olarak kavradığını, varlığın bütünlüğü olarak hisseder ve algılar. Varlıkların, içeriden ayrı kalmayı sürdürmekle birlikte, tözde nasıl birleşebileceğini anlamak için, Spinoza’nın fizik teorisine de başvurabiliriz. Spinoza, cisimlerin bir biçime ve şekle sahip olmak için sonsuz toplamlar halinde var olduğunu, eş deyişle yalnızca bileşik cisimler olarak var olduğunu düşünür. Bu bileşik cisimler, “hareketlerini birbirlerine iletirek” iletişim kurarlar (Spinoza, 2011: 201-3). Spinoza’nın fiziğinden ve töz kavramından yola çıkan Deleuze bu kavrayışı geliştirir. Deleuze (2005: 132), Spinoza’nın tüm sıfatlar için tek bir töz ya da tüm bedenler için tek bir Doğa kavrayışını, “üzerine tüm bedenlerin, tüm ruhların ve tüm bireylerin yerleştirildiği *ortak bir içkinlik planı*” olarak düşünmeyi önerir. Bu içkinlik planı, “bir kesit, bir arakesit, bir diyagramdır.” İçkinlik planında, tamamlanmış bedenler, organlar ve biçimler, özneler ve nesnelere değil, bütün bunların kendisinden oluşacağı biçim bulmamış unsurlar, anonim kuvvetler ve çizgiler ve bunlar arasındaki hız ve yavaşlık, hareket ve durağanlık ilişkileri ve düzenlemeleri yer alır (Deleuze, 2005: 133-37). Bu düzenlemelerde, insan, hayvan ya da yapay şeyler, aralarındaki ayrımlara karşın, birlikte titreşirler. İki biçim ya da bireyi oluşturan ilişkiler, içkinlik planı üzerinde bileşmeye başladığında, üst bir birey oluştururlar. Bunlar “ortak mefhumlar”, “upuygun fikirler” ya da “oluşlar”dır: “Bir fikir ne zaman upuygun ise, benimki ve bir başkasınınki olmak üzere en azından iki bedeni, ilişkilerini bileşime soktukları görünüm altında, kesin olarak kavrar (‘ortak mefhum’)” (Deleuze, 2005: 44).

Melville'in edebi imgelemini en iyi yansıtan felsefi vizyonun, Spinozacı içkinlik planı olarak töz olduğunu fark ederiz. Melville'in öykü ve romanları, içindeki tüm kahramanları ve insanlarıyla, denizleri ve peyzajlarıyla, araç gereç ve nesneleriyle birlikte, Spinozacı tözün ya da Deleuze'ün açılmadığı şekliyle içkinlik planının üzerinde yer alıyor gibidir. *Moby Dick*, böyle bir içkinlik planıdır örneğin: İçindeki tüm varlıklar, tek bir töze aitmiş gibi birlikte titreşir; her varlık, diğerlerinin titreşimlerini, renklerini, parıltılarını taşır. Bütün varlıklar arasında gizemli rezonanslar ortaya çıkar ve sonunda hepsi, bütün roman-varlığı birleştiren tek bir tözde yankılanırlar.

En belirgin rezonans, romanın asıl kahramanları Kaptan Ahab ile *Moby Dick* arasındaki sürekli vurgulanan yakınlaşmadadır: Balının beyaz lekeleri, derisindeki kırıksıklıklar ve izler, Ahab'ın boynundan aşağı inen beyaz lekede ve alnındaki çizgilerde devam eder; Ahab'ın soluk beyaz kemik bacağı, balının soluk beyaz renginde yankılanır. *Moby Dick*'in garip, yamuk çenesi ve kamburu, Ahab'ınkilerle karışır. *Moby Dick* ve Ahab, delice öfkeleri ve anlamsız kötülükleriyle, *iki ayrı bedende tek bir varlık* gibidir. Sonunda, Deleuze'ün tabiriyle iki varlık arasında birinden diğerine sürekli bir şeylerin geçip durduğu bir "ayırt edilemezlik bölgesi", "değiş tokuş kuşağı" ya da "oluş bloğu" kurulur:

"[İ]ki öge arasında, karşılıklı farklılaşmalarından hemen önceki noktaya ermişler gibi, adeta bir *ayrısızlık*, *ayırt edilemezlik*, *belirsizlik bölgesi* kurulur: Bu nokta, bir benzeşme değil, bir kayma, en uç noktada bir yakınlık, mutlak bir bitişiklik; doğal bir soy zincirlenmesi değil, doğaya karşı bir birleşmedir. Bu bir 'uzak Kuzey', 'Kuzey' bölgesidir. Bu, artık bir Mimesis sorunu değil, oluş sorunudur: Ahab, balınayı taklit etmez, *Moby Dick* olur, artık *Moby Dick*'ten ayırt edilemeyeceği yakınlık bölgesine geçer ve ona vururken kendisine vurur" (Deleuze, 2007: 100) [italik ve tek tırnaklar orijinalde].

Gizli yakınlıklar Ahab'la *Moby Dick* arasında değildir yalnızca; geminin diğer mürettebatı da Ahab'la gizli ve biçimlerini bozan bir yakınlık içine girmeye başlar. Ishmael dahil, hepsi onunla içten içe yabanıl ve tekinsiz bir yakınlık hissetmektedir (Melville, 2013b: 243). Delilik, Ahab'ın deliliği, gemideki herkese az çok bulaşır böylece (Melville, 2013b: 226). Tüm roman kişileri, istemeksizin ve bir yanlarıyla tiksinerik de olsa gizemli bir duygudaşlıkla birbirlerine bağlanır. Starbuck, "burgu" gibi içine girip aklını başından alan Ahab'a, "anlatılmaz bir bağ" ile bağlandığını ve ona yardım etmesi gerektiğini hisseder. "Bir çelik halatla yedeğe almış, çekiyor beni. Hangi bıçakla keseyim bu halatı? Korkunç ihtiyar! [...] İçimden başkaldırarak boyun eğeceğim ona; daha kötüsü, acıya acıya kin duyacağım ona" (Melville, 2013b: 229). Gotik bir zorbalıkla, kaynaşık birbirinin içinde erimeksizin bileşen, hareketlerini birbirlerine geçiren bireyler... Sonunda, titreşimlerin insanlar ve yapay şeyler arasından geçerek tüm varlığı birbirine bağlamaya başlar. Tatlı tatlı yüzen geminin salıntısı Ishmael'e geçer, gemi bu salıntıyı denizden almıştır, deniz de, "çözülemez Tanrı sırlarının akışından" (Melville, 2013b: 218).

Varlıkların ayrılıkları içindeki birleşiminden kaynaklanan titreşimlere ilişkin bu Spinozacı izlek, diğer yapıtlarda da karşımıza çıkar. *Bartleby*'de, dava vekilinin Bartleby ile duygudaşlığı böyledir söz gelimi. Bartleby'nin esrarengiz "yapmamayı tercih ederim" sözü, biçimlenmemiş bir ifade özelliği olarak, ofisteki diğer memurlara ve dava vekiline de bulaşır ve istemsizce bu sözü yankırlarlar (Melville, 2013a: 40). *Bekar Kızlar Cehennemi*'nde, sürekli

beyaz kâğıt parçalarıyla uğraşan işçi kızlara, sonunda soluk kâğıt beyazı bir renk bulaşır (Melville, 2014: 42). *Pierre*'de, yüzlerdeki ve resimlerdeki ifade özellikleri, sürekli hareketlidir ve biçimlerden bağımsızlaşarak, babadan kıza geçer dururlar (Melville, 2006b: 161). Seslerden öksürükler, tıslamalar kopup kaçar, görüntüler bile ait oldukları şeyin sesinden firar eder (Melville, 2006b: 85).

Henüz biçimlenmemiş ya da ait oldukları biçimlerden kopmuş ifade öğelerinin aralıksız hareketleri ve uçuşup durmaları nedeniyle, Melville'de bütün varlıklar oluş halindedir; ya olağan biçimleri bozulmuştur, ya henüz biçim almamıştır ya da iki biçim arasında havada asılı kalmış durumdadır ve sürekli titreşirler. Hayvan, bitki, kadın ve azınlık oluşlar tüm eseri kateder. *Moby Dick*'te ejdarhalarla balinalar “garip bir biçimde karışır, birbirinden ayırt edilemez olurlar” (Melville, 2013b: 442). *Asil Horoz Beneventano'nun Ötüşü*'nde, horozu hayranlıkla dinleyen ve peşine düşen adam, giderek bir horoz-oluşa girer: “[S]evinçli ve meydan okuyan ötüşün sesiyle ruhum da bir horoza dönüşüyor” der ve ardından ötmeye başlar (Melville, 2014: 176). Claggart'ın gözleri, Billy Budd'a iftira attığı an, olağanüstü bir değişikliğe uğrar, koyu menekşe renkleri bulanır ve mora çalan kül rengine döner; “insanlık silinip yerine, pek derin sularda yaşayan, henüz kitaplara geçmemiş bazı yaratıkların donuk, fırlak gözlerindeki anlaşılmaz bakış” gelir (Melville, 1999: 97). Bütün bunlar bir benzetmeden ötedir: Penguen, ne balıktır, ne insan, ne de kuş; bu üç biçimin her birinden belli özellikler taşımakla birlikte, hiçbirinde yuvasında değildir, o adeta doğa ananın utanarak kutup bölgelerine sakladığı “biçimsiz çocuğu”dur (Melville, 2013d: 230-31). İsa bitki olma arzusunu dile getirir:

“[B]en mutluluk için dua etmiyorum, huzur için dua ediyorum –hareketsiz kalmak için– kendimi bir bitki gibi hissedebilmek için, yaşamın peşinde koşmadan onu özümseyen, bireysel duyuları olmadan var olan bir bitki gibi olmak. Bireysellikte tam bir huzur bulunamayacağımı seziyorum. Onun için bir gün her yerde bulunan ve bütün yaratıklara can veren ruhun bir parçası olmayı, ona katılmayı umuyorum.” (Melville, 2006b: 169)

Oluşlar, varlıkların kendi kapalı biçimlerini kırarak dışarı sızma, bütüne ya da töze katılma yollarıdır. Oluşlar deneylerdir; Melville okumak, olağan algı kalıplarımızı kırar, şeyler arasındaki farklı titreşimleri hissetmemizi, tehlikeli yaklaşmaları bizzat deneyimlememizi sağlar. İfade öğelerinin varlıklardan kaçıp kurtulmasıyla, yerleşik organizasyon biçimleri çöker, yersizyurtsuzlaşır ve varlık yenilenir. Edebiyat, dünyaya yeni bir başlangıç olur. Ancak Melville'de oluşlar hızla salt biçimsizliğe ve kaosa doğru ilerler; Melville (2013d: 221), “[ş]ekilsizliğin bütün dehşet verici çeşitleri”ni kucaklar zira. Bütün biçimler belirsizleşir; biçimsizlik ve belirsizlik, Melville'in mottoları haline gelir. Şeylerin biçimlerine dair kesin olan hiçbir şey söylenemez olur: Balinanın biçimi bilinemez söz gelimi, resmi de yapılamaz. Yalnızca “canlıyken biçimi üstüne aşağı yukarı bir fikir edi[nilebilir]” (Melville, 2013b: 336). Koca kafası, bakanın bulunduğu konuma göre değişik biçimler alır (Melville, 2013b: 410). Bu biçimsizliği, biçim-dışılığıyla balina, tözün anlamsız azametini, tanrının belirsizliğini çağırır, onun simgesi olur (Melville, 2013b: 426-61).

Dünyanın derinlerinde her şey karmaşıklaşır, içiçe geçer ve barok bir şekilde bulanıklaşır. Tözün kaosuna yuvarlanırsınız. Hegel, Spinoza'nın tözünü, şeylerin ve bilincin tüm ayırım ve belirlenimlerinin içinde eriyerek yitip gittiği “yokluğun uçurumu”olarak nitelemiştir

(Macherey, 2013: 39). Macherey'e (2013: 34) göre, "belirlenimlerin bir kaynağı olarak kendini gösteren töz, aynı zamanda kendi içinde bir belirlenim hiçliğidir, çünkü her belirlenimi önceleyen ve koşullayan belirlenimsizdir." Spinoza'nın tözü, bizi "mutlak akılcılık ile saçmaya dair belirli bir his arasındaki derin bağ" ile yüzleştiren modernist bir tınıya sahiptir (Ramond, 2014: 110). Bütün bunlar, Melville'in edebi görüşü ile Spinoza'nın felsefi görüşünü derinden bir şekilde yakınlaştırır.

Nihayet, bilinmez kaosun dibinde, nihilizmle karşılaşırız. Melville'de en sık karşılaşılan izleklerden biri nihilizmdir. Melville'in eserlerinde karşımıza sıkça çıkan, hareketsiz bir şekilde boşluğa bakan kahramanlar nihilizmin sembolik figürleridir. Bu kahramanların en ünlüsü, Wall Street'teki ('Duvar' Caddesi) ofisin karşısındaki beyaz duvara saatlerce bakan ve hiçbir şey "yapmamayı tercih eden" Bartleby'dir (Melville, 2013a: 15). Ancak dikkat edildiğinde, donakalma huyunun başka karakterlerde de bir nihilizm tohumu gibi hep var olduğu fark edilir: Ahab, sık sık, hareketsiz bir şekilde uzun saatler boyunca ıssız okyanusa bakar durur. *Bekar Kızlar Cehennemi*'nde, beyaz hamurdan boş kağıtlar yapan ve zamanla kendi gözleri de boş bakmaya başlayan işçi kızlara atıfla, Locke'un insan zihninin "boş bir levha" olduğu yönündeki sözlerini aktarır anlatıcı (Melville, 20014: 42). Kaptan Vere, "dalgin dalgin kapkara sulara ve açıklara" bakar sık sık (Melville, 1999: 45). Pierre, tüm yaşadıklarından sonra, "mutlak ıssızlık"tan başka hiçbir şeyden tat almaz olur; nerede olduğunu bilmez, yaşadığını gösteren hiçbir şey hissetmez içinde, hatta gözleri bile görmez olur (Melville, 2006b: 448). Zenci kölesi tarafından tutsak alınan Don Benito, buz gibi durur; sürekli donukluk gösterir (Melville, 2013d: 93-98). Onlara ne olmuştur? Neden bu hale gelmişlerdir? Deleuze bu figürlere "özgünler" demektedir:

"Her özgün, açıklanabilir tüm biçimleri aşan güçlü bir yalnız Figürdür: İmgesiz bir düşüncenin, cevapsız bir sorunun, aşırı ve usallığı olmayan bir mantığın inatçılığının belirtisi olan ışıl ışıl ifade özellikleri saçar. Yaşam ve bilgi figürleri olarak, açıklanamaz bir şeyi bilirler, akıl sır ermez bir şeyi yaşarlar." (Deleuze, 2007: 106)

Bu "aşırı ve usallığı olmayan mantık", Spinozacı tözün uç noktaya dek giderek akıl dışına sıçrayan ultrarasyonalizminden başka bir şey değildir. Tözün ardında ne vardır peki? İçkinlik düzleminin asıl devindiricisi nedir; onu çatan enerjinin kaynağı nerededir? Yaşamı devingenleştiren, birbirinden alabildiğine uzak kaynaklar ve pazarlar arasında bağlantılar kuran ve her şeyin meta olmak bakımından eş değerliliğini tesis ederek hammaddenin sonsuz dönüştürülebilirliğini sağlayan kapitalist üretim biçimi², içkinlik düzleminin ardında kendisini hissettiriyor gibidir. Geliştirilmeye açık bir fikir olarak, kapitalist üretim güdüsünün, hem genç Melville'i gemi mürettebatı olarak maceralara sürükleyen, hem de en asli edebi imgelelerini ona bahşeden sosyal güç olduğu ileri sürülebilir. Melville'de, bütün biçimlerin kendinden çıktığı ve bütün biçimleri kendinde saklayan Spinozacı töz, varlığın arkhesi, *Moby Dick*'teki tüm bireysel özelliklerin içinde eridiği ve kendisinden çok farklı şeylerin yapıldığı "ispermeçet yağı" ya da *Bekar Kızlar Cehennemi*'ndeki üzerine her şeyin yazılabileceği "kağıt hamuru", esasen kapitalizmin işlediği birer hammadedir. Melville'in romanları da Hegel'in felsefesi gibi, kapitalist modernliğin açtığı olanaklarla varlığın tüm çeşitliliği içinde kucaklandığı ansiklopedik bir bütündür. Ancak belki de Hegel'le aralarında geçen elli yılda, akla ve bilgiye

mutlak inançtan Lukács'ın (2000: 21-52) sanatsal modernizmin temsilcisi olan yazarlarda gözlemediği ontolojik güvensizliğe geçiş yapılmıştır. Melville gerçekten de, edebiyatında hayvan ve bitki oluşların alabildiğine yoğunluğuyla Kafka gibi modernist yazarları önceler. Bütün bunlar bir yandan varoluşun anlam zenginliğini, bir yandan da insan varoluşunun anlamsızlığını ve mevcut haliyle “insandan” kaçışın (yabanılığa, okyanuslara, ya da bitki ve hayvanlara) zorunluluğunu hissettirir.

Sonuç

Melville'in edebi yaratıcılığı, akla bir meydan okuma içerir. Bu nedenle onun edebi yaratıcılığını ve edebi görüşünü anlamının anahtarı, akılcı ve ılımlı dünya görüşünün nüfuz edemediği sanatsal biçim geleneklerinde aranabilir. Bu çerçevede, Melville'in edebi yaratıcılığını Gotik ve Barok gibi Kuzeyli biçim dilleriyle ilişkilendirerek anlaşılır kılmayı denedim. Kuzeyli biçim dilleri, güneyin akılcı, duyumsal ve ılıman sanat üsluplarına karşıt bir kutup oluşturur. Worringer, Gotik üslubu, Antik Yunan'ın organik üslubunun ve Antik Mısır'ın geometrik-soyutlayıcı üslubunun garip bir alaşımı olarak yorumlamıştır. Gotik üslupta, soyut olanın adeta zorla canlandırılmasıyla karşı karşıya kalırız. Böylece Gotik biçim, aşırı güçlü, organik olmayan, neredeyse tinsel bir yaşama sahip olur. Sürekli engellerle karmakarışık bir rota çizen Gotik çizgi, güçlü yaşamsallığını kendisini izleyenin iradesine zorla dayatır. Melville'de, tehlikeli bölgelerde dolaşan, başına buyruk bir şekilde ilerleyen ve izleyenin iradesini cebren ele geçirerek kendi akıldışı hareketine zorlayan Gotik çizginin inanılmaz çeşitlilikte örnekleri olduğunu gördük. Büyük canavarın peşinde okyanusta oradan oraya sürüklenen gemiler, gizemli adalarda tehlikeli uçurumlarda ilerleyen maceracılar, ölüm tehlikesiyle dolu karman çorman balina hatlatları; Melville'in edebi imgelemine bu en başat figürleri, Gotik çizginin sembolleri gibidir. Yine aynı şekilde, Melville'de bütün olayların gölgeli ve barok bir sahnede geçtiğini, biçimlerin açık seçik görülmekten ziyade karanlıklar içinden kısmen belirmediğini ve çoğu kez de bulanıklık içinde kaldığını gördük.

Melville'in edebi imgelemine Hegel'in spekülative diyalektiğiyle ilişkilendirmek, hem Melville'de karşıtların spekülative bir şekilde bir araya gelmesiyle ilgili sıkça karşımıza çıkan durumu, hem de akıl dışılık izleğini daha derinden aydınlatmaya yardımcı oldu. Antik Yunan'dan miras kalan asli akılcı işlemciyi, mantıksal önerme biçimini reddederek “spekülative cümle” adını verdiği yeni bir ifade türü geliştirmeye girişmesi bakımından, Hegel de bir Kuzeylidir. Hegel'in spekülative cümlelerinin, anlama yetisini şoke ederek düşüncüyü mutlakla içeriden birleşmeye zorlaması itibarıyla Gotik çizginin vasıflarını sergilediğini gördük. Karşıtları şaşırtıcı yollarla birleştiren Melville'in edebi imgeleri, spekülative etkiyi imgesel-duyumsal bir alana aktarır; böylece tıpkı Hegel'in felsefi üslubu gibi, tikel akli kendi ufkunun ötesine taşımaya, dışarıya ve ötekine açmaya hizmet eder. Ancak akıl dışı Kuzeyli araçları tekrar klasisist bir idealin buyruğuna veren Hegel'in aksine, Melville'de hareketin dengeden ve ölçüden uzak olduğu, dünyanın mutlak kavranışının da olanaksız olduğu ortaya çıkar.

Son olarak, Melville'in edebi görüşünü akıl ile akıl dışı arasında daha içli dışlı bir ilişkiye olanak tanıyan Spinozacı töz kavrayışıyla ilişkilendirmeyi denedim. Çağdaş Spinoza

yorumcusu Deleuze'ün kavramlarının da yardımıyla, Spinozacı dünya görüşü Melville'deki birçok izleğin aydınlanmasına vesile oldu. İlk olarak, Melville'in romanlarında konu, bir olay ya da kahramandan ziyade, bütünlüklü bir ontolojik saha ya da bir içkinlik düzlemidir; söz gelimi, içindeki kabileleriyle, mürettebatıyla, kültürüyle, insanları, bitkileri ve hayvanlarıyla, alet edevatları ve yeryüzü şekilleriyle bir ada-varlık ya da bir gemi-varlık. Melville, insan ile insan olmayan arasında bir ayrım gütmeyen, bu içkinlik düzleminde kadraja giren hemen her öğenin "hikayesini" anlatır. İnsanın hikayenin merkezi öğesi olarak sahip olduğu ayrıcalıklı konumunu yitirdiği Spinozacı bir dünyadır bu. Bu içkinlik düzlemindeki tüm unsurların, birbirleriyle ilginç rezonanslara sahip olduğu, Deleuze'ün tabiriyle "oluşlar" ya da "düzenlemeler" husule getirdiği ve nihayetinde Spinoza'nın tözü gibi birlikte-titreştiği ortaya çıkar. Melville okyanuslardaki ya da egzotik adalardaki gizemli varlıklarla yaşanan oluşlar sayesinde, kendi toplumundan ve onun şekillendirdiği haliyle "insan"dan kaçışın yollarını inşa etmiştir. Bu haliyle edebiyat, bizzat mevcut toplumun, modern kapitalist toplumun açtığı olanaklarla bu toplumdaki kaçışın ve bu kaçış içinde toplumun egemen örgütlenme şekillerini kaçırmanın bir aracı olur.

Görsel sanatlar, edebiyat ve felsefe gibi birbirinden farklı kültürel biçimler arasında kurulan biçimsel benzeşim ve eşmantıklar, hem Melville'in edebi yaratıcılığının gizlerini ve hedeflerini bir parça daha aralamaya yardımcı olmuştur, hem de modern kültürel manzaranın daha geniş bir kavranışına ulaşmaya. Melville'in edebi yaratılarında da, Hegel'in spekülasyon diyalektiğinde de, Spinoza'nın anlamsızlığa temas eden ultra rasyonalizmde de, tıpkı kendilerini önceleyen Gotik ve barok sanatta olduğu gibi, nesnelerin görünürdeki ayrıklığını ve tekilliğini aşan, şeyleri tekrar birleşiren hareket, zor yoluyla gerçekleştirilmiştir. "Bütünlük", modern anlatılarda zorlama ve yapay şekilde, akla aykırı araçlarla sağlanabilmektedir. Bu sonuç, Lukács'ın *Roman Kuramı*'ndeki teşhisini bir kez daha doğrular. Lukács'a göre, modern bir biçim olan romanda, antik bir biçim olan epiğin aksine, bütünlük verili değildir, aksine zorla kazanılmak zorundadır; zira kapitalist uygarlık, mübadele değerini tüm insani ilişkilere dayatarak hayatın anlamlı bütünlüğünü sonsuza dek yok etmiştir. Böyle bir dünyada insanın umabileceği belki de tek şey, Melville'in kahramanlarının bitkilerle, hayvanlarla, dünyanın farklı parçalarıyla küçük anlarda yaşadığı oluşlara benzer akla aykırı ve geçici mutluluklardır.

Notlar

- 1 Lukács (2000: 21-52), kapitalist mübadele ilişkilerinin bütün insani ilişkilere yayılması nedeniyle dünyanın anlamsızlaştığını, bunun modernist edebiyattaki yansımasının da dünyada yaşamı için ahlaki eylem temeli bulamayan kahraman olduğunu ileri sürer.
- 2 Kapitalist üretim biçiminin, küresel çapta bir eş değerlikler sisteminin ve nihai olarak da, tüm nitelik ve farklılıkların çöktüğü bir kültür endüstrisinin üretimi olarak çözümlemesi için bkz. (Adorno ve Horkheimer: 2014).

Araştırma ve Yayın Etiği Beyanı

Bu makale tamamıyla özgün bir araştırma olarak planlanmış, yürütülmüş ve sonuçları ile raporlaştırıldıktan sonra ilgili dergiye gönderilmiştir. Araştırma herhangi bir sempozyum, kongre vb. sunulmuş ya da başka bir dergiye değerlendirilmek üzere gönderilmemiştir.

Research and Publication Ethics Statement

This is a research article, containing original data, and it has not been previously published or submitted to any other outlet for publication. The authors followed ethical principles and rules during the research process. In the study, informed consent was obtained from the volunteer participants and the privacy of the participants was protected.

Yazarların Makaleye Katkı Oranları

Bu makaledeki birinci yazar % 100 düzeyinde çalışmanın hazırlanması, veri toplanması, sonuçların yorumlanması ve makalenin yazılması aşamalarına katkı sağlamıştır.

Contribution Rates of Authors to the Article

The first author in this article contributed to the 100% level of preparation of the study, data collection, interpretation of the results and writing of the article.

Destek Beyanı

Bu çalışma herhangi bir kurum veya kuruluş tarafından desteklenmemiştir.

Support Statement (Optional)

There is no conflict of interest between the authors of this article.

Teşekkür (İsteğe bağlı)

Acknowledgement (Optional)

Çıkar Beyanı

Çalışma hazırlanırken; veri toplanması, sonuçların yorumlanması ve makalenin yazılması aşamalarında yazarlar arasında herhangi bir çıkar çatışması durumu söz konusu olmamıştır.

Statement of Interest

There is no conflict of interest between the authors of this article.

Kaynakça

- Adorno, T. W. (2012). *Edebiyat yazıları* (3. baskı). (S. Yücesoy ve O. Koçak, Çev.) Metis.
- Adorno, T. W. ve Horkheimer, M. (2014). *Aydınlanmanın diyalektiği. felsefi fragmanlar* (1. baskı). (N. Ülner ve E. Ö. Karadoğan, Çev.) Kabcacı.
- Altuğ, T. (1989). *Kant estetiği* (1. baskı). Payel.
- Beiser, F. (2019). *Hegel* (1. baskı). (S. Bayazıt, Çev.) Alfa.
- Deleuze, G. (2005). *Spinoza. Pratik felsefe*. (U. Baker, Çev.) Norgunk.
- Deleuze, G. (2007). *Kritik ve klinik* (1. Baskı). (İ. Uysal, Çev.) Norgunk.
- Deleuze, G. (2013). *Spinoza ve ifade problemi* (1. Baskı). (A. Nahum, Çev.) Norgunk.
- Forster, E. M. (2014). *Roman sanatı* (1. Baskı). (Ü. Aytür, Çev.) Milenyum.
- Girard, R. (2013). *Romantik yalan ve romansal hakikat. edebi yapıda ben ve öteki* (2. Baskı). (A. E. İldem, Çev.) Metis.
- Hegel, G. W. (2004). *Tinin görüngübilimi* (2. Baskı). (A. Yardımlı, Çev.) İdea.
- Jameson, F. (2013). *Dil hapishanesi. Yapısalcılığın ve Rus biçimciliğinin eleştirel öyküsü* (3. Baskı). (M. H. Doğan, Çev.) Yapı Kredi.
- Kaufmann, W. (2004). *Hegel. A reinterpretation*. University of Notre Dame Press.
- Lau, C.-F. (2006). Language and metaphysics: The dialectics of Hegel's speculative proposition. J. O. Surber, *Hegel and Language* içinde (s. 55-74). State University of New York Press.
- Lawrence, D. H. (1996). *Klasik Amerikan edebiyatı üzerine incelemeler* (1. Baskı). (N. Direkçigil, Çev.) Yapı Kredi.
- Lukács, G. (2000). *Çağdaş gerçekçiliğin anlamı* (5. baskı). (C. Çapan, Çev.) Payel.
- Lukács, G. (2014). *Roman kuramı* (4. Baskı). (C. Soydemir, Çev.) Metis.
- Macherey, P. (2013). *Hegel ve/veya Spinoza* (1. Baskı). (I. Ergüden, Çev.) Otonom.
- Melville, H. (1999). *Billy Budd* (1. Baskı). (A. Seven, Çev.) Yapı Kredi.
- Melville, H. (2006a). *Israel Potter: Sürgünde elli yıl* (1. Baskı). (K. Türel, Çev.) Seyhan.
- Melville, H. (2006b). *Pierre ya da belirsizlikler* (1. Baskı). (N. Aytür ve Ü. Aytür, Çev.) Yapı Kredi.
- Melville, H. (2013a). *Katip Bartleby* (4. Baskı). (M. H. Göle, Çev.) İletişim.
- Melville, H. (2013b). *Moby Dick, beyaz balina* (6. Baskı). (S. Eyuboğlu ve M. Urgan, Çev.) Yapı Kredi.
- Melville, H. (2013c). *Typee, Polinezya hayatına bir bakış* (2. Baskı). (B. Gümüşbaş, Çev.) Yapı Kredi.
- Melville, H. (2013d). *Veranda öyküleri* (1. Baskı). (A. Altınanıt, Çev.) Alakarga.
- Melville, H. (2014). *Ne denizsiz ne tütünsüz* (1. Baskı). (S. Hacıoğlu, Çev.) Aylak Adam.
- Melville, H. (2015). *Sağlam adam. Bir maskeli geçit* (1. Baskı) (A. D. Temiz, Çev.) İletişim.
- Pahl, K. (2006). Speculative rhythm. J. O. Surber, *Hegel and Language* içinde (s. 233-248). State University of New York Press.
- Ramond, C. (2014). *Spinoza sözlüğü* (B. Şişman, Çev.) Say.
- Ricoeur, P. (2007). *Yoruma dair. Freud ve felsefe* (1. Baskı). (N. Alpay, Çev.) Metis.
- Schiller, H. v. (1999). *Estetik üzerine* (1. Baskı). (M. Özgü, Çev.) Kaknüs.
- Spinoza, B. d. (2011). *Ethica. Geometrik yöntemle kanıtlanmış ve beş bölüme ayrılmış ahlak* (1. Baskı). (Ç. Dürüşken, Çev.) Kabcacı.

- Watt, I. (2007). *Romanın yükselişi. Defoe, Richardson ve Fielding üzerine incelemeler* (1. Baskı). (F. B. Aydar, Çev.) Metis.
- Wellek, R. ve Warren, A. (2013). *Edebiyat teorisi* (2. Baskı). (Ö. F. Huyugüzel, Çev.) Dergâh.
- Worringer, W. (1920). *Form problems of the gothic*. Stechert.
- Worringer, W. (1963). *Soyutlama ve Einfühlung. Üslup psikolojisi üzerine bir araştırma*. (İ. Tunalı, Çev.) İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi.
- Wölfflin, H. (2000). *Sanat tarihinin temel kavramları* (5. Baskı). (H. Örs, Çev.) Remzi.
- Zolberg, V. L. (2013). *Bir sanat sosyolojisi oluşturmak* (1. Baskı). (B. O. Özbay, Çev.) Boğaziçi Üniversitesi.



Bu eser Creative Commons Atıf 4.0 Uluslararası Lisansı ile lisanslanmıştır. (This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License).



folk/ed. Derg, 2022; 28(2)-110. sayı
DOI: 10.22559/folklor.2184

Araştırma makalesi/Research article

Edebiyatta Yeni Bir Eleştirel Eylem Olarak Rizomatik Eleştiri ve Gilles Deleuze'ün Rizomatik Kavramı

Rhizomatic Criticism as a New Critical Action in Literature
and Gilles Deleuze's Rhizomatic Concept

Bülent Yıldız*

Öz

Yirminci yüzyılın en etkili filozoflarından Deleuze, Guattari ile birlikte kendilerine ait özel bir terminoloji geliştirmiştir ve bu terminoloji içinde kullandıkları kavramlar pek çok konuda zihin açıcı ve yol gösterici olmuştur. Botanik biliminden ödünç aldıkları Rizom ya da Köksap da bu kavramlardan biridir. Rizom, yersiz-yurtsuzluk gibi, göçebe oluş ya da organsız beden gibi Deleuzeyen felsefenin anahtar kavramlarından biri, hatta en önemlisidir. Bunu önemli yapan, ağaç gibi dikey büyümesi değil, yatay gelişmesidir. Bu nedenden dolayı Deleuze ve Guattari'ye farklı bir bakış kazandırmıştır. Bu anlamıyla Rizom klasik, rasyonalist biçiminin önündeki duvarları yıkan ve göçebe ya da yersiz-yurtsuz bakışı mümkün

Geliş tarihi (Received): 28-12-2021 – Kabul tarihi (Accepted): 25-03-2022

* Dokuz Eylül Üniversitesi GSF Sahne Sanatları Bölümü Doktora Öğrencisi (Dokuz Eylül University Faculty of Fine Arts Department of Performing Arts Ph.D. Student). yildizbulentyildizz@gmail.com. ORCID 0000-0002-4998-9249

kılan bir içeriğe sahiptir ve bu durum bize edebiyat eleştirisinde farklı bir alımlama pratiğinin de yolunu açar. Bu yazıda Rizomatik kavramı bu bilinçle ele alınacak ve edebiyat eleştirisinde yeni bir bakma biçimi için düşünsel anahtar ve kılavuz olacaktır.

Anahtar sözcükler: *Deleuze, rizom, rizomatik eleştiri, göçebe düşünce, yersiz-yurtsuzluk, edebiyat eleştirisi*

Abstract

Deleuze, one of the most influential philosophers of the twentieth century, developed a special terminology of his own together with Guattari. The concepts they applied in this terminology have been eye-opening and guiding on many issues. Rhizome, which is borrowed from botanical science, is also one of these concepts.

Rhizome, like deterritoriality, nomadic becoming or body without organs, is one of the key concepts of Deleuzian philosophy, in fact, it is the most important one. The rhizome does not grow vertically like a tree, but expands horizontally. Therefore, it has given Deleuze and Guattari a different perspective. In this sense, Rhizome has a content that breaks down the walls in front of its classical, rationalist form and enables a nomadic or deterritorialized view, and this leads the way for a different reception practice in literary criticism. The concept of Rhizomatics, which is covered with this awareness in this article, will be the intellectual key and guide for a new way of approach towards literary criticism.

Keywords: *Deleuze, rhizome, rhizomatic criticism, nomadic thought, deterritoriality, literary criticism*

Giriş

Gilles Deleuze hakkında en etkili çalışmalardan birine imza atan Claire Colebrook, kitabın sonlarında önemli bir çıkarımda bulunur ve edebiyat eleştirisinde henüz “Deleuzecü bir akım” olmadığını vurgular. Ona göre “Derrida’nın yapıçözüm” ya da “Freud’un psikanalizmine” eşdeğer bir “Deleuzecü edebiyat eleştirisi” süreç içinde hiç şekillenmemiştir ve bu “hâlâ açık bir soru” olarak çözülmeyi beklemektedir (Colebrook, 2013: 367).

Colebrook’un bu çıkarımında iki önemli husus ve soru vardır. Deleuze, gerek tek başına gerekse Guattari ile birlikte yaptığı çalışmalarla klasik felsefe geleneğinin dışında duran ve düşünsel anlamda karşı-felsefe diyebileceğimiz anti sistematik ve anti yapısal düşünce eylemine sahip bir filozoftur. Bu anlamıyla bakıldığında, düşünsel eylemini sistematik dışı bir düzlemde oluşturan Deleuze’den bütüncül bir edebiyat eleştiri pratiği çıkararak onu dizgeleştirmek ya da sistematize etmiş olmak Deleuzeyen felsefenin varoluşuyla çelişkili görülebilir.

Öte yandan tam da böyle bir düşünce yapısına sahip olduğu için, Batı felsefesinin rasyonalist akıl yürütme biçimleriyle oluşan sanat ekollerini hedef tahtası yapan Deleuze’den “akım” olacak bir edebiyat eleştirisi pratiği çıkarmak da başka bir çelişkiymiş gibi görünür. “Edebiyat ve hatta sanat ‘ekol’ olarak örgütlendiler. Ekoller ağaç görünümlü tiplerdir” (Deleuze&Guattari, 1990a: 45) diyen Deleuze’ün Colebrook’a bu noktada anakronik bir ce-

vap verdiği düşünülebilir. Ne var ki Colebrook'un saptamasını önemli kılan şey pek çok disipliner alanda kendi anti-felsefi düşünce sistematığı ile bir göçebe gibi hareket eden ve içinde hareket ettiği tüm disiplinleri kendi terminolojisi ile başkalaştıran Deleuze söz konusu olduğunda saptama bir anda çelişki olmaktan çıkar ve gerçeğe bürünür. Colebrook'un son cümlesindeki ima bu anlamıyla yerindedir: "Deleuzecü edebiyat eleştirisi mümkün müdür?"

Eğer edebiyat eleştirisi denilen mevhumu yalnızca bir ekol yaratmak ya da salt aşkın anlamlar yaratmaya, metinlerde yapılar (Deleuzeyen tabirle Oidipuslar) inşa etmeye, o yapıları yeni yapılar ortaya çıkarmak için çözümlenmeye yönelik bütüncül bir düşünsel dizge olarak ele almayacaksak, burada bir çelişki yoktur. Böylesi bir "yeni" eleştirel bakma eylemi Deleuze'e rağmen ama daha da çok Deleuze sayesinde bir çelişki olmaktan çıkar. Deleuze'e rağmen kısmı yukarıda iki maddede özetlediğimiz, Deleuzecü felsefenin dizgeleştirme, sistematize etme ya da bir yapı oluşturmaya karşı olmasından kaynaklanmaktadır. Deleuze sayesinde kısmı ise bu noktada bizi daha da özgürleştirir. Çünkü Deleuzeyen düşünce biçiminin birazdan değineceğim rizomatik anti-yapısı bizi "ya... ya da" gibi iki seçeneğe sıkıştırmak yerine "hem... hem de" gibi çoğul bir seçenекle buluşturur.

Kaldı ki, yine aşağıda rizomatik eleştiri bağlamında ayrıntılı tartışacağım üzere, kitapların *assemblage*, yani toplanmalarla oluştuğunu ve bundan dolayı çokluk düzleminde var olduğunu, bu özellikleri nedeniyle de onları salt bir özneye atfetmenin onlardaki çoklu dinamikleri görmeye engel olduğunu düşünen Deleuzeyen anlayışın kendisi de çoğuldur. Bu nedenle "Deleuzecü bir edebiyat eleştirisi" ya da yazının başlığında vurgulandığı üzere edebiyatta yeni bir eleştiri eylemi, Deleuzeyen felsefenin çoğul yapısı ve bu çoğul yapısına olanak veren Rizomatik düşünsel eksenini göz önüne alındığında mümkün olabilmektedir. Dolayısıyla bu yazının temel amacı Rizomatik kavramından yola çıkarak farklı ve yeni bir bakma biçiminin sınırlarını zorlamayı, bu bakıma biçiminden yeni bir eleştiri pratiğinin yaratılıp yaratılamayacağını tartışmaktır. Bu bağlamda diğer soru şudur: Halihazırdaki alımlama yöntemleri ya da eleştiri pratikleri bakış ve çıkarımlarımızı hangi noktalarda sınırlamaktadır ki yeni bir alımlama yöntemine ihtiyaç duyulmaktadır? Bu soru bu yazının temel muhtevalarından birini oluşturmaktadır ve ihtiyaç olup olmadığı bu tartışmaya içkindir.

Bu soruları açmaya ve tartışmanın içine girmeye yardımcı olacak kritik bir soruyu Deleuze ve Guattari, Kafka üzerine yazdıkları kitapta sorarlar: "Kafka'nın yapıtına nasıl girmeli?" (Deleuze&Guattari, 2000: 7). Bu, alışlageldik kalıpların dışında bir sorudur. Dışındadır, çünkü Kafka'nın yapıtları bize ne anlatmaktadır ya da Kafka'nın metinlerini nasıl yorumlamak gerekir gibi bir metni anlam dizgelerine ayırmaya, o metni göstergeler, semboller, dilsel yapılar ve işleyişler düzleminde analiz etmeye yönelik aşkın ve nedensel bir soru değildir.

Edebiyat eleştirisi ve pek çok edebiyat kuramı yirminci yüzyıla gelene kadar kendini çok büyük oranda bu aşkın nedensellik çerçevesinde, Deleuze ve Guattari'nin tabiriyle "ağaç biçimli ekoller" olarak inşa etti ve böyle var oldu. İster yazar ve içinde yaşadığı koşullar baz alınsın (Marksist, sosyolojik, gerçekçi vb.), ister salt metne dönük eleştiri olsun (fenomenolojik, yapısalcı, biçimci vb.), isterse salt okur merkezli (yorumbilimi, alımlama kuramı vb.) eleştiri pratikleri olsun, moment daima edebiyat metnini semiyotik düzlemlerde anlamaya ve

anlamlandırmaya ilişkin “ne” ve “neden” sorularına aşkın cevaplar bulmaya ya da biçimcilik ve alımlama kuramlarında olduğu gibi içkin olsa da yapı inşa etmeye yönelik oldu. “Bir edebi tür olarak ‘öykünün’ özünü belirlemek hiç de zor değildir. Her şey şu sorular etrafında organize edilmiştir, ‘Ne oldu? Ne olmuş olabilir?’” (Deleuze & Guattari, 1987: 192).

Bu nedenle ve bu anlamıyla post-yapısalcı eleştiriye gelene değin tüm bu eleştiri pratiklerini kökleri Aristoteles ve Platon’a uzanan Mimetik eleştirinin (örtük ya da açık) varyantları olarak nitelemek mümkündür.

Bu doğrultuda oluşagelen eleştiri ve kuramların muhtevasına ilişkin en toparlayıcı saptamayı Roland Barthes “anamorphose” kavramıyla yapar. Anamorphose, “nesnenin aynada görüntüsü, boyutları bozularak, değişerek yansması” anlamına gelmektedir ve Barthes’a göre o ana değin varolan eleştiri pratiklerinde “bir tür ‘anamorphose’ söz konusudur” (Barthes, 1990: 90). Bu durum ve kavramın içeriğini de bir başka çalışmasında “yarıtanrılık” olarak “anlama egemen olma”, anlamı “gösterilenden gösterene” uzanan bir arama edimi olarak açan Barthes böylesi bir eleştiri anlayışı içindeki eleştirmeni de “tanrının yazısını çözmeye çalışan bir rahip” olarak nitelendirir (Barthes, 1996: 153).

Barthes gibi edebiyat ve eleştiri tarihi ve kuramları üzerine çalışan, bu doğrultuda en derli toplu çalışmalara imza atmış kuramcılardan biri de Terry Eagleton’dur. Eagleton da fenomenolojik eleştiriden yorumbilgisine, alımlama kuramından yapısalcılığa ve psikanalitik eleştiriye dek bütün eleştiri kuramlarını ayrıntılı incelediği “Edebiyat Kuramı” adlı çalışmasının sonuç bölümünde anamorphose kavramını anıştıran bir saptamada bulunur. Ona göre modern edebiyat kuramının öyküsü “şiiirin elverdiği organik toplum, ebedi doğrular, imgelem, insan zihninin yapısı, mit, dil gibi sınırsız seçeneklere başvurmanın anlatısı olmuştur” (Eagleton, 1990: 217). Aynı sonuç bölümünde Eagleton biraz daha ileri gider ve edebiyat kuram ve eleştirilerinin salt bir edebiyat kuram ve eleştirisi olarak kendini yöntemleştirmesini, kendini ele aldığı nesne olan metne göre tanımlayarak özneleştirmesini “başarısız olmaya mahkûm” olarak nitelendirir ve bunu da paradoksal olarak şöyle belirtir:

“Bir kuramın belirli bir amaç ve kimlik edinebilmesinin iki yolu vardır. Kuram kendini ya kullandığı belirli araştırma yöntemlerine göre ya da araştırdığı belirli nesneye göre tanımlar. Edebiyat kuramını kullandığı belirli bir yöntemle göre tanımlama çabası başarısız olmaya mahkûmdur. Edebiyat kuramının edebiyatın doğası ve edebiyat eleştirisi üzerinden düşündüğü varsayılar. Bu yöntemlerin hiçbir ortak yönü yoktur. Aslında başka ‘öğretilelerle’ (dilbilim, tarih, sosyoloji vb) daha çok benzerlikleri vardır. Yöntembilimsel deyişle edebiyat eleştirisi özne-olmayandır. Eğer edebiyat kuramı bir çeşit ‘üsteleştirir’, eleştiriye eleştirel bir yaklaşım ise o halde o da özne-olmayandır.” (Eagleton, 1990: 218)

Eagleton’ın eleştiriye ilişkin kimlik edinmenin kendisinin bir kimlik problemi yaratabileceğine ilişkin bu paradoksal yaklaşımı edebiyat eleştirisini özgürleştirici bir yaklaşımdır ve bu yaklaşım en nahif haliyle mimetik eksenden azade bakmamıza olanak verir.

Eagleton’dan çok farklı bir tartışma düzleminden yaklaşarak bu eleştiri pratiklerine neden mimetik estetiğin “varyantları” dediğimizi en açıcı ve dikkat çekici tarzda yapanlardan biri de Umberto Eco’dur. Yorumun ve metinleri algılama biçimlerinin tarihini rasyonel ve irras-

yonel kavramları bağlamında ele aldığı bir yazısında Eco, bu iki algılama biçiminin arasındaki farkı antik Yunan'dan ve Latince'den ödünç aldığı bir kavram olan *modus*'la karşılar. Modus, "sınırların ve ölçünün içinde olmak" demektir ve kavramın felsefi, daha çok da politik dayanağı Yunan rasyonalizminin temel dinamiği olan Platon ve Aristoteles'e uzanır. Çünkü "Platon'dan Aristoteles'e ve ötesi Yunan filozoflarına uzanan Yunan rasyonalizmde bilgi, nedenleri anlamak anlamına" gelmektedir ve "dünyayı nedenler açısından tanımlayabilmek için doğrusal bir zincir fikri geliştirmek zorunludur" (Eco, 1996: 43-44). Bu epistemolojik yaklaşıma göre nedensellik zinciri ve doğrusal akıl yürütme bize Tanrıyı tanımlamış olacaktır. Tanrı tanımlanmış olduğundan, yani aslında bir nedeni tanımlamış olduğumuz andan itibaren de artık başka bir nedenin olamayacağını da tanımlamışız demektir. Eco'ya göre Antik Yunan düşüncesi olan rasyonalite bu doğrusal nedensellikle "bir toplum sözleşmesini sağlamaktadırlar." İşte modus bu toplum sözleşmesinin "yasal standardıdır", çünkü "modus aynı zamanda sınırı, hudutları" belirleyen bir şeydir. Dolayısıyla Eco'ya göre bu kavram hem "iki temel yorum yaklaşımını birbirinden ayırması" anlamında önemlidir, hem de "batı rasyonalizminin tipik örüntüsü" olan nedensellik zincirini ortaya koyması açısından önemlidir. Çünkü "sınırlar tanınmazsa" yasalarla birbirine bağlanan bir topluluk, yani "civitas diye bir şey var olamaz" (Eco, 1996: 43-44).

Eco, Platon ve Aristoteles'e dayandırdığı modus'un, yani rasyonalist düşünce biçimiyle oluşturulan sınırın karşısına, "Hermetik düşünce" dediği bakma biçimini koyar. Büyük oranda olumsuzlayarak baktığı ve bir Yunan miti olan Hermes'ten yola çıkarak yarattığı bu kavramı "Yunan dünyası sürekli olarak apeiron'un (sonsuzluk) çekiciliğine kapılmıştır" diye açıklar Eco. Çünkü "sonsuzluk, modus'u olmayan şeydir. Norma sığmaz" ve "Hermes'in simgelediği sürekli başkalaşım fikri" iki anlamlı olduğu için nedensellik zinciri bozuma uğrar (Eco, 1996: 46).

Eco'nun burada tartışmak ve vurgulamak istediği nokta yorumun bir sınırı olmalı mı olmamalı mı noktasıdır. Sınır ya da modus kendini rasyonalist bir düzlemde "ne" ve "neden" soruları üzerinden belirler ve böylece metinleri nedensellik zincirinin içine çekerek oluşturur. Eco bu bağlamda yorum ve sınır arasındaki ilişkiyi, metinlerin bize söylediği şeylerin aşırı yorumlarımızı engelleyen dilsel, göstergesel vb. bir sınıra, bir modusa sahip olduğunu vurgulayarak kurar. Böylece Eco metnin o kadar da açık olmadığını imleyerek metni ağaç biçimli bakışla sınırlandırır.

Derrida ve post-yapısalcılık bir anlamıyla Eco'nun "Hermetik düşünce" dediği eleştiri pratiğini hayata geçirerek aşırı yorumları engelleyen dilsel, göstergesel anlamları sorunsallaştıran bir yerde durur. Salt bu noktadan baktığımızda Derrida ile Deleuzeyen düşünce arasında bir paralellik olduğunu söyleyebiliriz. Derrida da Deleuze ve Guattari gibi anlam zincirlerinden oluşmuş metnin yapısal dokusuyla tartışır ve bunun sorunlu olduğunu düşünür. Derrida'ya göre anlam gösteren-gösterilen ilişkisine sıkıştırılmaz, aksine göstergeler zinciri içinde kendi bağlamına göre sonsuz anlamlar kazanabilir. Bir anlamıyla Derrida, anlamın doğrudan bir gösterende işaretlenmesini yanlış bulur. Derrida için dil tümüyle anlam zincirlerinden oluşmaktadır ve salt bu özelliği nedeniyle de sınırsız anlamlara olanak verir. Bu nedenle öznenin, bir yapı içinde kendini bütünüyle göstermesi, kendini yapı içinde mevcut kılması olanaklı değildir. Özne ancak aşkın gösterilen olarak tasarlanabilir ama asla mevcut

kınamaz. Bu bağlamda anlam da her zaman bir önceki gösterenle ilişkide olduğundan ve sürekli yer değiştirdiğinden asla mevcut olamaz Bu eleştirel pratikten yola çıkan Derrida “anlam akışının etkisine önem vererek ‘mevcudiyet metafiziği’ni yapıçözümüne uğratmıştır” (Goodchild, 2005: 188).

Bu çerçevede Derrida da yapıların bu hiyerarşik anlam sınırını yapı-bozuma uğratar ve Derrida ile Deleuzeyen düşüncüyü düşünsel akraba yapan da bu tutumdur. Fakat Deleuze ve Guattari, Derrida’dan farklı olarak eleştiri oklarını bütünüyle majör dilin yapısına yönelterek onun farklı bir despotik makinesel düzenleme içinde olduğuna vurgu yapar. Onlara göre majör dilin içinde tek bir gösterilen bulunmaktadır, o da kapma aygıtı olan destopik aygıttır. Majör dilin bu yapısı nedeniyle de Deleuze ve Guattari aşkın gösterene ayrıcalık tanımadıkları gibi, onu devletin anlamlama yapısı içinde bastırmanın da nedeni olarak görür (Goodchild, 2005: 192). Derrida’nın post-yapısalcı yaklaşımından farklı olarak Deleuze ve Guattari’nin bu eksende yapmak istediği şey “hiyerarşiyi tersyüz ederek bu despotik erki devirmek” (Goodchild, 192) ve majör dilin bu yapısını bir makine düzenlemesi içinde minörleştirmektir.

İşte Deleuze ve Guattari’nin sorduğu “nasıl” sorusu Eco’nun belirttiği modus’u, yani sınırı ihlal eden, üstelik o sınırı da salt edebiyat eleştirisi düzleminde değil, batı felsefe geleneğini paradigmatik bir düzlemde iğdiş eden Rizomatik ve majör dili yıkıp minörite çerçevesinde ele alan bir sorudur. Bu da Eagleton’un altını çizdiği biçimiyle yalnızca bir metne belirli yöntemle bakmaya, ele aldığı metni nesneleştirmeye ve kullandığı yöntemi özne olma anlamında yöntemleştirmeye ilişkin değildir. Soru, sınırı rizomatik bir ağla yaylalaştırmaya yönelik salt edebi olmayan yersiz-yurtsuz, göçebe anlayış üzerine yükselen politik bir içeriğe sahiptir.

Dolayısıyla “nasıl” sorusu metne nüfuz etmeye yönelik, örneğin “nereden” gibi bize yeni sınır çizecek bir soru değildir. Mesele Kafka’nın yapıtlarına girmek için açık bir kapı, bir aralık bulma değil, Kafka metinlerinin (ya da esasen herhangi bir metnin) oluş dinamiklerini ortaya çıkarmaktır. Deleuze ve Guattari bu soruyla birlikte bize bir metne nasıl yaklaşmak, onu nasıl okumak gerektiğine ilişkin bir bakma biçimi sunmaktadır ki Rizomatik bakış ve eleştirinin temel dinamiğini bu düşünsel eylem oluşturur.

Ama öncelikle bu “nasıl” sorusu etrafında biraz daha dolaşmak gerekir. Çünkü Deleuze ve Guattari bu soruyu esasen bizi başka bir kavramla; onları ağaç biçimli bakma modellerinden ayrıştıracak terminolojilerindeki başat kavramlardan biri olan çokluk’la tanıştırmak için sorarlar. Bu sorudan sonra şu cümleyi kurmaları bu anlamıyla tesadüf değildir: “Şato’nun, kullanım ve dağılım yasaları pek iyi bilinmeyen ‘çoğul girişleri’ var. Amerika’daki otelin, sayısız kapıcının gözlediği, sayısız ana ve yardımcı kapısı, hatta kapısız giriş ve çıkışları var” (Deleuze & Guattari: 2000: 7).

Bir metnin çoğul girişlerinin olması, hatta kapısız giriş ve çıkışlarının olması, Kafka’nın yapıtlarına nasıl girmeli sorusunun da eksenini berraklaştırmaya başlar. Berraklaşan şey bu sorunun tek bir cevabının olmadığı, çünkü ve aslında pek çok cevabının olduğudur ki bu da bir metne girmek için bir ana nedene, bir başlangıç noktasına sahip olmamız gerekmediği ve bu anlamıyla bir kök aramanın metni sınırlandıracağıdır. Bu minvalde “nasıl” sorusu kök

ya da soykütük aramaya yönelik bakışı dışlayan bir sorudur ve metinlerin (örnek özelinde Kafka metinlerinin) rizomatik bir şekilde yayalara özgü çokluk temelinde inşa edildiğini vurgulamaktadır. Deleuze ve Guattari'nin isimlendirmesiyle bu "çoğul girişler ilkesi"dir ve "çoğul girişler ilkesi, düşmanın, Gösteren'in girişini önler yalnızca, bir de aslında kendisini deneyimden başka bir şeye sunmayan bir yapıtı yorumlama girişimlerini" (Deleuze & Guattari: 2000: 7). Bu bağlamda çoğul girişler ilkesinin dışladığı şey Kafka'nın "hüzünlü yazgısını", "çocukluk anılarını" araştırmaya yönelik soykütüksel çabalar ve "bu şu demektir" gibi biçimsel karşıtlıklar üzerinden gösterenleri bulup yapılar inşa etmektir (Deleuze & Guattari: 2000: 12). Bu, rizomatik bir yayılım olarak kök-gövde-dal eksenli ağaç biçimli dikey okumayı paralize eden bir tariftir ve bu yazı kapsamında Rizomatik bakış ve eleştiri olarak kavramsallaştıracığımız yaklaşımın da çehresini oluşturmaktadır.

Dolayısıyla bu çalışmanın en temel amacı çağımızı felsefi görüşleriyle büyük oranda belirleyen ve etkileyen Deleuzeyen düşünce çerçevesinde edebiyat eleştirisine yeni ve farklı bir bakma biçimini dâhil etmek ve bunu da Rizomatik eleştiri olarak kavramsallaştırmaktır. Bu bizi eleştiri pratiği içinde oluşagelen ağaç biçimli bakıştan kurtaracak felsefi olduğu kadar politik bir eylemdir. Bunun dolaysız sonucu olarak da bize hem metinlere felsefi ve politik düzlemlerde interdisipliner bir bakma biçimi kazandıracak ve hem de metinleri özgürleştirerek onların çoklu düzlemini için bir bakışla görmemize neden olacaktır.

1. Rizomatik bakış ve bir makine olarak kitap

Kendisini her alanda var edebilen, üzerine konuştuğu her konuyu kendisine ait terminoloji ile farklılaştırıp parçalayabilen Deleuzeyen düşünceyi felsefi bir makineye benzetmek hiç de yanlış olmayacaktır. Kendi içinde sürekli oluşan ve çalışan grift bir düşünce ağına sahip olan bu makinenin uzaktan bakınca ortak işleyen, yakından bakınca hepsi politik işlevle yüklü dişlilere sahip olduğu görülür. Bu anlamıyla makinenin dişlileri biri olmadan diğeri ol(a)mayacak tekil bir özellik taşır. Yersiz-yurtsuzluk, göçebe oluş, organsız beden, anti-oidipus, arzu, içkinlik... Hepsi birbirinden ayrıymış gibi duran bu dişliler rizomatik bir ağla birbirine teğellenir.

Deleuze ve Guattaria'nın botanik biliminden ödünç aldıkları Rizom ya da Türkçeye çevrilen biçimiyle Köksap toprağın altında ağaç kökü gibi dikey büyümeyip yatay olarak genişleyen, başlangıç yerinin neresi olduğu tam olarak bilinmeyen ve dolayısıyla sonu ya da sınırının da tam belirlenemediği yabancı bitkilere verilen bir isimdir. Bir başlangıç noktası olmadığı için merkezlidir ya da çok merkezlidir ve bu nedenle çoklu bir düzleme sahiptir. Yatay, merkezsiz ve çoklu özelliği itibarı ile bir yapı oluşturma fikrine de terstir.

Rizom kavramı Deleuzeyen felsefede yersiz-yurtsuzluk, göçebe oluş/bilinç, organsız bedenler, arzulama makineleri, Anti-Oidipus, şizofreni vb. kavramlar gibi geniş ve ayrıntılı ele alınmaz, daha çok bir terim, örnekleme ya da bağlam olarak kullanılır. Çünkü zaten bu kavramlar açılmaya başlandığında (ve bu kavramlar açıklanırken) Rizomatik bir bilinçle hareket edilir ve böylece zaten bu kavramın düşünsel muhtevasının ne ve nasıl olduğu da (düşüncenin için özelliğinden dolayı) derinleşerek alenileşmiş olur. Bu nedenle Rizom'u

tüm bu dışlıların kavramsal karşılığı ve Deleuzeyen felsefenin çatı kavramı olarak algılayabiliriz ki bu varoluşu nedeniyle de Rizom bu düşünsel makinenin oluş dinamiği ve politik kaldıracı işlevi görür.

Bu saiklerle bakıldığında Rizom ve Deleuzeyen felsefe arasındaki ilişki Spinoza'nın töz kavramına benzer. Tözü “kendi kendisinin nedeni, yani onun özü zorunlu olarak varlığı kuşatır, var olmak onun tabiatındandır” diye tarifler Spinoza (Spinoza, 2011: 37). Bunu da *Deus sive Natura*, yani Doğa Tanrı'dır ya da Tanrı Doğa'dır kavramında somutlar. Solmaz Zelyut Hünler'in daha net biçimde söylediği gibi “her şey, yani var olan ve kavranan her şey, Deus sive Natura içindedir” (Hünler, 2003: 14). Bu anlamıyla da töz “bölünemez veya yekparedir; sınırlanamaz veya sonsuz bir varlıktır; Onun özü varolmasını içerir” (Hünler, 2003: 13). O halde Spinoza'nın töz kavramına benzer şöyle bir çıkarım yapmak mümkündür: Deleuzeyen felsefe rizomatiktir, Rizom Deleuzeyen felsefedir. Rizom'un özü Deleuzeyen felsefenin varolmasını içerir ya da Deleuzeyen felsefe Rizom'un varolmasını içerir.

Deleuze ve Guattari Rizom kavramını batı felsefesinin düşünme biçimi olarak metaforize ettikleri “ağaçvari düşünüş” kavramına karşı kullanır. Bu düşünüş şekli dikey, hiyerarşik ve belirgin bir merkeze, özneyi baz alan bir temsil anlayışına dayanan majör bir algılama biçimidir ve tüm bir batı felsefesi ağaç biçimli bir ekseninde, yani nedensellik zinciri içinde varolmuş, düşünce o doğrultuda şekillenmiştir. Bu düşünce biçimine göre her şeyin bir başlangıç noktası, yani kökü bulunmaktadır. Tohum bir neden, ağaç onun sonucu, dallar da ağacın bir sonucudur. Oluşan bir şey bu tohum/ağaçtan oluşmuştur ve oluşun ana nedenini (dramatik metinlerde buna ateşleyici sebep denir) bulmak için karaktere, olay örgüsüne, zamansal akışa neden-sonuç zinciri içinde bakılmalıdır. Çünkü oluş bu neden sonuç ilişkisi içinde tek bir kökten dallanıp budaklanır. Thales'ten Anaksimandros'a, Anaksimenes'ten Heraklitos'a ve sonrasında Sokrates, Platon ve Aristoteles'e uzanan süreç rasyonalist ağaçvari aklın düşünce ilkelerini oluşturma ve bu minvalde ilk kök/neden/arkhe arayışı temelinde vücut bulur.

“Ağacın Batı gerçekliğine hükmetmiş olması gariptir ve bütün Batı düşüncesine, botanikten biyoloji ve anatomiye, aynı zamanda epistemoloji, teoloji, ontoloji ve felsefenin bütününe bu gerçeklik hükmetmiştir. Doğu ise farklı bir figürdür: orman ve tarladan ziyade, bozkır ve bahçe arasında (ya da bazı durumlarda çöl ve vaha arasında) bir ilişki sunar.” (Deleuze & Guattari, 1987: 18)

Deleuze ve Guattari'nin sorunsallaştırdığı da bu noktadır, çünkü bu düşünce biçimi metinleri rasyonel bir merkeze yerleştirerek onların özgül varoluşlarını, başka bir oluş içinde olma ihtimallerini ortadan kaldırmaktadır. Sözü edilen rasyonel temel ise oidipal bir düşünsel soy, ona dayanan bir düşünsel nedendir. Bugün genel olarak sanatta ve özel olarak edebiyatta karşımıza çıkan içerik-biçim mevhumunun, eserlerdeki derin yapı fikrinin ve olayların neden-sonuç ekseninde ilerleyerek organik bir esere (Deleuzeyen “organsız beden” kavramını buna uyarlayarak söyleyecek olursak *organlı bir bedene*) dönüşmesi anlayışının dayandığı zemin batı felsefesinin bu rasyonalist ağaçvari düzlemidir.

Rizom işte bu düşüncenin karşısına onu ters yüz etmek için yaratılmış bir terimdir. Bu terim Deleuzeyen makine içindeki yersiz-yurtsuzluk, göçebe bakış, organsız beden, anti-oidipus kavramlarıyla bütünleştiğinde bir bilinç biçimine; merkezsiz düşünme, görme, bakma

ve için bir algılama yöntemi olan Rizomatik bakışa evrilir. Bu bilinç biçiminin bize kazandırdığı felsefi refleks herhangi bir şeye olduğu gibi metinlere de yaylavari bakmayı göstermesidir ki bu bakma eylemi her metnin bir yayla olarak ele alınabileceğini ve yaylaların çitle çevrilmiş olmasının onların yayla olma gerçeğini değiştirmediğini düşünmektedir. Dolayısıyla Rizomatik bakışın bize sunduğu bu yöntem Rizomatik eleştiri olarak kavramsallaşır. Bu çerçevede Rizomatik bakış ve eleştiri bize en temelde her metnin yersiz-yurtsuz ve organsız bir beden olduğunu ama rasyonalist ağaçvari düşünce ile yapılaştırılıp organikleştirildiğini ve yerli-yurtlu hale getirildiğini, dolayısıyla bütün metinlerden yeni bir iktidar biçimi olarak Oidipus (ilk neden, aile, yasa, kurum vs) yaratıldığını imler.

Rizomatik düşünce ve eleştirinin temel düsturunu belirleyen şey bir metne girmek için bir ana neden, bir başlangıç noktası, bir kök aramak gerekmediğidir. Çünkü her metin çoklu bir düzlemde varolmuştur ve bu anlamıyla da yaylalara (ya da çöl ve vahaya) benzer. Bu, metinlerin doğasında varolan bir durumdur ve bu nedenle bir metnin içinde tıpkı göçebelerin yaylada bir yerden bir yere dolaşması gibi yer yurt edinmeden dolaşılabilir ki bu sınırsız, daha doğrusu kapma aygıtı olan devletin sınırlarını bozan bir dolaşma eylemidir. Ağaçvari düşüncenin yarattığı şey tam da yaylalara benzeyen metinlerin bu çoklu özelliğini rasyonalist dizgelerle üst-kodlamaya uğratıp onu çitle çevirmesi, yani tarlalaştırmasıdır. Deleuze ve Guattari'nin Rizom ve ağaçvari düşünce arasında yaptıkları karşılaştırma bu gerçeği aleniştir:

“Bir köksap ne başlangıca ne de sona sahiptir; o her zaman ortadadır, şeylerin arasında, başlangıçarası, **intermezzo**’dur. Ağaç bir soydaşlık ilişkisidir, fakat köksap bir ittifaktır, kendine özgü, benzersiz bir ittifak. Ağaç, ‘olmak’ eylemini empoze eder, fakat köksap yapısı ‘ve... ve... ve’ bağlacıdır. Bu bağlaç, ‘olmak’ eylemini sarsmak ve kökünü kazımak için yeterli gücü taşır.” (Deleuze & Guattari, 1987: 25)

Bu konuda en detaylı çalışmayı yaptıkları *A Thousand Plateaus (Bin Yayla)* kitabına *Rizom* başlığıyla giriş yapan Deleuze ve Guattari’ye göre “bir kitabın ne nesnesi ne de öznesi vardır” (Deleuze & Guattari, 1987: 3). Çünkü her kitap çok farklı konulardan, çok farklı tarih ve hızlardan oluşmuştur ve bu nedenle kitabı bir özneye bağlamak farklı konuların işleyiş şekillerini ve onların yüzey hareketlerini görmezden gelmemize yol açacaktır. “Her şeyde olduğu gibi, bir kitapta da eklemlene çizgileri ya da bölümler, katmanlar ve bölgeler, aynı zamanda kaçış çizgileri, yersiz-yurtsuzlaşma ve katmanlaşma hareketleri vardır” (Deleuze & Guattari, 1987: 3). Buradan yola çıkarak bir kitabın *assemblage*, yani “toplanmalardan” oluştuğu, bu nedenle “bir özneye” atfedilemeyeceği, çünkü her kitabın “çokluk” olduğu vurgulanır. Dolayısıyla kitaplardaki bu çoklu eksenini görmeyip onları salt bir özneye ve belirgin bir konuya dayandırmak Deleuze ve Guattari’ye göre kitaptaki “jeolojik hareketleri açıklamak için hayırsever bir Tanrı uydurmak” demektir (Deleuze & Guattari, 1987: 3-4).

Bu vurgu bizi kitabın için özelliklerini ve çoklu dinamiklerini göz ardı etmeye ve onun dışındaki anlamsal izleklere götürür. Tanrı böylesi bir izlektir; dışarıdaki aşkın bir gösterge, idea ya da geist’tir. Deleuze ve Guattari’ye göre bu bilinç bir “kök-kitap” fikri ya da “dünya-ağacının” köklerini yansılama eylemidir.

“İlk kitap türü bir kök-kitaptır. Ağaç halihazırda dünyanın imajı ya da dünya-ağacı imajının köküdür. Bu, soylu, anlam ve kitabın katmanlarında öznel organiklik içeren klasik bir kitaptır. Kitap, sanatın doğayı taklit ettiği gibi dünyayı taklit ediyor. Fakat doğanın artık yapmayacağı ve yapamayacağı kendine özgü prosedürlerle bunu yapıyor. Kitabın yasası yansımanın yasasıdır, ikili olan teke dönüşüyor ve bu da daha çok ‘diyalektik yol’la gerçekleşiyor.” (Deleuze & Guattari, 1987: 5)

Oysa Deleuze ve Guattari’ye göre doğada böyle bir “yasa” yoktur. Bu rasyonalist batı felsefesiyle dizayn edilmiş bir yasadır ve “en klasik, en eski, en yorgun bir düşünce türüdür.” Bu ikili, dikotomik mantık üzerine yükselen ve “biri nesnede biri öznedeki” çalışan düşünce türü hâlâ “psikanalizmi, dilbilimi, yapısalcılığı domine etmektedir.” Doğada ise “köksel-ağacın ruhunu yansıtan dikotomik mantığın” aksine köksaplar, yani Rizom bulunmaktadır ve bunlar çokluk olarak “ana köktür.” Dikotomik değil “yatay olarak gelişip döngüsel bir sistemde dallanıp budaklanır.” Böyle bakılmadığı sürece de “düşünce doğanın gerisinde kalmaktadır” Deleuze ve Guattari’ye göre (Deleuze & Guattari, 1987: 5). Bu çerçeveden bakıldığında rizomatik bakış ile ağaçvari düşünüş arasındaki farkı şöyle tarif eder Deleuze ve Guattari:

“Ağaç biçimli yöntem her zaman soykütüsel bir yöntem izlerken, rizomatik yöntem dili ve diğer bütün kayıtları merkezsizleştirmek için vardır. Bir dil kapalı bir sistem değildir ve asla kendi üzerine kapanmaz. İktidarın işlevini ortadan kaldırmamanın dışında bir işlevi yoktur. [Bu anlamıyla] Çokluk rizomatiktir ve ağaçsı olan suni karşıtlıkları, onların aslında ne olduğunu göstermek için açığa çıkarır.” (Deleuze & Guattari, 1987: 8)

Alıntıdaki “çokluk rizomatiktir” vurgusu bu noktada önemlidir. Çünkü vurgunun düşünsel eksenini yukarıda giriş kısmında değindiğim “Kafka yapıtlarına nasıl girmeli?” sorusunu başka bir bağlamda bize tekrar hatırlatır. Bu soruyu sormalarındaki amacın bizleri çokluk kavramıyla karşılaştırmak ve esasen de metinlerdeki modus’u (sınırı) rizomatik bakış ve göçebe bir anlayışla yıkıp metinleri yersiz-yurtsuz ele almak olduğu yukarıda vurgulanmıştı. Bu bağlamda bu sorunun diğer amacının kitapların *assemblage*, yani toplanmalardan oluşan küçük bir makine olduğu savıyla bizi karşılaştırmaya yönelik olduğunu vurgulamak gerekir.

Deleuze ve Guattari’ye göre Kafka metinlerinin çokluk barındırmasının nedeni bütünüyle rizomatik olması, rizomatikliğe neden olan şeyin de bu metinlerin bütünüyle anlatım makinelerinden oluşmuş olmasıdır. Deleuze ve Guattari’nin saptaması nettir: “saf içerikleri serbest bırakmak için kendi özgün biçimlerinin düzenini bozabilen ve içerik biçimlerinin düzenini bozabilen bir *anlatım makinesi* ile karşı karşıyayız” (Deleuze & Guattari, 2000: 43). Deleuze ve Guattari’nin burada vurguladığı “anlatım makinesi” nedir? Majör ya da yerleşik edebiyatın içerikten biçime doğru evrilen bir yönü olduğunu vurgular Deleuze ve Guattari. Onlara göre içerik verili olduğunda ona uygun bir anlatım biçimi bulmak iyi tasarlanmış olan metinlerin kendini yapılaştırması anlamına gelmektedir ki onların klasik ya da majör edebiyat dedikleri şey bu yapısal bütünlükle düzenlenmekte ve ilerlemektedir (Deleuze & Guattari, 2000: 43). Kafka metinlerinde bozuma uğrayan da bu yapısal ve yazınsal bütünlüktür. Onların Kafka’da gördüğü şey biçimleri kıran bir anlatıma sahip olduğu, bu özelliği nedeniyle de onun metinlerinin yeni

kopuşlara ve yeni dal budak sarmalara yol açtığıdır. Deleuze ve Guattari'ye göre Kafka metinlerine bu özelliği kazandıran şey bütünüyle makinesel bir düzenleme içinde oluşmuş olmasıdır (Deleuze & Guattari, 2000: 43-44). Onun hikâyelerinde “her tür öznenin yerini düzenleme” almaktadır ve bu nedenle bir özneye atfedilemeyecek çokluk barındırır.

Kafka metinlerine sorulan “nasıl” sorusu gibi bir soruyu, kitapların makinesel yönünü daha belirgin düzlemde açıp, bunu edebi ve felsefi ekseninde tartışarak genişletecek boyutta Proust metinleri için de sorar Deleuze: “Bir eserle iletişim kurmamızı sağlayan şey nedir?” ve “Sanatın birliğini, eğer böyle bir şey varsa, oluşturan şey nedir?” (Deleuze, 2002: 171). Deleuze'e göre Proust bunun cevabını metinlerinde vermektedir ve cevap kesinlikle kısımları birleştiren ya da parçaları bütünselleştirecek bir bütünlük ve birlik değildir. Çünkü kısımların ya da parçaların kendilerine özgü olan doğaları mantıksal bir birliği dışladığı gibi, organik bütünsellik olarak “Logos”u da dışlamaktadır. Proust metinlerinin gösterdiği de burasıdır. Çünkü onun metinlerinde “çokluğun birliği olan bir birlik vardır” ve bu birlik “ilke” olarak değil, tam tersine çokluğun ve birbiriyle bağlantısı olmayan parçaların “etkisiyle” olan bir birlik ve bütünlüktür. Bu da yalnızca “makinelere etkisi olarak işleyecek Bir ve Bütün[dür]” (Deleuze, 2002: 171). Doğal olarak eserlerle iletişimimizi kuracak olan şey de “makinelere işleyişinden ve müstakil parçalarından, bağlantısız kısımlarından kaynaklanan bir iletişim” olacaktır (Deleuze, 2002: 171). Bu anlamıyla Proust'un ürettiği şey nedenlerin arayışı ya da onların yorumu değildir, “Proust'un özgünlüğü mekaniği yontmuş olmasıdır” (Deleuze, 2002: 161).

Deleuze ve Guattari'nin kitapların makine oluşuna dair bu belirlemesi yalnızca Kafka ve Proust metinleri için söylenmiş değildir. “Proust ve Göstergeler” (2002) kitabının özellikle “Edebiyat Makinesi” olarak isimlendirilen ikinci bölümünde bütün modern sanat eserlerinin “istediğimiz her şeyi içinde barındıran bir makine” olduğunu ve bu anlamda işlediklerini belirten Deleuze'e göre bu makinenin ait olduğu bağlam, “içinde anlamını keşfetmemiz gereken organ ve organon olan Logos” değildir. Tersine “anlamı yalnızca çalışmaya ve çalışmasının da ayrılmış parçalarına bağlı olduğu makine ve makine düzeneği olan anti-logos[tur].” Bu anlamıyla “modern sanat eserinin anlam sorunu yoktur, yalnızca kullanım sorunu vardır” ve önemli olan şey “onun çalışmasıdır” (Deleuze, 2002: 153-154). Modern sanat eserlerinin neden makine olduğunu da yine Proust üzerinden şöyle açıklar Deleuze:

“Neden bir makine? Bu şekilde anlaşılan sanat eseri, esas olarak üreticidir, bazı hakikatlerin üreticisidir. Şu nokta üzerinde hiç kimse Proust kadar durmamıştır: Hakikat üreticidir, bir eserde sunulmuş, izlenimlerimizden elde edilen, hayatımızı biçimlendiren, bizde işleyen makinelerin düzenleri tarafından üretilir. Bu nedenle Proust üretilmemiş, yalnızca keşfedilmiş ya da tam tersine yaratılmış bir hakikat halini ve aklı öne sürerek kendisini önvarsayan, keşfe ya da yaratışa karşılık gelen istemli bir kullanımda bütün yetilerini bir araya toplayan bir düşünce halini (Logos) şiddetle reddetmiştir.” (Deleuze, 2002: 154)

Deleuze ve Guattari'nin Kafka ya da Proust metinlerini bir makine olarak tanımlamasının, Kafka ya da Proust özelinin dışında felsefi bir anlamı vardır. Deleuzeyen felsefeye göre her şey zaten bir makinedir. Dolayısıyla toplanmalarla oluşan bir kitap da “küçük

bir makinedir” ve bu makineyi oluşturan şey “kelimenin tam anlamıyla söküme yol açan bağlantılar[dır]” (Deleuze & Guattari, 2000: 118). Bu nedenle “bir toplanma olarak kitabın, diğer toplanmalarla ve diğer organsız bedenlerle ilişkisi olarak yalnızca kendisi vardır” (Deleuze & Guattari, 1987: 4). Bu anlamıyla bir kitabı harekete geçiren ve onda anlamı oluşturan şey makinesel bağlantılar ve bu bağlantıların karşılaşmasıdır. Bağlantılar karşılaştığında gerçekleşen şey organsızlaşmaktır ki bu da metinleri (ya da baktığımız herhangi bir şeyi) yersiz-yurtsuzlaştırır. Çünkü iki tekil kuvvet karşılaştığında birbirlerini “kapmaktadır” ve bu kapma eylemiyle her kuvvet birbirinin özelliklerini alarak başka bir oluşa neden olmakta, bu da kuvvetlerden her ikisinin yersiz-yurtsuzlaşması anlamına gelmektedir.

Kitapları küçük bir makine yapan şey işte bu farklı, tekil kuvvetlerdir ve Leibniz üzerine verdiği derslerde bu kuvvet kavramını oluş için temel sebep, yani harekete neden olan için eylem olarak tarifler Deleuze. “Kuvvet hareket değil, hareketin sebebidir” ve bu bir “süreklilik yasasıdır” (Deleuze, 2007: 126). Bu anlamıyla da Rizomatik bakış ve eleştiri metinlerdeki *oluş*’a, hatta sonsuz *oluş*’a sebebiyet veren kuvvet parçalarını (örneğin bir karakterin, bir olayın nasıl bir itki ile oluştuğunu vs.) aşkın ve mekanik olarak değil, için ve sürekli sökülerek oluşan bir makine olarak görme etkinliği ve eylemidir. Birbirini “kapma” ile gerçekleşen makinesel oluşun yarattığı yersiz-yurtsuzlaşma durumu, üzerine fikir yürüttüğümüz herhangi bir disipliner düzlemi özgürleştirdiği gibi metinlere çekilen rasyonalist, logosçu sınırı yıkarak onları da özgürleştiren bir durumdur. Buradaki özgürleşme metinleri sonsuz bir oluş içinde görme ile oluşan yersiz-yurtsuz ve organsız bakma edimidir ki Deleuze ve Guattari’ye göre bu durum gerçek toplumsallaşmaya neden olur. Çünkü onlara göre “makine, bağlantılı olan tüm öğeleriyle sökülmedikçe toplumsal değildir” (Deleuze & Guattari, 2000: 118). İşte buradaki “sökülme” farklı kuvvetlerin birbirini kaparak makinenin (ya da metinlerin) sonsuz çalışması anlamına gelmektedir. *Çünkü* Deleuze’e göre “kuvvet dinamikleri tekil oluşlardır” (Deleuze, 2000: 42) ve tüm oluşlar bu tekil kuvvetlerin karşılaşmalarıyla meydana gelir. Deleuze’ün Spinoza okumalarıyla farkına vardığı “karşılaşma” olgusu işte bu tekil kuvvetlerin karşılaşmasıyla gerçekleşen oluşun temel dinamiğidir. “Yani bir bedenin başka bir bedenle karışması ya da başka bir bedenin benim bedenim üzerinde bıraktığı iz” (Deleuze, 2000: 20) iki farklı kuvvetin karşılaşmasıyla oluşan bir ivmelenmedir. Deleuzeyen felsefede her karşılaşma bir oluş, her oluş da başka bir oluşun için nedeni ve olanağıdır. İki tekil kuvvetin karşılaşmasından oluşan bu yeni oluş başka bir kuvveti meydana getirir ve bu durum sonsuz oluşa doğru evrilir. “Bir beden başka bir bedenle ya da bir fikir başka bir fikirle ‘karşılaştığında’, bu iki ilişki kimi zaman daha kudretli bir bütünü oluşturmak için bileşir; kimi zaman da biri diğerini çözüp dağıtır ve parçalarının biraradallığını yok eder” (Deleuze, 2005: 26). *İşte* farklı kuvvetlerin karşılaşmasıyla gerçekleşen bu için işleyiş biçiminin Deleuzeyen düşüncede “makine” kavramıyla karşılık bulmasının nedeni budur. Çünkü onlara göre “her yerde” olan makineler yalnızca birbirleriyle ilişkiye girdiklerinde ve yalnızca “bağlantılarla” çalışırlar. Bu anlamıyla her şey “makinelere sentezi ve makinesel düzenlemedir” (Deleuze & Guattari, 2017: 425). Colebrook bu makinesel oluşu çok net ve oldukça açıklayıcı biçimde şöyle tarif eder:

“Bir makinenin özneliği veya düzenleyici bir merkezi olmadığı için makine bağlantılarından ve üretimlerden başka bir şey olamaz: makine ne yapıyorsa odur. Bu nedenle bir yeriyurdu veya temeli yoktur; daimi bir yurtsuzlaşma süreci veya kendisinden başka oluşur. [Oysa] bir organizma bir kimlik ve bir ereği olan belli sınırlar içerisindeki bir bütündür. Bir mekanizma özgül bir işlevi olan sınırlı bir makinedir. Ama bir makine bağlantılarından başka bir şey değildir; herhangi bir şey tarafından yapılmış değildir, herhangi bir şey için değildir ve hiçbir sınırlı kimliği yoktur.” (Colebrook, 2013: 139-140)

Buna göre bir makine-kuvvet başka bir makine-kuvvetle birleşip akımı yayarak süreklileştirir, böylece anlam ve olay için bir düzlemde birleşmelerle, ikili kapmalarla sürekli oluşa evrilir. Bu Deleuze’ün yukarıda aktardığımız “süreklilik yasası” dediği durumdur. İkili kapmalarla gerçekleşen bu yasa yersiz-yurtsuzluğa ve organsız oluşa olanak verdiğinden (ve dolayısıyla metinlerdeki sürekli oluşu beslediğinden) ortada artık ne bir öznen ve ne de temsil ilişkisinden söz etmek mümkün olmaktadır. *Çünkü makinesel bilinç ya da oluş* bu temsil ilişkisini *bütünüyle* ortadan kaldırır. Colebrook bu duruma ilişkin de yerinde bir örneklemede bulunur: “Hiçbir ‘ereği’ veya niyeti olmayan bir bisikleti düşünün. Bisiklet ancak bir başka ‘makine’ye, (örneğin insan bedenine,) bağlandığında işler; bu iki makinenin üretimi de ancak bağlantı aracılığıyla gerçekleşir. İnsan bedeni makineye bağlanarak bir bisikletçi olur; bisiklet bir taşıt olur” (Colebrook, 2013: 140).

Deleuzeyen terminolojide bu kapma ya da makinelerin birbiriyle karşılaşarak başka bir oluşa evrilmesi durumu “hayvan-oluş” olarak tarif edilir. Deleuze ve Guattari’ye göre hayvan-oluşta bir hayvan ve bir insan birleşir fakat bu birleşmede hiçbiri diğerine benzemez ya da birbirinin taklidini yapmaz. Bu birleşmede gerçekleşen şey *bütünüyle* yersiz-yurtsuzlaşma ve başka bir oluşa evrilmedir. Ortada olan şey değiştirme sistemi olarak birbirinin yerini almaz ve bu da oluşları yaratan kaçış çizgilerini bize gösterir (Deleuze & Guattari, 1990a: 76).

İşte makinesel kuvvetler birbirini “kapıp” her biri yersiz-yurtsuzlaştığı andan itibaren organlı bir beden olmaktan çıkıp organsızlaşarak için bir oluşu daim kılar ve bir metnin oluş dinamiği yapı olmaktan çıkıp anti-yapıya dönüşerek yaylaşır. Bu da bir metni sınırsız oluş koşulları içinde, önceden verilmiş dışsal kodlar, göstergeler ve anlamlardan oluşmuş majör bir organizma olarak değil organsız bir beden olarak, bir yayla olarak rizomatik okumanın ve eleştirinin yolunu açar.

2. O halde rizomatik eleştiri nasıl çalışır?

Rizomatik eleştirinin nasıl çalıştığına girmeden önce bu sorunun ampirik olarak bu eleştiriyi hayata geçiren eleştirmeni de etkin bir makine olarak öne çıkardığını vurgulamak gerekir. Yukarıda sıklıkla vurgulandığı gibi iki makine kuvvet (metin ve eleştirmen) karşılaşır, birbirini “kapar” ve bu iki kuvvet yersiz-yurtsuzlaşarak başka bir oluşa olanak verir. Bu noktada hem metin ve eleştirmen etkindir, hem de eleştiri süreci aşkın değil, bütünüyle için bir düzlemde gerçekleşir ki rizomatik eleştiri ancak ve ancak eleştirmen ve metnin birbirini kapıldığı ve “bozduğu”, bir anlamıyla birbirini organsızlaştırdığı, yersiz-yurtsuzlaştığı koşulda çalışır. Çünkü metin ve eleştirmen karşı karşıya kaldığında gerçekleşen şey bir görüşme’dir; buna iki fikrin görüşmesi diyebiliriz.

Böyle ele alındığında Rizomatik eleştiri metnin içinde sınırsız dolaşma imkânı sağladığı gibi metni de sınırsızlaştırır ve böylece bizi metinleri önceden verilmiş aşkın kodlar, göstergeler ve anlamlarla Oidipal bir ekseninde okumanın dışında konumlandırır. Bu durum, metinleri kendi görüş alanımıza hapsedmeyi engelleyen bir eylemdir. Çünkü yukarıda tartışıldığı biçimiyle, metinler onları kendi görüşlerimizi sınıyacağımız fikirlerden çok daha geniş bir düzlemde çokluk barındırmaktadır ve bu çokluk yalnızca karşılıklı görüşme ile görülebilir.

Bu savın kendi içinde barındırdığı gizil bir nokta bulunmaktadır; şimdiye değin varolan eleştiri pratiklerinin büyük çoğunluğu metinleri kendi görüşlerimize sıkıştırarak ele almış ve onları kendi görüşlerimizin isnat noktaları olarak okumuştur. Çünkü her metin sınırsız katmanlardan oluşmuş açık uçlu bir evrendir ve bu evrenin içinde kendi bakımımızı takip edebileceğimiz noktalar bulmak elbette mümkündür. Dolayısıyla ve bu bakışla herhangi bir metni Marksist, feminist, psikanalist, yapısalcı vb. bir bakışla okuyabilmemiz ve söz konusu metinde kendi bakımımızın izlerini takip etmemiz olasıdır. Örneğin Lenin Rus Devriminin aynası olarak gördüğü Tolstoy'u, aynı şekilde Lukacs da 19. yüzyılın toplumsal değişimini en iyi anlattığını söylediği Balzac, Stendhal, Zola ve yine Tolstoy gibi yazarları Marksist alt yapı üst yapı eksenlerinden okumuş ve bu yapıtlardan toplumsal devrime ilişkin teoriler üretmiştir. Elbette hiçbiri yanlış değildir, fakat (elbette) eksiktir. Eksiklik, Lenin ya da Lukacs'tan değil, söz konusu eserlerin fazlalığından; bu metinlerin yalnızca toplumsal ilişkiler düzlemini göstermiyor olmasından kaynaklıdır. Lukacs'ın, Thomas Mann dışındaki modernist yazarları (örneğin Joyce, Kafka, A. Gide gibi) görmezden gelmesinin ve onları dekadans olarak nitelemesinin en önemli nedeni, bu yazarlarda onun bakıp görmek istediği alt yapı üst yapı ilişkisini doğrulayacak ya da destekleyecek bütünlüklü bir zemini bu metinlerin göstermiyor olmasıdır.

Rizomatik eleştiri bu bakma biçiminin dışında bir çalışma prensibine sahiptir ve onun temel dinamiğini sınırların (hem eleştirmende ve hem de metinlerde) bütünsel olarak ortadan kaldırılması oluşturur. Giriş bölümünde değindiğim Umberto Eco'nun modus, yani metnin sınırları olmalı ekseninde ele aldığı mevzuda, konuya istinaden anlattığı Roma ve Sezar hikâyesi bunu çok iyi özetlemektedir.

“Pax Romana ideolojisi ve Caesar Augustus'un siyasal tasarımı, hudutların kesin tanımları üzerine kurulmuştur: İmparatorluğun gücü, savunma hattının hangi hudutta, hangi limen ya da eşik arasında kurulması gerektiğini bilmekte yatar. Artık hudutların net olarak tanımlanmadığı bir an gelmiş ve barbarlar (anayurtlarını terk eden ve herhangi bir toprakta kendi yurtlarıymış gibi dolaşan, onu da terk etmeye hazır göçmenler) kendi göçmen bakış açılarını dayatmayı başarmışlarsa, o zaman Roma'nın sonu gelmiş demektir.” (Eco, 1996: 45)

Bu anekdotta Eco tam da Rizomatik mantığın varoluş paradigmasını anlatır ve belirgin bir biçimde, Deleuze ve Guattari'nin *kapma aygıtı* ile *savaş makinesi* dediği ayrımı imler. Eco'nun, özellikle parantez içinde göçmenlik diye tarif ettiği şey, Deleuzeyen felsefede sınırı ihlal eden, hudut yıkıcı işlevle yüklü savaş makinesi olan göçebelere. Deleuze ve Guattari'nin savaş makinesi kavramıyla birlikte ele aldığı göçebeler kapma aygıtı gibi yasalar, sözleşme ve kurumlarla gerçekleştirilen kodlama (ya da sınırlandırma, hudutlandırma) ile

değil, bir karşı-kod olarak hareket eden, kodsuz ve yersiz-yurtsuz bir yayılımdır. Bu anlamıyla temel işlevi devlet bilincini, aynı anlama gelmek üzere iktidar bilincini oluşturan klasik düşünce biçim ve alışkanlığını deforme etmektir ve bu da onu politik işlevle yüklü eleştirel bir aygıt yapar.

Buradaki politik işlev kapma aygıtının kodlarını değiştirerek onun yerine daha iyi kodlar yaratıp daha iyi sınırlar çizmek değil, bütünüyle bu kodlardan kurtulmak ve organizma olarak çalışan bilinci organsızlaştırmaktır. Onun zemininin kaygan, kapma aygıtının zemininin pürtüklü olmasının nedeni de budur. (1) Kaygandır çünkü hiç kodlanmadığı için yüzeyi pürüzsüzdür. Sürekli bir yayılım içinde olduğundan bir sonuca evrilmez, onun varoluş dinamiği süreçtir ve sürekli oluşur. Bu nedenle bütünüyle rizomatik olan göçebe bilinç “Roma’ya çıkan bütün yolları” rizomatik bir ağla paralyze ederek kapma aygıtı ile çizilmiş rasyonalist çitleri (hudutları, modusları) ortadan kaldırır.

Rizomatik düşünce ve eleştirinin temel düsturunu belirleyen şeyin bir metne girmek için bir ana neden, bir başlangıç ya da kök aramak gerekmediği denilen nokta tam da bu göçebe bilinçle hareket etme durumudur. Aynı şekilde her metnin çoklu bir düzlemde varolduğu ve bu anlamıyla da yaylalara benzediğini vurgularken aslında denilmek istenen şey bu yaylaların içinde yer yurt edinmeden dolaşmaktır ve rizomatik eleştirinin çalışma prensibinin bir özelliğini bu oluşturur. Bu minvalde bakıldığında Rizomatik düşünce ve eleştirinin temel bakma biçimini kod yıkımı belirlemektedir, Deleuze ve Guattari de tam olarak bunu vurgular: “Rizom hiçbir yapıdan ya da üretici modelden sorumlu değildir. Böyle olmadığı gibi hiçbir yapıya da bağlı değildir ve herhangi bir genetik eksene ya da derin yapı düşüncesine yabancıdır” (Deleuze & Guattari, 1987: 12).

Dolayısıyla Rizomatik bakışla bir metne bakmak, onun rasyonalist bir çitle yerli-yurtlu hale getirilmesini ve organik eksende *organlaştırılmış* olmasını göz ardı ederek metnin içinde bir rizom gibi dolaşmak ve metinlerin göstergelerini değil oluş dinamiklerini, yani metni oluşturan kuvvet parçalarını görmeye çalışmaktır. Eğer bir kitabı harekete geçiren ve onda anlamı oluşturan şey makinesel bağlantılar ve bu bağlantıların karşılaşmasıysa ve metinler bütünüyle anlatım makinelerinden oluşmaktaysa, makinenin (yani bir metnin) sorunsuzca çalışabilmesi için bu kuvvet dinamiklerini görmek önemlidir. Önemlidir, çünkü bu karşılaşma sonucunda gerçekleşen kapma eyleminde her makine “bozularak” başka bir şeye, başka-oluşa, Deleuze-yen tabirle söyleyecek olursak, hayvan-oluşa evrilir. Böylece metinlerde (karakterler, olaylar vs. ekseninde) birbirini kapmalar gerçekleşerek sonsuz oluş mümkün hale gelir ve sistem bu değişim dinamikleri üzerinden ilerler. Oluşları yaratan şey işte bu kaçış çizgileridir ve Rizomatik eleştiri bu kaçış çizgilerini makinesel düzenleniş içinde görmeyle gerçekleşir.

Kaçış çizgisi denilen şey bir yerden fiili olarak kaçma eylemini ifade etmez. İki (makinesel) kuvvetin birbirini kapdığı, dolayısıyla birbirinin sınırını aşarak birbirlerini eşikten aşırmasını imlemektedir ki organsızlaşmak ya da yersiz-yurtsuzlaşmanın temel nedenini bu oluşturur. Deleuze ve Guattari Kafka’nın *Dönüşüm*’ü için “iki yersizyurtsuzlaşmanın bağlaşımları gibidir” der ve kast ettikleri şudur; bir insan bir hayvanı kaçmaya zorlayarak ya da onu boyunduruk altına alarak ona bir yersiz-yurtsuzlaşma dayatır. Fakat aynı şekilde hayvanın

da çıkışlar ve kaçış yolları göstererek insana sunduğu bir yersiz-yurtsuzlaşma çizgisi vardır. İşte “bu iki yersizyurtsuzlaşmanın her biri diğerine içkindir, her biri diğerini hızlandırır ve bir eşikten aşırır” (Deleuze & Guattari, 2000: 53). Gregor Samsa’nın ve böceğin sınırı birbirleriyle karşılaştıkları anda ihlal edilir ve ihlal edilen bu sınır Samsa için yeni sınır bir çizgisi olarak karşımıza çıkar. Bu andan itibaren Samsa eşiği geçerek yerli yurtlu halden kaçmış olur ve yersiz-yurtsuzlaşır ya da Deleuze ve Guattari’nin tabiriyle hayvan-oluş gerçekleşir.

Buradaki hayvan-oluş Samsa’nın gerçekten bir böcekle karşılaştığında olduğu bir durum değildir ama hayvan-oluş, Deleuze ve Guattari’nin vurguladığı gibi metaforik de değildir. “Hayvan-oluşun hiçbir metaforik yanı yoktur. Onda hiçbir simgecilik, hiçbir alegori yoktur. O bir hatanın ya da bir lanetlenmenin sonucu, bir suçluluğun etkisi değildir” (Deleuze & Guattari, 2000: 53).

Peki Samsa’nın önce yersiz-yurtsuzlaştırılıp sonra yeniden yerli-yurtlulaştırılarak Oidipuslaştırılması ne anlama gelir? Ya da Rizomatik eleştirinin nasıl çalıştığını bu soru ek-seninde (kısmen) göstermek için romanın ilk cümlesini düşünelim. Gregor Samsa bir sabah bunaltıcı düşüncede dev bir böcek olarak uyanmıştır, cümlesiyle Kafka bize ne söylemek istemektedir?

Yukarıda isimleri zikredilen eleştirel pratikler genellikle böceğe ve Samsa’ya aşkın anlamlar yükler ve böcek Samsa en genel düzlemde aşkın bir gösterge olarak ele alınır. George Lukacs Kafka’yı sevmiş ve bu cümlenin altını kaldırıp bakmış olsa muhtemelen şöyle diyecektir; meta fetişizmi altında can çekişen Samsa artık öyle bir hale gelmiştir ki insani tüm vasıflarını yitirmiştir. Yaşadığı büyük yabancılaşma onu kendisine, ailesini ona, herkesi dünyaya yabancı kılmıştır. Foucault, Samsa’nın dev bir modernist hapishanede yaşadığını, her taraftan sıkıştırıldığını ve bu modernist zehirlenmenin ondaki insani yönleri öldürdüğünü vurgulayacaktır. Cümleye psikanalitik eleştiriyi yaklaşan biri Samsa’nın bunaltıcı bir düşünce uyanması ile rüyalar arasında bir ilişki kuracak ve Samsa’nın çocukluk evresindeki psikolojik problemlere eğilecektir. Hatta onun bir böcek gibi sırt üstü olmasının ilk bebekliğe gerileme olduğunu dile getirecektir. Belki de böcek imgesinden yola çıkarak bu imgenin Samsa’da çocukluğundan beri varolan psikosomatik rahatsızlığını arayacak ve babasının ona zalimce davranmasıyla bu rahatsızlık arasında bir ilişki olduğunu kuracaktır. Yapısalcı bir eleştirmene göre bu cümledeki göstergeler önemli yer tutmaktadır ve bu cümleyle başlayan bir roman, dönüşüme uğrayan kişi olarak Samsa’yı değil başkalarını göstermektedir. Sırasıyla babası, annesi, kız kardeşi bu gösterge yapısı içinde ele alındığında ona zalimce davranan baba ve bir süre sonra durumu normal karşılayan annenin aslında Samsa’dan çok önce dönüştüğünün göstergesidir Samsa. Hatta baştan beri ona üzülen kız kardeşin romanın sonunda Samsa’yı çöpe atmaya karar vermesi, asıl dönüşüme uğrayanın o olduğun göstergesidir. Başlangıçtaki Samsa’nın dönüşümüyle, en sonunda kız kardeşin dönüşümü böylece yapısal olarak da birbirini bütünlemektedir.

Elbette bu çıkarımlar büyük bir genellemeyle, yukarıda söylendiği gibi genellikle aşkın yaklaşımlara vurgu yapmak için indirgeyerek yapılmış çıkarımlardır ve mesele bu okuma biçimlerinin doğruluğu ya da yanlışlığı değildir.

Rizomatik eleştiri prizmasından bakıldığında ne diyeceğizdir? İlkin bu cümle, ileri doğru sökülerek geriye doğru örülen tam anlamıyla makinesel bir cümledir ve öncesine dair bir vurguyu içkin olarak kendi dinamiğinde barındırmaktadır: Samsa niye böyle uyanmıştır? Bu, metnin geriye doğru örülecek bir düzlemde olduğunu işaret eder ki ileri doğru okudukça metin sökülecek ve söküntü, cümlelerin öncesine dair makinesel bir örüntüye dönüşecektir. O halde cümle (bir başlangıç cümlesi olmasına rağmen) aslında ortadadır ve bu nedenle bir başlangıç cümlesi değil, sökülecek olan bir makinenin kuvvet dinamiklerinden biridir.

Kapma aygıtının içindeki yerli-yurtlu Samsa başka oluş blokları ile karşılaştıkça (anne, baba, kız kardeş, patron vs) gittikçe sökülür ama bu sökülme örülmeyi de beraberinde getirir ki hayvan-oluşa doğru bir sökülme-örülmedir bu. Hikâye söküldüğü oranda Samsa da sökülerek örülür; sınırları ihlal edilir ve kendi kaçış çizgisi zorunlu olarak ona dayatılır. Kapma aygıtı çalışmaktadır; Samsa'yı önce yersiz-yurtsuzlaştırır, sonra yerli-yurtlu hale getirerek onu yeniden-Oidipuslaştırır. Deleuze ve Guattari'ye göre Samsa'nın bu dönüşümü, "onu ölüm götüren, hayvan-oluşunu ölü-oluş kılan bir yeniden-Oedipusçulaştırma öyküsü" olarak karşımıza çıkar (Deleuze & Guattari, 2000: 54).

Fakat Samsa'nın ölü-oluşuyla yeniden-Oidipuslaştırılması metnin bittiğinin işareti değildir. Aksine, oluşları süreklileştiren kapmalarla sonsuz bir döngüye evrilme vardır burada. Romanın adının dönüşüm olmasını da hesaba kattığımızda metin bir makine olarak kız kardeşi üzerinden hâlâ oluşmakta ve çalışmaktadır çünkü. Metnin söküldükçe örülen dinamiği, Samsa'nın babası ve annesinin Samsa'dan daha önce kapma aygıtı tarafından kapıldığını ve muhtemelen onların da bir sabah dev bir böceğe dönüşüp uyandığını bu makine işleyişi içinde görebilmekteyiz. Samsa bu noktada ebeveynleri ile karşılaşmayla bir hayvan-oluşa evrilmiştir ki onun halini ilk başlarda anormal karşılayan kız kardeşinin sonunda aynı kapmayı yaşaması makinenin sürekli bozularak çalıştığını ve böylece kendini sürekli yeniden ürettiğini bize işaretler. Çünkü kapma aygıtı denilen devlet makinesi işte bu oluş dinamikleri üzerinden sürekli bozularak yeniden çalışır. Bu tam da Deleuze ve Guattari'nin "makinelere sadece bozulduklarında ve durmaksızın bozularak çalışırlar" (Deleuze & Guattari, 2017: 22) dediği durumdur. Dolayısıyla (bu metin özelinde) kapmalar süreklileşerek sonsuz oluş gerçekleşir ve kaçış çizgilerini görebildiğimizde kapma aygıtının kendini nasıl sonsuzca ürettiğini, Kafka'nın kendini sonsuzca üreten bu makinesel metninde görmüş oluruz.

Burada yapılan elbette *Dönüşüm* romanı üzerine bütünüyle rizomatik bir eleştiri değildir. Kendisi başlı başına bir yazı konusu olacak metin üzerinde bir rizomatik eleştirinin burada yalnızca nasıllığına dair yöntemsel bir ipucu verebilmek ve bir metne girmek için pek çok yoldan birini göstermektir amaç. Örneğin romana ilk cümleden değil de başka fonksiyonel parçalardan; Samsa'nın babasının, annesinin, kız kardeşinin ya da patronunun makine içindeki konumundan da girmek ve aynı sonuçlara ulaşmak mümkündür.

Bu anlamıyla bir metni makinesel düzenleniş içinde görmek denilen şey makinenin (metnin) çalışma prensibini parçalardan yola çıkarak, bir anlamıyla onları sökerek çözmek demektir. Bu da metnin bütününe bakmak yerine, bütünü sunan fonksiyonel parçaları görme ve o parçalardan yola çıkarak metnin (felsefi, politik, ideolojik, estetik vs.) bağlamlarını gö-

rünür hale getirme eylemidir. Bu da bize “makinenin” parçaları arasında bir neden sonuç bağı kurmadan yan yana duran çoğul anlam ilişkilerini görmeyi sağlar. Böylece çoklu ve birbirini yatay düzlemde belirleyen düşünsel düzlemlerde bir göçebe gibi gezilebilir ve metnin çoğul anlamı üretilebilir. Bu anlamıyla metni okumak/görmek için yapıyı tematik, olay örgüsel, karakter ilişkileri vb. düzlemlerde deşifre etmeye ihtiyaç yoktur.

O halde Rizomatik eleştirinin bir diğer çalışma prensibi bir metinde neden-sonuç bağıyla oluşmuş, olaylar örgüsünü takip ederek aşkın anlamlar bulma değil, metindeki oluşa ve anlama olanak veren kuvvet dinamiklerini, metni oluşturan bağlantı noktalarını bulup oradan içkin anlamlar bulmak oluşturur. Goodchild’ın belirttiği gibi “Deleuze’ün Nietzsche’sine göre anlam, keyfi gösterenler arasındaki farklı ilişkiler açısından değil, kuvvetler arasındaki farklı ilişkiler açısından tanımlanır” (Goodchild, 2005: 58). Bu bizi ağaçvari dikey okumadan kurtaracak olan bir yatay okuma eylemidir ve bize yazarın bakış noktası olarak oluşturduğu perspektifsel okumadan ziyade minyatürvari bir okuma anlayışı önerir ki bu da yazarın bakış noktasından ziyade, metnin kaçış noktalarını görmek demektir.

Böylece Rizomatik eleştiri metindeki keyfi gösterenler ile aşkın anlamlar bulmaya yol açan ve bir söykütük bulmaya evrilen Oidipal okuma yerine, bir makine olarak var olan, birbiriyile karşılaştığında anlamı oluşturan kuvvetler içinde şizoid bir gezinme eylemine dönüşür. Bu anlamıyla rizomatik eleştiri en temelde Oidipal bir bakış noktası yaratmak yerine, kaçış çizgileri üzerinde şizoid bir gezinme eylemidir ve bu nedenle de teknik bir olgu ve okumadan ziyade felsefi ve politik bir bakma biçimidir.

Sonuç

Bu yazıya Colebrook’un “Deleuzecü edebiyat eleştirisi mümkün müdür?” sorusuyla başlamış ve yazının bu soru etrafında dolaşmak gibi bir niyeti olduğunu vurgulamıştım. Yazının bir diğer iddiası ya da çıkarımı Deleuzeyen felsefenin çoğul bir eksenine olduğu ve kendini Rizomatik bir düzlemde örgütlediğiydi.

Rizomatik bilinç ya da Deleuzeyen felsefe kendi zengin terminolojisi ve bu terminoloji ile yarattıkları paradigma içinde bize bir bakma biçimi sunmaktadır ve herhangi bir disipliner düzleme bakarken kendi düşünce biçimini işletmektedir. Dolayısıyla herhangi bir disipliner düzleme bakarken kendi düşünce biçimini nasıl işletiyorsa edebiyat metnine bakarken de aynı bakışı buraya yansıtabilir ve yansıtmalıdır. Burada problem bunu salt farklı bir edebiyat eleştirisi edimi olarak görmek olabilir. Çünkü burada önemli olan şey yeni bir disipliner yapı oluşturmak, yeni bir ağaçvari bakma biçimi yaratmak değil, Deleuzeyen felsefenin bize sunduğu düşünsel olanakların teorisinden faydalanmaktır. Bu yazıyı “yeni bir eleştirel eylem” olarak başlıklandırmaktaki temel amaç tam olarak buydu ve edebiyat eleştirisinde yeni bakma biçiminin sınırlarını zorlamayı, bunun pratiğinin olabilirliği etrafında dolaşmanın önemi vurgu yapmaktı. Bu bağlamda diyebiliriz ki Rizomatik eleştiri esasen Deleuzeyen düşünme biçiminin edebiyat metinlerini çoğul ve sınırsız düzlemde kavranmaya uyarlanmasıdır ve bu yazı edebiyatta yeni bir eleştirel eylem için rüşeym halinde bir ilk kalkış noktasıdır. Yazı kesin olarak bir paradigma yaratma niyeti taşımamakla birlikte yine de edebi metinleri

başka ve alışlageldik klasik düşünme biçimlerinin dışında bir kavramla; Rizomatik bilinçle algılama hususunda Rizomatik eleştiri kavramını önermektedir.

Deleuze ve Guattari'nin felsefeye bakma biçimi kavram üretmek üzerinden şekillenir. Bu nedenle onların "felsefe kavram üretmektir" savına rizomatik eleştiri bağlamında değinmek elzemdir. Yukarıda değinildiği gibi, Leibniz üzerine verdiği derslerde Deleuze kavram yaratmanın önemli olduğunu vurgular. Salt buradan bakıldığında bile Rizomatik düşünce ve eleştiri için doğru olan kavram kuvvettir ve bu, Deleuzeyen felsefenin olmazsa olmazıdır. Çünkü göstermeye çalıştığım gibi kuvvet hareketin ve oluşun temel sebebidir. Kavram da bu anlamıyla Deleuzeyen felsefe içinde hareketin, özellikle de düşünce hareketinin öznesidir. O halde Deleuze "felsefe kavram yaratmaktır" dediğinde aslında bize entelektüel bir uğraştan değil, hareketin ve düşüncenin öznesini yaratma eyleminden söz ediyor demektir. Bu minvalde şunu diyebiliriz; felsefe hareketin ve düşüncenin öznesini yaratacak bir kavram yaratmaktır ve Rizomatik eleştiri kavramına bu pencereden bakmak ilerletici olduğu kadar, yeni bir düşünce hareketi için de tetikleyicidir.

Not

- 1 Deleuzeyen düşüncede göçebe bilinç satranç ve go oyunları üzerinden oldukça net bir biçimde açıklanır. Buna göre satranç kurumlaşmış, kodlanmış bir strateji oyunu, bir göstergelilidir. Oysa go'da açık bir mekana yayılmak, herhangi bir noktadan başka bir noktaya aniden fırlamak vardır. Bu ne hareket ettiği yerin belli olduğu, ne varacağı yerin belli olduğu, ne ambarı olan, sürekli oluşan bir şeydir. Bu anlamıyla go (yani göçebelik) kaygan bir mekanda hareket ederken, satranç (yani yerleşik bilinç) pürüklü bir mekana sahiptir (Deleuze & Guattari, 1990b: 28). Bu anlamıyla göçebelik konumlandığı yer devlet aygıtının ya da sınırlarının dışında yer tutmaktadır ve onun amacı daha iyi bir sınır çizmek, yurtlanmak, devletleşmek değildir (Deleuze & Guattari, 1990b: 34-43).

Araştırma ve Yayın Etiği Beyanı

Bu makale tamamıyla özgün bir araştırma olarak planlanmış, yürütülmüş ve sonuçları ile raporlaştırıldıktan sonra ilgili dergiye gönderilmiştir. Araştırma herhangi bir sempozyum, kongre vb. sunulmuş ya da başka bir dergiye değerlendirilmek üzere gönderilmemiştir.

Research and Publication Ethics Statement

This is a research article, containing original data, and it has not been previously published or submitted to any other outlet for publication. The authors followed ethical principles and rules during the research process. In the study, informed consent was obtained from the volunteer participants and the privacy of the participants was protected.

Yazarların Makaleye Katkı Oranları

Bu makaledeki birinci yazar % 100 düzeyinde çalışmanın hazırlanması, veri toplanması, sonuçların yorumlanması ve makalenin yazılması aşamalarına katkı sağlamıştır.

Contribution Rates of Authors to the Article

The first author in this article contributed to the 100% level of preparation of the study, data collection, interpretation of the results and writing of the article.

Destek Beyanı

Bu çalışma herhangi bir kurum veya kuruluş tarafından desteklenmemiştir.

Support Statement (Optional)

There is no conflict of interest between the authors of this article.

Teşekkür (İsteğe bağlı)

Acknowledgement (Optional)

Çıkar Beyanı

Çalışma hazırlanırken; veri toplanması, sonuçların yorumlanması ve makalenin yazılması aşamalarında yazarlar arasında herhangi bir çıkar çatışması durumu söz konusu olmamıştır.

Statement of Interest

There is no conflict of interest between the authors of this article.

Kaynakça

- Barthes, R. (1990). *Yazı ve yorum* (T. Yücel, Çev.) Metis.
- Barthes, R. (1996). *S/Z* (S. Ö. Kasar, Çev.) YKY.
- Colebrook, C. (2013). *Gilles Deleuze* (C. Soydemir, Çev.) Doğubatı.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (1987). *A thosunad Plateaus –Capitalism and schizophrenia-* (B. Massumi, Çev.) University of Minnesota Press.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (1990b). *Kapitalizm ve şizofreni I-Göçebibilim incelemesi: Savaş makinesi* (A. Akay, Çev.) Bağlam.
- Deleuze, G., & Parnet, C. (1990a). *Diyaloglar* (A. Akay, Çev.) Bağlam.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (2000). *Kafka-Minör bir edebiyat için-* (Ö. Uçkan, & I. Ergüden, Çev.) YKY.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (2017). *Anti-Ödipus* (F. Ege, H. Erdoğan, M. Yiğitalp, Çev.) Bilim ve Sosyalizm.
- Deleuze, G. (2007). *Leibniz* (U. Baker, Çev.) Kabalcı.
- Deleuze, G. (2000). *Spinoza üzerine II Ders* (U. Baker, Çev.) Öteki.
- Deleuze, G. (2005). *Spinoza, pratik felsefe* (U. Baker, Çev.) Norgunk.
- Deleuze, G. (2002). *Proust ve göstergeler* (A. Meral, Çev.) Kabalcı.
- Eagleton, T. (1990). *Edebiyat kuramı* (E. Tarım, Çev.) Ayrıntı.
- Eco, U. (1996). *Yorum ve aşırı yorum* (K. Atakay, Çev.) Can.
- Goodchild, P. (2005). *Deleuze&Guattari – Arzu politikasına giriş-* (R. G. Öğdül, Çev.) Ayrıntı.
- Hünler, S. Z. (2003). *Spinoza*. Paradigma.
- Spinoza, B. (2011). *Etika* (H. Z. Ülken, Çev.) Dost.



Bu eser Creative Commons Atıf 4.0 Uluslararası Lisansı ile lisanslanmıştır. (This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License).



folk/ed. Derg, 2022; 28(2)-110. sayı
DOI: 10.22559/folklor.2090

Araştırma makalesi/Research article

Dil Dizgesinde Çerçeve ve Çerçeveleme Kavramları Üzerine (Karşıtsal Çözümleme Denemesi)

On the Concepts of Frame and Reframing
in the Language System
(An Attempt of Contrastive Analysis)

Olena Kozan*

Öz

Çerçeve ve çerçeveleme kavramları sosyal bilimlerde 1970’li yıllarda araştırmacıların ilgi odağı olmuştur. Dilbilimde çerçeve kavramı zihinsel sözlüğün bir unsuru olarak ele alınmıştır. Bu çalışma kapsamında Rus dilbiliminde geliştirilen onomasyoloji kuramlarına dayanılarak çerçeve ve çerçeveleme kavramlarının, dil dizgesindeki yapısal ile anlamsal dönüşümlerin çözümlenmesine uygulanması çalışılmıştır. Çalışmanın amacı “Doğal Afet → Fırtına” kategorisinin olay olarak ele alınması ve bu olay çerçevesinin çağdaş Rusçada ve Türkçede biçimlendirme

Geliş tarihi (Received): 6-12-2021 – Kabul tarihi (Accepted): 11-04-2022

* Doç.Dr., Gazi Üniversitesi/(AHBVÜ) Edebiyat Fakültesi Rus Dili ve Edebiyatı Bölümü. (Gazi University/(AHBVÜ) Faculty of Letters Department of Russian Language and Literature). olenakozan@gazi.edu.tr. ORCID: 0000-0002-7956-4567

modellerinin çözümlenmesi olarak belirlenmiştir. İki dildeki modellerin tespiti için Rus ve Türk haber ajanslarının konu ile ilgili oluşturduğu açık erişimdeki haber metinlerinin arşivlerinin yanı sıra Rusça Ulusal Derlemine ve Türkçe Ulusal Derlemine başvurulmuştur. Çalışma kapsamında tespit edilen modellerin çözümlenmesinde betimsel dilbilimde kullanılan yöntemlerden ve iki dil arasındaki benzerlikleri ve farklılıkları öne çıkaran karşıtsal yaklaşımdan faydalanılmıştır. Çalışmada “Doğal Afet→Fırtına” olayının çerçevesinin Rusçada ve Türkçede adlandırma modelleri betimlenmiş ve iki dildeki çerçeveleme seçenekleri çözümlenmiştir. Çalışma kapsamında olay çerçevesi “Başlangıç” ve “Gerçekleşme” kategorileri ile sınırlandırılmıştır. Çerçeveleme “Fırtına ↔ Uzam” kategorisi açısından betimlenmiştir. Karşıtsal çözümlenme sonucunda iki dil dizgesindeki olay çerçevesi ve çerçevelemesine yönelik benzerlikler ve farklılıklar ortaya konulmuştur. İki dildeki adlandırma modellerinin çözümlenmesinin ve karşılaştırılmasının yabancı dil ve çeviri öğretiminin sürecine dahil edilmesinin, öğrencinin hem öğrenilen dile hem de anadiline yönelik tahmin edilebilirliğinin ve farkındalığının geliştirilmesi açısından önem taşıdığı öne sürülmüştür. Olayların çerçeveleme modellerinin çözümlendiği araştırmaların yapılması ve bu araştırmaların sonuçlarının yabancı dil ve çeviri öğretimi sürecinde kullanılması önerilmiştir.

Anahtar sözcükler: *Rusça, Türkçe, çerçeve, çerçeveleme, onomasyoloji, karşıtsal dilbilim*

Abstract

The concepts of frame and reframing became the focus of researchers' attention in social sciences in the 1970s. Within the context of linguistics, the concept of frame was referred to as a component of the mental lexicon. In this paper an attempt has been made to apply the concepts of frame and reframing to the analysis of the structural and semantic transformations in the language system with reference to the theoretical framework of onomasiology, which was developed in Russian linguistics. The aim of the study was defined as the analysis of the situation in reality, named as “Natural Disaster → Storm”, and its verbalization models in modern Russian and Turkish. Topic-related open access news archives of Russian and Turkish news agencies as well as Russian and Turkish National Corpora were used for defining models in the language pair. Descriptive linguistics and contrastive approach, which seek to describe the differences and similarities between two languages, were used for the model analysis in the framework of this study. Russian and Turkish naming patterns for the frame of “Natural Disaster → Storm” were described and analyzed. Due to the scope of the article, the frame analysis was limited to the categories of “Inception” and “Realization”. Reframing was described through the example of the perspective shift “Storm ↔ Space”. The contrastive study revealed both the differences and similarities in the naming patterns and reframing models in the language pair. The evidence from this study suggests that including the contrastive frame analysis in the process of the foreign language teaching and translation training is important for the development of the students' predictability as well as their semantic awareness towards both the second

language and the mother tongue. The paper suggests that future research should further explore the frames and reframing models in Turkish-Russian language pair and the findings should be used in the process of teaching foreign language and translation training.

Keywords: *Russian, Turkish, frame, reframing, onomasiology, contrastive linguistics*

Extended summary

The concepts of frame and reframing drew the attention of researchers in the humanities in the 1970s. Some of the scholars tried to apply the approach developed by Erving Goffman, who coined the terms frame and frame analysis to explore social behaviour through culturally determined sense of reality. At the same time, the concept of frame was introduced in the works of Marvin Minsky, whose name has been associated with the artificial intelligence since then. Minsky tried to develop a unified theory of intelligence (mind) and used a concept of frame to name a data-driven structure in mind for representing a situation in reality. Minsky's ideas gained popularity within the cognitive sciences, especially cognitive linguistics. The findings of this study revealed that Turkish scholars have been using the concept of frame with reference to Goffman's ideas. The concept has been applied mainly to the news analysis in the media discourse studies. Russian scholars, on the contrary, used the concept of frame, referring to Minsky's approach, and applied it to the process of foreign language teaching. Thus, in Russian linguistics the frame is considered to be a cognitive structure, which is acquired with the first language (and culture), and is suggested to be developed in the process of foreign language teaching through various teaching techniques.

The aim of this paper was to reconsider the concepts of frame and reframing in the context of onomasiological analysis to language, known also as the "theory of naming" in Russian linguistics, and to apply the approach to naming patterns analysis in Turkish-Russian language pair. The contrastive analysis of the frame patterns and reframing models was argued to be crucial for the development of semantic awareness of the students in the process of foreign language teaching and learning (Russian as a foreign language in case of this study). The ideas introduced in the works of Russian linguists (Ivan Meschaninov, Lev Scherba, Boris Serebrennikov, Yelena Kubryakova, Igor Melchuk) were referred to as the theoretical framework of this study. The idea of a situation in reality as a basic cognitive model (Кубрякова, 2012), which can be named in the language system through different patterns (Серебрянников & Уфимцева, 1977), combined with the idea of "meaning↔text" (Мельчук, 1984), led to reconsidering the concept of frame and to introducing the concept of reframing. The conceptual framework of this study includes the concept of *situation*, defined as a data set about the fragment of the reality. This data set combines data about the main elements (actor of the situation, action, state, object, time and space) and the interaction between them. The *frame* is redefined as a total of primary and secondary naming patterns of the situation in the language system. These naming patterns can be 'visualized' through the main semantic categories, as defined in (Мельчук, 1984). *Reframing* is defined as the shift of perspective within the frame, which results in structural and semantic transformations in the language system.

The study focused on the situation named in Turkish as “*Doğal Afet → Fırtına*” and as “*Стихийное Бедствие → Буря*” in Russian (functional equivalent in English “Natural Disaster → Storm”). The contrastive frame analysis of the situation was limited to the naming patterns connected with the semantic categories of “Inception” and “Realization”. Perspective shift within the frame from the “Storm” to “Space” was examined and the distinctive features of the reframing models in [Storm↔Space] in Turkish-Russian language pair were shown.

The study has been divided into four parts. The first part (“Primary Names of the Situation”) shows that there can be a variety of names, which differ in usage frequency. The frame of the most frequently used situation name is suggested for the analysis in case of the issue of applicability for the process of foreign language teaching. The second part (“Secondary Names of the Situation”) reveals that primary names can be used as secondary names for different kinds of situations. The issue of copying the secondary naming pattern without considering the relations between the primary and secondary naming patterns in the donor language is raised. The third part (“The Frame”) deals with the analysis of the frames Storm^{Inception} and Storm^{Realization} in Turkish and Russian. The findings suggest that the concept of “motion” is active in both languages but frames in Russian have distinctive features such as space-identifiers and passivity of the actor in the frame. The fourth part of the study (“Reframing”) reveals the distinctive features of reframing models in Turkish and Russian. Reframing models in Russian involve more structural and semantic transformations and, thus, require special attention in the process of foreign language teaching.

The evidence from this study suggests that including contrastive frame analysis in the process of foreign language teaching and translation training is important for the development of the students’ predictability as well as their semantic awareness towards both the second language and the mother tongue. The paper suggests that future research should further explore the frames and reframing models in Turkish-Russian language pair and the findings should be used in the process of teaching foreign language and translation training.

Giriş

Çerçeve ve çerçeveleme kavramları sosyal bilimlerde 1970’li yıllarda araştırmacıların ilgi odağı olmuştur. Türkiye’deki araştırmacılar, bu kavramların başta sosyoloji ve psikoloji olmak üzere insani bilimler alanında kullanılmasını Erving Goffman’ın çalışmaları ile ilişkilendirmektedirler (Küçük Durur, 2012; Akmeşe, 2020; Kılıç, 2021). Goffman’ın yaklaşımındaki çerçeve, gerçeklikteki bir olayın ya da durumun olası seçeneklerinin tümü olup çerçeveleme ise olayın belli bir bakış açısıyla yapılandırma ya da yorumlama süreci olarak düşünülebilir (Goffman, 1986). 1990’lı yıllarda çerçeve ve çerçeveleme kavramlarının Robert Entmann tarafından iletişim kuramına yönelik uygulanması ile birlikte “haber çerçeve-lenmesi” medya araştırmalarının gündemine getirilmiştir. Araştırmacılar, 2000’li yıllardan itibaren haber çerçeveleme konulu araştırmalarda ciddi bir artışın gözlemlendiğini vurgulamaktadırlar (Kılıç, 2007; Erdoğan, 2011; Özarslan, 2015; Oğuz, 2019).

Rusya’da çerçeve ve çerçeveleme kavramları, yapay zekâ araştırmalarını yürüten Marvin Minsky ile ilişkilendirilmektedir (Русанов, 2012; Костомарова, 2015). Yaklaşımını psikoloji, dilbilim ve yapay zeka alanlarında geliştirilen kuram ve kavramlara dayandırıp kapsamlı bir zihin kuramını amaçlayan Minsky’e göre çerçeve, alışıl gelmiş, “kalıp olaylar”ın imgeselleştirilmesi için veri temelli bilişsel bir yapıdır. Yeni bir olay ile karşılaşıldığında bellekteki çerçeve devreye girer, yeni bilgi katmanlarıyla yapılandırılır ve yeni olayın imgeselleştirilmesi ve kavranması gerçekleşmektedir (Minsky, 1975). Minsky’nin fikirleri insani bilimlerde bilişsel paradigmanın şekillenmesiyle birlikte insan-zihin-dil üçlüsüne yönelik araştırmalarda geliştirilmeye başlanmıştır. Ayrıca bilişsel dilbilimde çerçeve, zihinsel sözlüğün bir unsuru olarak ele alınmıştır (Fillmore, 1985). Rusya’da geliştirilen bilişsel dilbilim ekolünde çerçeve odaklı çözümleme, insanın zihinsel sözlüğündeki bilgilerin yapısı ile dilin anlamsal uzamı arasındaki etkileşim araştırmalarında uygulanmaktadır (Болдырев, 2001; Тарасова, 2004; Никонова, 2008). Son yıllarda Rusya’da yapılan dil araştırmalarında çerçeve ve çerçeveleme kavramlarının dilbilimin uygulamalı bir araştırma alanı olan yabancı dil öğretimi alanında yorumlanmaya ve geliştirilmeye başladığı görülebilir. Bazı araştırmalarda çerçeve, bireyin bulunduğu kültürün etkisiyle şekillenen bilgilerin modeli olarak değerlendirilmektedir (Одинцова, 2012). Bu yaklaşıma göre çerçeve, bilinç akımının somutlaştırılması için kullanılan bir birim olup insanın zihnindeki bilgilerin saklanması yanı sıra bu bilgilere erişim sağlayan bilişsel bir yapıdır. Sosyokültürel bilgiler temelli çerçeve, insanın alışıl gelmiş bir durumda davranışlarını ve tepkilerini belirleyen veri tabanı niteliğindedir. Bu yaklaşıma dayanılarak yabancı dil öğretim sürecinde çerçeve odaklı bilgilerin öğrencilere sunulmasının, öğrencinin yabancı dilde metin üretimine yönelik farkındalığını artırdığı için verimli olduğu öne sürülmektedir (Одинцова, 2012; Лукьяненко, 2015; Игнаткина, 2019; Араева, 2019). Söz konusu yaklaşımı benimseyen araştırmacılar, yabancı dil öğretim sürecinde, öğrencilerde kaynak dil (ana dili) edinim sürecinde şekillenen bilişsel yapıların yeni bilgi katmanları ile geliştirilmesini ve aktif hale gelmesini amaçlamaktadırlar. Yabancı dil öğretim sürecine yönelik geliştirilen uygulamalar arasında konuların çerçevelerin temelinde bulunan anlamsal kategorilere göre gruplandırılması ve kullanım sıklığı yüksek olan dilsel birimlerin kullanılması yer almaktadır. Bu uygulamalarda yabancı dildeki bilişsel yapıları olarak değerlendirilen çerçevelerin “aşılması”nın, dilin söz varlığına yönelik çerçeveleme tekniği aracılığıyla yapılmaya çalışıldığı görülebilir (Лукьяненко, 2015; Игнаткина, 2019). Böylelikle yabancı dil öğretimi alanında çerçeve kavramına başvurulmasına rağmen bu kavramın farklı yorumlandığı ve sistematik bir şekilde betimlenip uygulanmadığı anlaşılmaktadır. Günümüz dilbiliminin gündeminde olan gerçeklik-dil-insan sorununa yönelik bütüncül bir yaklaşımın geliştirilmesi doğrultusunda dilin, gerçeklikle ilgili bilgileri sınıflandıran ve çeşitli adlandırma modellerinin aracılığıyla kodlayan bir dizge olduğu tanımından yola çıkılarak gerek dilbilimsel tipoloji gerekse yabancı dil öğretimi alanında dil dizgesindeki anlam ve yapı bütünlüğünü betimleyen ve açıklayan yaklaşımların geliştirilmesi öncelik kazanmaktadır. Bu bağlamda anlamdan biçime doğru çözümleme yönü ile şekillenen onomasyolojik yaklaşımın, Rus dilbilimci Lev Şçerba’nın (1974) öne sürdüğü “aktif dilbilgisi”nin geliştirilmesini olanaklı kıldığı için yabancı dil öğretimi alanında uygulanabilirliğine yönelik sorunun gündeme getirilip değerlendiril-

dirilmesi ve tartışılması önerilmektedir. Kanımızca, çerçeve ve çerçeveleme kavramlarının onomasyolojik yaklaşıma dayandırılarak dil dizgesindeki yapısal ve anlamsal dönüşümlerin betimlenmesine yönelik uygulanması, dile yönelik farklı bir bakış açısı sağlayabilir.

Bu çalışma kapsamında çerçeve ve çerçeveleme kavramlarının, Rus dilbiliminde geliştirilen onomasyoloji kuramlarına dayanılarak somutlaştırılması ve Türkçe-Rusça dil çiftine yönelik karşıtsal çözümleme yoluyla uygulanması amaçlanmıştır. Çerçeve ve çerçeveleme kavramları odaklı dil dizgesindeki yapısal ve anlamsal dönüşümlerin karşıtsal olarak betimlenmesinin yabancı dil ve çeviri öğretim sürecine dahil edilmesinin, öğrencilerin hem ana dilindeki hem de öğrenilen dildeki bilişsel modellere yönelik farkındalığını geliştirmesinin yanı sıra öğrenilen dildeki bilişsel yapıların edinmesini sağladığı öne sürülmüştür. Bu çalışma, yapıldığı dönem açısından alanında ilk çalışma niteliğinde olup geliştirilmeye ve tartışılmaya açıktır.

1. Kuramsal çerçeve, materyal ve yöntem

Bu çalışmanın kuramsal çerçevesi, adlandırma kuramının¹ geliştirildiği İvan Meşçaninov'un (1940), Lev Şçerba'nun (1974) ve Boris Serebrennikov'un (1977) araştırmalarına, olay kavramının bilişsel bir model olarak gerekçelendirildiği bilişsel yaklaşıma (Кубрякова, 2012) ve İgor Melçuk'un (1984) geliştirdiği sözcüksel işlev kavramına dayanmaktadır. Bu bağlamda; gerçeklikteki her nesnenin ve olayın dil dizgesi tarafından çeşitli belirtilere göre adlandırılabilirdiği (Серебренников & Уфимцева, 1977); olay ile ilgili adlandırma modellerinin sözcüksel işlev kavramına dayanılarak amaca göre sınıflandırılabilirdiği (Мельчук, 1984) kabul edilmiştir.

Rus dilbiliminde onomasyolojik yaklaşım olarak geliştirilen adlandırma kuramı çerçevesinde gerçeklik ile ilgili verilerin dil dizgesindeki biçimlendirme modelleri açıklanmaya çalışılmaktadır. Bu modellerin anlamdan biçime doğru betimlenmesi ve çözümlenmesi, geleneksel anlambilimin yöneldiği biçimden anlama betimlemesine göre dil dizgesindeki yapısal ve anlamsal dönüşümlere dair daha kapsamlı bir bakış açısı sunabilmektedir (Мустайоки, 2006: 427). Bu çalışmanın amacı doğrultusunda onomasyolojik yaklaşım, gerçeklik ile dil arasındaki ilişkilerin dinamiğini görselleştirdiği için tercih edilmiştir. Bu bağlamda gerçeklikte “olay” olarak tanımlanan bir fragmanın dil dizgesinde nasıl biçimlendirildiği sorusu ele alınmıştır. Bu soru, dil dizgesindeki olay adlandırma modellerinin nasıl sınıflandırılabilirdiği sorusunu tetiklemiştir. Bu noktada Melçuk tarafından geliştirilen “anlam ↔ metin” yaklaşımına başvurulmuş ve sözcüksel işlev kavramından faydalanılmıştır. Böylelikle çalışma kapsamında Melçuk'un yaklaşımına dayanılarak olay çerçevesi olarak tanımlanan adlandırma modellerinin nasıl sınıflandırılabilirdiği gösterilmeye çalışılmıştır. Adlandırma modellerinin sınıflandırılmasının ve betimlenmesinin yanı sıra olaya yönelik bakış açısının dil dizgesindeki yapılandırma modelleri ele alınmıştır. Bu yapılandırmanın betimlenmesine yönelik çerçeveleme kavramı öne sürülmüştür.

Bu kuramsal çerçeveye dayanılarak *olay*, nesnel ya da öznel gerçeklikte var olan (var olduğu kabul edilen) bir durumla ilgili bilgilerin toplamı olarak düşünülmektedir. Bu bilgiler, olayın yapısını oluşturan eylemci, eylem, durum, nesne, zaman, mekân gibi unsurlar ve bu unsurlar arasındaki olası etkileşim modelleri ile ilgili bilgileri içermektedir. *Olay çerçevesi*, gerçeklikteki bir olayın ilgili dil dizgesinde birincil olay adlandırması odaklı biçimlendirme

modellerinin tümü olarak düşünülmektedir. Olay çerçevesi temel anlamsal kategorilere göre sınıflandırılabilir. Yabancı dil ve çeviri öğretimi sürecinde Melçuk'un geliştirdiği sınıflandırmanın amaca göre kısaltılıp olay çerçevesinin sınıflandırılması için kullanılabilirliği düşünülmektedir. Dil dizgesinde çerçevelerin konuşanın amacına göre yapılandırılabilirmekte ve bu yapılandırma çerçeveleme olarak tanımlanabilmektedir.

Çalışma kapsamında gerçeklikteki *olay* örneği olarak “Doğal Afet → Fırtına” kategorisi seçilmiş ve Rusça-Türkçe dil çiftinde incelenmiştir. Olay adlandırma modellerinin tespiti için Rus² ve Türk³ haber ajanslarının konu ile ilgili oluşturduğu açık erişimdeki haber metinlerinin arşivlerinin yanı sıra Rusça Ulusal Derlemine ve Türkçe Ulusal Derlemine başvurulmuştur. başvurulmuştur. Rusça Derleminde “буря” (fırtına) ve “ураган” (kasırga) birimlerinin kullanım sıklığı belirlenmiş ve kullanım sıklığı daha yüksek olan “буря” biriminin eşdizimlileri tespit edilip çözümlenmiştir. Türkçe Derleminde de kullanım sıklığı yüksek olan “fırtına” birimi belirlenmiş ve eşdizimlileri tespit edilip çözümlenmiştir. Çalışma kapsamında *olay çerçevesi* “Başlangıç” ve “Gerçekleşme” kategorileri ile sınırlandırılmıştır. Çerçeveleme “Fırtına ↔ Uzam” kategorisi açısından betimlenmiştir. Çalışma kapsamında tespit edilen modellerin çözümlenmesinde betimsel dilbilimde kullanılan yöntemlerden ve iki dil arasındaki benzerlikleri ve farklılıkları öne çıkaran karşıtsal yaklaşımdan faydalanılmıştır. Karşıtsal çözümleme yöntemi, çalışma sonuçlarının yabancı dil ve çeviri öğretimi sürecinde uygulanabilirliği açısından tercih edilmiştir.

2. Bulgular

2.1. Birincil adlandırmalar

Meteorolojide doğal afetler kategorisine giren güçlü bir rüzgâr “siklon”, “fırtına”, “kasırga”, “tayfun”, “hortum”, “tornado” gibi terimlerle tanımlanabilmektedir. Bilimsel sınıflandırma, rüzgârın hızı ve oluştuğu yer gibi kriterlere göre yapılabilmektedir. Bu terimlerin her dil dizgesinde farklı etkenlere bağlı olarak zamanla ortaya çıktığı ve kullanım sıklığının farklılık gösterdiği tahmin edilebilir. Rusça açısından Ulusal Derleme göre değerlendirme yapılacak olursa “циклон” (siklon) ve “штормовой фронт” (cephe yağışları) terimlerinin bilimsel betimlemelerde kullanıldığı, “тайфун” (tayfun), “торнадо” (tornado) ve “смерч” (hortum) terimlerinin kullanımının ise bu olguların oluştuğu bölgelere göre farklılık gösterdiği görülebilir. Güçlü rüzgâr anlamında kullanılan “буря” (fırtına) ve “ураган” (kasırga) terimleri dil dizgesinde kullanım sıklığı açısından farklılık göstermektedir. Rusça Ulusal Derlemine göre “буря” (fırtına) biriminin daha sık kullanıldığı görülebilir⁴. Türkiye Türkçesi açısından bir değerlendirme yapılacak olursa “siklon” teriminin bilimsel betimlemelerde kullanıldığı, “tayfun”, “tornado” gibi terimlerin belli bir coğrafi bölge ile, “hortum” teriminin ise belli bir biçimle ilişkilendirildiği söylenebilir. “Fırtına” ve “kasırga” terimlerinin dil dizgesinde “güçlü rüzgâr” anlamında kullanıldığı ancak “fırtına” biriminin kullanım sıklığının daha yüksek olduğu görülebilir⁵. Bu çalışma kapsamında ikincil adlandırmaların betimlenmesi ve olay çerçevesinin belirlenmesi iki dil dizgesindeki olayın birincil adlandırmaların kullanım sıklığına dayanılarak yapılmıştır.

2.2. İkincil adlandırmalar

Rusçadaki “буря” (fırtına) biriminin gerçeklikteki başka olayların adlandırılmasında kullanıldığı tespit edilmiştir. İkincil adlandırma olarak değerlendirilen bu kullanımların temelinde birincil adlandırmaların olduğu anlambirimciklerden birinin ön plana çıkması bulunmaktadır. Ayrıca “буря” biriminin anlambirimcik çözümlemesi sonucunda “hava”, “hareket”, “yoğunluk” kategorilerinin aktif olduğu söylenebilir. Bu birimin kökenbilgisine başvurulacak olursa birimin kökbiçiminin “hareket” imgesi ile ilişkilendirildiği anlaşılmaktadır (Фасмер, 1986). Rusçada birincil adlandırmanın anlamsal alanını oluşturan kategorilerden biri olan “yoğunluk” unsurunun ikincil adlandırmaların oluşumunda ön plana çıktığı söylenebilir. Birincil adlandırmadan ikincil adlandırmaya geçiş şu şekilde gösterilebilir:

Duygu → Yoğunluk → “Буря эмоций” (sözcüğü sözcüğüne: Fırtına + Duygu^{Coğul+Genetif}).

Alkış → Yoğunluk → “Буря рукоплесканий” (sözcüğü sözcüğüne: Fırtına + Alkış^{Coğul+Genetif}).

Rusçadaki birincil adlandırmalardan ikincil adlandırmalara geçişin başka bir modele göre yapılabildiği tespit edilmiştir. Ayrıca benzetme modeline başvurulabildiği anlaşılmaktadır. Bu durumda dil dizgesinde kurulan öbekte anlam katmanlaşması ortaya çıkabilmektedir. Birincil adlandırmadan ikincil adlandırmaya geçiş şu şekilde gösterilebilir:

Savaş → Fırtına Gibi → Sonuç Odaklılığı → Hasar, Zarar → “Буря войны” (sözcüğü sözcüğüne: Fırtına + Savaş^{Genetif}).

Türkçedeki “fırtına” biriminin ikincil adlandırmalarda kullanıldığı tespit edilmiştir. Birincil adlandırmadan ikincil adlandırmaya geçiş modellerinden birinin “Yoğunluk” kategorisi odaklı olduğu tespit edilmiştir. İkincil adlandırmaya geçiş şu şekilde gösterilebilir:

Kahkaha → Yoğunluk → “Kahkaha fırtınası”.

Türkçede “fırtına” biriminin başka bir ikincil adlandırmada da kullanıldığı ancak bu adlandırmanın birincil adlandırmanın anlamsal bileşenlerine göre şekillenmediği tespit edilmiştir. Türkçedeki “beyin fırtınası” şeklindeki ikincil adlandırmanın İngilizcedeki “brainstorming” biriminden öyküntü yoluyla türetildiği anlaşılmaktadır. Ancak öyküntü yapılırken kaynak dildeki ikincil adlandırmanın anlamsal alanının çözümlenmediği görülebilir. İngilizcedeki “brainstorming” biriminin temelinde “storm” birimi bulunmaktadır. Birincil adlandırma olarak “storm” “şiddetli rüzgâr, yağmur ve şimşekle ilişkilendirilen hava şartları” olarak tanımlanmaktadır (Longman Dictionary Of Contemporary English, 1992). Bunun yanı sıra “storm” biçimi dil dizgesinde ikincil bir adlandırma olarak kullanılmaktadır. Bu bağlamda “storm”, “aniden saldırmak”, “öfke ile hareket etmek” olayları ile ilişkilendirilmektedir (Longman Dictionary Of Contemporary English, 1992). Böylelikle Türkçede öyküntü türetilirken İngilizcedeki ikincil adlandırmanın dikkate alınmadığı anlaşılmaktadır. Dil dizgesindeki öyküntünün oluşumu bu şekilde gösterilebilir:

Doğa Olayı → [Storm]¹ (Türkçe karşılığı: Fırtına)

[Storm]¹ → Hareket - Hız- Güç → Benzetme → [Storm]² (Türkçe karşılığı: Saldırmak;

hücum etmek; hız ya da öfke ile hareket etmek).

Bu bağlamda “brainstorming” biçimindeki ikincil adlandırma “beyin gücü kullanarak hızlı bir şekilde fikir üretmek” olayı ile ilişkilendirildiği için Türkçe öyküntü mantıksal çıkarım doğrultusunda “fikir fırtınası” ya da İngilizcedeki modele göre “beyin hücumu” şeklinde düşünülebilir.

Rusçadaki ve Türkçedeki ikincil adlandırmalar ele alınırsa iki dil arasındaki farklılıkların olayların ilişkilendirilmesi açısından ortaya çıkabildiği söylenebilir. Ayrıca Rusçada insanın psikolojik boyutu (duygular) ile ilgili olaylar “hava” imgesi üzerinden “буря эмоций” (sözcüğü sözcüğüne: “duygu fırtınası”), “буря восторга” (sözcüğü sözcüğüne: “heyecan/mutluluk fırtınası”), “буря гнева” (sözcüğü sözcüğüne: “öfke fırtınası”) biçiminde adlandırılabilir. Türkçede bu durumda “su” imgesi ön plana çıkabilmektedir (krş. “duygu seli”, “sevgi seli”, “öfke seli”, vb.). Türkçede kimi zaman iki imgenin yapılandırıldığı adlandırmaların kullanılması mümkün olabilmektedir (krş. “kahkaha fırtınası”–“kahkaha tufanı”). Rusçada ve Türkçede İngilizceden gelen kavramın öyküntü yoluyla yapılandırıldığı tespit edilmiştir. Rusçada “brainstorming” kavramının, İngilizcedeki ikincil adlandırmanın özelliklerinin dikkate alındığı “мозговой шторм” olarak biçimlendirildiği, Türkçede ise İngilizcedeki “storm” biriminin birincil adlandırma olarak algılandığı için “beyin fırtınası” şeklinde yapılandırıldığı tespit edilmiştir.

2.3. Olay çerçevesi

Bu çalışma kapsamında ele alınan olay çerçevesi “Başlangıç” ve “Gerçekleşme” kategorileri ile sınırlandırılmıştır. Tablo 1’de [Fırtına]^{Başlangıç} ve [Fırtına]^{Gerçekleşme} çerçevelerinin Rusçada ve Türkçede biçimlendirme modelleri gösterilmiştir.

Tablo 1

[Fırtına]^{Başlangıç} ve [Fırtına]^{Gerçekleşme} Çerçeveleri

Kategori	Biçimlendirme Modelleri	
	Rusça	Türkçe
[Fırtına] ^{Başlangıç}	Буря → Начаться	<i>Fırtına</i> → <i>Başlamak</i>
	Буря → Подняться	<i>Fırtına</i> → <i>Çıkmak</i>
	Буря → Разыграться	<i>Fırtına</i> → <i>Kopmak</i>
	Буря → Разгуляться	
	Буря → Разразиться	
[Fırtına] ^{Gerçekleşme}	Буря → Ударить	<i>Fırtına</i> → <i>Meydana gelmek</i>
	Буря → Накрыть	<i>Fırtına</i> → <i>Vurmak</i>
	Буря → Обрушиться	<i>Fırtına</i> → <i>Etkisi altına almak</i> <i>Fırtına</i> → <i>Etkisini göstermek</i> <i>Fırtına</i> → <i>Etkili olmak</i>
	Буря → Пронестись	<i>Fırtına</i> → <i>Patlamak</i>
	Буря → Затронуть	

Буря → Бушевать

Ruşçadaki [Fırtına]^{Başlangıç} çerçevesinde olayın farklı biçimlendirme modelleri görülebilir. “Буря → Начаться” biçimlendirmesinin temelinde “başlangıç noktası” imgesi bulunmaktadır (krş. “начать < на+ча(н)+ти < к*н+ти < кон” (Фасмер, 1986)). Bu noktada bu model başlangıç kategorisini yansıtan “saf” bir model niteliğindedir. Biçimlendirme modellerinin temelinde farklı imgelerin bulunabildiği anlaşılmaktadır. “Буря → разразиться” biçimlendirme modelinin temelinde “güç uygulaması” olarak nitelenebilen ve *раз- kök-biçimi⁶ ile kodlanan imgenin bulunduğu görülebilir. Yukarıdaki biçimlendirmelerin “hareket” imgesi odaklı da şekillenebildiği görülebilir. Örneğin “буря → подняться” biçimlendirmesinin biçimbirimsel çözümlemesi yapılırsa [[Alttan Yukarıya]^{Под} + [Eylemci ile Nesne Etkileşimi]^{*Ят} + [Eylemcinin Pasifleştirilmesi]^{*Ся}] şeklindeki kategoriler tespit edilebilir (krş. “подняться < поднять+ся < под + *йти//имати” kökbiçiminin sözlükselleşme süreci + -ся enklitiği⁷). Bu noktada “буря → подняться” biçimlendirmesinin açıklamasının “fırtına olarak adlandırılan olgunun alttan yukarıya doğru hareket ettirilmesi” olarak yapılabildiği anlaşılmaktadır. “Буря → разыграться” ve “буря → разгуляться” biçimlendirme modellerinde de “hareket” imgesi görülebilir (*игр - *гул/гол)⁸. Ancak bu durumda “uzamsal belirciler” (Янда, 2012) farklılık göstermektedir (krş. “разгуляться < гулять”, “разыграться < играть”). Аугиса “буря → разыграться”, “буря → разгуляться” ve “буря → разразиться” modellerinde “bir noktadan ayrılıp farklı yönlere dağılması” olarak yorumlanabilen anlamsal alanın katmanı görülebilir. Böylelikle biçimlendirme modellerinde farklı anlamsal katmanların etkileşim içine girebildiği anlaşılmaktadır.

Türkçedeki [Fırtına]^{Başlangıç} çerçevesinde olayın farklı biçimlendirme modelleri görülebilir. Farklı olayların başlangıç çerçevesinin biçimlendirilmesinde kullanılabildiği için “başla-” adlandırması “saf” bir model olarak değerlendirilebilir (krş. “fırtına başladı – ders başladı- mesai başladı). Türkçede [Fırtına]^{Başlangıç} çerçevesinin diğer biçimlendirme modellerinin temelinde “hareket” imgesinin bulunduğu görülebilir. “Кор-” kökbiçiminin çağdaş Türkiye Türkçesinde anlam daralması sürecinden geçip gerçeklikteki olaylara yönelik “işlevsel bütünlüğün bozulması” şeklinde kullanılmasına rağmen birincil adlandırmaların arkasında geniş kapsamlı hareket imgesinin bulunduğu anlaşılmaktadır (Nişanyan, 2018). “Çık-” kökbiçiminin temelinde de hareket imgesi bulunmaktadır (Nişanyan, 2018).

Ruşçadaki ve Türkiye Türkçesindeki [Fırtına]^{Başlangıç} çerçevesinin biçimlendirme modellerini karşılaştırsak iki dil dizgesinde “fırtına → hareket” imgesinin aktif bir imge olduğu anlaşılmaktadır. Ancak Rusçadaki modellere göre fırtınanın “konumu”nun dil tarafından net bir şekilde belirlendiği görülebilir. Ayrıca uzamsal belirciler işlevini üstlenen ön eklerin aracılığıyla gözlemciye ve konuşmacıya “fırtına”nın “bulduğu uzamdan yukarıya doğru hareket ettiği” (*под-) ve “bulduğu uzamdan farklı yönlere dağılıp hareket etmesi” (*раз-) olarak nitelenebilen imgelerin “dayatıldığı” anlaşılmaktadır. Bunun yanı sıra Rusçadaki modeller Rus dil dizgesindeki fırtınanın, olayın içinde etkilenen bir unsur olduğunu sergilemektedir. Аугиса –ся enklitiği, fırtınanın aktif bir eylemci olmadığını göstermektedir (krş. “я поднял кошелек с пола (cüzdanı yerden aldım) – у меня поднялась температура (ateşim

çıkı) –поднялась буря (fırtına koptu)).

Rusçadaki [Fırtına]^{Gerçekleşme} çerçevesinde farklı biçimlendirme modellerinin bulunduğu görülebilir. Bu modellerin temelinde “güç uygulaması” olarak düşünülebilen imge (*др- (ударить), *тр- (загронуть), *кр- (накрыть)); “hareket” imgesi (*рух- (обрушиться), *нес- (пронестись)) ve “artış biçiminde niteliğin değişmesi” olarak yorumlanabilen imge (*буй- (бушевать)) (Фасмер, 1986) görülebilir. Modellerin uzamsal belirticilerle katmanlaştığı anlaşılmaktadır. Ayrıca modeller;

“буря → ударить”: [[Üst Derece/Yoğunluk]^y + [Güç Uygulaması]^{*др}]

“буря → загронуть”: [[Sonuç Odaklılığı]^{za} + [Güç Uygulaması]^{*тр}]

“буря → накрыть”: [[Nesne ile Etkileşim]^{na} + [Güç Uygulaması]^{*кр}]

“буря → обрушиться”: [[Nesnenin Etrafına Yönelik]^{nb} + [Eylemcinin Hareketi]^{*рух+} + [Eylemcinin Pasifleştirilmesi]^{*ся}]

“буря → пронестись”: [[Uzamdan Geçiş]^{np} + [Eylemci ile Nesne Etkileşimi/Hareket]^{*нес} + [Eylemcinin Pasifleştirilmesi]^{*ся}] şeklinde anlamsal katmanlara ayrılabilir.

Türkçedeki [Fırtına]^{Gerçekleşme} çerçevesinde oluşan modellerin temelinde “güç uygulama” imgesi (*vur >*ur), “hareket” imgesi (*gel) ve “hız ve hareket” (yansımali kökbiçim olarak değerlendirilen *pat) şeklinde yorumlanabilen imge bulunmaktadır (Nişanyan, 2018). Türkçede [Fırtına]^{Gerçekleşme} çerçevesinin biçimlendirilmesinin analitik yapılarla mümkün olduğu görülebilir. Bu analitik yapılar farklı olgularla kullanılabilirdiği için bu birimlerin söz konusu çerçeveye özgü olmadığı anlaşılmaktadır (krş. fırtına → etkisi altına almak // salgın → etkisi altına almak // film → etkisi altına almak; fırtına → etkisini göstermek // kriz → etkisini göstermek).

Rusçadaki ve Türkiye Türkçesindeki [Fırtına]^{Gerçekleşme} çerçevesinin biçimlendirme modellerini karşılaştırsak “güç uygulaması” imgesinin ortak bir imge olduğu görülebilir (“fırtına→ vurmak” // “буря → ударить”). Ancak Rusçada “güç uygulaması” imgesi ile ilişkilendirilen diğer kökbiçimlerin şekillendirdiği adlandırılmalar da ilgili çerçeveye yönelik kullanılabilir. “Буря → загронуть” biçimlendirme modelinde *тр- kökbiçiminin *др- kökbiçiminin sözlükselleşmesi olduğu görülebilir. Rusçada “güç uygulaması” imgesi ile şekillenen biçimlendirme modellerinde “fırtına”, dil dizgesinde aktif bir eylemci olarak gösterilmektedir. “Niteliğin değişmesi” imgesi ile şekillenen biçimlendirme modeli için aynı durum söz konusudur. Aktif bir eylemci durumunda eylemin yapılandırıldığı birimin yanında –ся enklitiği bulunmamaktadır⁹. Bu model Türkçedeki “fırtına”nın aktif bir eylemci olduğu model ile örtüşmektedir (krş. fırtına→ vurmak; буря → ударить/ загронуть/ накрыть/ бушевать). Rusçada ve Türkçede “hareket imgesi”nin de ortak bir imge olduğu anlaşılmaktadır. Ancak Rusçada “hareket” imgesi ile ilgili iki farklı kökbiçim temelli adlandırmanın kullanılması mümkün olabilmektedir (*рух → рухати→ рушить→ обрушить→ обрушиться; *нес → нести → пронести → пронестись). Rusçada “hareket” imgesi devreye girdiğinde “fırtına” olgusunu pasif hale getiren -ся enklitiği ortaya çıkmaktadır. Türkçede hem “güç uygulaması” hem de “hareket” imgesi ile şekillenen biçimlendirmelerde “fırtına” aktif bir

eylemci olarak kalmaktadır (krş. fırtına→ vurmak // fırtına→ meydana gelmek).

2.4. Olay çerçevelemesi

Olay çerçevelemesinin çıkış noktası bakış açısının (perspektif) değiştirilmesidir. [Fırtına]^{Gerçekleşme} çerçevesi “fırtına” odaklı bir bakış açısını sunmaktadır. Ancak olayın yapısını oluşturan başka unsurlar da bakış açısını şekillendirebilir. Aşağıda olay çerçevelemesi “fırtına↔uzam” dönüştürme modeli ile gösterilmiştir.

Rusçada Çerçeveleme^{Fırtına→Uzam} dönüştürmesi sonucunda “uzam” odaklı bir çerçeve ortaya çıkıp aşağıdaki modeller devreye girebilmektedir:

Город оказался во власти бури (sözcüğü sözcüğüne: Şehir^{Nominatif} + Olmak^{Geçmiş Belirticisi}+ Dönüşümlülük Belirticisi + İçinde^{Edat} + Kudret^{Lokatif} + Afet^{Genetif})

Страна подверглась удару стихии (sözcüğü sözcüğüne: Ülke^{Nominatif} + Atılmak^{Geçmiş Belirticisi}+ Dönüşümlülük Belirticisi + Vuruş^{Datif} + Afet^{Genetif})

Столица приняла на себя удар стихии (sözcüğü sözcüğüne: Başkent^{Nominatif} + Almak^{Geçmiş Belirticisi} + Üzeri^{Edat} + Kendi^{Akuzatif} + Vuruş^{Akuzatif}+ Afet^{Genetif})

Страна попала под воздействие циклона (sözcüğü sözcüğüne: Ülke^{Nominatif} + Düşmek^{Geçmiş Belirticisi} + Altına^{Edat} + Etki^{Akuzatif} + Siklon^{Genetif}).

Görüldüğü gibi Rusçada [Fırtına]^{Gerçekleşme} çerçevesinden [Uzam]^{Fırtına+Gerçekleşme} çerçevesine geçmek için “standart” dilbilgisel işlemler yeterli olmamaktadır. Başka bir deyişle [Fırtına]^{Gerçekleşme} çerçevesinin biçimlendirildiği öbeğin yapısal boyutundaki değişikliklerin yapılmasının söz konusu dönüştürme için geçerli olmadığı anlaşılmaktadır (krş. Буря накрыла город → *Город накрылся бурей (dönüştürme mümkün olmamaktadır)). Bu dönüştürme için Rusçadaki “etkilenme” kategorisinin biçimlendirme modellerinin ve kullanım özelliklerinin tespit edilmesi gerekmektedir. Rusçada [Uzam]^{Fırtına+Gerçekleşme} çerçevesinin biçimlendirildiği modellerde analitik yapıların kullanıldığı görülebilir. Bu analitik yapılar çeşitli yardımcı fiillerle kurulmaktadır. Rusçadaki yardımcı fiillerin çeşitliliği göz önünde bulundurulduğunda eşdizimlilik kavramının önemi ortaya çıkmaktadır (Kozan, 2019).

Türkçede Çerçeveleme^{Fırtına→Uzam} dönüştürmesi sonucunda “uzam” odaklı bir çerçeve ortaya çıkıp aşağıdaki modeller devreye girebilmektedir:

Ülke fırtınanın etkisi altında kaldı

Ülke fırtına etkisi altında.

Türkçede [Fırtına]^{Gerçekleşme} çerçevesinden [Uzam]^{Fırtına+Gerçekleşme} çerçevesine geçmek için dilbilgisel dönüştürme uygulanabilmektedir:

Fırtına Avrupa'yı etkisi altına aldı // Fırtına Avrupa'da etkili oldu // Fırtına Avrupa'da etkisini gösterdi → Avrupa fırtınanın etkisi altında kaldı // Avrupa fırtınanın etkisinde

Fırtına Avrupa'yı etkisi altına aldı // Fırtına Avrupa'da etkili oldu // Fırtına Avrupa'da etkisini gösterdi → Avrupa fırtınanın etkisi altında kaldı // Avrupa fırtınanın etkisinde.

Bu modellerde analitik yapıların kullanıldığı görülebilir. Bu analitik yapılarda “uzam” kategorisinin dil dizgesinde aktif bir eylemci olarak biçimlendirildiği anlaşılmaktadır (“Av-

rupa fırtınanın etkisi altında kaldı”).

Ruşçadaki ve Türkiye Türkçesindeki çerçeveleme modelleri karşılaştırılırsa Rusçadaki model çeşitliliğinin Rus dil dizgesinde yardımcı fiil olarak kullanılan birimler ile ilişkilendirildiği görülebilir. Çağdaş Türkiye Türkçesinde isim unsurlarıyla kurulan yardımcı fiiller olarak et-, eyle-, kıl-, yap-, ol-, bulun- biçimleri kullanılmaktadır (Özmen, 2013). Ancak çağdaş Rusçada yardımcı fiil olarak kullanılan birimlerin sayısı fazla olup kullanım özellikleri farklılık göstermektedir. Bu noktada Rusçadaki ve Türkçedeki yardımcı fiil olarak kullanılan biçimlerin karşılaştırılmasının yabancı dil öğretimi açısından önemli olduğunu vurgulamak gerekir. Gerek Rusçada gerekse Türkçede [Uzam]^{Fırtına+Gerçekleşme} çerçevesinin analitik yapılarla biçimlendirildiği görülebilir. Rusçada bu çerçeve ile ilgili kullanılan analitik yapılarda uzam kategorisi yapısal boyutta –ся enklitiği aracılığıyla anlamsal olarak etkilenen duruma getirilebilmektedir (“Город оказался во власти бури” – “Страна подверглась удару стихии”). Türkçede ise uzam kategorisi aktif bir biçimle yapılandırılmaktadır (“Avrupa fırtınanın etkisi altında kaldı”).

Ruşçadaki [Uzam]^{Fırtına+Gerçekleşme} çerçevesi durumunda metaforların kullanıldığı görülebilir (“удар стихии” (sözcüğü sözcüğüne: vuruş^{Nominatif+} afet^{Genetif}), “власть бури” (sözcüğü sözcüğüne: kudret^{Nominatif+} fırtına^{Genetif})). Bu metaforların dil dizgesinde olayın olguya dönüştürülmesi ile biçimlendirildiği anlaşılmaktadır. Аутца [стихия / буря → ударить] ↔ [удар стихии / бури], [стихия / буря → властвовать] ↔ [власть стихии / бури] şeklinde dönüştürmeler söz konusudur. Dil dizgesindeki bu dönüştürmeleri yapabilmek için Rusçadaki aynı kökbiçim aracılığıyla şekillenen biçimlerin anlamsal alanlarının sınırlarının bilinmesi gerekir. Başka bir deyişle, *др-* kökbiçiminin şekillendirdiği “ударить” (eylemi adlandıran fiil biçimi), “удар” (olguyu adlandıran isim biçimi) ve “ударение” (olguyu adlandıran isim biçimi) birimleri ya da *в(о)л(д)-* kökbiçiminin şekillendirdiği “владеть” (eylemi adlandıran fiil biçimi), “властвовать” (eylemi adlandıran fiil biçimi), “владение” (olguyu adlandıran isim biçimi), “власть” (olguyu adlandıran isim biçimi), “властвование” (olguyu adlandıran isim biçimi) birimleri arasındaki anlamsal ilişkilerin sınıflandırılmış olması beklenmektedir. Bu noktada söz konusu biçimlerin dil dizgesinde ve farklı bağlamlarda kullanım bilgisinin önemli olduğu anlaşılmaktadır. Ana dili Rusça olan dil taşıyıcıları Rusçadaki bu yapısal ve anlamsal dönüşümleri dil edinimi sürecinde benimsedikleri için bu birimlerin söz sürecindeki kullanımını otomatik olarak gerçekleştirmektedir. Rusçayı yabancı / ikinci dil olarak öğrenenlerin ise, bu dönüşümlerin gerek yapısal gerekse anlamsal özelliklerini benimsemeleri beklenmektedir. Ana dili olan Türkçeden kaynaklanabilen girişim hatalarının önlenmesi için özellikle metaforik ilişkilerin karşıtsal olarak incelenmesi gerekmektedir. Ayrıca Türkçede “fırtına” biriminin kullanıldığı metaforlar bulunmakta (örneğin “fırtınanın şiddeti”, “fırtınanın gücü”, “fırtınanın bilançosu”) ancak kullanım özellikleri farklılık sergilemektedir. Örnek olarak “Fırtınanın şiddeti gün ağarınca ortaya çıktı” cümlesinde “fırtınanın şiddeti” metaforu “fırtınanın etkisi, fırtınanın yol açtığı zarar”; “Fırtınanın gücü korkuttu” cümlesinde “fırtınanın gücü” metaforu “rüzgarın hızı”; “İstanbul’u vuran fırtınanın bilançosu açıklandı” cümlesindeki “fırtınanın bilançosu” metaforu “fırtınanın sonucunda tespit edilen hasar” olarak yorumlanabilmektedir. Bunun yanı sıra Türkçede farklı biçimlendirmeler de mümkündür. Örneğin,

“Batı Avrupa’yı şiddetli fırtına vurdu” ya da “Güçlü fırtına bölgede zarara yol açtı” cüm-

lelerinde “şiddetli fırtına” ve “güçlü fırtına” metaforlarının olgunun niteliği ile ilgili bilgileri kodladığı görülebilir. Bu bağlamda Rusçada ve Türkçede metafor kullanım alanlarının farklılık sergilediği ve metaforların belirlenmesinin yanı sıra kullanım özelliklerinin tespit edilmesinin önemli olduğu anlaşılmaktadır.

Rusçada ve Türkçede çerçeveleme işleminin uygulanması için eşdizimliliklerin bilinmesi gerektiği anlaşılmaktadır. Bu noktada eşdizimliliklerin karşıtısal çözümlemesinin ve bu çözümlemenin sonuçlarının yabancı dil öğretim sürecinde uygulanmasının önemini tekrar vurgulamak gerekir.

Sonuç

Bu çalışma kapsamında yapılan araştırmanın ve çözümlemenin sonucunda çerçeve ve çerçeveleme kavramlarının dil dizgesindeki yapısal ve anlamsal dönüşümlerin betimlenmesi ve çözümlenmesine yönelik uygulanabilirliğinin yüksek olduğu anlaşılmaktadır. Onomasyoloji kapsamında geliştirilen fikirler ve yaklaşımlara dayandırılan çerçeve ve çerçeveleme kavramları, gerçekliğin dil dizgesindeki adlandırma modellerinin tespit edilmesini sağlamaktadır. Adlandırma modellerinin karşıtısal olarak çözümlenmesi ise, dil dizgelerindeki evrensel ve özgün unsurların ortaya çıkarılmasını olanaklı kılmaktadır. Gerçeklikteki bir olay ile ilgili şekillenen birincil adlandırmaların tespiti, adlandırmaların dil dizgesindeki kullanım özelliklerine dair ışık tutabilmektedir. Gerçeklikteki olay ile ilgili adlandırmaların başka olguların adlandırılmasında kullanılmasının sonucunda ortaya çıkan ikincil adlandırmaların çözümlenmesi ise, dil dizgesinde metafor olarak nitelenen bilişsel yapıların “görselleştirilmesi”ni sağlamaktadır. Olay çerçevesi kavramının, gerçeklikteki olay ile ilgili bilgilerin dil dizgesinde nasıl kodlanabildiği sorusu açısından önem taşıdığı anlaşılmaktadır. Olay çerçevesi kavramı, bir olayın “başlangıç”, “gerçekleşme”, “son”, “etkileşim” gibi kategoriler açısından dil dizgesindeki biçimlendirme modellerinin belirlenmesini ve eşdizimlilik kavramının aracılığıyla sınıflandırılmasını sağlamaktadır. Çerçeveleme kavramı, olayın yapısını oluşturan unsurlar arasındaki etkileşimin nasıl gerçekleştiğini ve bu unsurların olaya yönelik oluşturabildiği bakış açıları arasındaki geçişlerin nasıl yapılabildiğini görselleştirmektedir.

Bu çalışma kapsamında yapılan tespitlerin tartışılması yabancı dil ve çeviri öğretimi açısından önem taşımaktadır. Çalışmanın dayandırıldığı kuramsal ve kavramsal çerçevenin, Rus dilbilimci L. Şçerba'nın vurguladığı gibi “aktif dilbilgisi”nin (Ищерба, 1974) şekillenmesini sağlayabileceği düşünülmektedir. Gerçeklikteki bir olayın dil dizgelerindeki adlandırmaların incelenmesi sonucunda, farklı dillerde gerçekliğin sınıflandırılması ile verilere ulaşılabilirliktedir. İki dildeki adlandırma modellerinin çözümlenmesinin ve karşılaştırılmasının yabancı dil ve çeviri öğretiminin sürecine dahil edilmesi, öğrencinin hem öğrenilen dile hem de anadiline yönelik tahmin edilebilirliğinin ve farkındalığının geliştirilmesi açısından önem taşımaktadır. Bu bağlamda dil eğitiminin amaçları doğrultusunda farklı semantik kategorilerin biçimlendirildiği çerçeve kavramının yanı sıra dil dizgesinde yapısal ve anlamsal dönüşümlerin yapılabildiği çerçeveleme kavramı ile ilgili uygulamaların geliştirilmesi önerilmektedir.

Notlar

- 1 Rus dilbiliminde onomasyolojik yaklaşımı çerçevesinde geliştirilen adlandırma kuramının temel kavramları ile ilgili bkn. (Kozan, 2020).
- 2 <https://www.tass.ru/>; <https://ria.ru/>
- 3 <https://www.aa.com.tr/tr/>; <https://www.iha.com.tr/>
- 4 Rusça Ulusal Derlemine göre “буря” için 4548 giriş, “yparan” için 1394 giriş kaydedilmiştir (Erişim: 01.09.2021, <https://ruscorpora.ru/new/index.html>)
- 5 Türkçe Ulusal Derlemine göre “kasırğa” biriminin frekansı 2.98 olup “firtına” biriminin frekansı 17.76’dır (Erişim: 01.09.2021, <https://v3.tnc.org.tr/basic-results>)
- 6 Çağdaş Rusçada *паз- kökbiçimi ile ilgili ayrıntılara bkn. (Kozan, 2020).
- 7 Enklitik teriminin yanı sıra sonbiçimce terimi de önerilmektedir (İmer, Kocaman, & Özsoy, 2011).
- 8 İmge, söz konusu birincil adlandırmanın oluştuğu kökbiçimin aktardığı anlamsal alan ile ilişkilendirilmektedir. Kökbiçimin anlamsal alanı için bkn. (Фасмер, 1986).
- 9 “Буря → бушевать” biçimlendirme modeli [Firtına]^{Gerçekleşme} çerçevesi için geçerli olup [Firtına]^{Başlangıç} modelinde dönüştürülebilir. Bu dönüştürme uzamsal belirteçler ve enklitik ekleme yoluyla yapılabilmektedir. Ayrıca “буря → бушевать” - “буря → разбушеваться” geçişi söz konusudur.

Araştırma ve Yayın Etiği Beyanı

Bu makale tamamıyla özgün bir araştırma olarak planlanmış, yürütülmüş ve sonuçları ile raporlaştırıldıktan sonra ilgili dergiye gönderilmiştir. Araştırma herhangi bir sempozyum, kongre vb. sunulması ya da başka bir dergiye değerlendirilmek üzere gönderilmemiştir.

Research and Publication Ethics Statement

This is a research article, containing original data, and it has not been previously published or submitted to any other outlet for publication. The authors followed ethical principles and rules during the research process. In the study, informed consent was obtained from the volunteer participants and the privacy of the participants was protected.

Yazarların Makaleye Katkı Oranları

Bu makaledeki birinci yazar % 100 düzeyinde çalışmanın hazırlanması, veri toplanması, sonuçların yorumlanması ve makalenin yazılması aşamalarına katkı sağlamıştır.

Contribution Rates of Authors to the Article

The first author in this article contributed to the 100% level of preparation of the study, data collection, interpretation of the results and writing of the article.

Destek Beyanı

Bu çalışma herhangi bir kurum veya kuruluş tarafından desteklenmemiştir.

Support Statement (Optional)

There is no conflict of interest between the authors of this article.

Teşekkür (İsteğe bağlı)

Acknowledgement (Optional)

Çıkar Beyanı

Çalışma hazırlanırken; veri toplanması, sonuçların yorumlanması ve makalenin yazılması aşamalarında yazarlar arasında herhangi bir çıkar çatışması durumu söz konusu olmamıştır.

Statement of Interest

There is no conflict of interest between the authors of this article.

Kaynakça

- Akmeşe, Z. (2020). Televizyon ana haber bültenlerinde çerçeveleme: Türk Telekom reklam filmi örneği. *Middle Black Sea Journal of Communication Studies*, 5(1), 37-49.
- Erdoğan, İ. (2011). Gündem koyma ve saptama yaklaşımında bir araştırma geleneği ve tasarımı olarak çerçeveleme. *Erciyes İletişim Dergisi*, 2(1), 48-62.
- Fillmore, C. (1985). Frames and the semantics of understanding. *Quaderni di Semantica*, (6), 222-254.
- Goffman, E. (1986). *Frame analysis. An essay on organization of experience*. Northeastern University Press.
- İmer, K., Kocaman, A. & Özsoy, A. (2011). *Dilbilim sözlüğü*. Boğaziçi.
- Kılıç, D. (2007). Türk basınında İran nükleer krizi'nin sunumu: haberlerin çerçevelenmesi . *Galatasaray Üniversitesi İletişim Dergisi*, (6), 67-86.
- Kılıç, S. (2021). Türk yazılı basınında Covid-19 haberlerinin çerçevelenmesi. *Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, (35), 317-337.
- Kozan, O. (2019). Dil dizgesinde eşdizimlilik: öğretim odaklı dilbilimsel betimleme örneği . *Dil Eğitimi ve Araştırmaları Dergisi*, 5 (2), 251-266.
- Kozan, O. (2020). *Onomasyoloji. Kuramdan bilime doğru. Rus dili örneği*. Nobel Akademik Yayıncılık.
- Küçük Durur, E. (2012). İnşacı yaklaşım içinde çerçeveleme kuramı ve haberin çerçevelenişi. *Atatürk İletişim Dergisi*, (2), 21-31.
- Longman dictionary of contemporary English*. (1992). Longman Group.
- Minsky, M. (1975). A framework for representing knowledge. *The psychology of computer vision* (P. Winston Ed.) New York: McGraw-Hill Book.
- Nişanyan, S. (2018). *Çağdaş Türkçenin etimolojisi*. Liber Plus.
- Oğuz, C. (2019). Postmodern sansür: Haberin çerçevelenmesi ve 2019 İstanbul büyükşehir belediye başkanlığı seçim sonuçlarına gazetelerin yaklaşımı. *Dördüncü Kuvvet*, 2(2), 22-39.
- Özarıslan, H. (2015). İletişim araştırmalarında çerçeveleme paradigması: Son döneme ait bir inceleme. *Selçuk İletişim*, 8 (4), 32-48.
- Özmen, M. (2013). *Türkçenin sözdizimi*. Karahan.
- Араева, А. Л. (2019). Метод пропозиционально-фреймового моделирования в обучении иностранным языкам. *Вестник ВолГУ. Языкознание*, 18(1), 187-195.
- Болдырев, Н. (2001). Концепт и значение слова. *Методологические проблемы когнитивной лингвистики* (И. А. Стернин Ed.) Воронеж: Воронежский государственный университет.
- Игнаткина, К. З. (2019). Использование фреймового моделирования в процессе изучения английского языка. *Ярославский Педагогический Вестник*, 3(100), с. 54-61.
- Kozan, O. (2020). Проблема морфонологической лексикализации в современном русском языке. *RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, (20), 655-669.
- Костомарова, Н. (2015). Семантический фрейм в структуре ментального лексикона человека (на примере семантического фрейма «человек»). *Вестник Пермского Университета. Российская и Зарубежная Филология*, 3 (31), 23-33.

- Кубрякова, Е. (2012). *В поисках сущности языка. Когнитивные исследования*. Москва: Знак.
- Лукьяненко, И. (2015). Фреймовый подход и обучение лексике на уроке РКИ. *Балтийский Акцент*, 6(1), 74-78.
- Мельчук, И. Ж. (1984). *Толково-комбинаторный словарь современного русского языка. Опыт семантико-синтаксического описания русской лексики*. Вена.
- Мещанинов, И. (1940). *Общее языкознание*. Наука.
- Мустайоки, А. (2006). Теория функционального синтаксиса: от семантических структур к языковым средствам. Москва: Языки славянской культуры.
- Никонова, Ж. (2008). Фрейм в контексте лингвистической науки. *Вестник Вятского Государственного Университета*, 86-89.
- Одинцова, И. (2012). Фрейм, фрейминг и рефрейминг в лингводидактике. *Мир Русского Слова*, (1), 73-80.
- Русанов, В. В. (2012). Эффективные системы представления знаний на основе естественного языка. *Вестник Российского Экономического Университета им. Г.В. Плеханова*, (1), 43-48.
- Серебренников, Б., & Уфимцева, А. (1977). *Языковая номинация. Общие вопросы*. Москва: Наука.
- Тарасова, И. (2004). Фреймовый анализ в исследовании идиостилей. *Филологические Науки*, (4), 42-49.
- Фасмер, М. (1986). *Этимологический словарь русского языка*. Прогресс.
- Щерба, Л. (1974). *Языковая система и речевая деятельность*. Наука.
- Янда, Л. (2012). Русские приставки как система глагольных классификаторов. *Вопросы Языкознания*, (6), 3-47.



Bu eser Creative Commons Atıf 4.0 Uluslararası Lisansı ile lisanslanmıştır. (This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License).



folk/ed. Derg, 2022; 29(2)-110. sayı
DOI: 10.22559/folklor.2018

Araştırma makalesi/Research article

Oyanın Mirası Nallıhan İğne Oyasının Miras Olma Serüveni

Heritage of Lace
The Inheritance Journey of Nallıhan Needle Lace

Solmaz Karabaşa*
Çiğdem Kara**

Öz

Bu makalenin konusu kültürel bir unsur olarak Nallıhan iğne oyalarıdır. Makale, resmi miras listesinde doğrudan yer almayan Nallıhan iğne oyalarının gelenek taşıyıcıları ve çeşitli profesyoneller aracılığıyla nasıl bir miras unsuru ve değerli bir ticari ürüne dönüştürüldüğünü sorun edinmektedir. Adı üstünde iğneyle yapılan ve bir çeşit örgü olan iğne oyaları, geçmişten günümüze geleneksel giyim-kuşam ve süslenmenin önemli bir parçası olagelmıştır. Bununla birlikte toplumsal ve ekonomik yapıdaki değişimlere bağlı olarak iğne oyalarında da bir değişimin yaşandığı gözlenmektedir. Bu değişimi anlayabilmek üzere makalede Nallıhan iğne oyalılarına inovasyon (*innovation*), normatif kültür (*habitus/normative culture*) ve kültürel mirastan (*cultural heritage*) oluşan üçlü bir kültürel form modeli çerçevesinden

Geliş tarihi (Received): 7-11-2021 – Kabul tarihi (Accepted): 13-04-2022

* Dr., Kültür ve Turizm Bakanlığı, Kültür ve Turizm Uzmanı (Ministry of Culture and Tourism, Culture and Tourism Specialist). solmazkarabasa@gmail.com, ORCID 0000-0002-2265-4983

**Prof. Dr., Anadolu Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü. (Anadolu University Department of Turkish Language and Literature). cigdemk@anadolu.edu.tr. ORCID 0000-0002-6059-6382

yaklaştık. Bu kapsamda iğne oyasını, miras öncesi kültürel formdan miras olarak etiketlenmeye doğru seyreden süreçte; oyunun aktörleri, oyaya yüklenen anlam, değer ve işlev, uygulamalar, politikalar, mirasa ilişkin bilinç ve farkındalık kadar kültürel ve toplumsal yapıdaki değişimler açısından tartışarak betimledik. Makalede kullanılan verilerin önemli bir kısmını alan araştırmasıyla elde ettik. Yaşanan Covid-19 pandemisi araştırma tekniklerimizde hibritleşmeye yol açmıştır. Bu sebeple görüşmelerimizi 2020-2021 aralığında Ankara ve Nallıhan'da kimi zaman yüz yüze, kimi zaman da telefonla gerçekleştirdik. Sonuçta ise Nallıhan iğne oyalarmın normatif kültürden yüksek farkındalıkla kültürel miras düzeyine yükseldiğini, bu süreçte özellikle turizmin araç olarak işlev gördüğünü ve iğne oyasını yaratıcı/girişimci bakışla yeniden tasarlanmanın önemli olduğunu tespit ettik.

Anahtar sözcükler: *Nallıhan iğne oyaları, kültürel miras, normatif kültür, yenilik, turizm*

Abstract

This article is about Nallıhan needle lace as a cultural element. The problem examined in this article is how Nallıhan needle lace, which is not directly included in the official heritage list, is turned into a heritage element and a valuable commercial product by tradition bearers and various professionals. Needle lace, which is a kind of knitting made with needles, has been an important part of traditional clothing and decoration from past to present. However, it is observed that there is a change in needle lace depending on the changes in the social and economic structure. In order to understand this change, we approached Nallıhan needle lace within the framework of a triple cultural form model consisting of innovation, normative culture (*habitus*/normative culture) and cultural heritage. In this context, in the process that moves needle lace from a pre-heritage cultural form to being labeled as a heritage; we discussed and described the lace in terms of the actors, meaning, value and function attributed to the embroidery, the policies, practices, the consciousness and awareness of the heritage as well as the changes in the cultural and social structure. We obtained a significant part of the data used in the article through field work. The current Covid-19 pandemic has led to hybridization in our research techniques. For this reason, we held our interviews in Ankara and Nallıhan between 2020-2021, sometimes face-to-face and sometimes over the phone. As a result, we have determined that Nallıhan needle lace has risen from normative culture to cultural heritage level with high awareness, that tourism especially functions as a tool in this process and it is important to redesign needle lace with a creative/entrepreneurial perspective.

Keywords: *Nallıhan needle laces, cultural heritage, normative culture, innovation, tourism*

Giriş

Kral ve İpek yollarının kavşağında yer alan Ankara'nın kuzey batısındaki ilçesi Nallıhan'da uzun süre çeltik ve tiftik keçisinin yanı sıra ipekböceği yetiştirilmiştir. İlçede ipekböcekçiliği 19. yüzyılın başından ortalarına kadar önemini sürdürmüş; ip işleme tesisleri faaliyet göster-

miş, 1900'lerin başında Nallıhan'daki iki fabrikadan biri olan (diğeri gülyacı fabrikası) Ermeni Manukyan'ın işlettiği ipek fabrikasında 100-150 kadın çalışmıştır (Şener, 2018: 104). İpeği işlemeye dayalı bir halk sanatı olan iğne oyası bu dönemde ilçeye özel tekniklerle gelişmiştir.

Türkiye'de iğne, tığ, firkete gibi araçlar kullanılarak yapılan örgüler oya adı altında toplanmıştır. Bunlar içinde iğne oyaları genellikle ipek ipliğin iğneyle ilmik haline getirilerek düğüm- lenmesi tekniğiyle üretilmiştir (Markaloğlu, 1984: 62). Geleneksel iğne oyası yapıcılığı; model, renk, yapım tekniği ve kullanılan araç-gereç farklılıklarına rağmen Nallıhan dışında Adana, Adıyaman, Afyon, Balıkesir (Gönen), Bolu (Mudurnu, Gerede), Bursa, Elâzığ, İçel (Tarsus), İzmir (Ödemiş), Kahramanmaraş, Kastamonu, Konya, Kütahya (Gediz), Mardin, Mersin, Muğla (Köyceğiz), Ordu, Rize, Samsun illerinde de sürdürülmüştür (Onuk, 2010: 14).

Burry Palliser'in (1902) hacimli kitabı incelendiğinde, Türkiye'de oya genel adı altında toplanan işlemlerin; Avrupa kültür tarihinde asalet, saray, yüksek zevk, şık giysilerin ana parçası ya da aksesuarı, değerli iç ve dış ticaret ürünü, uluslararası fuarlarda sergi ürünü, müze nesnesi gibi farklı anlam ve değer katmanlarıyla kendine çok yönlü bir yer edindiği görülmektedir. Nallıhan iğne oyası da böylesi anlam, değer ve işlevi paylaşan oyalardan biridir.

Ticari değerindeki değişme, dut ağaçlarının kesilmesi gibi nedenlerle ipekböcekçiliğinin Nallıhan'da giderek terk edilmesi sonucu günümüzde iğne oyasının ham maddesi nadiren yerelden ya da hane içinden temin edilmektedir. Buna rağmen iğne oyası ilçenin kültür ve ekonomisindeki yerini korumaktadır. Dahası iğne oyası, bir toplumsal grubun kültür tarihini sırtlanacak şekilde kültür mirası olarak etiketlenmiş ve mahreç türünde bir coğrafi işaretle² tescillenmiştir. Öyle görünüyor ki Nallıhan iğne oyasının "miras" haline dönüştürülmesi Nallıhanlıların bilinçli çabalarının bir sonucudur.

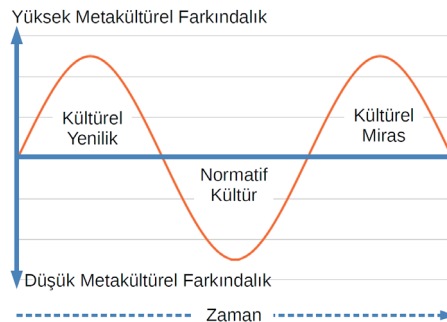
Buradan hareketle makale Nallıhan iğne oyalara odaklanmakta, resmî miras listesinde doğrudan yer almayan³ bu unsurun gelenek taşıyıcıları ve çeşitli profesyoneller aracılığıyla nasıl bir miras⁴ unsuru ve değerli bir ticari ürüne dönüştürüldüğünü sorun etmektedir. Makalede, Jason Baird Jackson, Johannes Müske ve Lijun Zhang'ın (2020: 112, 118, 123) literatüre dayalı olarak geliştirdikleri üçlü kültürel form modeli uygulanmaktadır. Bu kapsamda Nallıhan iğne oyaları; miras öncesi kültürel formdan miras olarak etiketlenmeye doğru seyreden süreçte oyanın aktörleri, oyaya yüklenen anlam, değer ve işlevler, geliştirilen uygulama ve politikalar, mirasa ilişkin bilinç ve farkındalık kadar kültürel ve toplumsal yapıdaki değişimler açısından sorgulanarak incelenmektedir.

Kavramsal çerçeve

Uluslararası resmî bir etiket olarak *kültürel miras*, UNESCO tarafından yürütülen çalışmalar dolayısıyla yaygınlık kazanmıştır. Chiara Bortolotto'ya (2007) göre UNESCO'nun kültürel miras yaklaşımının tarihi iki evrede ele alınabilir: Birinci evrede 1990 öncesinin arşivci, sanatsal şaheserlere odaklanan, Batı müzebilim anlayışı ve klasik sanat tarihi sınıflamalarıyla biçimlenmiş yaklaşım; ikinci evredeyse 1990'lardan itibaren, Japon paradigmasına dayalı süreç odaklı, daha antropolojik ve dinamik bir kültür anlayışı hâkimdir. Bu ikinci yaklaşımla üç önemli politika geliştirilmiştir: 1) Kurumlar ve topluluklar arasında diyalog geliştirilmesi; 2) Bir çeşit küreselleşme

olarak değerlendirilen, dünya ölçeğinde kurumsallaştırılmış uluslararası bir kültürel miras standardının oluşturulması; 3) Kültürel farklılık, çatışma ve çoğulculuk için somut olmayan kültürel mirasın (SOKÜM) önemini vurgulanması. İkinci evre aynı zamanda SOKÜM’ün “ekonomik ve özellikle sürdürülebilir kalkınmaya katkısını” öne çıkaracak şekilde *yaratıcı ve yenilikçi* hareketlere de olanak sağlamıştır çünkü SOKÜM’ün “Çeşitli bilgi alanlarını bir arada harekete geçirebilme kabiliyeti; aynı zamanda birey ve girişimleri bilgi alışverişine dahil ederek söze veya yazıya dökülmeden anlatılan bilgi ve sözlü bilgiyi ortaya çıkarma ve yayma kapasitesi” vardır (Cominelli ve Greffe 2019: 105). Bu noktada *fikri mülkiyet hakları* sorunu gündeme gelmektedir. UNESCO ve Dünya Fikri Mülkiyet Örgütü (WIPO) bu konuda çeşitli düzenlemeler yaparak miras sahibi topluluklar ile miras koruma alanındaki çeşitli uygulayıcıların ihtiyaçlarını dengelemeye çalışmaktaysa da bazı ajansların, devletlerin ya da yerel aktörlerin kimi zaman “fırsatçı” uygulamalara başvurduğu görülmektedir (Noyes, 2010). Halbuki SOKÜM ve folklor topluluk temellidir. Bu özelliği nedeniyle fikri mülkiyet mevzuatıyla korunması da mümkün değildir. Bunun için miras unsurunun özel ya da kamu sektörüne değil, bir topluluk tarafından paylaşılan ortak bir varlık alanına ait olduğunun hatırlanması; yaratıcılık ve yenilikçiliği teşvik edecek şekilde miras unsuruyla ilgili sektörler ve paydaşların listesinin ve bu yöndeki politikaların genişletilmesi; miras taşıyıcısı ustaların uzmanlık ve deneyimlerini etkileşimsel bir biçimde paylaşacağı ortamların oluşturulması ve miras unsuru gelir kaynağı haline gelirken, söz konusu ağ içinde yer almayan ama bu ortaklaşa mirası paylaşan diğer topluluk üyelerinin de engellenmeyeceği dengeli bir sistemin kurulması önemlidir (Comelli ve Greffe, 2019: 106, 110-11, 114).

Kültürel mirasın uluslararası örneklerinin yaşatılma yollarından hareketle Jason Baird Jackson, Johannes Müske ve Lijun Zhang (2020: 112, 118, 123) üçlü bir kültürel form modeli geliştirmiştir: İnovasyon (*innovation*), normatif kültür (*habitus/normative culture*, [halkbilimciler açısından *yaşayan gelenek*]), kültürel miras (*cultural heritage*). Bu üç boyut “zaman” ve “farkındalık” olmak üzere iki önemli değişkene bağlı olarak gerçekleşmekte; kültürel formlar zaman içinde değişen farkındalık düzeyine bağlı olarak şekillenmektedir. Yüksek farkındalık “yenilik” ve “kültürel miras” formlarını desteklemektedir. Bir grupta “düşük meta-kültürel farkındalık⁵” hâkimse, kültürün icrası “normatif kültür/habitus” düzeyindedir. Zaman içinde kültürel miras farkındalığı gelişebileceği gibi akabinde farkındalık düzeyi düşerek kültür formu normatif kültüre de dönüşebilmektedir.



Figür 1: Kültürel formların farkındalık düzeyleri. (Kaynak: Jackson, Müske ve Zhang 2020: 118) (Türkçe Haz: Abdullah Anar).

Buna göre makalede Nallıhan iğne oyaları örneğinde normatif kültürün yüksek farkındalıkla *kültürel miras* düzeyine yükseldiği; bu süreçte özellikle turizmin araç olarak işlev gördüğü iddia edilmektedir. Öte yandan bu sürecin ekonomik bir bakış açısından *inovasyon* sürecine kaynaklık ettiği de söylenebilir.

İnovasyon geçmişten günümüze on üç farklı terimle ilişkilendirilmiştir (Godin, 2008:44): İmitasyon, icat, keşif, hayal gücü, ustalık, kültürel değişme, toplumsal değişme, örgütsel değişme, politik inovasyon, yaratıcılık, teknolojik değişme, teknolojik inovasyon, ticarileşmiş inovasyon. Günümüzdeki çalışmalarda ticari ve teknolojik inovasyon görüşü baskındır. Bunun kaynağı, girişimciliğin esasları olarak da nitelendirilen Schumpeter'in beşli inovasyon sınıflamasıdır: 1) Yeni ürünler, 2) Yeni üretim yöntemleri, 3) Yeni tedarik kaynakları, 4) Yeni pazarlar, 5) Yeni organizasyon yolları" (akt. Fagerberg, 2003: 4). Dolayısıyla inovasyon "yeni bir ürün ya da süreç için bir fikrin ilk ortaya çıkması", "bir fikrin ilk kez ticarileştirilmesi" olup yeni düşüncelere ve çözümlere "açıklık" inovasyon için esastır (Fagerberg, 2003: 3, 7).

Geleneğin, yenilik (*novelty*) inşa etmede ve rekabeti biçimlendirmede firmalara stratejik bir yol sunabileceğini savunan bazı araştırmacılar "Gelenek Yoluyla İnovasyon Modeli"ni (GYİM) önermektedir (Petruzzelli ve Albino 2012: 117, 126; Petruzzelli ve Savino, 2015; De Massis vd., 2016: 97-98). GYİM, geleneğin etkisinin tasarım, üretim, markalaşma, kimlik, ürünün anlam ve değeri gibi aşamalarda belirlenmesine ve bunun en geniş anlamda inovatif bir bakışla birleştirilmesine dayanmaktadır.

İnsan bilimciler inovasyon terimini kültürel değişme, evrimci bakış, kültürel yayılma gibi terim ve yaklaşımlar çerçevesinde ele almıştır. Bu açıdan "inovasyon -sanatsal, bilimsel, teknolojik, örgütsel, kültürel, sosyal ya da bireysel- her türlü yenilikle ilgili" olarak algılanmaktadır (Godin, 2008: 26, 43).

Yöntem

Bu niteliksel araştırmanın tasarımı sorun odaklı etnografidir (Lawrence, 1992: 141-142; Kottak, 2014: 279). Makale, Nallıhan iğne oyalalarını, halkbilim ve sosyal-kültürel antropoloji çerçevesinden ve çalışmanın sorusu olan kültürel formlar arası geçişin nedenleri açısından incelemektedir.

Örneklem olarak Nallıhan iğne oyaları seçilmiştir ve bunun pratik birkaç nedeni vardır. İlki, ilçede iğne oyası konusunda yaşananların -dışarıdan yapılan destekler söz konusuysa da- yerli halkın gönüllü katılımı, talebi ve girişimiyle gerçekleşmiş olması; ikincisi, ilçenin araştırmacıların rahat ulaşabileceği bir konumda olması; üçüncüsü de araştırmacıların birinin Nallıhanlı oluşudur.

Makalede unsurun kültürel formlar arasındaki seyri alan araştırmasından elde edilen veriler ışığında incelenmiştir. Yaşanan Covid-19 pandemisi hayatın pek çok alanı gibi bu çalışmayı da etkilemiş, araştırma tekniklerinde hibritleşmeye yol açmıştır. Nallıhan'da ve Ankara'da 17 ve 28 Ekim 2020, 3 Aralık 2020, 8-10 Temmuz 2021 tarihlerinde yüz yüze, Aralık 2020'de telefonla görüşmeler yapılmıştır. Makale süreci tamamlanncaya dek ilçeye düzensiz ziyaretler ve telefonla yapılan görüşmeler sürdürülmüştür. Yirmi kaynak kişi⁶ arasında iğne oyası

satan dükkân sahipleri, kooperatif ve dernek üyeleri, turizm gönüllüleri ile Kültür ve Turizm Bakanlığı (KTB) “Geleneksel El ve Türk Süsleme Sanatları Sanatkârı” belgesi sahibi geleneksel sanatçı, kimi aynı zamanda Nallıhan İlçe Halk Eğitim Merkezi Müdürlüğü (NİHEMM) el sanatları usta öğreticisi de olan Nallıhanlı oya yapıcıları bulunmaktadır.

Çalışma kapsamında bilimsel literatür gözden geçirilmiş; sanal ya da basılı ortamlarda yayınlanmış haber, röportaj, ilan gibi çeşitli belge ve kayıt da incelenmiştir.

Gerek alandan gerekse de yazılı kaynaklardan derlenen bilgilerin dışında, araştırmacılar-
dan birinin Nallıhanlı oluşu, yazım ve değerlendirme aşamasında kültürlenme yoluyla edinil-
miş birikimden de yararlanılmasını olanaklı kılmıştır.

Bu veriler ışığında makalede Nallıhan iğne oyasının; normatif kültür, kültürel miras ve kültürel inovasyon formlarındaki anlam ve işlevi “yaşatanlar”, “üretim dinamikleri”, “öğrenme ve aktarım yolları”, “model ve tasarım”, “değer” ve “değişim” başlıkları altında ele alınmakta ayrıca iğne oyası geleneğini deneyimleyenlerin farkındalık düzeyleri ve zaman içindeki değişimi de ortaya konmaktadır. Bu amaçla öncelikle, iğne oyasının bu serüvenini başlatan Nallıhan’daki turizm hareketine değinmekte yarar görülmektedir.

Oya turizmi

Nallıhan’da özellikle kırsal turizm kapsamında yapılan çalışmalarda birçok doğal ve somut kültürel miras kadar yemek kültüründen çeşitli örneklerle iğne oyası da ilçe kimliğinin miras unsuru olarak önerilmektedir. Örneğin 2002 yılında kurulup 2006 yılına kadar faaliyetlerini sürdüren Nallıhan Enerji Üretim Sanayi ve Ticaret A.Ş.; “adından aldığı enerjiyle kültürel değerlere sahip çıkmayı hedeflemiş”⁷, bu kapsamda Nallıhan Kaymakamlığı’nın maddî destekleriyle geleneksel oyaların fotoğraflarının ve adlarının yer aldığı *Nallıhan İpek İğne Oyaları* isimli bir kitapçık hazırlamıştır.

Bir başka örnek de KTB tarafından 2004-2006 tarihleri arasında İpek Yolu güzergâhındaki il ve ilçelerin kamu ve özel kurum/kuruluş temsilcilerinin katılımıyla gerçekleştirilen “İpek Yolu Turizmi Geliştirme Çalışmaları”dır. Çalışmanın son aşamasında Nallıhan’ın da dahil olduğu bölgeye düzenlenen tanıtım turuyla ilgili raporda “bölgenin tarihi ve kültürel değerlerinin ön plana çıkarılması ve el sanatlarının gelişmesi” amaçlandığı belirtilmiştir.⁸

İlçenin turizm çalışmalarına yön verecek olan ilk örgütü Nallıhan Turizm Gönüllüleri Derneği (NALTUD) Nallıhan’ın eski belediye başkanı S. Gür’ün (2020) girişimleriyle ve yedi kadın kurucu üyeye (Müceher Gür, Hamiyet Güreli, Gül Gümüş, Sıdika Akgün, Şenay Dilek, Ebru Aydın, Sema Aydın) 2005 yılında kurulmuştur. Dernek, kurulduktan sonra turizm konusunda yardım almak üzere ilçeye M. Bektaş’ı davet etmiştir. Derneğin ilk toplantısında “Nallıhan iğne oyalarını ön plana alalım ama çeşitlendirelim” kararı alınmıştır (H. Güreli, 2020). Bu amaçla H. Güreli’nin öncülüğünde NALTUD bünyesinde tasarım çalışmalarına başlanmış, ilk tasarımlara Nallıhan’ı tanıtmaya amacını güden “Nasuh Paşa’nın Tespihi”, “Bacım Sultan”, “Tabduk Emre’nin Tespihi”, “Kuş Cenneti”, “Tek-Çift Kuyusu” gibi isimler verilmiştir. Bu çalışmaların bir araya getirilmesiyle daha sonra *Nallıhan Geleneksel El Sanatları Kültür ve Turizm* adı altında bir katalog yayınlanmıştır. Yeni tasarım ürünler, yeni geniş paza-

rın ve yeni usta tipinin de etkisiyle, modern sanat ya da ticari ürünlerde alışık olunduğu ama halk sanatında pek de görülmeleyen bir tarzda, “endüstriyel tasarım” olarak tescillenmiştir. Bu kapsamda 2005 yılında NALTUD’un başvurusuyla, tasarımcısı H. Güreli olan 28 adet takı 04255 numarasıyla; 2 adet oyuncak bebek de 04256 numarasıyla tescillenmiştir.

Bazı oya yapımcıları Dernek’te “gönüllü rehberlik” de yapmıştır. İlçeye o zamanlar günde genellikle 5-6 turist grubu gelir, her gruba bir gönüllü rehber eşlik eder, tur kapsamındaki gezilecek yerleri turistlere anlatır. İğne oyası bu gezilerin nadiren tek ve önemli konusu olduğu halde gezi sırasında ilçenin küçük çarşısındaki iğne oyası satış yerleri de ziyaret edilir ve iğne oyası alışverişi yapılır. Böylece iğne oyasını örtünme ya da çeyiz amacıyla satın alanların dışındaki ilk alıcılar turistler olmuştur.

NALTUD’un iğne oyası ticaretiyle ilgili bütün işlerini devralmak üzere 2009 yılında S.S. Nal-Etik Kooperatifi (Nal-Etik) kurulmuştur. Nallıhan iğne oyası piyasasında yaşanan gelişmelerin sonucunda da 2014 yılında S.S. Han İpek Kadın Girişimi Üretim ve İşletme Kooperatifi (Han İpek) faaliyetlerine başlamıştır.

Nallıhan Kaymakamlığı, NALTUD, Ankara Üniversitesi Kırsal Kalkınma Çalışmaları Uygulama ve Araştırma Merkezi ile Sürdürülebilir Kırsal ve Kentsel Kalkınma Derneği, Ankara Kalkınma Ajansı’nın maddî desteğiyle *Nallıhan Kırsal Turizm Stratejisi 2023*’ü hazırlamıştır. Burada Nallıhan kırsal turizmi kapsamında değerlendirilen konulardan biri de geleneksel el sanatları olmuş, iğne oyası bu faaliyet alanında ilçe kimlik ve mirasının önemli bir parçası olarak öne çıkarılmıştır (*Nallıhan Turizm*, 2011: 91-92). Hatta “İpek iğne oylarına ilişkin sektörün gelişmiş olması” ve “Kadınlar arasında üretim isteğinin bulunması” Nallıhan turizminin güçlü yönleri arasında gösterilmiştir (*Nallıhan Turizm*, 2011: 106; Akar-Şahingöz, Kızıleli ve Çetin, 2018: 107-108).

Bütün bu olumlu gelişmelere rağmen ilçedeki turizm hareketliliğinde 2011-2012 yıllarında düşüş yaşanmıştır. Yerel yönetimlerdeki değişiklikler ve serbest piyasa koşullarının rekabetçi ortamı, ilk başlarda “kültürel mirasa sahip çıkma” farkındalığıyla oluşturulan “birlik”in dağılmasına; akabinde de turizm gelirleriyle iğne oyası satışlarına zarar verecek ayrılıklara neden olmuştur. Buna 2020-2021 pandemi kısıtlamaları da eklenmiştir. Yine de yaşanan bu olumsuzluklara rağmen, iğne oyları sosyal medya ve dijital ticaretin yaygın kullanımıyla Nallıhan dışındaki meraklılarına ulaşmaya devam etmiştir.

Yaşatanlar

Linda Dégh ve Andrew Vázsonyi, halkın değişken anlam seçme ve verme kalıbını çoklu iletim hattı (*multi-conduit theory*) terimiyle ifade etmektedir (Dégh, 2001: 418-422). Buna göre halkbilimsel unsurlar, çeşitli toplumsal itici güçlerle biçimlenmiş “benzer referans çerçeveleri”ne sahip, benzer kişilik özellikleri gösteren insanlar arasındaki iletişim dizilerinde iletilmektedirler. Dolayısıyla halk kültürü unsurundaki yaşamsal, anlamsal ve işlevsel süreklilik, benzer nitelikleri paylaşanlar arasında ilerlemesiyle mümkündür.

Nallıhan iğne oyası özelinde, aynı tarihsel süreçte bir arada etkin olabilen en az dört referans grubundan söz edilebilir:

1) *Geleneksel kullanımıyla iğne oyasına çeyiz ve kadın giyim süsü işlevini verenler*. Bu referans grubunu, ilçenin yerel halkı ve onlarla benzer kültür çevresinden olan Nallıhan'a yakın Beypazarı, Mudurnu/Bolu ve Ankara'nın çeşitli kesimlerinde yaşayanlar gibi diğer topluluk üyeleri oluşturmaktadır. Bu grubu oluşturan aktörlerin iğne oyası geleneğinde üstlendikleri roller farklıdır: Çeyiz hazırlayan Nallıhanlı kadınlar, siparişleri karşılayan yerel oya yapımçıları, oya alan ve yakın pazarlarda satış yapan tüccar ya da pazarıcılar vb.

2) *Turistler*. Turistlerin satın aldığı hatıra eşya gruplarından birini yerel ürünler oluşturmaktadır (Gordon, 1986: 142-143). İğne oyası, turla ya da bireysel olarak ilçeye gelen turistlerce, özellikle tarihi Kocahan içinde bulunan dükkânlardan, otantik/yerel/el yapımı turistik hatıra eşyası işleviyle üretilip tüketilmektedir. Bu anlam üretiminde turistler, yerel satıcılar, turizmciler, siparişle çalışan yerel oya yapımçıları gibi aktörler rol almaktadır.

3) *Yüksek kültürel miras bilincine sahip topluluk üyeleri*. İğne oyasına Nallıhan kimliğinin bir göstergesi, geleneksel bir el sanatı, gelecek kuşaklara aktarılması gereken bir miras unsuru olarak bakan bu grup üyeleri gönüllülükle çeşitli düzeylerde sorumluluk üstlenen kişilerden oluşmaktadır. Yaygın eğitimde görev alan öğretmenler ve kursiyerler kadar yerel yönetimin kültürle ilgili birimleri, dernek ve kooperatif üyeleri, gönüllü turizm rehberleri bu grup içinde yer almaktadır. Bu grup iğne oyasına ilişkin yerel farkındalığın yükselip yaygınlaşmasında turistik gezi, fuar, kurs, yarışma, festival, sergi, defile gibi modern yaşama özgü organizasyonlardan⁹ yararlanmaktadır.

4) *Etnik moda stili, yerel, otantik, el sanatı ürünü meraklısı tüketiciler*. İlçeyi ziyaret eden turistlerin bir kısmı da etnik stilde aksesuar meraklısı olabilir ancak bu grubu oluşturanlar ağırlıklı olarak yabancıdır ve ilçeyi hiç ziyaret etmeden dijital ortamdaki hediyelik eşya fuarlarından, panayirlardan, ilçe içi ya da dışında farklı amaçlarla bir araya gelmiş davetlilere özel yapılan satışlardan iğne oyası ürünler satın alanlardır.

Etnik moda stili “Batı karşıtı” bir estetik anlayış olarak 1990’lardan beri moda dünyasını etkileyen akımlardan biridir (Lorusso, 2019; Skoy, 2021). 2020 yılının dijital tüketici trendlerinden biri olan “Onurlu ve Güçlü Yerel Kültür” (Angus ve Westbrook, 2020: 54, 60) bu akımın günümüzde hâlâ etkili olduğunu göstermektedir. Trend “gururla yerel” olan ürünlerin pazarlanmasını, yerelden esinlenerek ulusal kimliklerin büyümesini, ürünlerin çekirdek kimliğini ve yerel niteliğini yitirmeden çokulusluluğa uygun biçime dönüştürülmesini ifade etmektedir. Görüşülen N. Kemik (2020) ve Z. Akın (2020) gibi kaynak kişiler yabancı müşterilerin iğne oyasına verdiği önemi tam da bu çerçeveden yorumlamış; müşterilerinin iğne oyasını “hand made” olduğu, el emeğine saygı duydukları ve üretilen ürünün biricikliğine değer verdikleri için tercih ettiklerini söylemişlerdir.

H. Güreli’ye (2020) göre iğne oyasının bu tüketici grubuyla buluşmasını sağlayan ilk gelişme, DMEDD (Dışişleri Mensupları Eşleri Dayanışma Derneği) ile iş birliğinde gerçekleştirdikleri etkinliklerdir. Bunlardan biri 2004 yılında VEKAM’da (Koç Üniversitesi Vehbi Koç Ankara Araştırmaları Uygulama ve Araştırma Merkezi) “Kadim Toprakların Sessiz Dili: Nallıhan İpek İğne Oyaları ve Gündelik Hayatta Kullanım Alanları” adıyla düzenlenen sergidir. Günümüzde kooperatiflerin ve oya yapımçılarının resmî ya da bireysel sosyal medya

hesaplarıyla ve dijital bankacılık kullanımının getirdiği avantajlar sayesinde iğne oyaları İrlanda, İngiltere, Almanya, Fransa, Japonya, Amerika Birleşik Devletleri, Dubai gibi ülkelerdeki tüketicilere ulaşmaktadır.¹⁰

Üretimin dinamikleri

Geleneksel olarak kadın beğenisi, yaratıcılığı ve emeğiyle oluşturulan Nallıhan iğne oyalının günümüzde en az şu beş gerekçeyle üretildiği ileri sürülebilir:

1) Nallıhan iğne oyaları *geleneksel olarak kadın giyiminin önemli bir parçası* olan başörtüsünün kenarını süslemektedir. Normatif kültürde estetik bir unsur olarak oya hâlâ *yazma* kenarlarında ayrıca “gelin tacı” ve “yaka çiçeği” yapımında kullanılmaktadır.

2) Oyalar, Nallıhan’da geçmişten bu yana çeyizlik eşyaların estetik değerini ve simgesel anlamını arttırmak için de kullanılmaktadır. Çeyiz için sayısı 100-150’ye ulaşan yazma oyası yapılmış. Bu oyalarda menekşe, portakal, sarmaşık, üzüm gibi “en ağır” modeller tercih edilmiş. Çeyiz yazmalarının bir kısmı düğün töreni esnasında hediye olarak dağıtıldığından iğne oyalı yazmaların gelinin görgüsü ve becerisinin simgesel ifadesi olduğu ileri sürülebilir. Günümüzde, özellikle NİHEMM kurslarına katılanların çeyizlerinde duvar panosu, şöen tablosu, salon ve oda takımı örtüsü, namaz başörtüsü, fular, tespih ucu ve vazo çiçeği gibi birçok yeni ve farklı iğne oyalı eşya bulunmaktadır. Yoğun iş gücü ve masraf yüklü bu işlemlerin çeyizi zengin göstermesi açısından önemsendiği anlaşılmaktadır.

3) İğne oyası Nallıhanlı kadınlar için geleneksel bir *geçim sağlama yolu* olmuştur. Kadınlar kendi kullanım ihtiyaçları dışında ürettikleri dört metre uzunluğundaki yazma oyalarını bir dükkâna ya da Nallıhan pazarındaki alıcılara satmış.¹¹ Geleneksel oya ticaretinin önemli bir ismi olan İ. Çalıçukur (2021), bir dönem ağırlıkla takasla oya alımı yapmıştır. Bugün Kocahan’daki dükkânında tuhafiyeye ürünlerin yanı sıra hâlâ oya da satmaktadır. Kadınlar, oyalara nakit para karşılığı satışı ya da takasıyla elde edilen kazancı “harçlık” olarak ifade etmişlerdir ancak bu “harçlık” *ev düzme*, yeni bir ev inşa etme, çocuk okutma¹², gıda malzemesi ve giysi alma gibi hiç de azımsanamayacak amaçlarla kullanılmaktadır.¹³

4) Geleneksel olarak Nallıhan’da, *oyaya ihtiyaç duyan ama onu yapamayanların taleplerini karşılamak* için de iğne oyası yapılmaktadır. Çeyiz hazırlamak için vakti olmayanlar veya oya yapmayı bilmeyenler çeyiz için gerekli oyalara çevrelerindeki kişilere ücret karşılığı yaptırmaktadır.

5) İğne oyası günümüzde *geleneksel sanata dayalı ana geçim kaynağı* olarak da yapılmaktadır. Kaynak kişiler oya yaparak ev geçindiren, çocuk okutan kadın sayısının giderek arttığını aktarmıştır. Bu üretim, 19. yüzyıldaki iç ve dış pazar talebini karşılamak için el emeğiyle evlerde yapılan imalat sistemini hatırlatmaktadır.¹⁴

Turizmin öncülüğünde gelişen pazar ve artan ürün çeşitliliği, iğne oyası satışının daha sistemli bir şekilde yapılmasını ve kurumsallaşmayı arttırmıştır. Dernek ve kooperatifler kadar, özel dükkân sahipleri ve toptan oya satışı yapan tüccar siparişleri yetiştirmek için sürekli ve kaliteli üretim yapan kişilere ihtiyaç duymuştur. Satış için iğne oyası yapımcılarının sayısının

artmasıyla ve düzenli siparişle gelir yükselmiş, bu da iğne oyasının asıl geçim kaynağına dönüşmesini sağlamıştır. Örneğin 2007-2008 yıllarında oyadan ayda 2.500 TL kazanan kadınların olduğu söylenmiştir. Kooperatifin kurucu üyesi M. Gür'ün (2020) ifadesiyle iğne oyaları "bir sektör haline gel[miştir]". Derneğin internet sitesinde¹⁵ 2012 yılı itibarıyla Nal-Etik'in 549'u kendi bünyesinden olmak üzere toplam 736 kadından iğne oyası aldığı bilgisi verilmektedir. Yapılan görüşmelerde bu sayının günümüzde yine 700 civarında olduğu belirtilmiştir.

Günümüzde kimi kadınlar serbest oya üreticisi olarak çalışmak yerine, sabit ücret alabildikleri İş-Kur bünyesine geçmeye çalışmaktadır. Bu durumda oya tüccarı kimi zaman siparişle çalışan kadın bulmakta zorlandığını söylemiştir.

Genişleyen bir iş kolu olsa da görüşme yapılan siparişle iş yapan kadınlardan hiçbiri bir emeklilik sistemine dâhil değildir ve oya yapımcılarının hiçbiri bunu profesyonel bir meslek olarak tanımlamamıştır. Bu kadınlar "boş oturup dedikodu yapmak yerine" iğne oyası yapmayı tercih ettiklerini söylemişlerdir. Belki de bu nedenle adil fiyatlandırma taleplerini çekingenlikle dile getirmişlerdir. Nal-Etik yerel piyasada oyalara her yıl yapım ve satış fiyatlarını belirlemekte ve bu fiyatlandırma piyasada genel kabul görmektedir.

Bilgi edinim ve aktarım yolları

İğne oyası alışlageldik şekliyle kadınlar tarafından icra edilen geleneksel bir el sanatıdır. İdeal kültür söyleminde kız çocuklarının ortalama onlu yaşlarından sonra ya da "eli iğne tutabilecek yaşa gelince" annesi, yakın çevresi ya da komşularından öğrenerek oya yapmaya başladığı anlatılmaktadır. Bununla birlikte günümüzde kız çocuklarının ilkokuldan sonra genellikle okumaya devam etmesi, bu aktarım biçiminin değişmesine neden olmuştur. İğne oyası eğitim süreci tamamlandıktan sonra, evlendikten sonra ya da ilçede iğne oyası konusunda artan farkındalığın etkisiyle düzenlenen kurslardan da yararlanarak öğrenilmektedir.

Yine *ideal kültür* söyleminde kadınların oyaı genellikle kış döneminde, geleneksel zaman ve iş döngüsüne uygun bir zaman aralığında yaptığı anlatılmaktadır. Bunun sebebi Nallıhanlı kadınların yaz döneminde kendi köylerine, komşu ilçe Beypazarı'nın tarım işletmelerine günlük yevmiyeci olarak çalışmaya gitmeleridir. Tarım işinin olmadığı diğer zamanlardaysa kadınlar sabah ev işlerini bitirir, öğlen saat iki gibi "oturmaya gider" ve orada "herkes işini çıkarır" oya yaparmış. Hava koşullarının izini verdiği dönemlerde kadınlar, mahalle aralarında gruplar halinde oturarak da oya yaparmış. Birlikte yapınca "rekabet olur, iş daha çabuk ilerler"miş. M. Tunar (2021), oya yapmak için beş-altı kadın bir araya geldiklerini, birinin kahve yaptığını, öğlen yemek için ara verdikten sonra, tekrar bir araya gelerek akşama kadar oya yapmaya devam ettiklerini anlatmıştır.

İğne oyasının yeni tasarımlarda kullanılmasına olanak tanıyan eğilim kapsamında ilçede çeşitli kurslar düzenlenmektedir. NİHEMM'deki iğne oyası kursları; KTB'nin Halk Kültürü Bilgi ve Belge Merkezi'ne (HKBBM) etnografik eser olarak iğne oyası almak amacıyla ilk kez 1998 yılında düzenlediği yarışmalar sonrasında, "nar çiçeği" isimli oya ile birinciliği alan E. Ünsal'ın¹⁶ usta öğretici olarak görevlendirilmesiyle 1999 yılı güz döneminde açılmıştır. Kurs açıldığında "Nallıhan'da herkes oya yapmayı biliyor, bu kursa kim gelir..." denmişse de talep

oldukça yüksek olmuştur. Dahası komşu ilçe Beypazarı'ndan da kursiyerler gelmiştir. İğne oyası BELMEK (Ankara Büyükşehir Belediyesi Meslek Edindirme Kursları) ve ADEM (Nallıhan Aile Destek Merkezi) projesi kapsamında desteklenen kurslarla da öğretilmiştir.

Bu yaşananların sonucunda ve NİHEMM'in girişimleri doğrultusunda, 2019 yılında Milli Eğitim Bakanlığı Nallıhan İğne Oyası Yapım Modülü¹⁷ oluşturulmuştur. Modül sayesinde Türkiye'nin her yerinde Nallıhan İğne Oyaları Yapım Kursu açılabilir hale gelmiştir. Örneğin 2020 yılında İstanbul'dan NİHEMM aranmış ve onlara online görüşme yoluyla Nallıhan iğne oyaları hakkında bilgi verilmiştir.

Geleneksel bilginin yaygın eğitimle edinilmesi ülkeyle sınırlı kalmamıştır. Kendisi de NİHEMM kursundan yetişen H. Tırlı (2021), Yunus Emre Enstitüsü'nün Nallıhan Belediyesi'nden talebi üzerine 2019'da Karadağ'da 15 öğrenciye 10 gün boyunca iğne oyası öğretmiştir.

Normatif kültürde kadınların oya geleneğinin; ipek böceği yetiştirme, *koza çekme, kelefe sarma, çile boyama*, ip bükme gibi aşamalarını da yakın çevrelerine yardım ederken öğrendikleri anlaşılmaktadır. Günümüzde geniş renk paletine sahip ve erişilebilir fiyatlarla satılan sentetik ipek iplerin yaygınlaşması, yukarıda sıralanan oya geleneğine ait bilgi ve uygulamaların toplumsallaşmayla aktarımını ve imece dayanışmasının da sonunu getirmektedir. Öte yandan ilçede ipek böceği yetiştiriciliği konusunda bazı girişimlerin başladığı görülmektedir. Nallıhan Belediyesi'nin Ankara Kalkınma Ajansı'nın maddî desteğiyle yürüttüğü "İpek Böceği Yetiştiriciliği ile Nallıhan Kırsal Kalkınma Projesi" kapsamında önce dut fidanları dikilmiş ardından 2016'da Ozan Mahallesi'nde bir "İpek Böceği Yetiştiriciliği Üretim Merkezi" kurulmuştur.

İster toplumsallaşmayla ister yaygın eğitimle öğrenilmiş olsun, iğne oyası yapma ve bu geleneği sürdürmede belirleyici olduğu iddia edilebilecek bir duygu vardır: Tutku. Görüşmeler sırasında iğne oyasını zorunluluktan yapanların yanında kültürel miras olmasını sağlayan, ona yenilikçi boyutlar katan tutkulu bireylerle karşılaşmıştır. Bir köyde doğup 1979 yılında evlendikten sonra Nallıhan'a yerleşen ve o günden beri siparişe iğne oyası yapıp satan H. Sarıkaya (2021), yıllardır iğne oyası yapsa da hiç yapmadığı bir modeli yapmayı ve nasıl yapıldığını keşfetmeyi çok sevdiğini anlatmıştır. İğne oyası yapmayı hamileliği sırasında kayıncılarından öğrenen N. Kemik (2020) ise önceleri canı sıkılmasını diye başlamışsa da sonra kendi deyimiyle "aşık" olmuştur. Bugün iğne oyası yapmayı çok rahatlatıcı bir iş olarak görmektedir. Annesi ve onun arkadaşlarının da rahatlamak için oya yaptıklarını hatırlamaktadır. NİHEMM'de el sanatları alanında 13 yıl boyunca usta öğreticilik yaparken bu işi başta sıkıcı bulan öğrencilerine "biraz bekleyin hastası olacaksınız" dermiş. Bu tutku ilçede iğne oyalarıyla tanınan erkek oya yapımcıları için de geçerlidir. Bunlardan biri olan M. Gümüşdağ (2021); "bazı kadınların yapamadığını yapmak gurur verdi" demiştir. H. Tırlı (2021) da oya yarışmasında ilk ödülünü aldığı anda erkeklerin kendisini tebrik ettiğini söylemiştir. Tutku, ortaya konan esere de yansımaktadır. Henry Glassie (2002a: 926) bu durumun zanaatkârın kendini sanatına adanmasının bir sonucu olduğunu söyler. Zevkle/şevkle üretilen ürün alıcısına/kullanıcısına da aynı tadı vermektedir. Örneğin iğne oyası yapımcısı E. Ünsal'ın (2020) işi o kadar iyidir ki ilk oyasını yapıp satmak için Nallıhan pazarına götürdüğünde,

oyasını kolaylıkla satar. Dahası “sergici” (pazarıcı) oyaı alır ve etrafındaki oya satmaya gelen diğer kadınlara göstererek “böyle oya yapın” der. E. Ünsal (2020), bu kadar iyi oya yapmasının ardındaki oya tutkusunu şöyle anlatır: “Gece saat üçlere [03.00] kadar oya yapmak isterdim”.

Model ve tasarım

Normatif kültürde oyalara; kök tipine, modeline göre çeşitlenir ve yeni model üretmede, adlandırmada kadınlar özgürdür.

Model seçimindeki etkenler çeşitlidir. Normatif kültürde iğne oyası ağırlıklı olarak yazma kenarlarına dikilmektedir. Bu nedenle “yazma”, “oya ipi” ve “oya modeli” üçlüsünün ortak noktası olarak renk önem kazanmakta ve model seçiminde belirleyici olarak öne çıkmaktadır. Eldeki iplerin rengine göre bir model yapılabilirdiği gibi istenilen modele uygun ip de boyanabilir yahut satın alınabilir. Benzer şekilde yazmanın üzerindeki modele uygun oya yapılır ya da eldeki oya modeline göre yazma satın alınır. Bununla birlikte satışa sunulmuş kimi eski yazmaların, yazma üzerindeki modeliyle oyasının ve hatta oya ipinin uyumsuz olabildiği görülmüştür. Bu durumu kaynak kişiler eldekilerin değerlendirilmesi biçiminde açıklamıştır. Bu konuda günümüzün satış kaygısının oyanın albenisini arttırmaya dönük göze hitap eden özelliklerde daha dikkatli davranılmasına yol açtığı yönünde bir değerlendirme yapmak da mümkündür.

Normatif kültürde oya modelinin seçiminde belirleyici olan ikinci etken modelin adı ve simgesel anlamıdır. Çeyizde ve geleneksel yazma kenarı oyasında kullanılan modeller doğadan esinle (menekşe, portakal, sarmaşık, küpe çiçeği, kızılıcak, biber, iğde çiçeği, balık kılıcı, meşe/söğüt/asma yaprağı, papatya, üzüm, karanfil, muz, çitlak kahve, kelebek, yılan yemişi, yıldız vb.) veya günlük hayatın etkisiyle (kaynana oyası, gönül kurdu, kınalı parmak, çapkın bıyığı, asker oya, apartman katı, ana yüreği vb.) oluşturulmuş stilize işlerdir. Kimi desenler simgesel anlam da taşımaktadır. Oya desenlerine yüklenen bu simgesel anlamlar nedeniyle düğün bohçasında¹⁸ yer alacak oya desenlerinin seçimine özen gösterilir. Örneğin papatya (mutluluk), üzüm (tatlılık), yıldız (yıldızı barışsın), sarmaşık (birbirine sarılsın) oyalara bohçaya konurken; biber (acı), kızılıcak (ekşi) genevir (güçlük), çilek (çile) gibi olumsuzluk çağrıştıran¹⁹ oyalara yer verilmez²⁰.

Turizm çalışmalarının da katkısıyla kültürel miras statüsüne yükseltelen iğne oyasının, modelleri kadar modellere yüklenen simgesel anlamları da farklıdır. Örneğin H. Güreli'nin (2020) “Hoşbebe”, “Kocahan”, “Adalet Ağaoğlu”, “İpek Yolu” gibi adlar taşıyan tasarımları, turizmin ihtiyaç duyduğu, Nallıhan'ı anlatan hikâyeler barındırmaktadır. Her birinin bir hikâyesi de olan 60 adet takı tasarımı bulunan H. Korkmaz'ın (2021) “asker kazması” tasarımı bunun bir başka örneğidir. H. Korkmaz (2021) oyasını yaparken bir kadının oğlu askere gider ve şehit olur. O askerin mezarı kazıldığından H. Korkmaz (2021) da oyasına bu adı vermiştir. “Tasarım süreci ve ürün kullanımında anlatıdan yararlanma, tasarım çalışmalarında farklı biçim ve işlevlerle kullanılan bir tekniktir (Grimaldi vd. 2003: 204, 207). Tekniğin burada da ürünün özgülüğünü belirtme işleviyle kullanıldığı anlaşılmaktadır.

Model seçiminde belirleyici olan bir diğer etken kullanılan malzemelerin niteliğidir. Normatif kültürde de üç boyutlu modeller mevcut olup menekşe, papatya, portakal, çiğdem gibi adları olan bu modeller “borulu” diye adlandırılmaktadır. Bu oyalarda oyayı dik tutmak için önceleri at kılı kullanılmıştır²¹. Günümüzde ürünü yıkanabilir hale getirdiği için yaygınlıkla kullanılan sentetik ipekle birlikte ürünü dik tutmak için kullanılan malzemeler de çeşitlenmiş, daha çok bakır tel kullanılmaya başlanmıştır. Böylece yıkansa da biçimini koruyan ve rengi solmayan bu ipliklerle, ürün çeşitliliği artırıldığı gibi pazara dayanıklı ürünler de sunulabilmektedir.

Model seçiminde bir başka etken olarak masraf-kâr dengesi de gösterilebilir. Bu etkenin, özellikle 2020 yılı pandemi koşulları altında yapılan desen ve renk seçiminde belirleyici olduğu anlaşılmaktadır. Toptan iğne oyası satanlar, her bir deseni birden fazla renk seçeneğiyle ve aynı renkten birden fazla yaptırarak ürün stoğu oluştururlar. Pandemi döneminde satışlar düştüğünden, oya satışı yapanlar sermayelerini stokta bekleyecek mallara yatırmak istememiş ve satışı çok olan model ve renklere yoğunlaşmışlardır. Benzer bir denge arayışı geleneksel üretici-satıcılarca da yapılmaktadır. Pazar için gösterişli ama kısa sürede bitirilecek modellerin yapımı tercih edilmektedir. Uğraştıracak ağır modellerin kullanıldığı oyalarda emek-zaman-kâr açısından tercih edilmemektedir.

Model seçimini belirleyen son etken iğne oyasının sunulduğu pazarın niteliğidir. Oyanın sunulacağı yerel, ulusal ya da uluslararası pazar iğne oyasının uygulanacağı ürünü ve rengini belirlemektedir. Bu durum iki oya yapıcısı üzerinden örneklenebilir: H. Tırlı (2021), sadece tasarım takılar üretmekte bunlar kooperatif adına fuarlarda, kooperatifin sanal/gerçek vitrininde sergilenerek satışa sunulmaktadır. Dolayısıyla müşterilerinin önemli bir kısmı turistler, ilçe dışından el sanatı takı meraklıları ve fuar ziyaretçileridir. M. Gümüşdağ (2021), daha çok geleneksel kenar danteli ve yazma oyası yapmakta ve çeyiz yapanlardan, bir çeyiz evinden, bazen de H. Güreli’den (2020) sipariş almaktadır. Dolayısıyla müşterilerinin önemli bir kısmı ilçe ve çevre ilçe halkıdır.

Günümüzde yarışmalar, iğne oyası yapıcılarının tasarım model ve ürün açısından yaratıcılıklarını teşvik eden bir organizasyon olarak öne çıkmaktadır. İlk yarışma KTB tarafından HKBBM’ye etnografik eser olarak iğne oyası almak üzere 1998 ve 1999 yıllarında düzenlenmiştir.²² Yarışmalar sonucunda adı geçen merkeze 12 adet Nallıhan yöresi iğne oyası alımı yapılmıştır. Adlandırılışı ve tarihlerinde değişmeler olsa da ilki 2010’da düzenlenen “Uluslararası Nallıhan İpek İğne Oyaları Kültür Sanat Festivali” kapsamında bir tema odaklı yapılan iğne oyası yarışmaları da tasarım çalışmalarını desteklemektedir. Bu yarışmaya yılda ortalama 200-300 oya ile 50-60 oya yapan kadın katılmaktadır.

Oyanın değeri

Normatif kültürde iğne oyasının değerinin ham maddesinin doğasından, üretim tekniğinin zorluğundan, ustasının becerisinden, simgesel anlamından ve ticari niteliğinden kaynaklandığı söylenebilir. Günümüzdeyse iğne oyasına değer yükleyen kaynaklar *miras etiketi*, *yaratıcılık*, *ticari bir ürün olarak etnik stile sahip olması* ve *el emeğine dayanması* olarak sıralanabilir.

Miras etiketi iğne oyasına yerel bir kimliği temsil etme, grup kimliğinin estetik ifadesi olma gibi görevler vermiştir. İğne oyası bu görevlerini müze, sergi ve fuarlarda teşhir edilerek ve satılarak yerine getirmektedir. İlçe merkezinde bulunan Ayhan Sümer Kültür Merkezi içindeki bir oda, “Nal-Etik Kooperatifi ve İpek İğne Oyaları Müzesi” olarak düzenlenmiştir. Burada farklı tarihlerden iğne oyalı yazmalar ve ilçedeki festival kapsamında düzenlenen yarışmalarda dereceye giren tasarım iğne oyaları sergilenmektedir. Bunun yanı sıra alan araştırmasının sürdürüldüğü tarihlerde H. Güreli (2020), yerel yönetim temsilcileriyle bir müze açma arzusunu paylaşmaktaydı. Müze girişimleri Nallıhan’ın yerel tarihini, kimliğini ve geleneğe yenilikçi bakışı iğne oyası özelinde bir araya getirerek iğne oyasının miras ve ticari değerini pekiştirmektedir.

Ticari bir ürün olarak iğne oyası, kültürel miras unsurlarında gözlenen farkındalık sahibi girişimcilerce üretim ve dağıtımın belli standartlarda yapılabilmesi için kooperatifleşme ve patent gibi yasal araçlarla koruma altına alınma sürecini de deneyimlemektedir. Nallıhan iğne oyası, Nallıhan Kalkınma Vakfı’nın 15.02.2018 tarihli başvurusuyla 325 numarasıyla mahreç türünde bir Coğrafi İşaret tescili almıştır.²³ Nallıhan iğne oyasının coğrafi işareti almasına sebep olan ayırıcı özelliği ilgili belgede şöyle belirtilmiştir: “Nallıhan İğne Oyasının en önemli özelliği ipin bükülmesi tekniğinin kullanılması ve kökün hiçbir zaman tülbent ya da kumaş üzerine yapılmamasıdır.” Kimi tasarımcılar da ticari açıdan değerli olan ürünlerinin kopyalanmasını önlemek amacıyla endüstriyel tasarım patenti başvurusu yapmıştır. Z. Akın (2020), altı-yedi modeli için patent almış fakat patent yaptırımından kaçınma yolunun modelde küçük bir değişiklik yapma olduğunu öğrenince diğer tasarımları için başvurmamıştır.²⁴

Oyanın değerini arttıran bir diğer neden desenlerdeki yaratıcılık ve yenilikçiliktir. Aslında bunun el sanatlarının bir özelliği olduğu söylenebilir ancak halk sanatı olarak iğne oyasında yaratıcılık sadece tasarımcılıkla sınırlı düşünülemez. Glassie (2002b:26-28) geleneği tanımlarken ustaların geleneğe bakışını üç grupta toplayarak Türk ustaların tarzında gelenekten esinlenmiş bir yaratıcılık bulunduğunu, yeniliklere açık olmanın da bir ustalık geleneği olduğunu ifade eder. İğne oyası yapımcılarının da her zaman böylesi bir yaratıcılık içinde değişikliklere ve yeniliklere açık oldukları söylenebilir. Öyle ki tescil belgesinde de iğne oyasının bu özelliğine uygun bir yerel karakter sınırı çizilerek denetleme komisyonunun sorumluluk alanı oya yapım aşamalarından “ip bükme” ve “kök çekme”yle sınırlandırılmış, üçüncü aşama olan “motifin oluşturulması” denetim dışı bırakılmıştır.

Ticari ürün olarak değere sahip olma aslında hem normatif hem de miras ve yenilikçi formdaki iğne oyası için geçerlidir fakat günümüzde tasarımsal boyutun eklenmesiyle ürün çeşitleri artmış, yeni ürünlere yeni pazarlar bulunurken ticari değeri de yeniden hesaplanmış ve bu defa değer biçmede iğne oyasının *gelenek kökenli, el sanatı ve kültürel miras* boyutları da belirleyici olmuştur. Bir başka ifadeyle yerel el sanatının incelikli örneği oylar miras bilinciyle yerel pazarlardan çıkarak ulusal, uluslararası fuarlarla festivallerde de görülmeye çıkmakta; koruma, simgeleştirme ve yaşatma çabalarıyla miras haline dönüştürülürken bu niteliği ona müzelerin, galerilerin kapılarını açmaktadır. Bir miras unsuru haline gelen ve müzelerde yer verilen iğne oyasında artık ipin, tekniğin, modelin seçiminde onu miras yapan özellikler aranır hale gelmekte ve resmîleşmiş bir tanımlama çerçevesinde değerlendirilmesine neden olmaktadır. Böylece bir döngü ortaya çıkmaktadır.

Değişme

İğne oyası normatif kültürde de sürekli değişime tabidir. Örneğin motifler uygulanırken geleneksel olarak sadece kenarlardan arttırma ve eksiltme yapılırken E. Ünsal (2020), düz arttırma tekniğini geliştirmiş ve böylece daha birçok çiçek motifini uygulanabilir hale getirmiştir.

İğne oyasının normatif kültürden kültürel mirasa doğru giden süreçte aktörler ve bilgisinin aktarım şeklindeki değişikliklerden yukarıda bahsedilmişti. Buna ek olarak model çıkarma ve çoğaltma yolları da değişmektedir. Eskiden kadınlar oyaları kendi başlarına bir oyaya bakarak ya da birbirlerine sorarak yapmaya çalışırken, günümüzde artan üç boyutlu modeller daha ayrıntılı açıklamaları gerektirmektedir. Bu sebeple iğne oyası satış dükkânı sahibi, aynı zamanda kendisi de oya yapıcısı ve tasarımcısı olan Z. Akın (2020), dükkânındaki tüm ürünlerin bir fotoğrafını bilgisayarında ve kendi sosyal medya sayfalarında saklamaktadır. Yapılacak modeli de bu fotoğrafları göstererek ürettirmektedir ancak fotoğraftan model çıkarabilen, çizim yapıp not tutabilen oya yapıcısı az sayıda olduğundan genellikle bunlarla çalışmayı tercih etmektedir.

Kimi oyalarda da adları zaman içinde değişebilmektedir. Örneğin “kınalı parmak” oyası zaman içinde “hanım eli” ve “ojeli parmak” adlarıyla da anılır olmuştur. Dil, “dış dünyayla ilişkiye geçmenin ve dünyayı hakkında konuşulabilecek ve düşünülebilecek şekilde temsil etmek üzere bir simgeleştirme biçimi” (Nettle ve Romaine, 2002: 122) olarak ifade edilebilir. Buradan hareketle aslında iğne oyası yapıcılığıyla birlikte oluşan yerel dil hazinesine de dikkat çekmekte fayda vardır: *Koza çekmek, kök, kök çekmek, bacak, çilpek, kaya, sinek kanadı* gibi iğne oyası terimleri bu hazineyi gösteren örneklerden bazılarıdır.

Yerel kültürdeki devingenlik kültürleşmeyle de gerçekleşebilmektedir. İğne oyası komşu ilçelerden örneğin Mudurnu’da da vardır ancak bazı oylar Mudurnu oyası olarak Nallıhan’da da kullanılmakla²⁵ birlikte model ve teknik açısından Nallıhan iğne oyasını etkilemediği söylenmiştir. Buna karşın “şaplama” adı verilen gösterişli bir model, olasılıkla Mersin yöresinden öğrenilmiş ve Nallıhan iğne oyası teknikleriyle yorumlanarak ilçede yaygınlaşmıştır.

Değişimde bireysel yaratıcılığın etkileri de görülmektedir. Boyama konusunda örneğin neredeyse doğadaki bütün bitkileri taklit edercesine ara renkler üretilmiştir. Bunun yanında işleme tekniği, renklerin dayanıklılığı²⁶ gibi konularda da yaratıcı uygulamalar görülmektedir.

Nallıhanlılar iğne oyasının malzemesi konusunda piyasadaki gelişmelere açık, hatta yaratıcı bir tutum içindedir. Örneğin sentetik ipek ip ilçede ilk çıktığında elle bükmek için çok sert olduğundan kadınlar beğenmemiştir. Nallıhan iğne oyası geleneğinde ipin iyi bükülmesi oyanın kalitesine etki eden faktörlerin başında gelmektedir. Bu sebeple V. Ceyhan (2021), sentetik ipeğin iyi bükülmesini kolaylaştıracak bir alet geliştirmiştir. Bu aleti önce bir el fenerine, daha sonra da bir oyuncak araba kumandasına monte ederek kullanıma sunmuştur. V. Ceyhan (2021) bunun için Şanlıurfa’dan 140 adet kumanda getirttiğini ve hepsini de sattığını söylemektedir. Bu alet günümüzde hâlâ kimi esnaf tarafından sipariş üzerine yapılmaktadır.

Malzemede görüldüğü gibi yeniliğe açıklık, turizmle başlayan iğne oyasını öne çıkarma hareketinde girişimci bir niteliğe dönüşmüştür: İğne oyası malzemeleri için Ankara, Bursa ve

İstanbul gibi illerden yeni tedarik kaynakları bulunması; tasarımıyla yeni ürünlerin geliştirilmesi; bu ürünler için sosyal medya, fuar, festivaller aracılığıyla yeni pazarların oluşturulması ve sonuçta da küçük kooperatifleşmeler, işletmeler gibi yeni bir organizasyon sisteminin kurulması bu kapsamda ilk akla gelenlerdir. Girişimcilik konusunda çeşitli idari birimler, sivil toplum kuruluşlarıyla iş birliğinde yerli halkın farkındalığının artmasında kılavuzluk etmişlerdir. Yerli halkın gönüllü katılımı ve birer girişimciye dönüşmesi, unsurun miras olabilmesi için gerekli ortamın oluşmasına olanak sağlamıştır.

Girişimciliğin GYİ örneği olarak “hg” logosuyla markalaşmaya çalışan H. Gürelli (2020) verilebilir. H. Gürelli (2020) geleneksel teknikle dokunan kumaşa, geleneksel tekniklerle üretilmiş iğne oyalarını yerleştirerek yeni bir kumaş tasarımı geliştirmiştir. Bu tasarımlardan 20 adeti 2009 yılında Nallıhan Sosyal Yardımlaşma ve Dayanışma Vakfı ile H. Gürelli'nin (2020) ortak başvurusuyla, tasarımcısı H. Gürelli (2020) olmak kaydıyla 05687 numarasıyla tescillenmiştir.

İğne oyasına bağlı ekonomik yaşamdaki değişmelerin, insanlar arası ilişkiler üzerinde bazı olumsuz etkileri de saptanmıştır. Siparişle oya yapanlarla tüccar arasında fiyatlandırma yüzünden sessiz bir gerilim olduğundan söz edilebilir. Bu soruna bir kaynak kişinin bulduğu çözüm kendi ticari bağlarını kurarak ürettiği işleri aracısız satmak olmuştur.

Bunun yanında oya yapımcılarının iki duygu arasında gelgitler yaşadığı da öğrenilmiştir. Siparişle oya yapanlar bir yandan iş yetiştirme kaygısı yüzünden yoğun baskı yaşamakta, diğer yandan iyi bir gelir için daha çok sipariş almayı arzulamaktadır. Örneğin M. Gümüşdağ (2021), geçmişte iş yetiştirme baskısının kendisini çok zorlasa da geçinmek için sıkı çalıştığından, emekli maaşı bağlandıktan sonraysa bu baskıyı hissetmeden iş aldığından söz etmiştir. Pandemi koşulları altında özellikle kapanma dönemlerinde siparişle oya yapan kadınlar, hem az iş aldıklarından gelirlerinin azalması, hem de evde sorumluluklarının artmasıyla siparişi yetiştirememeye kaygısını aynı anda yaşamışlardır.

Referans gruplarından ulusal-uluslararası ticari ve turistik ürün olarak iğne oyası üretimiyle ilgilenenler arasında çeşitli çıkar çatışmalarının yaşandığı, ilişkilerinde haset duygusunun etkili olduğu anlaşılmaktadır. Eşitsizlik, farklılık ve adaletsizlikle de ilişkilendirilen haset, “başkalarının mülkiyetine ve avantajlarına sahip olma arzudur. ... Eğer artmasına izin verilirse nefrete ve kötü niyete dönüşür” (Watt Smith, 2018: 99, 101). *Sınırlandırılmış mal imgesi* (Foster, 1965: 296-297) teriminin iddia ettiği gibi; herhangi bir “mal”la görece iyileşme, “diğerlerinin kesesinden” alma anlamına geleceğinden ve görece durağan olan sistemi bozacağından, tüm topluluk açısından bir tehdit haline gelmektedir. Bu “mal” Nallıhan örneğinde iğne oyasıdır. İğne oyası pazarının büyümesi, topluluk üyeleri arasında para kazananlar-kazanamayanlar, popüler olanlar-olmayanlar gibi rekabetçi ilişkilerin doğmasına, haset duygusu ve dedikodunun ortaya çıkmasına neden olmuştur.

Basitçe bireyler ve onların özel yaşamlarındaki davranışları hakkında genellikle olumsuz nitelikteki toplumsal konuşma olarak tanımlanabilecek dedikodunun ana işlevi toplumsal ağlar oluşturma, değiştirme ve sürdürmedir. Dedikodunun diğer bir işlevi de birinin sosyal ağlarla olan bağıni koparmaktır. Bu rekabetçi ilişkide “olumsuz dedikoduyla üçün-

cü bir tarafı dışlarız” (DiFonzo ve Bordia, 2007: 25-27). Nallıhan’da iğne oyası yapanlar arasındaki dedikodu yüzünden kişiler; ilçeden, dernek ve kooperatif üyeliğinden ayrılma, kendi işini kurma, meslektaşlarıyla ilişkilerini asgari düzeye çekme gibi tepkiler vermiştir. Bu açıdan başlangıçta miras çalışmaları Nallıhanlıları birleştirse de ticari değerın bölünmelere neden olmaya başladığı söylenebilir. Halen mirasla ilgili farkındalığı yüksek olanlar iğne oyasının Nallıhan kimliğini temsil etmesine, Nallıhan kültüründeki anlamına vurgu yaparken; oya yapıp satan bazı kişiler de oyanın ticari bir ürün ve el işçiliği niteliğine vurgu yapmaktadırlar.

İğne oyasının ekonomik değerindeki artışın, bu sürece eşlik eden turizm çalışmalarıyla birlikte Nallıhan toplumsal ve kültürel yaşamına da etkisi olmuştur. İlçede turistler için tasarlanan yeni kentsel yaşama yerli halk da uyum sağlamıştır. Tarihi 16. yüzyıla uzanan bir yapı olan Kocahan, Vakıflar Genel Müdürlüğü tarafından 2009 yılında restore edilmiş ve içindeki dükkânlar turizm faaliyetleri kapsamında yöresel yemek, kafeterya, iğne oyası satış yerleri gibi işletmeler için kooperatiflere ve özel kişilere kiralanmıştır. Yerli halk bu ortamda vakit geçirmekte, yiyip içmekte, alış-veriş yapmaktadır. Otel olarak işletilen Paşalar Konağı, belediye tarafından işletmeye verilen Akşemseddin Seyir Terası da yerli halkın sosyalleştiği mekânlardandır. Oya yapımcısı 1937 doğumlu M. Tunar (2021), ne geçmişte ne de günümüzde hiç Kocahan’a ya da çarşıya gitmediğini söylemiştir. Eskiden kadınların çarşıya çıkması hoş karşılanmadığı halde günümüzde kafeteryaya gitmenin, çalışanların iş çıkışı ilçedeki lokanta ve kafeteryalarda buluşmasının bir alışkanlık haline geldiği görülmektedir. Kaynak kişiler bu değişimde kadınların girişimci olarak ticaret hayatına atılmasının ve buna bağlı olarak artan gelirin etkisi olduğunu düşünmektedir. Kadınların girişimci olarak iş hayatına atılmasında iğne oyası kooperatifinin etkisi; “kadınlar kooperatifte ticareti öğrendi, kendi işyerlerini açtı” sözleriyle dile getirilmiştir. Bunda KOSGEP-İŞKUR kursları da etkili olmuştur. Böylece eskiden kadınlar oyelerini satmaya bile gidemezken (o zamanlar alıcılar mahalleleri gezer ve oyaları öyle toplarmış) şimdi Kocahan’da 2’si kooperatiflere, 5’i şahsa (kadın) ait işletme bulunmaktadır. Bugün pandemi koşullarında dahi Kocahan’daki kafelerde Nallıhanlıların oturmakta olduğu tespit edilmiştir. Ayhan Sümer Kültür Merkezi 2009 yılında açıldığında “buraya kim gelir oturur” denmiş. Bir akşam adisyon sayılmış ve tam 1500 kişinin geldiği görülmüş. H. Güreli (2020), “ondan sonra pıtır pıtır kafeler açılmaya başladı” diye anlatmıştır. Gerçekten de Nallıhan Belediyesi Zabıta Müdürü Z. Bağcı (2021) ile yapılan görüşmelerden edinilen bilgi de göstermektedir ki; ilçede yöresel yemek lokantaları, yöresel ekmek fırınları ve kafeteryaları son on yılda iki kat artmıştır.

Turizmin tetiklemesiyle ilçede artan işletmelerde, farklı turistik bölgelerde görülen küresel pazarın seri üretim mallarının baskınlaşması ya da turiste özel canlandırma, yeniden düzenleme gibi sorunlar dikkat çekici boyutta değildir.²⁷ Ürün sadeliği olarak nitelendirilebilecek bu durumun; yöresel yemek ve ekmek fırını müşterilerinin çoğunlukla yerli olması²⁸, iğne oyası satışıyla tatmin edici gelir elde edilebilmesi, iğne oyası satış yerlerinin çoğunlukla Kocahan’da bulunması ve böylece birbirlerinin denetiminde olması, ayrıca kooperatifin iğne oyasıyla ilgili denetim yapması gibi birkaç nedeni olabilir ama belki de miras farkındalığının yüksekliği başta gelmektedir.

Sonuç

Geleneksel bir el sanatı olarak iğne oyası, yüksek farkındalığa sahip Nallıhanlılar ve turizm girişimcileri aracılığıyla uluslararası bir ticari ürüne ve kültürel mirasa dönüşmüştür. Oyaya ilişkin yüksek farkındalıkla gerçekleşen bu dönüşümde, turizmin ve iğne oyasını yaratıcı/girişimci bakışla yeniden tasarlanmanın payı büyük olmuştur.

Nallıhan iğne oyalarnın durumuna ilişkin kültürel formlar üzerinden şu tespitler yapılabılır:

- Jackson, Müske ve Zhang'ın saptamasıyla uyumlu olarak Nallıhan iğne oyası örneğinde de kültürel miras formunda farkındalığın yüksek olduğu tespit edilmiş ve bu dönemde kültürel yenilik kapsamında değerlendirilebilecek projelerin arttığı görülmüştür. Normatif kültürün baskın olduğu kesimlerdeyse farkındalık daha düşüktür.
- Nallıhan iğne oyaları, normatif kültürden yüksek farkındalıkla *kültürel miras* düzeyine yükselmiş, bu süreçte özellikle turizm araç olarak işlev görmüştür. Ekonomik bir bakış açısından söylemek gerekirse bu süreç *girişimci atılımlara* da kaynaklık etmiştir.
- Miras statüsüne yükseltilen iğne oyaları ticari değer kazanırken, bu süreçte oya ticareti yapan bazı kişilerin tutumunun miras farkındalığından daha çok ticari değerini öne çıkarma eğiliminde olduğu tespit edilmiştir.
- Nallıhan'da düşük ve yüksek kültürel farkındalığın eşlik ettiği normatif kültür ve kültürel miras ardışık şekilde değil, aynı anda deneyimlenmektedir.
- Normatif kültürde iğne oyasının miras farkındalığı düşük olsa da ilçede gelenek yaşama devama etmektedir. Bu açıdan geleneğin korunması ve sürdürülmesinde yüksek farkındalık elzem değildir.
- Normatif kültürde iğne oyası, aynı zamanda kendine has bir dil de geliştirmiştir. Kültürel bir form olarak iğne oyasındaki süreklilik, sadece el sanatı mirasını değil, farkındalığı biraz düşük de olsa ilgili dilsel zenginliği de devam ettirmektedir.
- Yüksek kültürel farkındalığın işaretleri olan tescil ve kooperatifleşme, miras bilincini yasal ve kurumsal düzleme taşımıştır.
- Tescilleme ve kooperatifleşmenin, Nallıhan iğne oyalarnın kültürel miras formunda; yerel, ulusal, uluslararası pazarda benzer nitelikte ve standartta ürünlerle temsil edilmesinde etkisi olmuştur.
- İğne oyasının yüksek farkındalıkla "miras" formuna dönüştürülmesinde Nallıhanlıların gönüllü katılımları çok önemli bir etkidir. Burada yerli halkın katılımında ve sürecin ilerleyişinde etkili olan faktörler şöyle sıralanabilir:
 - İğne oyası normatif kültürde de ticari bir değere sahiptir, bu durum yerli halkın siparişle oya yapmasını ve girişimci ruhla yeni işletmeler açmasını kolaylaştırmıştır.
 - İğne oyası normatif kültürde de değişmeye ve uyarlanmaya açıktır, bu durum yeni tasarımlar gibi yenilikçi yaklaşımların kolay benimsenmesine olanak sağlamıştır.

- o Tasarım ürünlerini sadece turistler ve dışarıdan alıcılar değil, yerli halk da tüketmektedir. Bu durum, iğne oyasının sürekliliğini sağlamaktadır şeklinde yorumlanacağı gibi aynı zamanda miras olan iğne oyasının normatif kültüre dönüşmekte olduğunu bir işareti olarak da yorumlanabilir.

Notlar

- 1 İpek işleme tesisleri daha sonra bir yangında yok olmuştur bkz. Öztürk, M. [b.t.y.]. *Aydınlatan İnsanlar Diyarı Nallıhan ve Kültür Değerleri*. [m.y.]
- 2 6769 sayılı Sınai Mülkiyet Kanununun 34 üncü maddesine göre coğrafi işaret; belirgin bir niteliği, ünü veya diğer özellikleri bakımından kökenin bulunduğu yöre, alan, bölge veya ülke ile özdeşleşmiş ürünü gösteren işarettir. Coğrafi işaretler, menşe adı ya da mahreç işareti olarak tescil edilir. Belirgin bir niteliği, ünü veya diğer özellikleri itibarıyla belirli bir coğrafi alan ile özdeşleşmiş olan; üretim, işleme ya da diğer işlemlerinden en az birinin belirlenmiş coğrafi alan içinde gerçekleşmesi gereken ürünlerin konu olduğu coğrafi işaretlere “mahreç işareti” denir. <https://ci.turkpatent.gov.tr/sayfa/co%C4%9Frafi-i%C5%9Faret-nedir> Erişim tarihi: 09.09.2021.
- 3 “Nallıhan iğne oyası” Somut Olmayan Kültürel Miras Ulusal Envanteri’nde doğrudan bu isimle yer almamakla birlikte 01.0051 envanter numaralı “oya sanatı” başlığı bütün oyaları kapsamına almaktadır. Bkz. *Geçmişten Geleceğe Yaşayan Kültür Mirasımız* (2014). (S. Karabaşa, Haz.) KTB, 213.
- 4 Tanımlama, sınırlama ve meşurlaştırma gibi kurumsal süreçlere dahil edilmeyen, belirli şirketler ve sektörler tarafından geliştirilen birçok yerel gelenek, rutin ve bilgi birikimi, gayriresmî (*informal, non-official*) miras terimiyle karşılanmaktadır. Barrère, C. (2019). Kültürel Miraslar: Resmîden Gayriresmîye, *Kültürel Miras Yönetimi içinde*. (E. Uz ve S. Yılmaz, Çev.) (N. Özdemir ve A. Öger, Ed) *Grafiker*, 75-99.
- 5 *Meta-kültür*, kültürel ifadeler ya da temsiller hakkındaki kültürel ifade ya da temsillerdir. Bu açıdan miras bir çeşit meta-kültürdür. *Meta-kültürel farkındalık*, bir ortaklaşmacı yapı içinde yer alan sıradan bireylerde bulunmakta olup “bu farkındalık, zaman içinde anlık bir karaktere sahiptir ve herhangi bir anda belirli bir kültürel biçim, ifade, değer veya karmaşıklığa odaklanır.” (Jackson, Müske ve Zhang, 2020: 115-116)
- 6 Metindeki kaynak kişi ifadelerinde gerekli görüldükçe isimler açıkça yazılmış ancak kaynak kişinin çekinerek verdiği ifadelerde sosyal/ticari ilişkilerine zarar vermemek için özellikle kaçınılmıştır.
- 7 Bu ifade şirketin YK üyesi Meryem Bıçkıcı ile yapılan görüşmeye dayanmaktadır.
- 8 Bilgiler KTB’nin kurum içi proje dosyasından edinilmiştir.
- 9 Burada özellikle Nallıhan’da düzenlenen festival, tasarım yarışması ve defilelerden bahsetmekte fayda vardır.
- 10 Sosyal medyada görünür olmanın etkisine örnek olarak, İngiltere’de yaşayan ve Gürelli’yi sosyal medyadan takip eden Arzu Keleş’in Gürelli’den Birinci Dünya Savaşı anma etkinlikleri (*Remembrance Day*) kapsamında satış sunulmak üzere “gelincik” modelini yapmasını teklif edişi gösterilebilir. Tasarımı bir İngiliz’e ait olan bu modeli Gürelli, Swarovski taşlarla bezeli bir yaka iğnesi olarak tasarlamış ve ürün Victoria ve Albert Müzesi’nde satılmış. Bkz. “Swarovski poppy crochet Brooch – limited edition (as worn by Cowell), £84.99”, Nov. 2010, *Daily Mail*, erişim tarihi: 10.07.2021, <https://www.dailymail.co.uk/femail/article-1325714/amp/X-Factor-judges-wear-crystal-encrusted-Remembrance-Day-poppies-pride.html>.
- 11 Nallıhan’da pazar hâlâ pazartesileri kurulmakta ve oya satış günü olma niteliğini korumaktadır. Kooperatif de oyaları pazartesileri teslim almakta, böylece kadınlar elde ettikleri parayla pazar ihtiyacını giderebilmektedir.
- 12 Görüşme yapılan kişiler Nallıhan’daki okur-yazarlık oranının yüksekliğini buna bağlamaktadırlar.
- 13 Oyanın maddi değeri belirtmek için şöyle örnekler verilebilir: 1990’larda 1 oya karşılığı 1 kilo şeker ya da 1 kilo çay, bir başka kaynak kişiye göre de 1 oyaya 2 havlu ya da 1 çarşaf alınabiliyormuş. Bir kaynak kişi de 78 oyaya büyük bir Isparta halısı; 41 oyaya da yatak odası halısı aldığını söylemiştir.
- 14 1870 sonrası “el emeği ile yapılan imalat” konusunda bkz. Quataert, D. (2006). 19. Yüzyıla Genel Bakış: İslahatlar Devri 1812-1914, *Osmanlı İmparatorluğu’nun Ekonomik ve Sosyal Tarihi Cilt 2 1600-1914*. (H. İnalcık, D. Quataert, Eds) Eren, 1024-1027.

- 15 Bkz. <http://www.naltud.org.tr/?&Bid=1422481&/%C4%B0%C4%9ENE-OYALARI>, erişim tarihi: 21.08.2021.
- 16 Oya, EE.1998.0007 kayıt numarasıyla halen o Merkez'dedir. Ünsal'a para ödülü olarak 30 (bin mi milyon mu hatırlamamaktadır) lira verilmiş, o da bu parayla bir soba almış.
- 17 Nallıhan İğne Oyası Yapımı Modülü, MEB Yaygın Eğitim Programları listesinde yer almış. Bkz. https://hbogm.meb.gov.tr/modulerprogramlar/kurslar/EI%20Sanatlar%C4%B1%20Teknolojisi_Nall%C4%B1han%20%C4%B0%C4%9Fne%20Oyas%C4%B1%20Yap%C4%B1m%C4%B1%20Kurs%20Program%C4%B1.pdf (Erişim tarihi: 06.12.2020)
- 18 Evlilik töreni öncesi gelin, oğlan tarafından yakın akrabalara (kaynana, görümce, amca, hala vb.) hediye niteliğinde bir bohça hazırlar ve bu törenin bir aşamasında verir. Bohçanın içinde oyalı yazma da dahil kimi giyim eşyaları olur.
- 19 Burada "benzerin kendi benzerini doğuracağı ya da bir etkinin kendi nedenine benzediği"ni ifade eden benzerlik yasasının işlerliğe sokulduğu bir çeşit büyüsel işlem yoluyla bulunmanın da söz konusu olduğunu söyleyebiliriz. Detaylı bilgi için bkz. Frazer, Sir J. G. (2004). *Altın Dal*. (M. H. Doğan, Çev.) YKY.
- 20 Oya ve desenleri hakkında detaylı bilgi için bkz. NALTUD'un internet sitesi (<http://www.naltud.org.tr/?&Bid=1422481&/%C4%B0%C4%9ENE-OYALARI>); *Nallıhan Geleneksel El Sanatları, Kültür ve Turizm* (b.t.y.); Özcan, 1997; Şener, 2018; *Ankara'nın Kültürel Değerleri I* (2017). (H. İvgin ve F. Akpınarlı, Ed) Ankara Valiliği ve Ankara Kalkınma Ajansı. <https://www.ankaraka.org.tr/archive/files/yayinlar/Ankaranin-Kulturel-Değerleri.pdf>.
- 21 Günümüzde at kılı pek kullanılmamaktadır.
- 22 Görüşme yapılan kişiler, Bakanlık'ın bu yarışmayı dört yıl süreyle düzenlediğini söylemişse de KTB, HKBBM'de yapılan taramada sadece iki yıl düzenlendiği tespit edilmiştir.
- 23 <https://ci.turkpatent.gov.tr/cografi-isaretler/detay/38171>, Erişim tarihi: 09.09.2021.
- 24 Patent almaktan vazgeçilmesinin bir başka nedeni patent başvuru ücretinin yüksek bulunmasıdır. Bireysel olarak oya tasarımcılarının patent ücretini karşılamakta zorlanması, iğne oyasıyla ilgili ilk patent başvuruları yapılırken ücretinin belediye tarafından ödenmesinden de anlaşılabilir.
- 25 Mudurnu oyalarının Nallıhan'da -tek düze, gösterişsiz ve basit olarak nitelendirildiğinden- sadece düğünlerde dağıtılacak yazmalarda kullanıldığı söylenmiştir.
- 26 Korkmaz, oya eğitimci olduktan sonra renk sabitleme konusunda denemeler yaptığını ve ipek ip bitkisel boya-larla boyanırken suya sirke katıldığında rengin daha iyi sabitlenip solmadığını keşfettiğini anlatmıştır.
- 27 Sadece iki dükkânda bijuteri ürünlerinin satıldığı tespit edilmiştir. Turistlere dönük tezgâhların ürünlerini Şirince örneğinde kıyaslamak için bkz. Türkay, O. ve M. Yalçın-Kayıkçı (2018). Tarhana Tezgâhlarından Çin Malı Tüccarlığına: Şirince'de Turizmle İç İç Geçen Kültürleşme ve Sosyo-Kültürel Dönüşüme Bağlı Sorunların Analizi, *Ege Akademik Bakış*, C.18, S.4, 645-660. Turistik ticari halkbilimsel ürünleri Beypazarı örneğinde kıyaslamak için bkz. Kara, Ç. (2011). Turistik Ticari Halkbilimsel Ürünler ve Beypazarı, *Millî Folklor*, Y.23, S.89, 54-65.
- 28 Örneğin, Kocahan'daki yöresel yemek lokantalarına öğlen yemeği saatinde ilçenin mesaisi çalışanları gelmektedir. Şu an yöresel yemek lokantası işleten Korkmaz, pandemide ilçe içine paket servis yaptığını söylemiştir. İlçedeki ilk yöresel ekmek fırını açan Nuray Yünsel de müşterilerinin çoğunlukla ilçede ya da ilçe dışında yaşayan Nallıhanlılar olduğunu belirtmiştir.

Araştırma ve Yayın Etiği Beyanı

Bu makale tamamıyla özgün bir araştırma olarak planlanmış, yürütülmüş ve sonuçları ile raporlaştırıldıktan sonra ilgili dergiye gönderilmiştir. Araştırma herhangi bir sempozyum, kongre vb. sunulmamış ya da başka bir dergiye değerlendirilmek üzere gönderilmemiştir.

Etik Kurul Kararı: Uluslararası Kıbrıs Üniversitesi Etik Kurul başkanlığının ekte sunulan 17/11/2021 tarih ve 020-9819 sayılı onayı ile makalenin geldiği gibi yayımlanmasının uygun olduğu belgelenmiştir.

Research and Publication Ethics Statement

This is a research article, containing original data, and it has not been previously published or submitted to any other outlet for publication. The authors followed ethical principles and rules during the research process. In the study, informed consent was obtained from the volunteer participants and the privacy of the participants was protected.

Yazarların Makaleye Katkı Oranları

Bu makaledeki her iki yazar ortak ölçüde çalışmanın hazırlanması, veri toplanması, sonuçların yorumlanması ve makalenin yazılması aşamalarına katkı sağlamıştır.

Contribution Rates of Authors to the Article

Two authors in this article contributed to the 50% level of preparation of the study, data collection, interpretation of the results and writing of the article.

Destek Beyanı

Bu çalışma herhangi bir kurum veya kuruluş tarafından desteklenmemiştir.

Support Statement (Optional)

There is no conflict of interest between the authors of this article.

Teşekkür (İsteğe bağlı)

Acknowledgement (Optional)

Çıkar Beyanı

Çalışma hazırlanırken; veri toplanması, sonuçların yorumlanması ve makalenin yazılması aşamalarında yazarlar arasında herhangi bir çıkar çatışması durumu söz konusu olmamıştır.

Statement of Interest

There is no conflict of interest between the authors of this article.

Kaynakça

- Angus, A. ve G. Westbrook (2020). *Top 10 global consumer trends 2020*. Euromonitor International.
- Akar-Şahingöz, S., Kızıleli, M. ve K. Çetin (2018). Exploring the tourism potential of Nallıhan district in Ankara and proposals for rural development, *Selected Studies on Rural Tourism and Development* (Ç. Akkuş, G. Akkuş, Ed.) Cambridge Scholars, 101-114.
- Bortolotto, C. (2007). From objects to processes: Unesco's 'intangible cultural heritage', *Journal Of Museum Ethnography*, March- (19), 21-33.
- Cominelli, F. ve X. Greffe (2019). Somut olmayan kültürel miras: Yaratıcılık için koruma, *Kültürel Miras Yönetimi içinde* (Ö. Demren, Çev.). (N. Özdemir ve A. Öger, Ed.) Grafiker, 101-116.
- Dégh, L. (2001). *Legend and belief*. Indiana Universty.
- DiFonzo, N.ve Bordia, P. (2007). Rumor, gossip and urban legend, *Diogenes*, (213), 19-35.
- Foster, G. M. (1965). Peasant society and the image of limited good, *American Anthropologist*, (67), 293-315.
- Glassie, H. (2002a). *Turkish traditional art today*. (2nd. Ed.) Ministry of Culture of the Turkish Republic.
- Glassie, H. (2002b). Tradition-Gelenek (R. Ersoy, Çev.) *folklor/edebiyat*, 8, (32), 17-31.
- Gordon, B. (1986). The souvenir: Messenger of the extraordinary. *Journal of Popular Culture*. 20 (3): 135-146.
- Jackson, J. B., Müske, J. and L. Zhang (2020). Innovation, habitus, and heritage: Modeling the careers of cultural forms through time. *Journal of Folklore Research*. 57, (1), 111-136.
- Kottak, C. P. (2014). *Antropoloji: İnsan çeşitliliğinin önemi* (D. Atamtürk ve İ. Duyar, Ed.) De Ki.
- Lawrence, P. R. (1992). The challenge of problem-oriented research, *Journal of Management Inquiry*, 1, (2), 139-142.
- Markaloğlu, Ş. (1984). Geleneksellik ve gelir açısından Nallıhan iğne oyaları. *Türk Folkloru Araştırmaları* 1983, G.Ü. Basım Yayın Yüksek Okulu Basımevi, 61-62.
- Nallıhan İpek İğne Oyaları* (b.t.y.). Kitapçık. Nallıhan: Nallıhan Kaymakamlığı.
- Nallıhan Geleneksel El Sanatları, Kültür ve Turizm* (b.t.y.). Katalog. Nallıhan Kaymakamlığı & NALTUD.
- Nettle, D., Romaine, S. (2002). *Kaybolan sesler* (H. Ö. Turgan, Çev.) Oğlak.
- Noyes, D. (2010). Traditional culture: How does it work? *CP101 - Concepts and Institutions in Cultural Property*. (1), 1-5.
- Onuk, T. (2010). İğne oyaları (10-45), *Etnografik Eser Katalogları* (D. Çevik, Haz.) Kültür ve Turizm Bakanlığı.
- Palliser, Mrs. B. (1902). *History of lace*. Charles Scribner's Sons.
- Petruzzelli, A. M. and V. Albino (2012). *When tradition turns into innovation: How firms can create and appropriate value through tradition*. Chandos.
- Petruzzelli, A. M. and T. Savino, (2015). Reinterpreting tradition to innovate: The case of Italian haute cuisine. *Industry and Innovation*. 22:8,677-702, DOI:10.1080/13662716.2015. 1122512.
- Şener, M. (2018). *Nallıhan*. Pelin Ofset.
- Watt Smith, T. (2018). *Duygular sözlüğü* (H. Şirin, Çev.) Kolektif.

Sözlü kaynaklar

(adı, görüşme tarihi, doğum yeri, mesleği)

- Akın, Z. (2020). 1968, Nallıhan, oya satışı yapan dükkân sahibi.
- Bağcı, Z. (2021). Nallıhan Zabıta Müdürü.
- Bektaş, M. (2020). 1962, Pülümür/Tunceli, turizmci.
- Ceyhan, V. (2021). Eczane teknisyeni.
- Çalçukur, İ. (2020) (Oyacı İsmail), 1955, Ömerşeyhler/Nallıhan, Oya tüccarı.
- Gülmez, M. (2021). 1953, Doğandere/Nallıhan, oya yapımcısı.
- Gümüşdağ, M. (2021). 1966, Uluhan/Nallıhan, oya yapımcısı.
- Gür, M. (2020). 1966, Malatya, ÜM, (NALTUD Kurucu Üyesi).
- Gür, S. (2020). 1960, Adana, Veteriner, 1999-2009 Nallıhan Belediye Başkanı.
- Gürelli, H. (2020). 1952, Dedeler/Seben (Bolu), Emekli Öğretmen.
- Kemik, N. (2020). 1974, Nallıhan, oya yapımcısı, Paşalar Konağı işletmecisi.
- Kocataş, F. (2021). 1963, Tepe/Nallıhan, oya yapımcısı.
- Korkmaz, H. (2021). 1965, Argutça/Nallıhan, Emekli NİHEMM Usta Öğretici, yöresel mutfak işletmecisi.
- Sarıkaya, H. (2021). 1956, Doğandere/Nallıhan, oya yapımcısı.
- Sezer, K. (2021). 1974, Nallıhan, NALTUD Başkanı.
- Tunar, M. (2021). 1937, Kabaca/Nallıhan, oya yapımcısı.
- Tırlı, H. (2021). 1968, Ankara, Emekli, oya yapımcısı ve tasarımcısı.
- Tırlı, Y. (2020). 1970, Nallıhan, Nal-Etik Kooperatifi Başkanı.
- Ünsal, E. (2020). 1969, Beydili/Nallıhan, NİHEMM Usta Öğretici.
- Yüksel, N. (2021). 1971, Mudurnu, Nur Hanım Ekmek Fırını Sahibi.

Elektronik kaynaklar

- De Massis, A., Frattini, F., Kotlar, J., Petruzzelli, A. M. ve M. Wright (2016). Innovation through tradition: Lessons from innovative family businesses and directions for future research, *Academy Of Management Perspectives*, 30, (1), 93–116. Erişim tarihi: 03.10.2021, <http://Dx.Doi.Org/10.5465/Amp.2015.0017>
- Fagerberg, J. (2003). Innovation: A guide to the literature, *The Workshop “The Many Guises of Innovation: What we have learnt and where we are heading”*, Ottawa, October 23-24.2003, organized by Statistics Canada, 1-22. Erişim tarihi: 03.10.2021, https://smartech.gatech.edu/bitstream/handle/1853/43180/JanFagerberg_1.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- Godin, B. (2008). Innovation: The history of a category. *Project on the Intellectual History of Innovation Working Paper*: (1), 1-67, Erişim tarihi: 07.09.2021, http://espace.inrs.ca/id/eprint/10023/1/Godin_2008.pdf
- Grimaldi, S., Steven, F. ve I. Ocnarescu (2013). Narratives in design: A study of the types, applications and functions of narratives in design practice, *In Proceeding of 6th International Conference on DPPI, September 3-5, Newcastle upon Tyne, UK*, 201-210. Erişim tarihi: 03.10.2021, <https://dl.acm.org/doi/pdf/10.1145/2513506.2513528>.
- Lorusso, M. (2019). The global ‘wordrobe’. Ethnic counter-conquest in the language of fashion. *ZoneModa Journal*, 9,(2),89-102, Erişim tarihi: 03.10.2021, <https://doi.org/10.6092/issn.2611-0563/9967>.

Nallıhan Turizm Gelişim Stratejisi 2023. (2011). Ankara Kalkınma Ajansı. Erişim tarihi: 09.09.2021, <https://www.kalkinmakutuphanesi.gov.tr/dokuman/nallihan-turizm-gelisim-stratejisi-2023/49>.

Skov, L. (2021). Ethnic style in fashion. *Love to Know*, Erişim tarihi: 07.09.2021, <https://fashion-history.lovetoknow.com/clothing-around-world/ethnic-style-fashion>.

Etik Kurul Kararı:

Öğretim elemanları Solmaz Karabaşı ve Çiğdem Kara tarafından hazırlanmış olan ‘‘Oyanın Mirası – Nallıhan İğne Oyasının Miras Olma Serüveni’’ adlı çalışmanın UKÜ Bilimsel Araştırma ve Yayın Etiği Komitesi’nin 11.11.2021 tarihinde

EKK21-22/04/0010 nolu toplantı tutanağında belirtildiği üzere çalışmanın geldiği gibi kabulüne oy birliği ile karar verilmiştir.

Prof. Dr. Mehmet TOYCAN

Rektör Yardımcısı - Eğitim ve Araştırma



Bu eser Creative Commons Atıf 4.0 Uluslararası Lisansı ile lisanslanmıştır. (This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License).



folk/ed. Derg, 2022; 28(2)-110. sayı
DOI: 10.22559/folklor.2139

Derleme makalesi/ Compilation article

Pandemi Döneminde Dijital Kültür Ortamında Düzenlenen Halkbilimi Toplantıları Üzerine Bir Değerlendirme (TOKÜAD, UNESCO Türkiye ve Motif Vakfı Örneği)*

An Evaluation of Folklore Meetings Held in the Digital
Cultural Environment During the Pandemic Period
(Example of TOKÜAD, UNESCO Turkey and Motif Foundation)

Uğur Durmaz**

Öz

2019 yılında başlayıp 2020 yılında bütün dünyayı etkisi altına alan koronavirüs pandemisi sürecinde toplumlar kendi imkânları dâhilinde bu süreçten en az hasarla çıkmak için mücadele vermektedir. Verilen bu mücadelenin önemli ayaklarından bir tanesi insanların günlük rutinlerinden çıkararak yeni bir düzene ayak uydurmaya

Geliş tarihi (Received): 8-02-2022 – Kabul tarihi (Accepted): 28-03-2022

* Bu makale Motif Vakfı tarafından 19-21 Şubat 2021 tarihinde düzenlenen 2. Motif Uluslararası Genç Halkbilimciler ve Türk Dünyası Kongresi'nde sözlü bildiri olarak sunulmuştur. (This article was presented as an oral presentation at the 2nd Motif International Young Folklorists and Turkic World Congress organized by the Motif Foundation on February 19-21, 2021).

**Doç.Dr., Kocaeli Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü. (Kocaeli University Faculty of Arts and Sciences Department of Turkish Language and Literature). ugurdurmaz10@gmail.com. ORCID 0000-0003-0775-6962

çalışmasında en net şekilde görülmektedir. Birçok alanda dijitalleşmeye başlayan dünya, hastalığın ani ve sert etkisiyle beraber yeni düzene daha hızlı adapte olmak zorunda kalmakla beraber farklı kollardaki çeşitli etkinlikler de dijital ortama aktarılmıştır. Bu makalede pandemi sürecinde Türkiye’de çeşitli kurum ve kuruluşların halkbilimi ile ilgili yaptığı çalışmalardan olan bilimsel toplantı ve okullar değerlendirilerek dijital kültür ortamının bilim dünyasına yansımaları incelenecektir. Halkbilimi alanında yapılan bu toplantıların dijital ortamdaki faaliyetlerinde hangi konuların konuşulduğu, katılımcı profilleri, uzaktan eğitim sürecinde yaşanan zorluklar ile birlikte bu okulların dijital dünyayı kullanmadaki artıları ve eksileri ortaya konulmaya çalışılacaktır. Bunun için üç adet toplantı veya okul seçilmiştir. TOKÜAD, UNESCO Türkiye Millî Komitesi ve Motif Vakfı tarafından düzenlenen sanal seminer serileri örnek olarak tercih edilmiştir.

Anahtar sözcükler: *koronavirüs pandemisi, covid-19, dijitalleşme, elektronik kültür ortamı, halkbilimi*

Abstract

During the pandemic, which began in 2019 and affected the whole world throughout 2020, societies continue to struggle to get out of this process with minimal damage using their own means. One of the important pillars of this struggle is that people tried to keep up with a new order by stepping out of their daily routines. Although the world, which has started digitization in many areas, has had to adapt to the new order much faster with the sudden and severe impact of the disease, various activities in different areas have also been transferred to the digital realm. In this article, scientific meetings and schools, which are among the activities of various institutions and organizations related to folklore in Turkey that were carried out during the pandemic will be evaluated and the reflections of the digital cultural environment in the scientific world will be examined. In the field of folklore these meetings and their activities held in the digital environment will be discussed, participant profiles, challenges experienced in the distance education process and the pros and cons of using the digital world in these schools. For this paper three meetings/schools were chosen in addition to virtual seminars organized by TOKÜAD, UNESCO Turkey and the Motif Foundation were chosen as case examples.

Keywords: *pandemic, covid-19, digitalization, electronic culture environment, folklore*

Extended summary

Looking at the history of humanity, it will be seen that the source of all kinds of development begins with a problem. The answers sought to the emerging problem have helped human beings progress day by day and open the doors of a new world. On the basis of shelter, protection, struggle, curiosity and many other developmental factors, the problems that arise and their solutions lie on the basis of development. These solutions are accepted as normal over time and life continues to be shaped and maintained according to them. One of the biggest problems that societies have faced for centuries is epidemic diseases. Epidemics have become important

turning points in the writing of world history by showing their effects for long periods in every region of the world, in every geography, by making negative effects on many different areas from psychological problems to death, from economic problems to political deadlocks. While people were looking for ways to protect themselves in order to stay healthy during epidemics, they tried to continue their lives on the other hand. However, many people spent time to eliminate diseases and return to the old normal order. Although it seems like a utopian approach in today's world, the idea that epidemics spread over the world and people start to design their lives accordingly has shown itself again for about two years. As a result of the covid 19 disease, which emerged in 2019 and spread all over the world in a short time, many habits of humanity have changed. Along with the fact that many activities that are the return of daily life and accepted as normal cannot be done, humanity has started to use digital elements much more than they used to before, in order to create a new living space for itself.

As a result of this, many elements from business life to education life, from shopping to socialization have begun to be performed in the digital culture environment. In this process, digital tools and the internet were frequently used in order to carry out scientific studies in a way. The 21st century we live in is a period that opens the door to many innovations and technological developments develop and change much faster than in previous periods. The effects of this period are evident in education and training, as in all areas of society. Educational activities, which will keep up with the digital environment in a normal progress, maybe a little later, have made a sharp transformation with the effect of the pandemic in the extraordinary process. Of course, one step of digitalization is that institutions can realize this, but digitalization will become actively functional once consumers or buyers have the same conditions.

Scientific meetings, trainings and schools held at various times in Turkey have held various meetings at different times since the middle of 2019 in order to continue their work. In terms of the impact and use of the digital environment, these meetings include traditional information transfer methods along with many innovations. The aim of this article is to evaluate some scientific activities around the characteristics of the digital culture environment, to determine what the new normal is and to show the structure in which the new age is shaped especially in the conduct of scientific activities. As Turkey was affected by the pandemic, both academicians and many institutions related to education and research, along with universities, tried to adapt to the new digital order. In this process, the continuity of the previously planned activities and operation has also become important. In addition, the events organized by taking advantage of the returns of the new period can also be seen as new breakthroughs in terms of passing the process in a positive way. TOKUAD, UNESCO Turkey and Motif Foundation, which are three of the many institutions serving in the field of folklore, continued their activities with various activities in the above-mentioned process.

At this point, three meetings related to folklore were selected and their contents, methods of expression and the results reached were discussed. Although these meetings were training seminars, a new order was held in a new time and place in the exchange of information between the speakers and the audience, and the information was made unlimited and indefinite as a result of the registration opportunity for those who could not attend. In the light of all

these, the harmony and future of the digital culture environment and folklore constitute the main starting point of the article.

Giriş

İnsanlık tarihine bakıldığında her türden gelişmenin kaynağının bir problemle başladığı görülecektir. Ortaya çıkan probleme aranan cevaplar insanoğlunun günden güne ilerlemesine ve yeni bir dünyanın kapılarını açmasına yardımcı olmuştur. Barınma, korunma, mücadele, merak ve daha birçok geliştirici unsurun temelinde, oluşan problemler ve bunların çözüm yolları gelişmenin temelinde yatmaktadır. Bu çözüm yolları zaman içerisinde normal olarak kabul edilerek hayat onlara göre şekillenmeye ve sürdürülmeye devam ettirilmiştir. Toplumların belki de yüzyıllardır karşılaştığı en büyük problemlerden biri ise salgın hastalıklardır. Salgın hastalıklar dünyanın her bölgesinde her coğrafyada uzun süreler boyunca etkilerini göstererek psikolojik sorunlardan ölüme, ekonomik sorunlardan siyasal çıkmazlara kadar birçok farklı alana olumsuz etkiler yaparak dünya tarihinin yazılmasında önemli dönüm noktalarından olmuşlardır. İnsanlar salgınlar döneminde sağlıklı kalabilmek amacıyla korunma yollarını ararlarken bir yandan da hayatlarına devam etmeye çalışmıştır. Bununla birlikte hastalıkların giderilmesi ve eski normal düzene dönülebilmesi için de birçok insan zaman harcamıştır. Bugünün dünyasında ütopyik bir yaklaşım gibi gelse de salgın hastalıkların tekrar dünya üzerine yayılması ve insanların buna göre yaşamlarını dizayn etmeye başlamaları fikri yaklaşık iki yıldır tekrar kendisini göstermiştir.

2019 yılında ortaya çıkan COVID 19 adlı virüsün hızlı bir şekilde bütün dünyaya yayılması ve sonrasında pandemiye dönüşmesiyle birlikte insanlar yeni normaller üretmeye başlamışlardır. Dünyadaki devletlerin pek çoğu karantina ve kapanma uygulamaları ile insanları bu virüsten korumaya çalışırken bir yandan da ekonomik, sosyal, kültürel hayatın devam ettirilmesi için yeni girişimler ortaya çıkmıştır. Türkiye’de de 2020’nin mart ayından itibaren görülmeye başlayan ve gün geçtikçe yayılan virüs nedeniyle birçok iş yeri kapanmış, okullar tatil edilmiş, insanlar zorunlu olmadıkça sokağa çıkmamaya davet edilerek yayılımın önüne geçilmeye çalışılmıştır. Bu noktada en büyük ve keskin etki eğitim noktasında olmuş ve her kademedeki okul önce belli süreyle sonra ise günümüze kadar kapatılarak eğitim uzaktan ve dijital yollarla devam ettirilmeye çalışılmıştır. “Sosyolojik anlamda değişimin en yavaş gerçekleştiği alanlar toplumsal kurumlardır. Toplumsal bir kurum olan eğitim alanında da değişim süreci oldukça güç ve yavaş seyreder. Ancak salgınla birlikte daha önce belki de hiç öngörülmeleyen şekilde örgün eğitimin adeta bir şok dalgasıyla kesilmesi, eğitim kurumunu beklenilmeyen ölçüde hızlı bir değişim sürecine soktu” (Karakaş, 2020: 566).

İçinde bulunulan 21. yüzyıl da teknoloji ve bilişim alanında gelişmeleriyle tarihteki yerini almıştır. Yaşanılan süreç içinde insanların beklentileri ve gelecekle ilgili tasarımlarında önemli değişimler görülmektedir. Bu değişimler özellikle gençlerin iş ve sosyal hayatlarını da etkilemekte ve teknoloji artık bir gereklilik olarak herkesin önüne çıkmaktadır. Yapılan araştırmalar sonucunda teknolojinin gereklilikleri etrafında alan ve iş becerileri ile ilgili beklentilerin üç başlıkta olduğu görülmektedir. Bunlardan ilki becerilerin subjektif boyutudur ki burada bireyin içine girdiği çevreyle olan bağlantıları ve adaptasyonu ön plana çıkarmak-

tadır. Bireyin girişim, yönetme, kendini geliştirme, daha iyi işler çıkarma ve sürece ayak uydurması beklentiler arasındadır. İkinci olarak ise objelerin yönetilmesi yani elde edilen verilerin kullanımının gerçekleştirilmesi ve olabildiğince teknolojik yapıyla bağlantılı olması beklenmektedir. Son olarak da bireyin kendi hayatı ile iş hayatı arasındaki bağlantıyı sağlam bir şekilde kurarak hem kendisi hem de içinde bulunduğu grup için gelecekle ilgili fikirleri tanıyarak bir şekilde iş birliğine girip gerekli iletişimi sağlaması istenmektedir (Türk, 2020: 213). Görüleceği üzere gelecekle ilgili beklenti ve planların çoğunluğunda iletişim ve teknolojik gelişmeler ile birlikte yeni bir dünya düzenine vurgu yer almaktadır. İçinde bulunduğumuz dönem itibarıyla yeni dünya düzeninin içine hızlı bir şekilde dâhil olunması ile birlikte geleceğin ne derece farklı olabileceği tartışılmaktadır. Bilginin yayılımı ve edinimi açısından bakıldığında da artık sınırların ortadan kalktığı söylenebilir. Bu noktada kültürün farklı bağlamlar altında yeniden üretilmesi ve tüketilmesi de söz konusudur.

Sosyal bilimcilerin kültür ortamı tanımları içerisinde yer alan sözlü ve yazılı kültür içerisine 19. yüzyılın sonundan itibaren elektronik kültür ortamı da eklenmiştir (Ong, 2010). Elektronik kültür ortamının son yirmi yılı ise bilgisayar ve internetin tabana yayılan kullanımı ile birlikte artık dijital çağ olarak anılmaktadır. Salgın döneminde bu dijital yaşamın önemi bir kez daha ön plana çıkmaktadır. İnsanlar her türlü iletişim ve bilgi aktarımını artık internet, bilgisayar ve cep telefonu üçlüsünün içerisinde gerçekleştirmektedir. Bilim dünyası bir yandan salgının sonlandırılması için çalışmalarına devam ederken bir yandan da akademik sürecin devamlılığını sağlamak amacıyla birçok girişimde bulunmaktadır. Bu noktada Türkiye üniversitelerinin neredeyse tamamı dijital ortamdaki derslerine devam etmekte, toplantılar, sempozyumlar, kongreler, konferanslar da yine elektronik ortamda yürütülmektedir. Pek çok alandan bilim insanı sosyal medya platformları başta olmak üzere daha birçok farklı program üzerinden meraklılarla buluşmakta ve üretimlerine devam etmektedirler. Halkbilimi alanında yapılan çalışmalar da salgının ilk zamanlarından itibaren hızlı bir uyum süreciyle birlikte dijital ortamda çalışmalar yapılan bilim dallarından birisi olmuştur. Burada incelenecek olan üç toplantı sadece bütünün küçük bir parçasıdır. Örnek alan olarak seçilen bu üç toplantının tamamı başlıklarında okul adını taşımakta ve eğitimin dijital ortamda sürdürülmesi için katkılar sunmaktadır.

1. Pandemi sürecinde halkbilimi ile ilgili düzenlenen bilimsel toplantılar ve içerikleri

Türkiye'nin pandemiden etkilenmesiyle birlikte üniversitelerle beraber hem akademisyenler hem de eğitim ve araştırma ile ilgili birçok kurum yeni dijital düzene uyum sağlamaya çalışmıştır. Bu süreç içerisinde daha önceden planlanan etkinliklerin ve işleyişin devamlılığı da önemli bir hal almıştır. Bununla birlikte yeni dönemin getirilerinden faydalanılarak düzenlenen etkinlikler de sürecin olumlu şekilde geçirilmesi noktasında yeni atılımlar olarak görülebilir. Halkbilimi alanında hizmet veren birçok kurumdan üçü olan TOKÜAD, UNESCO Türkiye ve Motif Vakfı da yukarıda bahsedilen süreç içerisinde çeşitli etkinliklerle faaliyetlerine devam etmişlerdir. Bahsi geçen kurumların en genci olan TOKÜAD¹, 2019 yılında Çanakkale merkezli olarak kurulmuştur. Kuruluşundan itibaren çeşitli yayınlar, dergicilik ve toplantı faaliyetleri ile halkbilimi başta olmak üzere sosyal bilimlerin diğer alanlarına da katkılar sağlamaktadır. Düzenlenen geniş katılımlı toplantılar ve sempozyumların yanında belli tarihlerde tek kişilik

konferanslar ile de farklı bir etkinlik takvimine sahiptir. UNESCO Türkiye² ise 2004 yılında resmi olarak faaliyetlerine başlamış ve genel anlamıyla kültürün her alanıyla ilgili birçoğu etkinliği hem geçmişte hem de bugün sürdürmeye devam etmektedir. Motif Vakfı³ da 1998 yılından bugüne kadar gelen süreçte öncelikle halk oyunları üzerine başlayan araştırma ve uygulamalarını 2000'lerin başından itibaren halkbilimi ve kültür ile ilgili diğer alanlara da kaydırarak bir eğitim öğretim kurumu haline dönüşmüştür. Yayın ve etkinlik faaliyetleri arasında dergicilik, sempozyumlar, kongreler ve okullar yer almaktadır. Görüleceği üzere bu üç kurum da halkbiliminin temel çalışma alanları ve prensipleri etrafında bireysel ve kitlesel çabaların devam ettirilmesi için birçok çalışma yapmaktadır. Geçmiş dönemlerde yüz yüze yapılan etkinliklerin yeni normal düzenle birlikte hızlı bir şekilde dijital aktarıldığı ve faaliyetlerin devam ettirildiği söylenebilir. İşte burada bahsedilecek olan okulların bir kısmı uzun yıllardır yapılmakla birlikte bazıları ise yeni başlayan etkinliklerdir. Yüz yüze yapılan etkinliklerin yanında bu sene itibarıyla hepsi dijital ortamda varlık göstererek eğitim sürecinin devam etmesine katkı sunmuşlardır.

1.1. TOKÜAD toplum ve kültür araştırmaları okulu

Toplum ve Kültür Araştırmaları Derneği faaliyetlerine başladığı günden itibaren birçok farklı konu ve konuyla çeşitli programlar düzenlemiştir. Burada düzenlenen okul ise derli toplu şekilde birçok araştırmacı ve öğrencinin bir araya gelerek fikir alışverişinde bulunduğu beş günlük bir etkinliktir. Etkinlikte toplamda 11 konuşma gerçekleşmiştir. Bu konuşmaların konu dağılımına bakıldığında 3 tanesi sembol ve anlam araştırması, 2 adet somut olmayan kültürel miras incelemesi, 1 adet mitoloji, 1 adet eleştiri, 1 adet inanç unsurları ve 3 adet de diğer konular hakkında dersler verilmiştir. Konuşmacılar ise Prof. Dr. Mehmet Aça, Prof. Dr. Mehmet Çeribaş, Prof. Dr. Aynur Koçak, Prof. Dr. Nebi Özdemir, Prof. Dr. Abdulkadir Emeksiz, Prof. Dr. Muharrem Kaya, Prof. Dr. Serpil Aygün Cengiz, Doç. Dr. Mehmet Ali Yolcu, Doç. Dr. Mustafa Aça, Dr. Öğr. Üyesi Rabia Ebrar Akıncı ve Dr. Öğr. Üyesi Zehra Sema Demir'den oluşmaktadır. Her gün iki oturum şeklinde düzenlenen bu toplantıların süreleri genel anlamıyla iki saat civarındadır.

Konuşmaların içeriklerine bakıldığında halkbiliminin genel, güncel ve teorik birçok konusunun konuşulduğu görülmektedir. Prof. Dr. Mehmet Çeribaş'ın sunumunda Folklor ve İdeoloji konusu üzerinden Dünya halkbilimi çalışmaları tarihi ve bu çalışmaların karakteristik özellikleri hakkında bilgiler verilmektedir. Devletlerin ideolojisinin halkbilimi üzerindeki etkisi tartışılmaktadır. Burada örnek olarak da Nazi Almanya'sı, Mussolini dönemi İtalya'sı, Franco dönemi İspanya'sı, Çin Komünist Partisi iktidarındaki Çin ve Çarlık ile Sovyet dönemlerinde Rusya'da yapılan halkbilimi çalışmaları anlatılırken devlet ideolojilerinin çalışmaları nasıl etkilediği ve yönlendirdiği tartışılmaktadır. Prof. Dr. Serpil Aygün Cengiz tarafından sunulan bölümde psikoanalitik folklor kuramı konuşulmuştur. Bu kuramın halkbilimi ile olan bağlantısı ve yapılan çalışmalarla birlikte kuram kullanılarak yapılan çalışmalar üzerine tartışılmıştır. Prof. Dr. Muharrem Kaya'nın sunumunda Türk mitolojisinin günceldeki hayat tarzına olan etkileri açıklanmaktadır. Mitolojinin genel çerçevesinin çizilmesinden sonra mitolojinin oluşumuna etki eden faktörlerle birlikte inanç, inanış, büyü, hayvanlar, kurban, günlük hayattaki ritüeller ve uygulamalardan örneklerle bir anlatım gerçekleştirilir. Dr. Öğr. Üyesi Zehra Demir

halkbilimi müzeciliği ile ilgili yaptığı derste halkbilimi müzesinin ne olduğunun açıklanması sonrasında dünyada ve Osmanlı'dan itibaren Türkiye sahasında bu tarz müzelerin durumları, işlevleri, kuruluşları ve şu andaki yapıları hakkında bilgiler verilmiştir. Prof. Dr. Aynur Koçak ise dersinde halkbilimi için önemli konulardan bir tanesi olan semboller ve bunların anlamlarını aktarmaktadır. Sembollerin ortaya çıkışları, gelişimleri, toplumlara ve kültürlere göre anlamlandırılmasındaki farklarla birlikte farklı disiplinlerdeki kullanımı üzerine bilgiler verilmiştir. Doç. Dr. Mehmet Ali Yolcu, Tahtacı Türkmenlerinde geleneksel dünya görüşü ile ilgili yaptığı sunumda Türkiye'deki Alevi hareketlerinin tarihi geçmişi, bu konu hakkında yapılan çalışmalar ve inanç noktasında Tahtacıların Alevilikle olan bağı konusunda bilgiler vermektedir. Bunun yanında özellikle geçiş dönemlerinde görülen âdet, inanç, uygulama, inanış ve pratiklerin neler olduğuyula anlamları noktasında da örneklerle anlatım sergilenmektedir. Prof. Dr. Abdülkadir Emeksiz'in dersinde ise mizah ve toplumsal eleştiri ile ilgili bir anlatım gerçekleşmektedir. Mizah, eleştiri, toplumsal eleştiri gibi kavramların açıklanmasından anlatımlık ve konuşmalık türler üzerinden mizahın bireysel ve toplumsal eleştirisi örneklenmektedir. Prof. Dr. Mehmet Aça'nın verdiği ders ise genel anlamıyla geleceğin halkbilimcilerine öğütler ve yapılması gerekenler üzerine kuruludur. Bu derste sosyal bilimlerin güncel problemleri, Türkiye'de sosyal bilimlerin durumu, disiplinler arası çalışmanın gerekliliği, Türkiye'deki üniversite sisteminde öğrenci ve hocaların durumları tartışılırken; uzmanlaşma ve kültür bağlantısı ile birlikte kültürün eleştirel bir araç olarak kullanılması gerektiği gibi noktalara değinilmektedir.

Genel itibariyle okulda verilen dersler bu şekilde değerlendirilebileceği gibi derslerin işlenişinde de katılımcıların yorum, soru ve eklemeleri dikkate alınmıştır. Dersler sürecinde farklı görsel materyaller kullanıldığı gibi bazı konuşmalarda misafir katılımcılarla dersin içeriği ve konunun anlaşılabilirliği geliştirilmeye çalışılmıştır. Şubat 2022 tarihi itibarıyla Youtube kanalındaki videoların izlenme oranları 140 ile 850 izlenme arasında değişmektedir. Bu sayılar günden güne artacaktır ancak katılımcı sayısından daha fazla kişiye şimdiden ulaştığı söylenebilir.

1.2. UNESCO SOKÜM sanal yaz okulu

UNESCO tarafından düzenlenen sanal yaz okulu 29 Haziran-3 Temmuz tarihleri arasında gerçekleştirilmiştir. Bu yaz okulunda 6 ders, 8 sanal meydan, 4 köy odası olmak üzere toplamda 18 tane oturum gerçekleştirilmiş ve halkbiliminin birçok farklı konusu üzerinde hem teorik hem de uygulamalı dersler verilmiştir. Verilen derslerin konularına göre dağılımına bakıldığında 6 tanesi anlatı geleneği, 5 tanesi somut olmayan kültürel miras, 2 tanesi gösteri sanatları, 2 tanesi el sanatları, 1 tane geçiş dönemleri, 1 tane kent folkloru ve 1 tane de medya ve dijitalleşme üzerine ders olduğu görülmektedir. Dersler Zoom platformu üzerinden sabahtan akşama kadar süren uzun bir zaman diliminde gerçekleştirilmiştir. Dersleri gerçekleştiren akademisyenler ise Prof. Dr. Öcal Oğuz, Prof. Dr. Ruhi Ersoy, Prof. Dr. Metin Ekici, Prof. Dr. Muhtar Kutlu, Prof. Dr. Dilaver Düzgün, Prof. Dr. Gülin Ögüt Eker, Prof. Dr. Halil İbrahim Şahin, Prof. Dr. Ali Duymaz, Doç. Dr. Pınar Fedakar, Doç. Dr. Mustafa Gültekin, Doç. Dr. Evrim Ölçer Özünel, Doç. Dr. Selcan Gülçayır Teke, Dr. Öğretim Üyesi Tuna Yıldız'dan oluşmaktadır. Aynı zamanda programlar içerisinden konuk anlatıcılar ve icracılar da çağırılarak kadronun daha da genişlemesi sağlanmıştır.

Verilen 6 derse bakıldığında genel anlamıyla somut olmayan kültürel miras konusuna ağırlık verildiği görülmektedir. Prof. Dr. Öcal Oğuz, SOKÜM sözleşmesinin geçmişi bugünü ve geleceği ile ilgili verdiği derste sözleşmenin hangi süreçlerden geçerek bugüne kadar geldiği ve Türkiye'nin buradaki durumu hakkında bilgilendirmeler yapmaktadır. Prof. Dr. Metin Ekici'nin sunumunda SOKÜM'ün korunmasında envanterlerin durumu, yeri ve önemi aktarıldıktan sonra bu envanterler içerisinde Türkiye'nin katkıları anlatılarak geleceğe dair neler yapılabileceği konusunda konuşulmuştur. Prof. Dr. Muhtar Kutlu'nun dersinde ise gösteri sanatları ile birlikte görsel kültür konusuna değinilmiş ve gösteri sanatlarının içerik, işlev, işleyiş gibi meseleler konuşulmuştur. Dr. Öğretim Üyesi Tuna Yıldız tarafından verilen derste SOKÜM kapsamında katılımın ve aktarımın ne olduğu konusuna değinilmiştir. Katılım ve aktarım terimlerinin anlamlandırılması ve kültürel yapının devamlılığı için ne gibi bir öneme sahip olduğu da aktarılan bilgiler arasındadır. Prof. Dr. Ali Duymaz tarafından verilen derste halk edebiyatı içerisindeki sözlü anlatı geleneğine değinilirken özellikle burada türler üzerinden bir aktarım gerçekleştirilir. Mit, destan, halk hikâyesi ve meddahlık olmak üzere dört temel anlatı ürününün sözlü gelenekteki yeri, önemi ve etkileşimleri hakkında bilgiler verilir. Doç. Dr. Selcan Gürçayır Teke tarafından verilen derste ise el sanatları geleneğinin genel yapısıyla birlikte özellikle pandemi sürecinde el sanatları geleneğinin durumu, pandemide hayatın içerisinde giren birtakım araç ve aksesuarlarda geleneksel el sanatlarının kullanımı ve görsellikteki durumu gibi konulara örnekler aracılığıyla değinilmektedir.

SOKÜM sanal yaz okulunda "Sanal Köy Odası" başlığında yapılan oturumlarda halkbiliminin çeşitli icra gelenekleri icracılar tarafından sanal bağlantı ile katılımcılara sunulmuştur. Bu sanal köy odalarından ilkinde bir âşık atışması gerçekleştirilmiştir. Katılımcı olarak Âşık Mürsel Sinan, Âşık Fuat Çerkezoğlu ve Âşık Nuri Çırağı bulunmaktadır. Etkinliğin içeriğinde klasik anlamda bir âşık atışması gerçekleştirilmekle birlikte badeli olma meselesi de âşıklar ve katılımcılar tarafından tartışılmıştır. Burada Âşık Mürsel Sinan gördüğü rüyayı anlatarak badeli âşık olduğunu söyler ve diğer âşıklar da bu durumun gelenekteki yeri üzerine bir tartışma gerçekleştirir. Yaklaşık 3 saat süren etkinlikte, sanal ortamda âşıklar önce usta malî şiiirler söyler sonra kendi şiiirlerini okurlar ve ardından da atışma gerçekleştirilir. İkinci sanal köy odasında ise gölge oyunu gösterisi katılımcılara sunulmuştur. Şafak Yılmaz tarafından gerçekleştirilen icradan önce gölge oyunu ile ilgili genel bir bilgi verildikten sonra yaklaşık 40 dakikalık bir oyun sahnelenmiştir. Sonrasında ise hem oyun hem icracı hem de gelenekle ilgili bir soru cevap kısmı yapılmıştır. Üçüncü sanal köy odasında masal ve masal anlatıcılığı konusunda icralar gerçekleştirilmiştir. Aleyna Demir, Perfin Sıla Kepez, Burcu Cürgül, Çağla Yılmaz, İrem Cengiz ve Meryem Özdemir tarafından 6 adet masal anlatılmıştır. Anlatılan masallardan önce ve sonrasında yine gelenekle ilgili genel bir bilgi aktarımı gerçekleştirilirken icracıların tamamının kadın olması gelenekselin yeni icra ortamı olan dijital ortamda da korunduğunun bir göstergesidir. Son sanal köy odasında ise ihlamur baskı gerçekleştirilmiştir. SOKÜM müzesinde yapılan bu baskıyı Ali Arslan gerçekleştirmiştir. Ihlamur baskının tarihi ve tekniği ile birlikte bugünkü durumu konuşulduktan sonra katılımcıların talepleri doğrultusunda sembolik birer hediye şeklinde ihlamur baskılı çantalar yapılmıştır. Bu noktada icranın dijital ortamda gerçekleştirilmesi ve kaydedilmesi önemli bir nokta olarak dikkate değerdir.

Derslerin Youtube üzerinde UNESCO Türkiye ve İbrahim Gümüş'ün sayfalarında yer alan videolarının Şubat 2022 itibarıyla izlenme sayıları 160 ile 580 arasındadır. Bu etkinliğin de katılımcılar dışında yeni izleyiciler tarafından izlendiği görülmektedir ki bu da dijital kültür ortamının bir avantajı olarak değerlendirilmelidir.

1.3. Motif Akademi halkbilimi yaz okulu

Motif akademi tarafından 6-13 Temmuz tarihleri arasında düzenlenen halkbilimi okulu diğer toplantılara nazaran en geniş çaplı dersin olduğu etkinliktir. Burada 6 tane anlatı geleceği, 4 tane halkbilimi teorisi vb. konular, 3 tane mitoloji, 2'şer tane olmak üzere müzik araştırmaları, inanç, somut olmayan kültürel miras, yerel halkbilimi çalışmaları, 1'er tane olmak üzere halk dansları ve geçiş dönemleri konulu dersler verilmiştir. Toplamda 23 ders yapılmıştır. Dersler Zoom platformu üzerinden gerçekleştirilmiştir.

Etkinliklere bakıldığında birçok farklı konunun konuşulduğu görülebilmektedir. Prof. Dr. Mete Taşlıova âşık araştırmaları ile ilgili, Dr. Öğr. Üyesi Süleyman Şenel Türk halk müziği çalışmaları tarihi, Prof. Dr. Naci Önal masal araştırmaları, Prof. Dr. Ömür Ceylan dini tasavvufi edebiyat, Prof. Dr. Selahaddin Bekki Dede Korkut, Prof. Dr. Özkul Çobanoğlu 21. Yüzyılda halkbilimi çalışmaları, Prof. Dr. Meral Ozan oryantalizm ve halkbilimi, Doç. Dr. Ahmet Özgür Güvenç halkbilimi ile yapısalılık arasındaki bağlantı, Prof. Dr. Abdulselam Arvas Türk şamanizmi, Doç. Dr. Gülten Küçükbasmacı yerel bilgi ve halkbilimi, Doç. Dr. İbrahim Gümüş masal araştırmaları, Doç. Dr. Nurgül Begiç, maddi kültür araştırmaları, Prof. Dr. Aynur Koçak Türk mitolojisi, Dr. Öğr. Üyesi Zehra Kaderli bedenleşme ve halkbilimi, Prof. Dr. Alimcan İnyet Uygur halkbilimi çalışmaları, Öğr. Gör. Ahmet Turan Demirbağ halk oyunları, Prof. Dr. Mehmet Aça geçiş dönemleri, Dr. Kübra Yıldız Altın Türk mitolojisi, Dr. Öğr. Üyesi Ahmet Keskin konuşmalık türler, Prof. Dr. Muharrem Kaya Anadolu mitolojisi, Prof. Dr. Metin Arıkan Türk destanları, Prof. Dr. Feyzan Göher Vural Türk müziği, Doç. Dr. Adem Öger halkbilimi müzeciliği konularında dersler vermiştir.

Dersler iki saatlik sürelerle sınırlandırılarak belli bir konu etrafında derli toplu şekilde katılımcıları bilgilendirmek amaçlanmakla birlikte dijital ortamda yapılmasına rağmen kayıtlar herhangi bir mecrada paylaşılmamıştır. Bu noktada Motif Akademi Halkbilimi Yaz Okulu'nun içerik ile ilgili ne gibi bir süreç işlettiği bilgisi sadece katılımcılarla sınırlı kalmıştır.

2. Dijital kültür bağlamında okulların değerlendirilmesi

İçinde bulunduğumuz 21. yüzyıl birçok yeniliğin kapısını açan ve teknolojik gelişmelerin daha önceki dönemlere göre çok daha hızlı gelişip değiştiği bir dönemdir. Bu dönemin etkileri toplumun her alanında görüldüğü gibi eğitim ve öğretim konusunda da açık şekilde ortaya çıkmaktadır. Normal bir ilerleyiş içerisinde belki biraz daha ileri tarihlerde dijital ortama ayak uyduracak olan eğitim öğretim faaliyetleri yaşanan olağanüstü süreçte pandeminin etkisiyle birlikte keskin şekilde dönüşümü gerçekleştirmiştir. Elbette dijitalleşmenin bir adımı kurumların bunu gerçekleştirebilmesi olmakla birlikte tüketicilerin ya da alıcıların da aynı şartlara sahip olmasıyla dijitalleşme aktif şekilde işlevsellik kazanacaktır. Bu noktada incelenmeye çalışılan

yaz okullarının ilk handikabı dijitalleşme sürecinde kuşaklar arasındaki farklılıklardır.

Dijitalleşme söz konusu olduğunda bilim camiasında kabul gören iki tür kuşaktan bahsedilmektedir. Bunlar: *Dijital Yerliler* ve *Dijital Göçmenlerdir*. Dijital yerliler 1980 sonrası doğmuş olan ve dijital aletleri hayatlarının önemli bir noktasına koyan onlarla iç içe yaşayan ve bir şekilde bu aletleri kullanma konusunda belli tecrübelere sahip olan kimselerken; dijital göçmenler ise bu dünyanın dışında doğmuş ve ilerleyen yaşlarında dijital unsurlarla tanışarak kendilerine yeni bir yol geliştirmeye çalışan kişilerdir. (Çetin & Özgiden, 2013: 175-176) Bahsi geçen okullar bu iki neslin bir araya geldiği ve kuşaklardan kaynaklı farkların da açık şekilde görüldüğü bir ortamdır. Özellikle belli yaşın üzerindeki katılımcılar ve anlatıcılar yeni ortamın elektronik araçlarını kullanmada sıkıntılar yaşamaktadır. Yaşanılan sıkıntılar neticesinde de oturumlar içerisinde bazı zamanlar karışıklıklar oluşmaktadır. Yeni bir ürün olan Zoom'un kullanımında bağlantı problemleri, ses ve görüntünün yönetimi, katılımdaki verimlilik gibi konularda ortaya çıkan aksamalar nedeniyle süreç yüz yüze yapılan etkinliklere nazaran daha az verimli geçmektedir.

Dijitalleşme noktasında yaz okullarında görülen bir diğer problem ise elektronik ortamın nimetlerinden olan görüntü ve sesin destekleyici unsur olarak yeteri kadar kullanılmamasıdır. Sunumların içeriklerine bakıldığında genel anlamıyla örgün eğitimde olduğu gibi daha çok söze dayalı bir iletişim modeli tercih edilmiştir. Konuların içerikleri ile ilgili çok nadir duran ya da hareketli görsel kullanılmıştır. Görsel kullanımının hem konunun daha iyi anlaşılması hem de izleyici ve aktarıcı arasındaki bağın daha uzun süre etkin kalmasını sağlayacağı açıktır. Buna rağmen sunumların neredeyse yüzde doksanında bu yöntem tercih edilmemiştir. TOKÜAD'ın dersleri içerisinde üç UNESCO dersleri içerisinde ise iki tanesinde görselle desteklenen anlatım yapılmıştır⁴. Bu da ortam her ne kadar yenilikten ve normal şartlardan çok daha fazla imkâna sahip olsa da kullanıcıların tercihleri ile alakalı olan bir durumdur.

Yaz okullarında verilen derslerdeki bir olumsuz yapı ise konu seçimleridir. İçinde bulunan dijital dünya ve bunun halkbilimi ya da kültür üzerindeki etkisi noktasında yapılan sunumlar değerlendirildiğinde dijitalleşme ile ilgili sadece iki adet dersin yer aldığı görülmektedir⁵. İcranın yapıldığı ortam dâhilinde konu çeşitliliğin bir miktar daha yeni döneme ve güncel kültür ortamına dönmesi beklenebilirdi. Ancak meseleye burada farklı bir yönden bakmak da gerekebilir. Düzenlenen bu okulların programlarının çok daha önceden planlanmış olması ve konuların pandemiden önce seçilmiş olması ihtimali göz önünde bulundurulmalıdır. Bunun yanında katılımcıların çoğunluğunun akademik hayata yeni adım atan lisans ve lisansüstü öğrenciler olduğu düşünüldüğünde halkbiliminin temel meseleleri hakkında bilgi verilmesi de tercih edilmiş olabilir. Bu açıdan konu seçimi noktasında okulların ilerleyen süreçte dijitalleşme ve oluşturduğu yeni kültürel ortamı programlarına daha fazla katmaları talep edilebilir.

Elektronik kültür ortamının son halkası olan dijitalleşme sürecinde insanların tercihleri ve yaşam biçimlerindeki değişim açıktır. Bir dönem bütün bilgi, eğlence, boş vakit geçirme ve rahatlama aracı olarak kullanılan televizyonun yerini alan bilgisayar ve internet sonrasında insanlar televizyondan uzaklaşmaya başlayarak zamanlarını yeni cihazlar karşısında geçirmeye başlamıştır. Burada da yeni siteler ve paylaşımların önemli olduğu farklı mecralar ortaya çıkmıştır. Sosyal medya başta olmak üzere çeşitli video ve ses paylaşım siteleri bu

noktada insanların çokça zaman geçirdiği ve ihtiyaçlarını giderdikleri alanlar olmuştur. Yaz okullarının bir eksiği de burada göze çarpmaktadır. Yeni ortamın yayın araçlarından olan sosyal medya ve video paylaşım siteleri verimli şekilde kullanılmamaktadır. Yapılan derslerin *Youtube*, *Vimeo*, *Dailymotion* gibi sitelere yüklenmesi ve katılımcılar dışındaki kişilere de açılması önem taşımaktadır. Burada bahsedilen üç yaz okulundan bunu en iyi şekilde yapan TOKÜAD'ın düzenlediği okul ve organizasyon olmuştur. Verilen derslerin tamamı kurumun *Youtube* sayfasında yayımlanarak katılımcı dışı kitleye de hitap etmiştir. Bunun yanında UNESCO'nun düzenlediği organizasyonun bir bölümü UNESCO Türkiye *Youtube* sayfasına eklenmekle birlikte Motif Vakfı'nın düzenlediği okulun kayıtlarına herhangi bir yerden ulaşılamamaktadır. Bilginin sınırlarının ortadan kalktığı bu dönemde özellikle bu tarz özel bir alana yönelik toplantıların halka açılmaması ya da bahsi geçen sitelerde kurumların kendilerine has sayfalar oluşturmaması dijitalleşme noktasında önemli bir eksikliklerdir⁶.

Olumsuz olarak nitelendirilebilecek bu özelliklerin yanında bu okulların dijitalleşmenin getirilerini artıya döndürdüğü alanlar da vardır. Öncelikle burada yapılan derslerin kayıt altına alınıp, depolanması ve paylaşılabilir olması bilginin devamlılığı noktasında çok önemli bir faydadır. Yapılan derslerin kaydedilmesi gelecek nesiller için sadece sözlü ya da yazılı ortamda değil elektronik ortamda da Türkiye akademisinin halkbilimi alanındaki çalışmalarını ve fikirlerini görmesi açısından dikkate değerdir. Halkbilimi için artık derleme ve araştırma faaliyetlerinin içerisine elektronik kültür ortamının da dâhil edilmesiyle beraber gelecek kuşaktan araştırmacıların kaynak temininde sadece yazılı eserler değil elektronik eserlerin de payı azımsanmayacak seviyede olacaktır. Bunun yanında sadece araştırmacılar için değil konuya ilgi duyan herkesin kolaylıkla, hızlıca ve istediği yerden ulaşabileceği bu kayıtlar alanla ilgili fikirlerin daha geniş bir çevreye yayılmasına da olanak sağlayacaktır. Yeni kuşağın ilgi ve öğrenme yapısı dikkate alındığında görsel ve işitsel yapının okumak veya salt dinlemeden daha verimli olduğu yadsınmaz bir gerçektir⁷. Kayıtların çeşitli sitelerde yayımlanması neticesinde de yeni kuşak halkbilimi meraklılarının kolaylıkla bu alanla ilgili temel bilgileri alabilecekleri sanal bir bellek de oluşmuş olacaktır.

Dijital ortamın ikinci bir artısı mekânsızlıktır. Herhangi bir mekâna bağlı kalmadan istenilen her yerden erişime uygun olan bu ortam sayesinde özellikle bilimsel etkinliklerin maddi ve manevi külfeti ortadan kalkmaktadır. Bir sempozyum ya da kongrenin en önemli giderleri katılımcıların yol, yemek, konaklama ve sunum yapacağı ortamın oluşturulmasına dayalı olarak büyük bir maddi külfettir. Dijitalleşme sayesinde dünyanın neresinde olursa olsun bilgi vermek isteyenle almak isteyenler herhangi bir masraf yapmadan ve kurumlarla kişiler bu yüklerin altına girmeden daha kolay ve pratik şekilde birçok bilimsel toplantıyı gerçekleştirebilecektir. Burada incelenen üç adet okulun toplam katılımcı sayısı bine yakındır. Normal şartlar altında bu sayıda insanın bir yerde toplanarak aynı etkinliği yapması ciddi bir planlama, emek ve para gerektirmekteyken dijitalleşme sayesinde evlerinde, iş yerlerinde ya da herhangi bir yerde internete bağlı bir cihaz sayesinde kişiler bu oturumlara katılabilmektedir.

Yine dijital ortamın olumlu yönlerinden birisi olan sınırsızlık yapısına göre de bilginin erişim sınırı tahmin edilenin çok üzerinde kişiye ulaşabilecektir. Normal şartlar altında yapılan bu tarz etkinliklerin katılımcıları sınırlı sayıda olmakta ve istekli olup çeşitli nedenlerle

etkinliklere katılmayan kişiler dışarıda kalmaktadır. Dijitalleşmeyle beraber artık tek bir cihaz üzerinden birçok kişinin katılım sağlayabilmesi veyahut kayıtların aktarımı ile sonradan izleme gibi avantajlar noktasında hedeflenen katılımcı sayısından çok daha fazlası kolaylıkla elde edilebilmektedir. Yeni dönemin en önemli meselelerinden birisi olan *izlenme sayıları* bu noktada dijital ortamın temel belirleyicileri konumuna gelmekle birlikte bir işin ne derece kabul gördüğünü ve sonrasında ne derece sürdürülebilir olduğunun da işaretlerini almada fayda sağlayacağı açıktır. Sınırsız bilgi ortamında iletişimin kolaylığı sayesinde dönüşler hemen olabildiği gibi yapılan işten çok çok sonra da geri bildirimler alınabilmektedir. Bu sayede yeni yapılacak etkinliklerin planlanması ve düzenlenmesi noktasında arz talep üzerinden bir yapı organize edilebilecektir.

Gerçekleştirilen bu organizasyonların halkbiliminin dijitalleşmesi noktasında bir olumlu yanı da geleneksel ile moderni bir araya getiriyo olmasıdır. Bu noktada özellikle UNESCO tarafından düzenlenen yaz okulunda yapılan âşık atışması, gölge oyunu gösterisi, ihlamur baskı ve masal anlatıcılığı etkinlikleri dikkate değerdir. Sözlü gelenek içerisinde doğan ve gelişen bu yapılar yaz okulundaki etkinlikler arasında dijital ortamda gösterilme ve icra edilme şansı bularak bir nevi geleneksel mekânlarından ayrılarak yeni ortama adapte edilmişlerdir. Örnek vermek gerekecek olursa masal anlatımının kadın icracıları hem geleneksel ortamda hem de yeni ortamda aynen kullanılmıştır. Bununla birlikte âşık atışmasında âşıklar ekran karşısında olmalarına rağmen geleneksel atışma yapısının neredeyse aynısını sergileyebilmişlerdir. Böylelikle yeni kültür ortamı içerisinde geleneğin koruduğu kültürel unsurlar farklı bir ortamın içerisine dâhil edilmiş ve kozmopolit bir yapı meydana getirilmiştir. Geleneğin bu tarz bir gelişim ile yeniden üretimi ve aktarımı ile birlikte de yok olma ya da müzeli olarak kalma gibi bir durumun ortadan kalkacağı söylenebilir.

Sonuç

Dijital dünyanın sınırsız yapısı ile birlikte ortaya çıkan özgürlük hissi insan hayatının içerisinde çok farklı alanlarda hissedilir konumdadır. Özgürlüğün ortaya çıkardığı rahat ortam içerisinde de elbette daha verimli ve kolay işleyen bir sürecin geleceği açıktır. Bu noktada eğitim öğretim süreçleri içerisinde sayılabilecek olan çeşitli bilimsel toplantılar ve etkinliklerin dijital ortama aktarılması ile birlikte çeşitlilik artarak devam edecektir. Bahsi geçen okullar da bunların birer örneğidir. Her ne kadar emekleme sürecinde olunsu da dijital dünyanın birçok nimeti bu okulların eğitim sürecinde olumlu yönde kullanılmaya çalışılmıştır. Bunun yanında elbette geliştirilmeye açık veya gelişmesi gereken noktalar da görülmektedir. Zorunluluklar etrafında şekillenen süreç içinde hayatın olağan akışının bir nebze olsun doğru şekilde devam ettirilmesi, bilgi alışverişi, sosyalleşme gibi birçok unsurun sağlanabildiği çok katılımcılı toplantıların dijitalleşme ile birlikte artık daha kolay erişilebilir olduğu görülmektedir. Bireyselden kurumsala uzanan çerçevede hızlı şekilde yeni çağın düzenine ayak uydurmanın gerekliliği de açıktır. Artık görüldüğü üzere herhangi maddi külfetin altına girmeden de alanla ilgili çalışmalar yapılabilmekte, usta çırak ilişkisi doğrultusunda eğitim alınabilmekte veya verilebilmektedir. Bununla birlikte sanal dünyanın esnek yapısı sayesinde çok zamanlı ve çok kişili katılım sayesinde daha kolay şekilde bilgiye erişim de gerçekleş-

bilmektedir. Bahsi geçen okulların icraatları sonrasında alana ilgi duyan genç araştırmacıların farklı konularda fikir sahibi olması sağlanmış, yazılı ortamdan tanınan hocaların elektronik ortam sayesinde canlı şekilde görülüp sohbet edilme fırsatı elde edilmiş, unutulmaya yüz tutmuş ya da çok kısıtlı bir alana sıkışmış olan geleneksel unsurların da tekrardan üretilerek dijital hafızaya kaydı sağlanmıştır. Bu sayede elektronik ya da dijital kültür ortamı halkbilimi araştırmaları için yeni bir kültürel yapı olduğunu da kanıtlamıştır.

Notlar

- 1 Daha detaylı bilgi için bkz. <http://tokuad.org.tr>
- 2 Daha detaylı bilgi için bkz. <https://www.unesco.org.tr>
- 3 Daha detaylı bilgi için bkz. <http://motifvakfi.com.tr>
- 4 Burada belirtmek gerekir ki görsel olarak tarif edilen yapı fotoğraf, resim ya da videoyu kapsamaktadır. Sunular içerisinde kullanılan sunular bu kapsama dahil edilmemektedir.
- 5 Bu dersler UNESCO'nun düzenlediği yaz okulunda Prof. Dr. Ruhi Ersoy ve Prof. Dr. Metin Ekici tarafından verilen derslerdir.
- 6 Bahsi geçen kurumların Youtube sayfalarına bakıldığında TOKÜAD yeni kurulmasına rağmen aktif şekilde bu platformu kullanırken UNESCO Türkiye ve Motif Vakfı'nın Youtube sayfaları neredeyse kendi haline bırakılmış birer alandır. Arama motorlarından sonra en çok aramanın yapıldığı ve milyarlarca insanın her gün giriş yaptığı bir sitede bu tarz kültür kurumlarının temsili önem arz etmektedir. Bu noktada bir an önce daha profesyonel şekilde ve aktif olarak bu sayfaların kullanımını elzemdir.
- 7 Bu konu ile ilgili yapılmış bir çalışma için bkz. <https://digitalage.com.tr/yeni-neslin-ogrenme-yolculugu-arastirma/>

Araştırma ve Yayın Etiği Beyanı

Bu makale 2. Motif Uluslararası Genç Halkbilimciler ve Türk Dünyası Kongresi'nde sözlü bildiri olarak sunulmuş, raporlaştırıldıktan sonra bu dergiye gönderilmiştir. (This article was presented as an oral presentation at the 2nd Motif International Young Folklorists and Turkic World Congress .Başka bir dergiye değerlendirilmek üzere gönderilmemiştir.)

Research and Publication Ethics Statement

(This is a research article, containing original data, and it has not been previously published or submitted to any other outlet for publication. The author followed ethical principles and rules during the research process. In the study, informed consent was obtained from the volunteer participants and the privacy of the participants was protected.

Yazarların Makaleye Katkı Oranları

Bu makaledeki birinci yazar % 100 düzeyinde çalışmanın hazırlanması, veri toplanması, sonuçların yorumlanması ve makalenin yazılması aşamalarına katkı sağlamıştır.

Contribution Rates of Authors to the Article

The first author in this article contributed to the 100% level of preparation of the study, data collection, interpretation of the results and writing of the article.

Destek Beyanı

Bu çalışma herhangi bir kurum veya kuruluş tarafından desteklenmemiştir.

Support Statement (Optional)

There is no conflict of interest between the authors of this article.

Teşekkür (İsteğe bağlı)**Acknowledgement (Optional)****Çıkar Beyanı**

Çalışma hazırlanırken; veri toplanması, sonuçların yorumlanması ve makalenin yazılması aşamalarında yazarlar arasında herhangi bir çıkar çatışması durumu söz konusu olmamıştır.

Statement of Interest

There is no conflict of interest between the authors of this article.

Kaynakça

- Çetin, M., & Özgiden, H. (2013). Dijital kültür sürecinde dijital yerliler ve dijital göçmenlerin twitter kullanım davranışları üzerine bir araştırma. *Gümüşhane Üniversitesi İletişim Fakültesi Elektronik Dergisi*, 2(1), 172-189.
- Karakaş, M. (2020). Covid-19 salgının çok boyutlu sosyoloisi ve yeni normal meselesi. *İstanbul Üniversitesi Sosyoloji Dergisi*, 40(1), 541-573.
- Ong, W. J. (2010). *Sözlü ve yazılı kültür sözün teknolojileşmesi*. Metis.
- Türk, M. S. (2020). Dijital çağda yükseköğretimin geleceği. *Uluslararası Medeniyet Çalışmaları Dergisi*, 5(2), 211-229.



Bu eser Creative Commons Atıf 4.0 Uluslararası Lisansı ile lisanslanmıştır. (This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License).



folk/ed. Derg, 2022; 28(2)-110. sayı
DOI: 10.22559/folklor.2129

Derleme makalesi/ Compilation article

Karakeçili (Kırıkkale) İlçesi Fıkralarının Metinsel Analizi*

Textual Analysis of the Anecdotes of the Karakeçili
(Kırıkkale) District)

Bedri Özçelik**

Öz

Türk halk edebiyatı anlatma esasına bağlı edebi metin türlerinden biri olan fıkra, her toplumun kendine has kültürü içinde meydana gelmekte ve diğer edebi türlerden muhteva ve yapı özellikleri bakımından farklılıklar göstermektedir. Çalışmada, daha önce kapsamlı olarak herhangi bir araştırma ve inceleme yapılmamış olan Kırıkkale ili Karakeçili ilçesi fıkralarını ve bu fıkralara bağlı fıkra tiplerini araştırarak bilim dünyasına kazandırma amaçlanmıştır. Halk bilimi alanıyla ilgili çalışmalarda yazılı ve sözlü kaynaklardan derlenerek yazıya geçirilen metinleri ele alıp inceleyen iki de-

Geliş tarihi (Received): 25-10-2021 – Kabul tarihi (Accepted):12-04-2022

* Bu makalede analiz edilen fıkra metinleri, 1994 yılında Kırıkkale ili Karakeçili ilçesinden derlenmiş ve daha sonra yayımlanmış olan “Özçelik, B. (1995). Kırıkkale Karakeçililerinin halk bilimi derlemeleri. Kırıkkale: Karakeçili Kaymakamlığı.” adlı eserden alınmıştır. 1995 yılında yayımlanan bu eserde Etik Kurul kararı bulunmamaktadır. (The texts of the anecdotes analyzed in this article are published in “Özçelik, B. -1995- which was compiled from Karakeçili district of Kırıkkale province in 1994 and published later. Folklore collections of Kırıkkale Karakeçilis. Kırıkkale: Karakeçili District Governorship.” Taken from the. There is no Ethics Committee decision in this work, which was published in 1995).

**Dr., Öğr. Gör., Kırıkkale Üniversitesi Fatma Şenses Sosyal Bilimler Meslek Yüksekokulu. (Kırıkkale University Fatma Şenses Vocational School of Social Sciences). bedriozcelik@kku.edu.tr. ORCID 0000-0002-7589-2731

ğerler dizisinden bahsetmek mümkündür. Bunlardan birincisi metin merkezli ikincisi ise bağlam merkezli paradigmadır. Çalışmanın amacına ulaşmak amacıyla alan araştırması yöntemlerinden görüşme (mülakat) yoluyla derleme metodu kullanılarak sözlü kaynaklardan yöre fıkraları derlenmiş ve anlatı esasına bağlı folklor ve edebiyat metinlerini inceleme yöntemi kullanılarak bu ürünler değerlendirilmiştir. Çalışmada ilk olarak fıkra türü ile ilgili yapılan araştırma ve incelemelere yer verilmiştir. İkinci olarak Kırıkkale ili Karakeçili ilçesi fıkra tipleri tespit edilmiş ve metinler bu fıkra tiplerine göre tasnif edilmiştir. Üçüncü olarak da yöre fıkralarında ele alınan konular belirlenmiş ve söz konusu metinlerin yapı bakımından tahlili yapılmıştır. Son bölümde ise Kırıkkale ili Karakeçili ilçesinden derlenen 27 fıkra metnine yer verilmiştir. Bu sayede hem Kırıkkale ili Karakeçili ilçesinde yaşayan Karakeçililerin mizah anlayışından hareketle olaylar karşısında sergiledikleri tutumlarla verdikleri ince mesajları hem de yöredeki fıkra tipleri tanıtılmaya çalışılmıştır. Anadolu sahası Türk halk edebiyatı ürünlerini derlemek ve bu ürünler üzerinde değerlendirmeler yapmak Türk halkını daha yakından tanıma imkânı vermektedir.

Anahtar sözcükler: *fıkra tasnifi, Karakeçili ilçesi fıkraları, fıkra tipleri, Dadaylı fıkra tipi*

Abstract

Anecdote, which is one of the literary text genres based on the narrative principle of Turkish folk literature, occurs within the unique culture of each society and differs from other literary genres in terms of content and structural features. The study has carried out with the aim of bring Karakeçili districts of Kirikkale province anecdotes, which has not been extensively researched and analyzed before, and the types of anecdote related to these anecdotes, in the scientific world. In studies on folklore, it is possible to mention about two paradigms that deal with and examine written texts compiled from written and oral sources. The first of these is the text-centered paradigm and the second is the context-centered paradigm. In order to achieve the aim of the study, local anecdotes were compiled from oral sources by using the method of compiling through interview, one of the field research methods and these works were evaluated by using method of examining folklore and literal texts based on narrative. Firstly, researches and reviews on the type of anecdote were included. Secondly, the anecdote types of Karakeçili of Kirikkale province district were determined and the texts were classified according to these anecdote types. Thirdly, the topics discussed in the local anecdotes were determined and the texts in question were analyzed in terms of structure. Finally, the text of 27 anecdotes compiled from Karakeçili district of Kirikkale province is included. In this way, it has been tried to introduce both the subtle messages they give with their attitudes towards the events based on the sense of humor of the people of Karakeçili living in Karakeçili district of Kirikkale province and the types of anecdote in the region. Compiling the Turkish folk literature works of the Anatolian field and making evaluations on these works will provide the opportunity to get to know the Turkish people more closely.

Keywords: *anecdote classification, Karakeçili district anecdotes, anecdote type, Dadaylı anecdote type*

Extended summary

Introduction and research questions

The aim of the study is to determine, classify and analyze the anecdotes of Karakeçili district on that have not been researched and examined before; to determine the place of the texts compiled from the region in the Turkish anecdote types and at the same time to ensure that the anecdotes of the Karakeçili district take place in the literature.

The questions that are effective in the emergence of the study are as follows: Where is Karakeçili district, which is a compilation field, geographically located? Why was this region chosen? What studies have been done on the definition and classification of the type of anecdote? What are the types of anecdotes of Karakeçili district and what determinations have been made about the place of anecdote types in Turkish anecdote types? What kinds of topics covered in the local anecdotes? What can be said about the structure, language and style of the compiled anecdotes?

Literature review

When the literature is examined, it is seen that there are many studies on anecdote type. Since the 19th century, the studies named ‘Hazine-i Letaif published by Mehmet Tevfik in 1885, Letaif-i Fikarat published by Ahmet Fehmi in 1886, Letaif-i Nadide published by Ali Muzaffer in 1897, and Faik Reşad’s Külliyyat-ı Letaif’ have been made on the subject of anecdote and have made significant contributions to the literature. If in the following periods, the existence of the following studies can be seen: (Boratav, 1988; Gözaydın, 1977; Altunel, 1990; Sakaoğlu, 1995; Yıldırım, 1999). The definition, classification and text determination of the anecdote were emphasized mainly in these studies. Especially, when the studies carried out in the 21st century are examined, it has been determined that the classifications are made on the basis of the anecdote types of Anatolian Turkish folk literature. However, it was observed that any information was not given on the types of anecdotes in Karakeçili district. For this reason, in this study, Karakeçili anecdotes were classified according to their types, these texts were analyzed and brought to the literature as an original study.

Methodology

A literature review was conducted for the definition and classification of the type of anecdote. The anecdotal texts examined in the study were compiled from oral sources by using the interview technique, which is a compilation method in the field. In the field, 11 resource people were interviewed and 27 anecdotal texts were compiled from the region, 27 texts were included in the study and a scientific analysis was made based on the text-centered analysis method. The subject, language, style of the anecdotes; the anecdotes were analyzed in terms of structure and content by making inferences about the time of event, place and traits of characters in the anecdotes.

Result and conclusion

Evaluations were made by answering the questions that were effective in the emergence of the study and the following results were reached:

Karakeçili district is connected to Kırıkkale province. It is on the Ankara-Kayseri highway (state road) and is 97 km away from Ankara; it is 33 km away from Kırıkkale by an asphalt road on its northeast. The fact that the people of the district show the characteristics of a closed society and keep the folk culture and literature alive has caused this region to be preferred.

Based on the anecdotes of Karakeçili district, it is possible to list the types of anecdotes as follows:

- individual types who gain the ability to represent the common personality
- types that are accepted its famous in the geographical area where Turkish is spoken and in the world: Nasreddin Hodja anecdotes
- local types: Dadaylı anecdotes
- coterie types: Tatar type
- region and locality types: Sarıkayalı and Çatalçeşmeli anecdotes
- everyday types: mother - father, mother-son and mother in law - bride anecdotes,
- morbid and bad types: crazy, rowdy, dishonest and awol anecdotes
- types representing arts and professions: doctor, servant anecdotes and trendy guys.

The anecdotes of Karakeçili district are about people living in rural areas who earn their living by agriculture and animal husbandry. In Karakeçili, the people of the district and the villagers became the characters of the anecdotes. In the local anecdote types of this region, the subject is told as a small event. In these anecdotes, the existence of people living in the region is clearly seen. The texts in question assumed a corrective task by checking out the social life and the social system and criticizing the disrupted and failing aspects of them. Anecdotes, which are the products of oral tradition in Karakeçili district, contain traces of the social and economic life of the district in question in many ways, since they are formed depending on the social life. The anecdotes are told by the people of Karakeçili who live this life.

Structurally, local anecdotes are generally based on a single event and thought and finished with a judgment. In the introduction part of the anecdotes, the presentation of the cases in the texts is in the style of a story, informations about the place, time and persons is given. The events in the district anecdotes are taken from daily life and presented as short scenes of life. The time and place of these events are mostly clear. The surrounding villages and geographical locations connected the district, with the center of Karakeçili being the main place, are the places where the anecdotes are mentioned. The vast majority of the characters in the anecdotes are people who live in real life; some of them are representative.

The language and style of Karakeçili anecdotes; clear, understandable and simple. Sentences and words in the spoken language of the people are seen in the anecdotes of the district. Similar sentence forms were used in the anecdotal texts, and simple verb sentences

were preferred mainly. The liveliness of the narration of the anecdotes provides mutual conversations. It surprises with unexpected event resolutions. Anecdotes usually consist of a thesis and an antithesis in terms of establishment. In the preparation section, brief information about the event or the idea to be given is given, then the thesis, the antithesis is expressed, and finally, is linked to a provision. The provision is included in the conclusion part of the anecdotes. The stake to be taken from the provision in the conclusion part is made feel mysteriously. Because almost every anecdote has a “lecturing”.

In anecdotes, which are products of oral culture science, new variants emerge, as in other genres, and texts live with their new forms. It is possible to see this especially in the Nasreddin Hodja anecdotes told in the region. In the anecdotes of “Sarıkayalı, Çatalçeşmeli, Sulubuklü” told in Karakeçili and in the anecdotes around the “Dadaylı type”, which is a local type, aspects such as being ridiculous, naivety, and ready-to-response are more evident. While extraordinary is seen in The Elephant and The Ants named anecdote told in the region, all of the other anecdotes bear traces of real life. District anecdotes are usually based on a single event. However, very few texts include more than one event for a better understanding of the subject. Of course, Karakeçili anecdotes have the function of making people laugh, entertaining and having a good time. However, apart from these, the function of lecturing, making people think and educating is also seen in the local anecdotes.

Giriş

XVI. yüzyılda Karakeçili Yörüklerinin, Ankara-Kırıkkale bölgesinde yerleşik düzene geçmesiyle bir yerleşim yeri olarak kurulan Karakeçili, 1990 yılında ilçe statüsüne kavuşmuş ve Kırıkkale iline bağlanmıştır. Ankara-Kayseri karayolunun (devlet yolu) üzerinde olup Ankara’ya 97 km, kuzey doğusunda bulunan asfalt bir yolla Kırıkkale’ye 33 km uzaklıktadır. İlçe, kuzeydeki 1540 rakımlı Küre Dağı’nın, güneydeki 1351 rakımlı Paşa (Barek) Dağı’nın ve Ala Dağı ile çevrilidir. Doğusunda Kızılırmak vadisi yer almaktadır. Güney-kuzey istikametinden uzanarak Kızılırmak vadisiyle birleşen Akkoşan Özü vadisinin geniş düztabanından ibaret coğrafi bir konuma sahiptir. Batısında Bayram Kalesi (Bayram Tepesi) bulunmaktadır. İlçenin doğuya bakan toprakları, bugünkü Kapulukaya baraj gölünün sıfır noktasındadır. Bu baraj gölü Kırıkkale ili Karakeçili ilçesinin sulama suyu ihtiyacını karşıladığı gibi aynı zamanda ilçeye doğal bir güzellik katmaktadır (Özçelik, 1995: 18).

Kayı Boyu’na mensup olan Karakeçililerin soyu Ertuğrul Gazi’ye dayanmaktadır (Sakallı, 1997: 15). Kayılar Osmanlı Devleti’ni kuran Oğuzların 24 boyundan biridir. XVI. yüzyılda Anadolu’da Karakeçili adında iki önemli oymağa rastlanmaktadır. Bunlardan biri Urfa, diğeri de Ankara bölgesinde yaşamaktadır (Sümer, 2001: 427). Kırıkkale ili Karakeçili ilçesinde yaşayan halk Karakeçili Türkmenlerindedir. Anadolu’nun diğer yörelerinde yaşayan Karakeçililer de aynı aşirettendir. Karakeçililer, Osmanlı kayıtlarında “Ulu Yörük” şeklinde olarak da adlandırılmaktadır. Ankara şer’iye sicillerinde Karakeçililerle ilgili kayıtlara geçen, “Yörükani Karakeçili” ifadesine yer verilmektedir. Bu da Karakeçililerin yerleşik hayata geçene kadar göçer-evli olarak yaşadıklarına işaret etmektedir (Deral, 1998: 10-11).

Üzerinde çalışma yapılan bu bölgede ekonomi tarıma ve hayvancılığa dayanmaktadır. İlkbahar, yaz ve sonbahar aylarında yoğun bir şekilde çalışan ilçe halkı kış mevsiminde yapacak çok fazla iş bulamamaktadır. Uzun kış gecelerinde ilçe halkı bir araya gelerek sohbet etme imkânı bulmakta bu esnada birbirlerine anonim Türk halk edebiyatının yöreye ait eşsiz güzellikteki eserlerini takdim etmektedirler. Bu yüzden Kırıkkale ili Karakeçili ilçesinde Türk halk edebiyatı canlı bir şekilde varlığını sürdürmektedir. Yetişkin erkekler, kadınlar, delikanlılar, genç kızlar ve çocuklar kendi aralarında sözlü kültür ürünlerini anlatırken özellikle fıkralara da yer vermektedirler.

Söz konusu ilçe halkı kapalı bir toplum yapısına sahip olduğundan, somut olmayan kültür mirası bakımından adından bahsettirecek kadar zengindir. Bu yörenin halk edebiyatı mahsulleri özellikle “sözlü kültür bilimi” açısından henüz tam olarak incelenmemiştir. İlk olarak 1994 yılında yörede mevcut olan Türk halk edebiyatı ürünleri tarafımızca derlenmiştir. Tespit edilmiş olan Türk halk edebiyatı ürünleri ile ilgili o dönemde inceleme çalışması yapma imkânı bulunamamıştır. Bu yüzden metinler üzerinde herhangi bir analiz yapılmamıştır. Bunları sadece metin olarak ilim dünyasına sunmak, yeterince tanıtmamak tarafımızca bir eksiklik olarak görülmüştür. Bu eksiklik çözülmesi gereken önemli bir problem kabul edilmiş ve bu çalışma söz konusu problemi çözmek amacıyla yapılmıştır. Çalışmada yörede yapılmış olan saha çalışması sonucunda elde edilen 27 fıkra metni üzerinde tasnif, tahlil ve değerlendirmede bulunulmuştur. Çalışmanın amacı Kırıkkale ili Karakeçili ilçesi fıkralarının tasnifini ve tahlilini yapmak ve Anadolu sahası Türk halk edebiyatı çalışmalarına katkı sağlamaktır.

1. Fıkra hakkında

Bir milletin dünya görüşünü, hayat anlayışını, değer yargılarını, inançlarını ve kültürünü yansıtan en önemli kaynaklardan biri, o milletin diliyle oluşmuş edebi eserleridir. Edebi metinler milleti millet yapan unsurları geçmişten geleceğe taşıyan önemli bir hazinedir. Farklı özellikleri sebebiyle bu edebi metinler çeşitli türlere ayrılmakta ve farklı şekilde adlandırılmaktadır. Malzemesi dile dayanan, sözlü gelenek içinde gelişmiş olan ve içerik bakımından kendine has özellikler gösteren bu edebi türlerden biri de fıkradır (Elçin, 1993: 566; Karadağ, 123).

Türk fıkralarının tasnifiyle ilgili olarak bilim adamları tarafından farklı görüşler ortaya konulmuştur (Boratav, 1988, s. 91; Gözaydın, 1977: 204-207; Sakaoğlu, 1995; Yıldırım, 1999; Altunel, 1990; Gökşen, 2003). Bunların tamamının üzerinde durmak çalışmanın sınırlarını aşmaktadır. Bu yüzden burada çalışmada esas alınan Yıldırım’ın fıkra tasnifi ile ilgili görüşe yer verilmiştir. O, fıkra tiplerini esas alarak Türk fıkralarını şu şekilde bir tasnif etmiş ve tiplerine göre Türk fıkralarını yedi ayrı başlık altında değerlendirmiştir:

“1. Ortak şahsiyeti temsil yeteneği kazanan ferdi tipler a. Türkçe’nin konuşulduğu coğrafi alan içinde ve dünyada ünlü kabul edilen tipler: Nasreddin Hoca/ b. Türk boyları arasında tanınan tipler: İncili Çavuş, Bekri Mustafa, Esenpulat, Ahmet Akay, Kemine/ c. Türk boyları arasında halkın ve zümrelerin ortak unsurlarının birleştirilmesinden doğan tipler: Bektaşî, Aldar Köse/ d. Aydınlar arasından çıkan tipler: Haşmet, Koca Ragıp Paşa, Mirali, Nasreddin Tüsi, Keçecizade İzzet Molla/ e. Mahalli Tipler/ f. Belli

bir devrin kültürü içinde yaşatılan tipler: Karagöz 2. Zümre tipleri 3. Azınlık tipleri 4. Bölge ve yöre tipleri 5. Yabancı fıkra tipleri 6. Gündelik fıkra tipleri a. Aile fertleri ile alâkalı tipler: Ana-baba, karı-koca, kaynana, baba-çocuk, anne-çocuk/ b. Mariz ve kötü tipler: Deli, hasis, cimri, kör, topal, sağır, dilsiz, hırsız, dolandırıcı, eşkıya, yankesici, bıçkın/ c. Sanat ve meslekleri temsil eden tipler: Ressam, şair, doktor, avukat, bezirgân, bakkal, kasap, molla, imam, kadı, asker 7. Moda Tipler” (Yıldırım, 1999: 62).

2. Kırıkkale ili Karakeçili ilçesi fıkralarının tiplere göre tasnifi

Karakeçili ilçesi fıkraları tiplerine göre tasnif edilirken Yıldırım’ın yapmış olduğu fıkra tasnifi esas alınmış ve yörede karşılaşılan tiplerin varlığı dikkate alınarak adlandırmalar yapılmıştır. Buna göre söz konusu yörede yapılmış olan derleme sonucunda 27 fıkra metni tespit edilmiş ve bu ürünler fıkra tiplerine göre şu şekilde sınıflandırılmıştır:

2.1. Ortak şahsiyeti temsil yeteneği kazanan ferdi tipler

2.1.1. Türkçenin konuşulduğu coğrafi alan içinde ve dünyada ünü kabul edilen tipler: Nasrettin Hoca fıkraları

Nasrettin Hoca, hem Türk dünyasında hem de dünyada tanınmış bir fıkra tipidir. Halk arasında bilge, hikmet sahibi bir şahsiyet olarak bilinmektedir. Türk milletinin gönül dünyasından çıkan önemli nükte ve mizah ustasıdır. O, halkın ortak zekâsını, aklını ve sağduyusunu temsil eden bir tiptir. Bu yüzden halk karşılaştığı problemlere çözüm bulmak için Nasrettin Hoca’nın fıkralarından faydalanmıştır (Yıldırım, 1999: 63-64).

Karakeçili’de “*Nasrettin Hoca*” fıkra tipi ile oluşmuş 3 metin tespit edilmiştir. Birinci metinde Nasrettin Hoca fıkrası olarak bilinen “Parayı Veren Dündüğü Çalar” (Fıkra Nu: 1) adlı metinde Hoca eşeğiyle pazara giden köy sakini kişi olarak değil, eşeğine binip düdük satan bir “çerçi” olarak rol almaktadır. “Gazan Öldü” (Fıkra Nu: 2) fıkrasında ve “Gapiya Sahap Ol” (Fıkra Nu: 3) fıkrasında fıkra tipi olan Nasrettin Hoca tipinin rolünde yöreye bağlı bir değişiklik bulunmamaktadır.

2.2. Mahalli tipler:

Türklerin yaşadıkları coğrafyaların küçük bölge ve yörelerinde tanınan, aşına olunan, bilinen, meşhur olan fıkra tipleri sadece o yörede yaşayanlar tarafından kabul görmüşlerdir. Bu tipler o coğrafyadaki halkın olaylar karşısındaki yaklaşımını belirtmede önemli görevler icra etmektedir (Yıldırım, 1999: 68).

Kırıkkale ili Karakeçili ilçesinde “*Dadaylı Mustafa*” fıkra tipini mahalli tip olarak almak mümkündür. Bu tipler oluşmuş “Dadaylı’nın Garısı Fıhrası”, “Dadaylı-Deli Mustafa’nın Fıhrası”, “Dadaylı-Musdafa-Ben de Varım Fıhrası”, “Dadaylı’yınan Dilencinin Fıhrası”, “Dadaylı’nın Körlüğü Fıhrası”, “Dadaylı’nın Soyunması Fıhrası” ve “Dadaylı’nın Eşeği Kesmesi Fıhrası” adlı toplam 7 fıkra metni derlenmiştir (Fıkra Nu: 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10).

2.3. Zümre tipleri

Bu fıkralarda fıkra tipi temsil ettiği zümrenin belirgin özelliklerini göstermektedir. “Mevlevi, Yörük, Terekeme, Tahtacı, Köylü...” (Yıldırım, 1999: 69) zümre tipleri bu fıkraların temsilcileridir.

Kırıkkale ili Karakeçili ilçesinden derlenen fıkralarda “*Tatar*” zümresi fıkra tipi olarak görülmektedir. Karakeçili’ye bağlı Sülübük köyü “Tatar” Türklerindedir. Tatarlara ait birtakım karakteristik özellikler göstermektedirler. Saf, kandırılmaya müsait ve inatçı olma özellikleri, konuşma dillerindeki ağız farklılıkları fıkra tipi olmalarına sebep olmuştur. Tatar fıkra tipiyle “Demirci Gara’nın Fıhrası ve Tatar İnadı Fıhrası olmak üzere 2 fıkra metni derlenmiştir (Fıkra Nu: 11, 12).

2.4. Bölge ve yöre tipleri

Belli bir yörede hayatını sürdüren insanları temsil eden ve buldukları mekânla adlandırılan fıkra tipleri bu gruba girmektedir. Bu tipin asıl özelliği yaşadığı yöreyle anılması ve söz konusu bölge içinde yaşayan insanların ortak yönlerini temsil etmesidir. Kayserili, Karatepli, Andavallı, Karadenizli, Konyalı, Horasanlı vb. fıkra tipleri en çok bilinen tiplerdir (Yıldırım, 1999: 70).

Karakeçili aşiretine mensup insanların yaşadığı ilçede de yakın köylerden olan ve o köylerin ortak özelliklerini yansıtan tiplerle ilgili anlatılan fıkralar mevcuttur. Özellikle “*Sarıkayalı*” fıkra tipinin daha yaygın olduğu tespit edilmiştir. Bunun yanında “Çatalçeşmeli” fıkra tipi ile ilgili anlatımların varlığı dikkat çekmektedir. Sarıkayalı tipiyle oluşan “Zerdali Değneğini Yağlama Fıhrası”, “Sarıgayalı’nın Hac Dönüşü Fıhrası”, “Sarıgayalıların Kellere Körleri Fıhrası” olmak üzere 3 metin derlenmiştir (Fıkra Nu: 13, 14, 15). Çatalçeşmeli fıkra tipi ile meydana gelmiş “Çatalçeşmelilerin Cenaze Namazı Fıhrası” adında 1 metin derlenmiştir (Fıkra Nu: 16).

2.5. Gündelik fıkra tipleri

Toplumda her zaman şahit olunan çeşitli hadiselerin, herhangi bir şahsa, şahsın taşıdığı isme, lakaba, sığata ve unvana istinat etti ettirilerek görülen fıkraların temsilcileri gündelik fıkra tipleri olarak adlandırılmaktadır. Bu tipler kalıcı olmayan, süreklilik arz etmeyen tiplerdir. Bu sebeple bu tipler unutulmaya mahkûmdur. Şayet bu tiplerle ilgili fıkralar zamanla kalıcı nitelik kazanırsa başka fıkra tiplerine dönüştüğü görülmektedir (Yıldırım, 1999: 70).

Karakeçili’de de bu fıkra tipleriyle oluşmuş fıkralar bulunmaktadır. Bu yöredeki gündelik fıkra tipleriyle oluşan fıkraların anlatımı süreklilik arz etmediği için bir başka fıkra tipine dönüşmemiş ve zamanla unutulmuştur.

2.5.1. Aile fertleriyle alakalı tipler: anne-baba, karı-koca, kaynana, baba-çocuk, anne-çocuk:

Söz konusu yöreden derlenen fıkralar “*anne-baba, anne-oğul ve kaynana-gelin*” tiplerinden oluşmaktadır. “Garakeçili’nin Gohusu”, “Can Çekişme Fıhrası”, “Osuruh Yılı Fıhrası” olmak üzere 3 metin kaydedilmiştir (Fıkra Nu: 17, 18, 19).

2.5.2. Mariz ve kötü tipler: deli, namussuz, asker kaçağı, bıçkın gibi...

Karakeçili'deki mariz ve kötü tipler diye adlandırılan “*deli, bıçkın, namussuz ve asker kaçağı*” gibi tiplerden oluşan fıkralar mevcuttur. Delinin Deliye Oyunu Fıhrası, Akif Dayı'nın Zoba Fıhrası, Namıssıza Cevap Fıhrası, Tahsildarın Bayılması Fıhrası adıyla 4 metin derlenmiştir (Fıkra Nu: 20, 21, 22, 23).

2.5.3. Sanat ve meslekleri temsil eden tipler: doktor, hizmetkâr

Karakeçili'de bir sanat ve bir mesleği temsil eden tiplerle ilgili fıkra sayısı sınırlıdır. Bu tip ait fıkralar süreklilik arz etmemektedir. Bu sebeple zamanla söz konusu tiplerle oluşmuş fıkralar unutulmaktadır. Karakeçili'de “*doktor ve hizmetkâr*” fıkra tipine ait “Batdal Çavışın Dış Çekme Fıhrası”, “Gürselin İstifası Fıhrası” olmak üzere 2 metin tespit edilmiştir (Fıkra Nu: 24, 25).

2.6. Moda tipler

Yerli ve yabancı tipler olarak iki gruba ayrılan bu tipler, toplumdaki belli bir anlayışın ortaya çıkardığı tipler olmaları ve bu anlayışın son bulması ile yok olmaları bakımından dikkat çekicidir. Bu tiplerin var olması toplumda görülen geçici ve değişken olaylara bağlıdır. Olayı meydana getiren hususlar yok olduğunda bu tipler de ortadan kaybolmaktadır.

Karakeçili'den derlenen modern tipe ait fıkra metinleri de toplumda ortaya çıkmış yaşanmış olaylara dayanmaktadır. Yöreden bu tipe ait “Allah'ın İşine Garişmam Fıhrası” (Fıkra Nu: 26) bir metin derlenmiştir.

Bunların dışında kahramanları diğer canlılar olan ve fıkra-masal (Önal, 2011, s. 5) şeklinde tasnif edilmiş olan fıkralardan bahsetmek mümkündür. Karakeçili'de anlatılan “Fillerinin Garıncaların Fıhrası” bu tarz bir fıkra olarak kabul edilmiş ve çalışmaya dâhil edilmiştir (Fıkra Nu: 27). Bu fıkra fabl niteliği de taşımaktadır.

3. Kırıkkale ili Karakeçili ilçesi fıkralarında ele alınan konular

Fıkra türü, konu çeşitliliği bakımından oldukça zengin ve renklidir. Sözlü geleneğin bir türü olan fıkra; ders vermek, bir dünya görüşünü belirtmek, herhangi bir düşünceyi örnekle güçlendirmek, yanılma durumlarına delil göstermek, hisse kapmak, sohbeti tatlı hale getirmek, hoşça vakit geçirmek amacıyla anlatılmakta, çeşitli olayları konu edinmektedir (Artun, 2008). Bu türün konuları, yaşanmış ya da yaşanabilecek olaylar üzerine kurulmuştur. Her dönemde insanlar, gördükleri toplumsal çatışmaları fıkra konusu haline getirerek düşüncelerini, duygularını, çeşitli tutum ve davranışlarını fıkra kahramanlarının ağzından anlatmışlardır.

Kırıkkale ili Karakeçili ilçesi fıkralarının konuları da ilçe halkının hayatından izler taşımaktadır. Bunlar “halkın hayatıyla ilgili fıkralar” (Fıkra Nu: 24, 25) olarak adlandırmak mümkündür. Bazı fıkralarda konular, daha çok fıkra tipi adını verilen kahramanlara göre

belirlenmiş ve bu açıdan tasnif edilmiştir. Bu fıkralar konuları bakımından “fıkra tiplerinin, zeki, kurnaz, hazırcevap – nükteli – sağduyulu kişilikleriyle ilgili fıkralar” ve “fıkra tiplerinin saf-tuhaf kişilikleriyle ilgili fıkralar” şeklinde ele alınmıştır. İlçe halkı, fıkralarda sağduyuyla bağdaşmayan işlemlere, tutumlara ve davranışlara karşı tepkilerinin sözcülüğünü, bu fıkra tiplerine yaptırmıştır. Böyle fıkralar konu olarak “kahramanlarının kendini komik duruma düşürme özelliği gösterdiği fıkralar” değerlendirilmiştir. Karakeçili mahalli fıkra metinlerinin konu bakımından büyük bölümünü toplumsal ve ekonomik sorunlarla (Fıkra Nu: 1, 2), aile konulu fıkralar (Fıkra Nu: 4, 13, 17, 18), oluşturmaktadır. Bu fıkralarda toplum yaşantısında insanları rahatsız eden gerçek olaylar konu olarak ele alınmıştır. Bunlar “yaşanmış bir olayla bağlantılı olan fıkralardır”. Bu metinlerde toplum hayatındaki her türlü aksaklığın, çarpıklığın, zıtlıkların bir kesitini görmek mümkündür. Bu yüzden bunlar “güldürürken düşündüren fıkralardır”. Söz konusu fıkra metinlerinde günlük hayatta karşılaşılan zıtlıklar ile sosyal ve insani kusurlar ele alınmaktadır. Bunlar ise Karakeçili halkının “olaylar karşısındaki tutumunu güldürü ögesiyle ifade eden fıkralar” ve “beklenmedik çözüm yöntemleriyle olayları çözen fıkralar” şeklinde değerlendirilmiştir (Fıkra Nu: 19, 21, 22, 23). Halkın meydana getirdiği bu fıkralarda “ince bir mizah, keskin bir alay ya da hikmetli bir söz” mutlaka yer almaktadır.

Kırıkkale ili Karakeçili ilçesi fıkraları kırsal kesimde yaşayan ziraat ve hayvancılıkla hayatını kazanan insanları konu edinmektedir. Karakeçili’de ilçe halkı ve köylüler fıkra konularının kahramanları olmuşlardır. Bu yörenin yerel fıkra tiplerinde konu, küçük bir olay şeklinde anlatılmaktadır. Bu fıkralarda, yörede yaşayan insanların varlığı açıkça görülür. Söz konusu metinler, toplum hayatını, sosyal sistemi kontrol ederek aksayan ve bozulan yönlerini eleştirerek düzeltici bir görev üstlenmiştir.

4. Karakeçili ilçesi fıkralarının tahlili

4.1. Fıkraların yapısı

Genellikle bütün fıkralar tek vakadan meydana gelmektedir. Fıkra, vakayı sunuş yönüyle dram karakteri gösterirken; giriş, gelişme ve sonuç bölümlerine sahip olması yönüyle de kısa ve yoğun bir hikâye özelliği göstermektedir. Fıkra metni genellikle tek olay ve düşünce üzerine kurulmaktadır. Her fıkra bir hükümlerle sona ermektedir. Fıkroda vaka anlatılırken tasvirler, tanımlar, davranış ve hareketler karşılıklı konuşma tarzında sunulmaktadır. Bu özelliğinden dolayı şekil yönünden hikâyeye benzer fıkrayı göstermeye bağlı türlerden biri olan drama da benzetmek mümkündür (Yıldırım, 1999: 41).

Kırıkkale ili Karakeçili ilçesi fıkraları başlangıç, gelişme ve sonuç bölümleri bulunması sebebiyle hikâyeye, karşılıklı konuşmalardan meydana gelmesi sebebiyle de dram karakteri göstermektedir (Fıkra Nu:23). Bu fıkralar genellikle tek olay ve düşünce üzerine kurulmuştur ve bir hükümlerle sona ermektedir. Metinlerde vakaların sunulduğu hikâyeye tarzında olan fıkraların giriş bölümünde mekân, zaman ve şahıslar hakkında bilgilere yer verilmektedir (Fıkra Nu: 5, 7, 10, 19, 21, 24). Fıkra kahramanlarının karşılıklı konuşmalarının yer aldığı gelişme bölümünde tartışma konuları, bunlarla ilgili tutum ve davranışlar yer almaktadır (Fıkra Nu: 6, 12, 14, 16, 25, 26). Fıkraların sonuç bölümünde genellikle hüküm cümleleri yer almaktadır (Fıkra Nu: 1).

4.1.1. Fıkraların dili ve üslubu

Fıkra, halkın ortak estetik anlayışından meydana gelen anlatma esasına bağlı bir edebi türdür. Bu sebeple halkın konuşma dilinin bütün özelliklerini bünyelerinde taşımaktadırlar. Fıkra türünün halk arasında yaygın anlatılmasının ve dinlenilmesinin önemli bir sebebi de bu dil özelliğidir. Halkın kelime hazinesi fıkraların oluşumunda oldukça önemli yere sahiptir. Fıkralardaki anlatım; açık, anlaşılır, canlı, gerçekçi ve vecizdir.

Karakeçili fıkralarının dili; açık, anlaşılır ve sadedir. İlçenin fıkralarında halkın konuşma dilinde yer alan cümleler ve kelimeler görülmektedir. Fıkra metinlerinde benzer cümle şekilleri kullanılmış, daha çok basit yapıli fiil cümleleri tercih edilmiştir (Fıkra Nu: 13, 14). Cümlelerde daha çok öğrenilen geçmiş zaman (Fıkra Nu: 1, 2, 3, 27) şimdiki zaman (Fıkra Nu: 6, 7) ve geniş zaman haber kipleri yer almıştır. Karakeçili ilçesi mahalli fıkra tiplerinin asıl özelliği, bitişle nüktenin bütün gücünü duyurmaktır. Fıkraların özel bir dili mevcuttur. Yer yer kalıp anlatımlara başvurulmuştur. Fıkraların dili anlatıcıya ve anlatılan kitleye göre değişmektedir. Bazı fıkralarda kahramanlar kendi ağız özellikleriyle, durum ve konumlarına göre konuşmaktadırlar (Fıkra Nu: 11, 12). Böylece onların ruh durumları ve buldukları ortam canlandırılmaktadır. Fıkraların anlatımındaki canlılığı karşılıklı konuşmalar sağlamaktadır. Beklenmedik olay çözümlenmeleriyle şaşırtmaktadır. Fıkralar genellikle kuruluş bakımından bir tez ve bir karşı tezdin meydana gelmektedir. Hazırlık bölümünde kısaca olay ya da verilmek istenilen düşünceyle ilgili bilgi verilmekte, sonra tez, karşı tez ifade edilmekte, en sonunda bir hükme bağlanmaktadır. Hüküm, fıkraların sonuç kısmında yer almaktadır. Sonuç bölümündeki hükümden alınacak hisse gizemli şekilde hissettirilmektedir. Çünkü hemen her fıkroda mutlaka bir “ders verme” mevcuttur.

4.1.2.Fıkralardaki şahıslar

Türk fıkralarındaki şahıslar, gerçek kimlikleriyle ve insani özellikleriyle metinlerde yer almaktadır. Bu durum fıkroda rol alan kahramanların ve meydana gelen hadisenin gerçekten yaşandığına işaret etmektedir. Fıkralarda yer alan şahıs kadrosu “olumlu tipler-olumsuz tipler-dinleyici ve seyirci şahıslar” meydana gelen gerçek kimliği belli kişiler olarak görülmektedir. Fıkralardaki dinleyici şahıslar doğal ve tamamlayıcı unsurlar olarak görülmektedir. Fıkroda önemli olan olumlu ve olumsuz tiplerdir. Fıkralardaki çatışma, tartışma bu iki tip arasında gerçekleşmektedir (Yıldırım, 1999: 43).

Kırıkkale ili Karakeçili ilçesi fıkralarında da daha çok gerçek kimliği belli kişiler fıkra tipi olarak görülmektedir (Fıkra Nu: 4-26). Üç fıkra Türk dünyasında en çok tanınan Nasrettin Hoca tipine aittir (Fıkra Nu: 1, 2, 3) Bunun yanında kadrosu hayvan olan bir fıkra metni de tespit edilmiştir (Fıkra Nu: 27).

4.1.3. Fıkralarda mekânlar

Türk fıkralarında var olan mekân geniş bir coğrafyadır. Yerleşim yerleri, ticari hayatın yaşandığı mekânlar, ziraat ve hayvancılığın yapıldığı tarla, meralar ile dağ, nehir, ırmak,

dere, çay, göl, deniz gibi unsurlar fıkraların mekânları arasında yer almaktadır (Yıldırım, 1999: 43). Buradan yola çıkarak Türk fıkralarında gerçek ve hayatla ilişkili mekânların varlığından bahsetmek mümkündür.

Kırıkkale ili Karakeçili ilçesi fıkralarında mekân gerçek hayatta yaşanan yerlerdir. Karakeçili, Sarıkaya, Çatalçeşme, Sülübük, Akkoşan, Ankara, Köprüküy, Karabucak, Kesikköprü ve Hicaz gibi belli yerleşim yerlerinin fıkralara mekân olduğu görülmektedir (Fıkra Nu: 6, 7, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 24). İlçe fıkralarında gayri-muayyen mekânlar olarak ise yunak yeri, bir köy, bakkal, camii, bir bahçe, bir ev, orman, tarla ve mera (Fıkra Nu: 3, 4, 11, 19, 20, 23, 26, 27) gibi hayat alanları yer almaktadır. Karakeçili’de bilinen mevki isimleri de fıkralarda mekân olarak bulunmaktadır. Yirik yar ve Sazlık gibi (Fıkra Nu: 5, 22).

4.1.4. Fıkralarda zaman

Genel olarak fıkralarda zaman tam olarak belli değildir. Ancak yaşamış fıkra tipleri çevresinde oluşan metinlerde o tiplerin yaşadığı dönem belli bir zaman dilimidir (Yıldırım, 1999: 43).

Kırıkkale ili Karakeçili ilçesinde fıkralar gerçek hayatta yaşayan şahısları ve olayları konu edindiği için zaman kavramı daha belirgindir. Örneğin Nasrettin Hoca ve mahalli fıkra tipi olan Dadaylı Mustafa gibi yaşamış şahıslar buna örnek verilebilir. Nasrettin Hoca ve Dadaylı ile ilgili anlatılan fıkralar onların yaşadığı zaman dilimiyle ilgilidir (Fıkra Nu: 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10). Bunun yanında şahıs kadrosu gerçek hayattan olan fıkralarda da zaman gerçekçidir (Fıkra Nu: 11, 17, 18, 21, 22, 23, 24, 25). Ancak gayri-muayyen zaman kavramları da oldukça önemli bir yer tutmaktadır. Örneğin “*bir gün, akşam, sabah, öğlen, yaz, kış, bahar, üç ay, osuruh yılı, birinci gün, ikinci gün, üçüncü gün*” gibi zaman ifadeleri de yer almaktadır (Fıkra Nu: 1, 2, 3, 4, 6, 7, 9, 14, 15, 16, 19, 22, 27).

Sonuç

Halk edebiyatı metinleri meydana geldiği bölgenin aynı zamanda halk kültürü özelliklerini yansıtmaktadır. Bu açıdan bakıldığında Kırıkkale ili Karakeçili ilçesi fıkralarında yöre halkının nükte ve mizah anlayışını bulmak mümkündür. Dolayısıyla bu fıkralar yöre halkı tarafından gülünç bulunmasına rağmen bazı fıkralar yöre dışındaki farklı bölgelerde gülünç bulunmamaktadır.

Sözlü geleneğe dayanan edebiyat ürünlerinin kalıcı olmasının temel şartlarından biri ve belki de en önemlisi bu ürünlerin oluşumunda etkili olan halkın içinden çıkmış söz ustası şahıslar tarafından kabul edilip anlatılıyor olmasıdır. Çalışma sahasını teşkil eden Kırıkkale ili Karakeçili ilçesinde sözlü geleneğin ürünlerinden olan fıkralar, toplumsal hayata bağlı olarak oluştuğundan pek çok yönüyle söz konusu ilçenin sosyal ve ekonomik hayatından izler barındırmaktadır. Fıkralar bu hayatı yaşayan Karakeçili halkı tarafından anlatılmaktadır.

Sözlü kültür bilimi ürünlerinden olan fıkralarda da diğer türlerde olduğu gibi yeni varyantlar ortaya çıkmakta ve metinler yeni formlarıyla yaşamaktadır. Özellikle yörede anlatılan Nasrettin Hoca fıkralarında bunu görmek mümkündür. Karakeçili’de anlatılan

“Sarıkayalı, Çatalçeşmeli, Sulubüklü” fıkralarında ve mahalli bir tip olan “*Dadaylı tipi*” etrafında oluşan fıkralarda gülünç olma durumu, saflık, hazır-cevaplık gibi hususlar kendini daha çok hissettirmektedir. Yörede anlatılan Fil ve Karıncalar fıkrasında olağanüstülük görülürken diğer fıkraların tamamı gerçek hayattan izler taşımaktadır. İlçe fıkraları genellikle tek olay üzerine kurulmuştur. Ancak çok az metinde konunun daha iyi anlaşılması için birden fazla olay yer almaktadır. Karakeçili fıkraları elbette ki güldürme, eğlendirme, hoşça vakit geçirme işlevini taşımaktadırlar. Ancak bunların dışında yöre fıkralarında ders verme, düşündürme ve eğitime işlevi de görülmektedir.

İlçe fıkralarındaki olaylar gündelik hayattan alınmış olup yaşamın kısa sahneleri şeklinde sunulmaktadır. Bu olayların zamanı ve mekânı çoğunlukla bellidir. Kırıkkale ili Karakeçili ilçesi merkezi ana mekân olmak üzere çevre köyler ve ilçeye ait coğrafi mevkiler fıkraların geçtiği yerlerdir. Fıkralardaki kahramanların büyük bir çoğunluğu gerçek hayatta yaşayan şahıslardır. Bir kısmı ise temsili özellik göstermektedir.

EK

METİNLER¹

1. Nasireddin Hoca Fıhrası²

“Nasireddin Hoca bi gün eşşaa binmiş, “düdük satıyom, düdük satıyom “ diye bağırımaya başlanmış.

Uşahlar:

— Alen (eğlen) Hoca, demişler.

Uşahlardan biri parayı vermiş düdük almış. Öteki uşahlar para vermeden düdük isdemişler.

Nasireddin Hoca demiş ki:

— Parayı veren düdüğü çalar.”

2. Nasireddin Hoca'nın Gazan Fıhrası³

“Bigün Nasireddin Hoca gomşusundan ödünç gazan almıya getmiş. Gomşudan gazanı almış. Sona işi bitirdiğinden sona gazanın içine bi güççük gazan gomuş ve gazanı gom şusuna virmiş.

Gomşusu:

— Hoca ben sana bi gazan virdim, sen bana iki dene viriyon.

Hoca:

— Gazanınız doğurdu, demiş.

Bu gomşunun hoşuna getmiş. Nasireddin Hoca'ya:

— Ba Hoca söz gonusu mu temelli gel get de bizden hacat götür demiş.

Bi hafta sona hoca tekrar gomşuya varmış gazanı isdemiş. Tabii ki sorgusuz suvalsız

gazanı Hoca'ya vermiş. Hoca gazannan işini görmüş.

Gomşu gazanı isdemiye gelmiş:

— Hoca gazan ilazım oldu demiş.

Hoca bu kez:

— Gom şu başın sağ olsun gazan öldü, demiş.

Gomşusu:

— Hoca gazan ölür m ü?

Hoca:

— Ya gazan doğurur mu? Doğurduğuna inanıyon öldüğüne inanmıyon.”

3. Nasireddin Hoca'nın Gapi Fıhrası⁴

“Bi gün Nasireddin Hoca'nın garısı çamaşır yıhamıya gidiyomuş. Giderken de:

— Hoca gapıyı açih birahtıyom, gapıya sahap ol demiş.

Neyse Hoca'nın canı sıhılmış, garısının çamaşır yıhamıya getdiği yere getmah isdemiş. Yalnız garısı giderken gapıya sahap ol dediği için gapıyı söküp omuzuna alıp garısının yanına gidiyo. Garısı:

— Hoca, bu ne, gapıyı niye getirdin?

Nasireddin Hoca da:

— Bana dimedin mi gapıya sahap ol, ben de gapıyı da alıp geldim, demiş.”

4. Dadaylı'nın Garısı Fıhrası⁵

“Dadaylı'nın garısıyınan gelini bi gün yorgan, döşeğ yapıyollarmış. Bi gün Dadaylı'nın gelini çamaşır yıhamıya getmiş. Çamaşırı yıhamış gelmiş. Dadaylı'nın garısı gelinine:

— Gızım sen yorulduñ içih yat, demiş.

Dadaylı'nın gelini yatmış, garısı da döşeğe yün doldurmuş. Döşeğin ağzını dikmiş, o sırada döşeğin içine bi de püsük girmiş. Döşeğin içinde kannanmıya başlar. Dadaylı'nın garısı gelinini uyandırmış.

— Gel yunlar kannanmıya başladı, demiş.

Gelin gelip döşeği söküp bahmış kı goca bi siyah püsük döşeğin içinde yatıyo.

Dadaylı'nın garısı:

— Yun gara, püsük gara, ben gara, biden farhında olamamışım, demiş.”

5. (Dadaylı) Deli Mustafa'nın Fıhrası⁶

“ “Yirik Yar” diller oruya gıtdin mi orda Deli Mustafa dinen bi adam var. Yirik yarda, yüksekde bir yerde gartal yuvası var.

Deli Musdafa didi ki:

— Gel, didi. Şu gartal yuvasına köpek av getirmiş, peşgirinen para getirmiş, alalım, üleşelim.

Ben de:

— *Ey olur, didim.*

Oruya çıhdıydıh. Bahdımıdı aşşağı yana insan düşse ölüir.

— *Gel, seni sallandıri veriyim, belinden urganı bağlayıp, sen onnarı bana ver, didi.*

Ben:

— *Yoh, sen sallan, didim .*

Deli Musdafa:

— *Olur, didi.*

Belinden urganı bağladım, aşşağıya salladım.

Didi ki:

— *Urgan bi ota bağla da virdiğim yumurtaları al.*

Urganı ota bağlayıp da şöle doğrulacağım vahit, urgan önümden şöle bi avıç otunan getdi. Deli Musdafa aşşağı düşmüş, yanağının eti sallanıyo.

Bana didi ki:

— *Ulan beni öldüreceğıdın.*

Ordan gaşdım. Bizim böyük birader:

— *Neye geldin, didi.*

Ben de:

— *Deli Musdafa 'yı yardan düşürdüm de onun için geldim didim.”*

6. Dadaylı, Musdafa, Ben de Varım Fıhrası⁷

“Bu üç ad da bi adamın. Bu adam bi gün Angara 'ya gidiyo. Lohantaya giriyo:

— *Üç gişilik yemek getir, diyo.*

Şindi garson diyo ki:

— *Efendim burda bi gişilik yer var, üç gişilik yoh.*

Dadaylı:

— *Gardaşım bana Dadaylı, Musdafa, Ben de Varım diller. Sona yimeği yiyo çıharkene, gasada duran adam:*

— *Efendi efendi hesap hesap diyo.*

Dadaylı:

— *Bire herif yediğim üç sehen guru fasülle değıl mi? Gel sen de benim evde yi, diyo.”*

7. Dadaylı'yınan Dilencinin Fıhrası⁸

“Bi gün gariban bi dilenci “Aggoşan” köyüne doğru gidiyo. Dilenci o gadar dalmış ki gendinden habarı yoh. Dadaylı bunu görüyo. Hemen dağdan aşağı iniyo. Bi kenarda soyunuyo, cıscıblah oluyo. Dilencinin arhasından giden eşşeğin yularını çıkarıp boynuna bağlıyo. Baya getdikden sona, Dadaylı ipi çekiyo. Dilenci:

— *Yörüsene bire eşşeg diyo, arhasına bahmıyo.*

Biraz daha getdikden sona, Dadaylı gine ipi çekiyo.

Dilenci yine:

— *Be eşşek yöürüsene, diyo.*

Üçüncü defa çekince dilenci geriye dönüyo ki cıscıbil bi adam. Dilenci gorhusundan bayılıp oruya düşüyo.”

8. Dadaylı'nın Körlüğü Fıhrası⁹

“Bi kör adam, Dadaylı'nın köyüne doğru gelirmiş. Dadaylı da gendini körlüğe vuruyo yolda, gidip adama çarpıyo. Dadaylı diyo ki:

— *Yav sen kor musun?*

Adam:

— *Ben korum yav diyo.*

Dadaylı:

— *Hele otur dertleşek, diyo.*

O ara essah kor az bişe görüyormuş. Dadaylı'nın elindeki çantayı alıp yoldan aşağı iniyo. Dadaylı mahsusdan ağlıyo.

— *Adam benim torbamı aldı.*

Neyse o ara:

— *Korun daşımı sen ras getir Yarabbi, diyo. Kessağı alıyo da, essah kora bi vuruyo.*

— *Ula olmadı. Yarabbi sen ras getir diyo. Bi daha vuruyo.*

O ara kor diyo ki:

— *Arhadaş sen kor değılsin, Sen al şu torbamı get, diyo.”*

9. Dadaylı'nın Soyunması Fıhrası¹⁰

“Bi gün Köprüköy'den Garabucağ'a dünürlüğe gidiyollar. Bu insanların önüne geçiyo, soyunuyo, gafasına sarıh sarıyo. Arabanın önünde o yana bu yanna hopluyo. O gidenlerin içinden birisi gormuş gorhusundan altına i...emiş.

— *Ben böyük adamım hodlarım diyenmiş, isdediğim yaparım, dimiş.*

Arabadan bi denesi silahı çekince:

— *Ula ben Dadaylı'im demiş, onnardan uzaklaşmış.”*

10. Dadaylı'nın Eşşği Kesmesi Fıhrası¹¹

“Şindi benim bi dedem varidi, çoh tevekkil bi insandı. Yanı saf bi insandı. Şimdi burda esgiden üzüm satdıhlarından dolayı eşşeklere üzüm sarıyollar, Kesikköprüye gidiyollar. Oruya varınca bahıyollar ki Dadaylı Musdafa da orda. Ama onun Dadaylı Musdafa olduğunu dedem bilmiyo. Baggal direğe Dadaylı Musdafa'yıbağlıyo.

Dadaylı:

— *Şindi şo gelennere amanın deli var burda, ben de ağzımı köpürdünce bunnar benden*

gorhar, diyo. O zaman biz de üzüm gufesini eşşeği alırlıh, bunnarın elinden. Baggal Dadaylı'yı diraçğa bağlıyo. Dedem baggala gidecek oluyo. Adamın ağzının köpürdüğünü görüncek:

— Yau hayır mı falan, diyo.

Sahınarahdan giriyo içeri. Baggal da diyo ki:

— Aman gardaş bu deli eğer ipi gırarsa vay halinize. Size yat dirsem yatın, galh dirsem gahın. Yatıncah bu sizi görmez, diyo.

Dadaylı, baggalcıynan annaşmalı ya o arada baggal ipini açıyo:

— Aman çerçi Dadaylı ipi gopardı geliyo, gaç, diyo. Dedem goşarımış. Dadaylı peşinden goşarımış.

Dedem 'e:

— Yat lan, dermiş.

Dedem yatanmış, Dadaylı üzerinden geçermiş, ayahlarının altında ezerimiş:

— Yav nirde bu adam, der.

Baggal:

— Galh, dermiş.

Dedem gahar gaçarımış. Galh lan gaharımış, yat lan yatanmış, dedemi o gün velhasılı talim yapırmış.

Baggal geliyo:

— Aman Dadaylı elin adamını öldürecan diyo.

Bu ara Dadaylı diyo ki:

— Ahlım başıma gelir gibi oluyo. Neyse geçmiş ossun, diyo.

Dedem yanına oturuyo:

— Allah kimsenin başına virmesin daha da yaşın gencimiş. Baggal eşşeği getiriyo, gufeyi indiriyö, diyo ki:

— Bu eşşeğin bilmem nesinin delisi. Bu gene delirecek ben burdan kaçtım.

Dadaylı dedeme diyo ki:

— Eşşeğinen gufeye isde lan.

Şindi şura senin bura benim iki buçuh liriya üzüm ü alıyo diyo ki:

— Üzüm nasıl yenir biliyon mu?

Dedem:

— Biliyom diyo.

Dadaylı gufelerin ortasına oturuyo. Üzüm ü sağdan sola, soldan sağa stırırıp atıyo. İki gufe üzümü Dadaylı yiyo, sona bıçağı çekip eşşeği kesmeye başlıyo.

— Nasıl olsa iki buçuh liriye eşşeği de aldım, onu da kesip yiyecam, diyo.”

11. Demirci Gara'nın Fıhrası¹²

“Davay gödüyoh biliyon mu? Yaylamız var. Sülübük'ün lisanı değişik tabi; “Kayde gelisin, kayda gidisin” diller. Bi dezzemin oğlunun çocuğu var. Bana didi ki:

— *Bugün sen davarda gal. Rahmet yağacak, davar perişan olur, çocukların ahlı yetmez. Benim büyük birader var, onun tarlasına sürdüm. Davar doydu. Ağla götürdük goyduh, yatdih. Sabah oldu, didim ki:*

— *Şurdan indiriyim Sülübük'ün şurda ekini var, onu da yaytım.*

İndirdimidi Sülübük'ün beğçisi varidi. Davar ekinde yayılırken beğçi şöle gelmiş yanaşmış görmemişim. Bi de “düüt” düdüğü çalınca ben dezzemin torunnarına döndüm:

— *Ulan eşelo eşşekler, ulan hayvanoğlu hayvannar, siz insan içine varmıyacanız mı? Günah değil mi? Bu adamların ekinine zarar veriyonuz.*

Ama ekine ben zarar veriyom.

Sülübüklü Tatar:

— *Dur yav, Allah'ın seversen fazla gonusma eğer lafdan aldularısa yeter.*

Didim ki:

— *Bunnar lafdan annamaz, bunnar it dölü, insan dölü değil.*

Sülübüklü Tatar beğçi köye varyo diyo ki:

— *Ulan Demirci Gara'yı ben böle bilmezdim. Arhadaş Şükrü'nün uşağını itin g...üne sohdu, çıhardı, sohdu çıhardı.”*

12. Tatar İnadı Fıhrası¹³

“Sülübüklü'nün biri Garageçili'ye gelir. Aşama gadar kâğıt oynar. Bi de yağmur yağar. Garageçili'den İsmayıl adında bi adam:

— *Muharrem gel bizim evde misafir ol, zabannan get, der.*

Sülübüklü:

— *Yoh ben giderim, der.*

Sülübük'ün beri yanında bir “Siyercan çayı” var. Bu çaydan da sel gelmiş, eşşeginen geçememiş.

Himdi başlamış:

— *Tatar ben olacam da inat senin mi olacahsın.*

Eşşege bi iki dene vurmuş, vurandan sona yine eşşek geçmemiş.

Tatar

— *Eşşek geç diyom. Tatar ben olacam da inat sen mi olacan dimiş.*

Üçüncü kere de geçmeyince heybeyi sırtına alm ış, ayağını çemremiş getmiş

Avradı:

— *Eşşek hani demiş.*

Tatar:

— *Valla eşşain inadını ben yene cam, eşşek geçmedi ben geçecam didim eşşekden indim geldim.*

Avradı:

— *Ey bu eşşegi canavar yerse.*

Tatar:

— Yemez, demiş.

Neyse yatmış zabanan alırım gelirim düşüncesindeymiş, zabanan varmış ki; eşşeği canavar yemiş

Tatar:

— Vay geçmişini s... diğimin eşşai vay. Tatarı da yendin canavarı da, sen benden de inadımışsın, demiş.”

13. Zerdali Değneğini Yağlama Fıhrası¹⁴

“Sarıgayalı'nın bi denesi sığır güderimiş. Zerdaliden bi diğnek yapmış diğnek. Garısının da bi inağı varmış, hergün torunu bi inağı güderimiş. Sarıgayalı bu inağın yağını diğneğine sürerimiş. Ayrarı da çoluh çocuk içerimiş. Bi gün bole, beş gün böle bebelere yağ yedirmezimiş. Bir gün sığıra gidenden sona, avrat birinden bi at alıyo, birinden de bi erkek elbisesi alıyo. Sığır çobanının yanına varıyo.

Çobana bağırıyo:

— Getir bahıyım elindeki diğnağı, çobanı eyice bi dövüyo. Daha sona atdan iniyo tumanını sıtırıyo:

— Ey Sarıgayalı beri bah, diyo.

Sona tumanını çekiyo, ata biniyo, eve varıyo.

Sarıgayalı köye geliyo.

— Ey mal sahapları sığırınıza sahap olun.

Köylü:

— Ne oldu? diyollar:

Sarıgayalı:

— Boon (bugün) üç eşşıya sığırı basdı, ben onnarı döverken zerdali çubuğu gırıldı, diyo.

Garısı gapıda garşılıyo:

— Ne oldu boon (bugün) keyfin yoh diyo.

Çoban:

— Sorma, boon biri geldi beni zerdali diğnagıyan dövdü. Diğnağın bi parçasını da aldı getdi.

Garısı diğnağı getiriyo, şu diğnek senin mi diye sorıyo.

Çoban:

— He benim, diyo.

Gansı:

— Deli Sarıgayalı seni döven benidim. Gıçımı açıp sana gösderdim ya.

Çoban:

— Gözüüm ün ucuyunan bahdım. Sen olduğunu bildim amma gorhumdan seslenemedim Sarıgayalı bi daha ne diğnağı yağlıyo ne de bi şey idiyo.”

14. Sarıgayalı'nın Hac Dönüşü Fıhrası¹⁵

“Sarıgayalılar'dan bi denesi Hecaz'a getmiş. Tabi o vahit deveyinen, yayan gidilirdi ya. Üç ayda varmış, gelmiş. Geline, köylü başına birikmiş:

— Aman Ali Efendi, Hecaz'dan geldi, diyen gelmiş.

Ali efendi:

— Hele dıhılman yavu dıhılman valla, pek yorgun geldim, dıhılman, demiş.

Yüz, ikiyüz gişi gapının önüne oturmuş.

Ali Efendi:

— Bana yatah getir de bi yattım, yoruldum, demiş.

Garısı:

— Ula Hecaz'dan gelen yorulur mu?

Ali Efendi:

— Gız iş bildiğin gibi daal, demiş.

Neyise Ali Efendi üç sahat uyumuş, üç buçuh sahat da galhmış, elini yüzünü yıhamış, “hele gelsinner bahim “ demiş. Sırayınan Ali Efendi'nin elini öpmüş geçmişler.

Ali Efendi:

— Şunnann hedayesini getir demiş.

Garısı gomşuların hedayesini de vermiş. Zemzeminen furmayı yemişler içmişler.

Köylülerden biri:

— Annat bahım HacıAli Efendi, Allah gısmet ederse biz de gidecağız.

HacıAli Efendi:

— Yav gardaşım, ben gidin desem, valla başıma geleni Allah bilir, pişman olursunuz.

Ama getmezseniz günaf da galırsınız.

Köylü:

— Nasıl yani Hacı Ali Efendi, diyo.

Hacı Ali Efendi:

— Arhadaş zabah namazında götürüyollar, yatsın namazında getiriyolar.

Safa'yınan Mevre arası diyollar orada gaça gaça yürüyön.

— Allah, Allah.

Hacı Ali Efendi:

— Valla üç gün getdik, Lebbiyk şerikeleke lebbiyk diyecağız diyi dilimiz damağımız guru-du. Eğer dördüncü günü götürselerdi neuzubillah hemen hemen dinden imandan olacahdım. İsder gidin isder getmeyin.”

15. Sarıgayalıların Kelleri Körleri Fıhrası¹⁶

“Sarıgayalılar bi gün toplanmış kelleri, körleri sayalım demişler.

Birisi:

— Bizim burda kel çoh, demiş.

Diğeri:

— *Ne gadar var ki dimiş*

Önceki:

— *Ula kel Ahmet mi yoh, kel Musdafa mı yoh. İçlerinden birisi:*

— *Ula bu kel saymahla biter mi? Durun durun. Ben hepinizden ahulliyım, dimiş. Ula oğlum sağlamları sayalım, kel açığa çıkar, dimiş.*

Sağlamları saymışlar altı dene çıhmış. Demek ki Sarıgayaluların hepsi kel demişler.”

16. Çatalçeşmelilerin Cenaze Namazı Fıhrası¹⁷

“*O zaman bu köy Garageçili’ye bağlıydı. Bi gün bi cenazeleri ohuyo. Bi türlü cenaze namazı gıldıracaha dam bulamıyollar. Yoldan geçen eli çantalı bi adamı yahalıyollar.*

— *Sen gel cenaze namazı gıldır.*

Adam:

— *Yoh arhadaş, ben gıldırmasım bilmem, diyo.*

Köylüler yine ısrar ediyö. Gış günü hava sovuş yağış var, her taraf çamır içinde. Onnan sona bu adam gurtulamıyo. Hemen abdesini alıyo. Musalla daşında cenaze namazını gulmah için saf olıyollar. Adam da önde.

— *Allahuekber diyo. Normal cenaze namazı gıldırır vaziyette duruyo. Sona adam şaşırıp rükuya secdeye gidiyo. Onan sona tekrar gahtıyo duvasını ohuyo ikinci kez secdiye varırkene arhadan biri bağırıyo:*

— *Hocam valla demin senin hatırına yatdım, üsdüm başım çamur oldu bi daha yatmıyom arhadaş diyo.”*

17. Garakeçili’nin Gohusu¹⁸

(Karı -Koca)

“*Bin dohuz yüz yetmiş yedi de ben garımı hasdaneye götürdüm. Angara’da hasdaneye yatırdım. Beni biraşmıyör. O anda dohdör dedi ki:*

— *İsmail Efendi sen burdan get.*

Yalınız garım beni goyurmıyör. Ölecağım ben diyip duruyo. Ben o anda gaçdım, eve geldim, kızlar dedi ki:

— *Anamı ne yapıdın?*

Dedim ki:

— *Muane etdirdim yatırdım.*

Gızlar:

— *Ey yanınada biz gidelim dediler.*

Dedim ki:

— *Ben gideyim geleyim de onnan sona.*

Ben Garageçili’ye gelenden sona benim garının odasında dört dene gelin amaliyat oldu yatıyo. Bizim garı ben ölmüye ölecam Garageçili’nin havasını bi gohuluyum diye yatahdan gahmış, dayanı dayına balhona varmış şöle dönmüş:

— Umm gurban oluyum gohuna Garageçili dimiş.

Hasda bahıcının bi denesi gelmiş:

— Sen neye gahdın, buraya geldin, dimiş. Ağır hasdasın.

Benim garı:

— Aman bacım aman, ben ölmüye ölecağım da memleketimin gohusunu gohuluyom, dimiş. Onun için çıktım.

Hasda bahıcı:

— Memleketin nire?

Benim garı:

— Garageçili, dimiş.

Hasda bahıcı:

— Bu taraf Garacalı, dimiş.

Garım:

— Hele buranın havası sert geliyordu, dimiş.”

18. Can Çekişme Fıhrası¹⁹

(Ana-Oğul)

“Rahmetlik ölmeden evel bi dohdura götürdük.

— Yoh didi, Bana hocaları getir didi.

Halis Hoca'yı getirdim. Halis Hoca Guran ohudu. Rahmetlik yatdı tavana gözünü dikdi el sallıyo. Ben didim ki:

— Ezrail heralde tavandan zobanın borularına indi. Anam rahmetli Ezraili çağırıyo.

O vahit meşe kütüğü yahardıh. O arada zoba tahırdadı. O zaman didim ki:

— Ezrail zobanın içine girdi.

Benim şapgam on santim gahdi gorhudan.

Dedim ki:

— Anam gidiyo.

Hoca yasin ohuyo, anam çırpınıyo, zobanın tapırtısı devam ediyö. Az sona zobanın tangırtısı kesildi, anamın da canı çıhdı.

Dedim ki:

— Ezrail şimdi anamın yanına geldi, zobadan çıhdı.

Evde ses kesildi anam öldü.”

19. Osuruh Yılı Fıhrası²⁰

(Kaynana-Gelin)

“Bi misafir bi köye gelmiş. O da gış günüyümüş. Bi dul garıyanın bi dul gelinin evine misafir olmuş.

Dul gelin:

— Gardaşım yolculuğun ne yandan, dimiş.

Adam:

— *Yolculuğum, Amasya'dan Maraş'a gidiyom, demiş.*

— *Ne yapacan?*

— *Çerçiyim, demiş.*

— *Öleyse üşümüştün.*

— *Üşüdüm bacım.*

— *Gidiyim boruh getiriyim de ataş yahıyım demiş. Boruğu getirip ataşı yahıyım derkene bi misafir daha gelmiş.*

— *Sen nirelisin?*

— *Ben de Sivaslıyım.*

— *Ne yana gidiyon?*

— *Gayseri'ye gidiyom demiş.*

Neyise o adam da oturmuş, o anda ocak sönmüş. Sönünce gelin başlamış üfülemeye, puf puf puf. Ocak yanmamış. Gaynana gelmiş

— *Yahamadığın ocağın başına niye oturdun garı ordan galh demiş.*

Hani gelin yahamıyo diye gaynana gızmış. Bu kez gaynana başlamış; puf puf puf etmiye. O vahıt bi osurmuş, geriye dönüvermiş:

— *Gardaşım sizin o yannı da var mı? Böle hadise demiş.*

Adamlar:

— *Ne hadisesi, demişler.*

Gadın:

— *Bu sene buranın osuruh yılı da demiş."*

20. Delinin Deliye Oyunu Fıhrası²¹

(Deli)

"Bi gün delinin biri caminin minaresine çıhmış:

— *Gendimi buradan atacam diye bağıryormuş.*

Köylü:

— *Oğlum in aşşağı, söz seni kimse ellemiyecek.*

Deli:

— *İnmem, diye bağıryomuş.*

Köylüler sona şu ganaata varıyollar, delinin haggından deli gelir. Bi deli bulalım, diyorlar. İkinci deli geliyo, minaredekine bağıryo:

— *Eğer inmesen minareyi ciletle kesecam, diyo.*

Minaredeki deli:

— *Aman tek kesme de iniyim, diyo."*

21. Akif Dayı'nın Zoba Fıhrası²²

(Bıçkın)

“Akif Dayı'nın üç dene gelini var. Tenekeden bi fırını zoba alır, zoba tüter. Gomşunun birinde zoba varımış. Gider o zobayı getirir.

— Eğer bu zoba da tüterse bu zobaya zopa atarım der.

Zobayı getirip gurar. Gurunca zobayı yahar. Bu sefer zobaya bağlı olan urgan yanar. Zoba tütmeye başlar. Sona eline bi zopa alır zobaya girişir. Hem söver hem döver. Gomşusu gelir:

— Akif dayı ne yapıyon, zobayı niye dövüyon, deyince geriye dönüp bi zopa da gomşusuna atar.”

22. Namıssıza Cevap Fıhrası²³

(Namussuz)

“Burda bi ehdiyar adam Yunan harbi zamanında birinin garısına sulanırmış, biliyon mu? Gadının adı da Şerife'yimiş.

Adam:

— Şerife ekini Saz'da biçiyon. Suyu köyden içiyon.

İkinci günü gene izlemiş:

— Şerife sen ekini Saz'da biçiyon. Suyu köyden içiyon.

Üçüncü günü gene tahip ediyo:

— Şerife sen ekini Saz'da biçiyon. Suyu köyden içiyon.

Şerife dayanamamış söylemiye başlamış:

— Ben nazlıyım ekinimi biçerim

Saz'ın suyu acı köyden içerim

Sahalıyn bam teline s...çarım

Haddini bilmedik dürzüye bah hele, dimiş.

Sona o adam gelmiş Gara'ya demiş ki:

— Yahu garının biri bana didi ki; sahalıyn bam tiline s...çarım, sahalın bam tili nire?

Gara da dimiş ki:

— Valla Mısa, iyi ki hafif aşşaidan gavramış. İcih daha yuharıdan gavrasaydı, tam ağzıyn ortasına s...ardı.”

23. Tahsildarın Bayılması Fıhrası²⁴

(Asker kaçağı)

“Osman diye bi adam asgerden kaçmış. Bi köye gelmiş. Evin birine getmiş. Evden çıkan gari:

— Gardaş buralarda görünme, bizim herifler adam döver dimiş.

Osman da dimiş oradan öbür taraftaki bi evin ağılına girmiş. Evin garısı o anda ağıla dıhlmış. Osman da görünmüyüm diye gafasına sepeti geçirmiş.

Neyse garıdan sona içeri bi adam girmiş. Bunnar gonuşmıya başlamışlar. Giren adam da tahsildarımış.

Garıya:

— Yav seni sevdim onun için bu köyden ayrılamıyorum.

Garı:

— Ben de seni sevdim, dimiş.

Tahsildar:

— Sen benim neyimi sevdim?

— Garı:

— Senin eline çantayı alıp gapılara gam çıyınan vurarah para toplamani sevdim. Ya sen benim neyimi sevdim?

— Ben de senin pee peee diyerek inek sağmanı sevdim, dimiş.

Garı:

— Bi tahsildarüh tahlidi yap, dimiş.

Tahsildar bir eline çantasını alıp bir eline de gam çısmı alıp ağılın içinde tahsildarlıh yapıyomuş. Gam çıyınan sepedin üsdüne bi vurmuş. Sepedin içinde asger gaçağı Osman var ya. Hemen o ayağa gahmış. Sepet cannanıyo diye tahsildar oruya düşüp bayılmış.”

24. Batdal Çavış'ın Diş Çekme Fıhrası²⁵

(Doktor)

“Garageçili’de bi demirci varidi, yaralara da bahardı, diş çekerdi. Bi gün bi Gurmanç gelmiş:

— Gurban dişim ağırıyo, şu dişimi çek, dimiş.

O da eve çağırır ı, “kelpeteni getirin” demiş.

Tesadüf garısı kelpeteni bulamamış. Batdal Çavış guraba bi adam ıdı.

Garısına diyo ki:

— Sağlam bi ip getir.

Kürde ağzını açdırıyo, ipi ağırın diş bağlıyo. Ocağa demiri sohuyo. Gurmanç böle ağzında ip bekliyo. Tam demiri gaynadıp da örse getirip demiri ezecağımış. Kürde şöle bi uzadı vermiş, Gurmanç geri çekilmiş, diş çıhmış.

— Haydi, get, gali dişin aha, dişin çıhdi, dimiş.”

25. Gürselin İstifası Fıhrası²⁶

(Hizmetkâr)

“Şindi iki üç yıl önce benim aşağıda Hacı Emmim var. Onun hizmetkârlığını yapıyordum. Bi gün patosa sap çekiyorduh. O arada bi yağmır yağıyodu. Nasıl gök görliyo, şimşek çahıyo. Ahlıma düşüverdi. Didim ki gendi gendime, şimşek çahdımyıdı elimdeki demirle padosa bi dene vuruyum. Şimşek çahdı beriden bi asıldım, pados güim etdi.

Hacı Emmim:

— La ilahe illallah Muhammedürresulullah. Şöle döndü de beni gördüyüdü.

— Allah belanı virsin, sen miyidin, didi?

Ben bu derece kötü olacağını bilmiyodum.

Heman halh toplandı:

— Götürün götürün eve götürün, didiler:

Hacı emmim bayılmış. Eve götürdük neyse biraz gözünü açdı, bana döndü:

— Govuyom aslanum seni, didi.

Ben de üç metire getdim, geri döndüm:

— Sen beni govamazsın.

Hacı Emmim:

— Ya, dedi.

Dedim ki:

— Ancah ben isdifa iderim.

Hacı Emmim:

— Al ha sanki bana on yidi yıllıh devlet memuru.”

26. Allah'ın İşine Garışmam Fıhrası²⁷

“Adamın bi denesi bi bahçenin içinden gidiyo, o gadar güzel yerimiş ki, ahlin hayalin durur. Bi bahmış b...h böcekleri o b...hları yuvallıyo.

— Ya Rabbi işine garışmış gibi değilim ya. Şu güzelim ormana da şu böcekler heç yahuşmuş mu? Demiş.

Aradan on dagga geçince, adam sancılanmış, ahim hayalin durur.

Oradakiler:

— Yav ne olacah senin bu halin.

Gadının bi denesi gelmiş dimiş ki:

— Ben seni rüyamda gördüm.

Adam:

— Hayrola

Gadın:

— Eğer on tane b..h böcüğü yutarsan ey olacan. Yoh eğer yutmasan ölecan, dimiş.

Adam:

— Getirin de tek yutuyum da gurtuluyum.

Yutuyo bu ey oluyo. Misal olarak Samsun'dan İstanbul'a getmek için vapura biniyo. Giderken bi rüzgâr çıhıyo.

Millet:

— Allah, Allah, Allah, diyo.

O adam ahıllica oturuyo. Yolculardan bi denesi:

— Sen niye burda oturuyon, biz burda can çekişdiriyoh.

Adam:

— Vallaha Allah'ın işine bi sefer garışdım on dene b...h böcüğü yutdum, bi daha Allah'ın işine garışmam, diyo.”

27. Fillerinen Garıncaların Fıhrası²⁸

“Ormanın birinde fille garıncalar yaşarmış. Garıncalar bi gün düşünmüşler daşınmışlar file bi eziyet edelim diye garar vermişler. Garıncalar pusuya yatmışlar. Fil abuh subuh gunuşarah gelirkene, garıncalar usulcana bunun üzerine çıhmaya başlamışlar. Çıhdıhdan sona da fil üsdündeki garıncanın ısırdığını hissetmiş, sallanmış ama garıncalardan bi denesi düşmemiş, ötekiler düşmüş.

Aşağı düşen öteki garıncalar filin üsdündeki garıncaya:

— Kır onun boynunu diye bağırmişlar; artıh tam zamanı geldi diye.

Garınca heç filin boynunu gırar mı?”

Notlar

- 1 (Özçelik, 1995: ss. 120-139).
- 2 Derleme Yılı: 15.10.1994, KK2
- 3 Derleme Yılı: 15.10.1994, KK2
- 4 Derleme Yılı: 18.10.1994, KK9
- 5 Derleme Yılı: 15.10.1994, KK4.
- 6 Derleme Yılı: 15.10.1994, KK4.
- 7 Derleme Yılı: 25.10. 1994, KK5.
- 8 Derleme Yılı: 26.10.1994, KK1.
- 9 Derleme Yılı: 26.10.1994, KK5.
- 10 Derleme Yılı: 26.10.1994, KK5.
- 11 Derleme Yılı: 26.10.1994, KK5.
- 12 Derleme Yılı: 15.10.1994, KK4.
- 13 Derleme Yılı: 15.10.1994, KK2.
- 14 Derleme Yılı: 15.10.1994, KK6.
- 15 Derleme Yılı: 15.10.1994, KK2.
- 16 Derleme Yılı: 27.10.1994, KK1.
- 17 Derleme Yılı: 27.10.1994, KK10.
- 18 Derleme Yılı: 15.10.1994, KK2.
- 19 Derleme Yılı: 15.10.1994, KK11.
- 20 Derleme Yılı: 15.10.1994, KK2.
- 21 Derleme Yılı: 30.10.1994, KK3.
- 22 Derleme Yılı: 24.10.1994, KK8.
- 23 Derleme Yılı: 15.10.1994, KK4.
- 24 Derleme Yılı: 15.10.1994, KK2
- 25 Derleme Yılı: 16.10.1994, KK9.
- 26 Derleme Yılı: 10.10.1994, KK7.
- 27 Derleme Yılı: 10.10.1994, KK7.
- 28 Derleme Yılı: 18.10. 1994, KK1.

Kaynak Kişiler:²⁹

KK1: İlyas Aydemir, Öğrenim Durumu: İlkokul mezunu, Yaşı: 36, Fıkralar: 7, 15, 27.

KK2: İsmail Doğan, Öğrenim Durumu: İlkokul mezunu, Yaşı: 55, Fıkralar: 1, 2, 12, 14, 17, 19, 23.

- KK3: Osman Yenice**, Öğrenim Durumu: İlkokul mezunu, Yaşı: 31, Fıkralar: 20
KK4: Nazlı Doğan, Öğrenim Durumu: Okuma yazma bilmiyor, Yaşı: 60, Fıkralar: 4, 5, 11, 22.
KK5: Salih Dışçi, Öğrenim Durumu: Lise Mezunu, Yaşı: 33, Fıkralar: 6, 8, 9, 10.
KK6: İsmail Doğan, Öğrenim Durumu: Lise mezunu, Yaşı: 33, Fıkralar: 13.
KK7: Gürsel Doğan, Öğrenim Durumu: İlkokul mezunu, Yaşı: 34, Fıkralar: 25, 26.
KK8: Suna Ergin, Öğrenim Durumu: Okuma yazma bilmiyor, Yaşı: 43, Fıkralar: 21.
KK9: Mevlit Albayrak, Öğrenim Durumu: Okuma yazma biliyor, Yaşı: 68, Fıkralar: 3, 24.
KK10: Mehmet Aydemir, Öğrenim Durumu: Eğitim Yüksek Okulu, Yaşı: 34, Fıkralar: 16.
KK11: Hasan Doğan, Öğrenim Durumu: İlkokul mezunu, Yaşı: 60, Fıkralar: 18.

Araştırma ve Yayın Etiği Beyanı

Bu makale tamamıyla özgün bir araştırma olarak planlanmış, yürütülmüş ve sonuçları ile raporlaştırıldıktan sonra ilgili dergiye gönderilmiştir. Araştırma herhangi bir sempozyum, kongre vb. sunulmamış ya da başka bir dergiye değerlendirilmek üzere gönderilmemiştir. Makaleye esas olan yazarın kitabı 1994 yılında yayımlandığından Etik Kurul kararı bulunmamaktadır.

Research and Publication Ethics Statement

This is a research article, containing original data, and it has not been previously published or submitted to any other outlet for publication. The authors followed ethical principles and rules during the research process. In the study, informed consent was obtained from the volunteer participants and the privacy of the participants was protected.

Yazarların Makaleye Katkı Oranları

Bu makaledeki birinci yazar % 100 düzeyinde çalışmanın hazırlanması, veri toplanması, sonuçların yorumlanması ve makalenin yazılması aşamalarına katkı sağlamıştır.

Contribution Rates of Authors to the Article

The first author in this article contributed to the 100% level of preparation of the study, data collection, interpretation of the results and writing of the article.

Destek Beyanı

Bu çalışma herhangi bir kurum veya kuruluş tarafından desteklenmemiştir.

Support Statement (Optional)

There is no conflict of interest between the authors of this article.

Acknowledgement (Optional)

Çıkar Beyanı

Çalışma hazırlanırken; veri toplanması, sonuçların yorumlanması ve makalenin yazılması aşamalarında yazarlar arasında herhangi bir çıkar çatışması durumu söz konusu olmamıştır.

Statement of Interest

There is no conflict of interest between the authors of this article.

Kaynakça

- Altunel, I. (1990). *Anadolu mahalli fıkra tipleri üzerine bir araştırma (İnceleme-Metinler)*. [Yayımlanmamış doktora tezi]. Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Artun, E. (2008). Çukurova Fıkra Anlatma Gelenğinde Nasrettin Hoca Etkisi. Doğumunun 800. Yılında Nasrettin Hoca Sempozyumu. 24-25 Ekim 2008). İstanbul:b.y.y.
- Başgöz, İ. (1999). *Geçmişten günümüze Nasreddin Hoca*. Pan.

- Boratav, P. N. (1988). *100 soruda Türk halk edebiyatı*. Gerçek.
- Deral, E. (1998). *Karakeçililer*. İstanbul: Ant.
- Gökşen, C. (2003). *Temel fıkraları üzerine bir araştırma* [Yayımlanmamış Doktora Tezi]. Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Gözaydın, N. (1977). Türk fıkralarının tasnifi üzerine bazı düşünceler ve bir tasnif denemesi. *Uluslar arası Yunus Emre, Nasreddin Hoca, Karamanlı Mehmet Bey ve Türk Dili Semineri Bildirileri*. 204-207. Kültür Bakanlığı.
- Karadağ, M. (1995). *Türk halk edebiyatı anlatı türleri*. Karşı.
- Önal, M. N. (2011). *Muğla masalları*. Muğla Üniversitesi.
- Özçelik, B. (1995). *Kırıkkale Karakeçililerinin halk bilimi derlemeleri. Kırıkkale: Karakeçili Kaymakamlığı*.
- Sakallı, B. (1998). Karakeçili aşireti ve milli mücadele’de Karakeçililer. *Karakeçili III. Uluslararası Kültür Şenliği Bildirileri*. Ankara: Karakeçili Kaymakamlığı.
- Sakaoğlu, S. (1995). Türk dünyası mahalli tipleriyle Anadolu fıkra tipleri arasındaki paralellikler. *Selçuk Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Edebiyat Dergisi*, 267-288.
- Suassey, E. (tarih yok). *Türk halk edebiyatı*. (İ. Başgöz, Çev.)
- Sümer, F. (2001). Karakeçili. *Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, C. 24. İstanbul: Diyanet Vakfı.
- Uğur, S. (1947). *İçel folkloru*. Yyy.
- Yıldırım, D. (1992). *Türk dünyası el kitabı* (Cilt IV) TKAEY.
- Yıldırım, D. (1999). *Türk edebiyatında Bektaşî fıkraları*. Akçağ



Bu eser Creative Commons Atıf 4.0 Uluslararası Lisansı ile lisanslanmıştır. (This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License).



folk/ed. Derg, 2022; 29(2)-110. Sayı

Çeviri - Translation

Yeni Folklor Tür Teorisine Doğru

(Hajduk-Nijakowska, J. (2015). Towards the New Folklore Genre Theory. Slovenský národopis, 63(2), 161-173)

(Çev. / Translator) Ayşe Ünlü*

Öz

Yeni medyanın, özellikle internetin hızlı gelişimi, kültürde büyük değişimleri tetiklemiş ve metinlerin statüsünde genel bir değişime neden olmuştur. Bu değişiklikler yeni bir folklor tür teorisini gerektirmektedir. Yeni multimedya alanı olan internete girdiklerinde folklor metinlerini oluşturan tek unsur artık söz değildir. E-folklor olarak bilinen ve farklı anlatım araçlarını bir araya getiren olgular, bir yandan geleneksel folklorla (anonimlik, kolektivite, çok değişkenli boyut ve geleneğin değerine vurgu nedeniyle benzerlik gösterirken), diğer yandan benzersiz dinamikleri nedeniyle oldukça farklıdır. Yeni teknolojiler, folklor etkinliğinin belirtilerini göstererek ağ kullanıcılarının yaratıcı etkinliklerini başarılı bir şekilde teşvik eder. Sonuç olarak, yalnızca geleneksel türler ilercisi değişikliklere ve dönüşümlere (ör. zincirleme mektuplar, virüslere karşı sahte uyarılar, şehir efsaneleri, söylentiler, komplo teorileri, mucizevi olaylar, e-vahiyler) tabi değildir, aynı zamanda yeni biçimler ve türler (yeni İnternet-tabanlı mizah, photoshop, İnternet memleri, bloglar, sohbetler) ve ayrıca sözde görsel folklor fenomenleri yaratılır. Kullanıcıların sosyal ağ web sitelerindeki

* Edebiyat Öğretmeni, Uluslararası Kıbrıs Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Yüksek Lisans Öğrencisi. (Literature Teacher, Cyprus International University Turkish Language and Literature Master's Student).ayse.unlucc@gmail.com ORCID 0000 000323083745

etkinlikleri de önemlidir. Bu çağdaş folklor mesajlarının yapısını zenginleştirir ve aynı zamanda sanal topluluğun duygu ve hayal gücünü güçlendirir. Ayrıca, medya bağlamında işleyen modern folklor, popüler kültür içeriğini yaratıcı bir şekilde kullanır. Bu durumda, belirli iletişim durumlarının modelleri olarak anlaşılan folklor türlerinin yalnızca varlığına değil, aynı zamanda dönüşümlerine de ilham veren çağdaş folklor yaratma durumlarının bağlamını analiz etmek gerekir.

Anahtar sözcükler: folklor tür teorisi, folklor yaratan durumlar, yeni türler, e-folklor, görsel folklor

Folklor (halk bilgisi) türünün özellikleri hakkındaki tartışma, bilimsel disiplinin kendisinin gelişmesiyle birlikte yoğunlaşmış, bu da araştırma konusunun algılanma perspektifinde bir değişikliğe yol açmış ve bunun sonucunda edebiyat bilimi paradigmasının halkbilimce terk edilmesi ihtiyacını doğurmuştur. Sonuç olarak, edebî çalışmaların tür teorisi üzerine modellenen folklor türleri teorisi amaçsız hale gelmektedir. Folklor herhangi bir formüle edilmiş poetika kullanmaz ve tür kavramı edebiyat bilimi anlamında kullanılamaz. Czesław Hernas yıllar önce türler açısından folklorun çeşitliliği üzerine bir tartışma sırasında (Hernas, 1976: 9), aynı zamanda anlatıcının yaratıcı rolünü açığa çıkararak, “Folklorun formüle edilmiş normatif poetikaları yoktur; yalnızca içkin normatif poetikaya sahiptir.” demiştir. Roch Sulima da onu desteklemiştir: “Tür kavramı bir araştırma yapısı, folkloristikte tarihsel ve sistemleştirici bir düşünce tarzıdır. Folklorlarda işleyen bir kültürel model vardır (folkloristikte değil). Belirli bir dünya modeli tarafından yaratılan tipik varoluşsal durumlara çeşitli metinler (farklı türlerdeki metinler dahil) katar” (Sulima, 1976: 11).

Bir Folklor Türünü Birlikte Oluşturan Bir Element Olarak Durumsal Bağlam

Bir türün özelliklerini belirlemenin temeli, dinamik değişikliklere tabi olan tekrarlanan sayıda tek metindir. Bu nedenle, uzun zaman önce, bir tür (tipolojik açıdan materyal) belirlemek için efsane türünü (Almanca: Sage, Fransızca: l'egende locale) (Hajduk-Nijakowska, 1980) analiz ederken sonuca vardığım gibi, bir folklor iletişiminin gönderildiği durumun tüm bağlamının yanı sıra anlatıcının yaratıcı etkinliği ve alıcıların bir folklor etkinliğine katılımı da (mesajı gönderirken geri bildirim) dikkate alınmalıdır. Odağı metnin kendi içinde işlev gördüğü bağlama kaydırmak, tür kavramının öncelikle icracının (anlatıcının) niyetlerine atanan belirli bir iletişim durumunun bir modeli olarak algılanmasına neden olur (yukarıda sözü edilen Sulima'nın 'kültürel modeli').

Yukarıdaki konu, halk masallarının türlerini ayırmak için teorik temeller formüle eden Jolanta Ługowska tarafından da gündeme getirilmiştir: “folklorlarda yaratıcı sürecin dinamik bileşenlerini üstlenme yeteneği, tür teorisi araştırmasında, edebiyat kuramında popüler olan belirli bir iletişim durumunun bir modeli olarak bir tür kavramının uygulanmasıyla şartlandırılır.” (Ługowska, 1986: 12). Verilen durumda, türün gelişiminde (bir metnin “kullanım” biçimi) önemli bir rol, onun pragmatik boyutuyla bağlantılı iletişim niyeti tarafından oynanır.

Lugowska, folklor türlerinin, “niyetlerin ifadesinin” önemli rol oynadığı, “yüksek derecede yaygınlaştırılma, basitleştirilme ve tahmin edilebilirliğinin yanı sıra neredeyse yaygın bir oluşum nedeniyle, Bachtin tarafından tanımlanan birincil konuşma türleri olarak kabul edilebileceğine” inanmaktadır (Ługowska, 2002: 15).

Aktarım sürecine bu şekilde odaklanmak, vurguların aynı zamanda iletişim (üretken) durumlarının folklor işlevlerine doğru kaydırılmasını, kültürel bağdaşıklıklarının ortaya çıkarılmasını ve metin oluşumu sırasında anlatıcı ve dinleyici(ler) arasındaki etkileşimlerin analiz edilmesini gerektirir. Yukarıdakiler, performans stiline dinleyiciler tarafından değerlendirilmeye tabi olduğunu ve değerlendirmenin “aktarılan hikâyelerin süresi ve istikrarı hakkında ortak karar verdiğini” belirten Herman Bausinger tarafından halihazırda varsayılmıştır (Bausinger, 1975: 326).

Doğrudan (doğal, temas) aktarımın işleyiş özelliklerinin, iletişim durumlarının kültürel koşullarını algılayan ve böyle bir aktarım sırasında “gönderme ve alma sürecinin eşzamanlılığı” tarafından belirlenen yaratıcı sürece işaret eden Kiril V. Chistov tarafından da analiz edildiğini söyleyerek yukarıdaki ifadeyi genişletmeliyim (Czistow¹, 1977: 47). Bu eşzamanlılık, bir yandan “icracının ve eşlik eden dinleyicinin veya seyircinin duygularının paralellik ve eşzamanlılığından oluşan sözde ortak katılım etkisini” güçlendirirken, diğer yandan geri bildirim yoluyla aktarılan içerik çeşitliliğini ve eşzamanlılığını alıcının “bir folklor metninin varlığının sonraki aşamasında ilki kadar değerli bir icracı haline gelebildiği” zaman etkiler (Czistow, 1977: 50). Chistov’un, Piotr G. Bogatyriev² ve Roman Jacobson’ın³ (1973) önceki kavramıyla genişletilen, folklorun belirli bir edebi eser biçimi (özellikle önleyici sansürün rolü) olarak analizine ilişkin yorumları, “doğal” bir konuşmada bir metnin işleyişinin özelliklerini incelemenin karmaşık bir bakışa ihtiyaç duyduğunu ve hepsinden önemlisi anlatı etkinliğini belirli bir sosyal grup tarafından dünyayı anlama ve öğrenme yolunun özel bir yaratımı olarak ele aldığını fark etmemizi sağlar.

Ayrıca, Victor Gusiev’in vardığı sonuçlar da ilginçtir; folklorun bağdaştırıcı karakterinin “barizliğini” açığa çıkararak, bir türü, tipolojik perspektiften önemli, türlerin dönüşümlerine duyarlı bir biçim, “bunlar – diyelim ki – fenomenler başkalarına dönüşmeye devam ettiğinde meydana gelen düğümler” olarak değerlendirmiştir (Gusiew, 1974: 167⁴). Ayrıca, özellikle tür teorisinin çağdaş değerlendirmeleri açısından da önemli olan: “Garip bileşenlerin özümsemesi süreci, folklorun sınırlı özelliklerinden biridir; dolayısıyla folklor, çeşitli faktörlerin eklektik bir bileşimi değil, kendi kurallarına göre gelişen bir sanat türüdür” (Gusiew, 1974: 125).

Folklor Türlerinin Çağdaş Dönüşüm Yönleri

Yukarıda atıfta bulunulan tüm sonuçlar, orallık, estetizm ve kırsal karakter paradigması tarafından belirlenen “klasik” folkloru açıkça ele alır. Bu paradigma, bildiğimiz gibi, son zamanlarda sorgulanmıştır, çünkü medyanın gelişmesi ve kültürel içeriklerin yeni aktarım biçimlerinin genişlemesi nedeniyle, folklor bu haliyle değişmiştir. Bununla birlikte, klasik yazarların sonuçları bize çağdaş folklor fenomenlerinin yorumlanma yönünü göstermektedir.

İletişim (üretken) durumlarının folklorun işleyişi üzerinde ve aynı zamanda folklor türlerinin işleyiş şekli üzerinde büyük ölçüde etkisi olduğunu varsayarsak, o zaman, medya ve folklor taşıyıcıları arasında meydana gelen ilişkileri ihmal ederek, folklor fenomenini günümüzde analiz edemeyiz. Medyanın folklor alanında genişlemesi, yalnızca insanları medya ile bağlayan yeni etkileşimlerin gelişimi üzerindeki etkileriyle sonuçlanmakla kalmaz, aynı zamanda insanlar arasındaki etkileşimleri yönlendirir, hikâyelerin anlatılmasını teşvik eden ve geleneksel sözlü anlatım biçimlerinin dönüştürülmesine neden olan spontane durumların ortaya çıkmasına ilham verir (HajdukNijakowska, 2007). Bugün, insanlar arasında yeni ilişkiler yaratan elektronik medyanın (özellikle internetin) ortaya çıkmasıyla belirlenen yeni bir kültür türüyle karşı karşıyayız. Bu tür dönüşümler, folkloristiği antropolojik boyutta yakalama eğilimlerini açıkça desteklemektedir (Hajduk-Nijakowska, 2011)- ayrıca metinlerin statüsünde genel bir değişikliğe yol açmaları nedeniyle, yeni bir folklor tür teorisinin geliştirilmesini gerektirir. Söz, özellikle yeni bir multimedya alanı olan İnternet'e indiğinde, bir folklor mesajını oluşturan tek bileşen değildir. Eugeniusz Wilk'in görüşüne göre önemli bir düzenliliği ifşa eden metinlerin yapısını yeni teknolojik çözümler istila etmiştir: "Doğrudan konuşmanın birincil şeması, teknik faktörlerin etkisi altında büyük değişikliklere ve değişikliklere tabidir [...] teknolojik koşulların belirlediği anlamlar yorumlanmadığı takdirde medya konuşmalarında gizlenen anlamlar, mesajın özü ihlal edilmeden okunamaz." (Wilk, 2009: 25). İnternet, bir bakıma "konuşmanın yazılı hale getirilmesini ve aynı zamanda yazı dilinin de sözlü hale getirilmesini" (Górska- Olesińska, 2005: 458) gerektirir ve ayrıca e-konuşma ortamında ikonografik ve görsel-işitsel bileşenlerin aktif kullanımına ilham verir.

Önceden esas olarak doğrudan dolaşımda bulunan (ki bu açıkça metin yapısının değişmesiyle bağlantılıdır) içeriğin İnternet tarafından (kuşkusuz ki ağ kullanıcıları nedeniyle) "absorbe edilmesi", çağdaş folklorlarda meydana gelen büyük değişikliklerin yönlerinden sadece bir tanesidir. Yeni yaratıcı etkinlik biçimleri, internetin etkileşiminden esinlenen folklor alanında çok daha önemli görünmektedir (HajdukNijakowska, 2010b). Ağın çok ötesinde var olan içerik, İnternet'e oldukça açık bir şey olarak girdikten sonra, aynı zamanda, formüllerini kalite açısından zenginleştiren ve yeni medyanın sosyal boyutunu birlikte yaratan İnternet ilhamına, internet kullanıcılarını gerçeklerden habersiz bırakarak, başarıyla "teslim olur". Ve bu, günümüzün folklor araştırmaları için en heyecan verici görevdir. Halk geleneği, "incelenen meselelere yönelik olası referans çerçevelerinden, bakış açılarından ve yaklaşımlardan birini belirlemekten daha fazlasını yapamaz; ancak temel araştırma paradigmaları şimdiki zamanda sağlanmalıdır" (Waliński, 1999: 98).

Tekrar edelim, bu günlerde folklor fenomenlerini medya bağlamını varsaymadan analiz etmek imkânsızdır. Diğerlerinin yanı sıra, folklorun yeni bir işlev oynadığı iki aşamalı bilgi akışı olgusuyla karşı karşıya kaldığımız medya tarafından iletilen içeriğin alınma sürecini incelemek yeterli olabilir; bu, bir yandan geleneksel folklor anlatı biçimlerini kullanırken, diğer yandan his ve duyguları medya tarafından desteklenen anlatıma "çevirme" modelleri, "uyarılmış" doğrulama formülleri, ve bir hikâyenin belirli bir çeşidini kullanarak medya tarafından aktarılan içerikleri teşvik eder (Hajduk-Nijakowska, 2012). Bu nedenle, geniş kapsamlı dönüşümlere tabi olduklarından, çağdaş aktarımda geleneksel içerik ve türlerin varlığı-

nı tartışmak zordur. “Dün (...) bir halk metni olan bir metin” – Jan Kajfosz’un belirttiği gibi – “bugün bir halk metni olmak zorunda değildir, (...) daha önceki bir folklor faaliyeti statüsünün, yani folklorizmin temsilinden başka bir şey olmaz. (Kajfosz, 2011: 58). Öte yandan, geleneksel halk metinlerini anımsatan internette yayınlanan metinlerin analizi, teknolojik, internet ile ilgili ilerlemedeki düzenlemeler ve değişikliklerin ilhamını açıkça göstermektedir. Bununla birlikte, sanal alanda maddi niteliksel değişikliklere maruz kalmışlardır ve bu tür değişikliklerin araştırmacılar tarafından benimsenmesi için başka analiz yöntemlerine ihtiyacı vardır. Üstelik sanal ortamda geleneksel türlerle devam ettiklerini kanıtlamak zordur. Örneğin, Michail Alexeevskiy, “İnternette klasik peri masalı olaylarının esas olarak mizahi “yeniden yapımlarını” (Alekseevskiy, 2010: 155) veya halk geleneğiyle yalnızca dolaylı olarak bağlantılı olan chastushka’ların bulunabileceğini kanıtlamıştır. Klasik tür esas olarak bir parodi olarak kullanılmakta, “halk biçimi ve yeni içeriklerin” yan yana getirilmesiyle gülünç etkisi uyandırılan yeni bir metin inşa etmenin araçlarından biri olduğu ortaya çıkmaktadır (Alekseevskiy, 2010: 156).

Sanal Boşlukta Yaratılan Folklor Türleri

Ancak bazı durumlarda, geleneksel folklor türü o kadar geniş kapsamlı değişikliklere tabidir ki, aslında yeni bir tür haline gelmekte ve oldukça yeni bir kaliteyi temsil etmektedir. Bunun için geleneksel halk dindarlığında popüler olan “cennetten mektuplar’dan” kaynaklanan sözde “zincirleme mektupları” analiz etmeniz yeterli olacaktır. Bazıları hâlâ sözcüğün büyümesine inanır ve açıkça bir dua niteliği taşır, ancak diğerleri “diğer dinlerin ahlaki mesajını içerir [...]. Diğerleri, etik tavsiyelerin bir listesini (genellikle “emirler” olarak bilinir) veya etik imalar içeren bir kısıp sağlar [...]. Ayrıca herhangi bir ders vermeyen, sadece onları gönderenin mutluluğunu garanti eden zincirleme mektuplar da vardır” (Grębecka, 2006: 209–210). Her durumda, bu tür zincirleme mektupların amacı, tabii ki bir üyenin verilen metni e-posta yoluyla diğer alıcılara iletmesi koşuluyla, insanları tek bir din veya gizli bilgi ile bütünleşmiş bir topluluğa bağlamaktır. Şaşırtıcı olmayan bir şekilde, zincirleme mektup formülü bugün reklam şirketleri tarafından kullanılmaktadır (sözde gönüllü pazarlama zincirinin oluşturulması). Bir promosyon mektubunun iletilmesi karşılığında şirketler geziler veya araçlar sunar. Bu nedenle, “Zincirleme mektupları, şakaları ve virüslerle ilgili bilgileri almayı ve iletmeyi kabul etmeyen, herkese yanıt verme işlevini kullanmayan bir kişi, e-postayı yalnızca hızlı çalışan posta rolüne indirger. [...] Aynı zamanda internet postasının oluşturduğu yeni bir topluluktan gönüllü olarak istifade eder” (Grębecka, 2006: 214). Çağdaş zincirleme mektuplar, metnin yanı sıra fotoğraflar veya çizimler de içerir; ayrıca bir multimedya sunumu da içerebilirler.

İnternette zincirleme mektupların popüleritesi (Graliński, 2009) sahte otorite sendromunun bir sonucudur. Alıcı bir mesajı görmezden gelmesi durumunda maruz kalabileceği sonuçlardan korkarak, “her ihtimale karşı” gönderici tarafından beklenen eylemleri gerçekleştirir. “İnternetin gelişmesiyle birlikte bilgisayar, kişisel algının sınırlarını aşmaya ve her şeyin uygulanabilir görüldüğü ekstra doğal sanal evrene girmeye izin veren, belli belirsiz, mistik

bir aracı haline geldi.” (Meder, 2001). Hollandalı araştırmacının görüşüne göre bu, insanların bilgisayar virüsleriyle ilgili yanlış alarmlar da dahil olmak üzere internette yayınlanan en olağanüstü hikâyelere olan inancını haklı çıkarmaktadır. E-posta zincirleri şeklindedirler. Hollanda’daki bilgisayarlar tarafından alınan yüzlerce uyarıyı analiz eden Meder bunu kanıtlar; “Bütün insan grupları kendilerinin kandırılmasına izin veriyorlar çünkü bilgisayarların sadece sıfır ve bir satırlarını bekleyen bir işlemciler topluluğundan oluşmadığına, programcılar ve bilgisayar korsanları olarak bilinen cadı doktorları ve sihirbazlar tarafından yönlendirilen bilinmeyen ve anlaşılmasız yeteneklere sahip sihirli kutular olduklarına inanıyorlar” (Meder, 2001). Bir alıcı, bilgisayarının bozulabileceğinden, sağlığının bozulabileceğinden veya kazanma şansının kaybolabileceğinden veya sadece pişmanlıktan dolayı bilgileri iletmektedir. Hollandalı araştırmacı tarafından toplanan zengin materyal, bir yandan İnternet kullanıcılarını kovalayan virüslerin yanlış uyarılarının zincirleme mektuplar şeklinde olduğunu ve genellikle sonraki gönderenlerin yorumlarıyla zenginleştirildiğini, diğer yandan internette ölümcül hasta bir çocuk hakkında elektronik zincir mektuplarla rekabet ettiklerini ve bu nedenle halihazırda şehir efsanesi olarak kabul edilebileceklerini açıkça kanıtlamaktadır. Yine de Jan Harold Brunvand, virüs uyarılarını, Bilgisayar Folkloru kategorisi altına dahil ederek, şehir efsaneleri olarak sınıflandırmıştır (Brunvand, 2001).

Anglo-Amerikan geleneğine uygun olarak kullanılan şehir efsanesinin türü konusunda araştırmacılar arasında teorik tartışmalar olsa da (Hajduk-Nijakowska, 2010a), herkes ortak olarak bu tür yeni hikâyelerin anlatı ve geleneksel türlerin basit, tarihi biçimleriyle (einfachen Formen) açıkça bağlantılı olduğunu vurgulamaktadır; efsanevi hikâyeler, peri masalları (örneğin kentsel fantezi, Grzybkowska-Lewicka, 2005), efsaneler, baladlar, haberler, çağdaş toplumda anlatımın yaratıcı sürecini analiz etmek için homo narrans kategorisini kullanma gerekçesini doğrulayan seyyar şarkıları (huckster song). “Genellikle çağdaş efsaneler, çağdaş mitler veya dedikodu olarak adlandırılan şehir efsaneleri, duyguları harekete geçiren ve dinleyicilerin anında tepki vermesini sağlayan güncel, spontane, sıcak iletişimlidir.” (Çubala, 2005: 5). Bu, medyadaki enformasyona karşı rekabet edebilirlikleri sorununu çözmektedir. Zuzana Panczová ayrıca bu tür hikâyelerin, bazen “geleneksel” folklorun türlerine, özellikle de efsanevi hikâyelere (burada eski, halk sorunları da bulunabilir) benzer olsalar bile, bazı durumlarda hafıza geleneğinde var olduklarını (anılara yakın özelliklere sahip) veya popüler kültür türlerinin poetikasına, polisiye hikâyeler, korku filmleri veya gerilim filmleri, açık referanslarla karakterize edildiklerini fark etmiştir: (Panczová, 2013: 143).

Ancak günümüzde bunlar esas olarak medyada, özellikle de internette var olmaktadır; kültürel sınırları aşarak küresel, modern dünyanın bir parçası olurlar. Şehir efsaneleri, eski mitlerin ve efsanelerin modaya uygun bir eşdeğeri haline gelmiştir. Bu, başka şeylerin yanı sıra, 11 Eylül 2001’den sonra internette sayısız komplo teorilerinin olağanüstü etkileyici patlamasını açıklamaktadır (Allan, 2008: 74 vd.).

Medya sadece şehir efsanelerinin doğrudan dolaşımını desteklemekle kalmaz (belirli bir olay hakkındaki bilgilere ilgiyi artırma), aynı zamanda örneğin çeşitli şaşırtıcı hikâyeleri güvenilir ilişkiler olarak gören ve medyada yayınlayan ve yeni versiyonlarını birlikte yaratan veya bunlara ilham veren gazetecilerin aracılığı ile yeni folklor olaylarını “tetikler”.

Bu nedenle, kitlesel dolaşım ve folklor dolaşımı arasında, belirli konuların ve klişelerin popülerleşmesiyle sonuçlanan ve sözde kamusal alanı büyük ölçüde genişleten bir tür sızma gözlemlemekteyiz (belirli bir olay hakkındaki bilgiler herkes tarafından bilinir, açık ve nettir, hiçbir şey kanıtlanamaz). Muhtemelen burada tartışılan olgunun sosyologların, yöneticilerin ve medya uzmanlarının da ilgi alanına girmesinin nedeni budur.

Bu fenomen, internet sayfalarında bir komplo teorileri tipolojisini tamamlayan ve bu teorileri söylenti (dedikodu) alt grubu olarak gören Zuzana Panczová (2005a) tarafından folkloristik perspektiften analiz edilmiştir. Şüphesiz, Çek ve Slovak araştırmacılar arasında söylenti (dedikodu) kavramı, Fransız sosyolog Jean-Noël Kapferer'in Rumeurs: le plus vieux media du monde başlıklı, 1987'de yayınlanan ve 1992'de Dušan Provazník tarafından, Fáma – nejstarší médium světa [Söylenti – Dünyanın En Eski Mecrası] başlığı altında Çekçeye çevrilen çalışmasıyla desteklenmiştir. O zamandan beri, J. N. Kapferer esas olarak iş dünyasında dedikodu ve ticari markaları yönetmekle uğraşmaktadır, ancak bunların İnternet'teki genişlemesi, söylentilerin varlığı sorunlarını, örneğin alıcıların davranışlarını şekillendirmek için kullanımlarını yeniden analiz etmesini sağlamıştır.⁵ Kapferer, ilk çalışmasında, “belirli bilgileri doğru bilgi olarak kabul etmenin, bilgiyi değerlendirmek için kullandığımız eski düşüncemizde ortaya çıkan ilişkiler sistemine bağlı olduğu” tezini formüle etmiştir. Verilen bilgi bu düşünce ilkelerine uymayana kadar, onu doğru kabul etmemiz kuvvetle muhtemeldir” (Kapferer, 1992: 64). Bu tez, İnternet forumlarında araştırma yürüten Zuzana Panczová tarafından doğrulanmıştır: “söylentilerin (dedikodu) ve komplo teorilerinin yayılmasında asıl rol, bilginin mevcut inançlarımıza ve basmakalıp fikirlerimize uyup uymadığı tarafından oynanır” (Panczová, 2005a: 161).

İnternet forumlarındaki halk hikâyeleri sözlü ve edebi ifadenin bir melezidir: bir yandan katılımcılar konuşma diline dayalı iletişim kullanırlar ve diğer yandan, doğrudan sözlü iletişime tipik herhangi bir sözlü bileşenden yoksun olduklarından, emoticon'lar gibi değişim bileşenleri kullanırlar. Zuzana Panczová'nın da sonuca vardığı gibi, İnternet iletişimi bugün “etkili bir değiştirmelik, yani gayri resmi, sözlü bir hikâyenin alternatifi” olarak düşünülebilir (Panczová, 2005b: 28).

Bilgisayar programları tarafından sunulan ek grafik veya fotoğrafik bileşenlerle metinleri zenginleştirme seçeneklerinin kullanılması özellikle mizahi sunumlarda popülerdir. Bununla birlikte, geleneksel folklorda zaten doğrulanmış olan İnternet olay örgülerinin izini sürsek bile, bu tür ifade biçimlerini “geleneksel” folklorun fıkralarının veya şakalarının bir devamı olarak düşünmek zordur. Ancak bunlar nitelik olarak oldukça farklı tezahürler, yeni metinlerdir. Bir internet şakası, gerçekte anlatılan bir fıkra ile karşılaştırılmaz, bu durumda gülen bir topluluğun oluştuğunu sadece bağlam belirlemez, aynı zamanda verilen hikâyeyi komik yapan da ağırlıklı olarak anlatıcının sözlü anlatım (hikâye anlatıcısı) becerileridir. Çoğu kavram ve şema belirli durumlarda ortaya çıkmıştır: gülme, bir normu aniden bozan bir olaydan kaynaklanır. Doğrudan iletişimde her zaman bir şaka doğar (tanınmış arkadaşlar arasında). Görünür bileşenler sanal iletişimlerden eksiktir. İnternet, gönderen ve şakayı alıcı arasındaki karşılıklı ilişkileri değiştirir: “İcracının rolü zayıflar ve muhatabın yetenekleri genişler. Muhatap etkinleştirilir ve ihtiyaçlarını karşılayan kendi metinlerini formüle eder; ilgi alanını ve

ideolojik karşıtlığı belirtirler.” (Frolova, 2009: 171). Buna, özel tarayıcılar, tematik kataloglar, dizinler ile donatılmış fıkra koleksiyonlarına sahip çok sayıda web sitesinin (çoğunlukla potansiyel bir müşteriye çekmek için eğlenme ihtiyacını kullanan, ticari olanlar) yapısıyla olanak sağlanır, böylece İnternet kullanıcısı ilgilendiği bir metin grubunu bulabilir. Olga Frolova tarafından fıkralara sahip bu türden yüze yakın internet sitesinin bir listesi hazırlanmıştır (Frolova, 2009: 128-130).

Yeni şakalar, anlatıları yorumlama, cevaplama veya genişletme isteğini tetikler ve çoğunlukla e-posta yoluyla arkadaşlar arasında (başlatılanlar grubuna kabul edilir) elektronik dolaşıma sokar. “Bir şakanın görselleştirilmesi yalnızca e-posta eklerinde yer alan ifadelerle sınırlı değildir; filmlerde ve animasyonlarda görülür ve sunum şeklinde de gönderilir.” (Krawczyk-Wasilewska, 2009: 21). Analiz edilmesi gereken bir diğer konu da görsel folklorun gelişmesinde YouTube’un rolü ve sanal “video toplumunun” yaratıcı etkinliğinin esin kaynağıdır.

Bir İnternet şakası basitçe yeni varoluş biçimleri geliştirmiştir. Esas olarak yazılı söze dayanarak, kelime oyunlarını, diyalogları ortaya çıkarır ve geleneksel olarak bilinen kavramları medya karakterlerine veya politikacılara atfeder. Hepsinden önemlisi, komik resimler veya film sahneleri kullanır. Bununla birlikte “komik fotoğraflar, nükteli MP3’ler, demotivatörler veya Power Point’te oluşturulan sözde PPS’ler, yani multimedya sunumları şaka, karikatür, otantik hayat hikâyesi, bilmece, zincirleme mektup, cümle veya kıssa yapısına sahip olabilirler.” (Grochowski, 2013: 50).

Rolf Brednich, internette mizah içeriklerinin iletilme sürecinin artmasının, anonimlik ve değişkenlerin mevcudiyeti ile karakterize edilen yeni bir küresel mizah kültürünün ortaya çıkmasına yol açtığına inanmaktadır (Brednich, 2005). 11 Eylül 2001’de Dünya Ticaret Merkezi’ne yapılan terörist saldırılardan sonra aniden yayılan, genellikle resimli şakalar olan felaket şakaları özel bir yer tutmaktadır (krş. Kuipers, 2002). Yukarıdakiler Theo Meder’in araştırması tarafından doğrulanmaktadır: “Kısa sürede internet şakalar ve söylentilerle doldu [...]; ancak bunlar esas olarak görsel folklorun bir tezahürü, Xerox kopyalarının dijital halefiydi. Daha önce hiç bu kadar çok manipüle edilmiş görüntü gönderilmemişti” (Meder, 2001: 7). Felaket olayları hakkındaki bilgiler çoğu durumda tedavi edici bir rol oynar; çağdaş dünyanın trajik boyutuyla “uzlaşmamıza” yardımcı olurlar. Bu olguyu Polonya örneğinden yola çıkarak analiz eden Violetta Krawczyk-Wasilewska, genellikle e-posta yoluyla iletilen terör konularının gençlik folklorunda ve hatta çocuk folklorunda da kendisine yer bulduğunu vurgulamıştır. Sayma tekerlemelere, tekerlemelere, bilmecele ve zincirleme harflere atıfta bulunan metin mesajlarını sıralamıştır (Krawczyk-Wasilewska, 2003: 25–35).

Yeni Folklor Dijital Türleri

İnternetin sunduğu potansiyelin, medya aktarımlarının veya belirli olayların alıcıları için önemli ve heyecan verici içerikler hakkında bilgi ve yorum alışverişinde bulunmak için kullanılması günümüzde doğal hale gelmektedir. İnternet, insanların çeşitli tartışma forumlarına katılmalarını sağlar, belirli bir konuyla ilgilenen gruplara katılma ihtiyacını tetikler. Bu, üyelerine yalnızca anonimlik sağlamakla kalmayıp aynı zamanda kişisel verilerin ifşasının

kontrol edilmesini sağlayan bilgisayar aracılığıyla konuşmaya başlayan, güçlü bir şekilde duygusal olarak bütünleşmiş sanal sosyal grupların oluşturulmasını teşvik eder. Basitçe, “sanal topluluklar, yeni folklor olaylarına yardımcı olan çok sayıda yeni iletişim modeli üretmiş” (Burszta, Pomieciński, 2012: 5), bunlar aynı zamanda dolaşımda bulunan metinlerin anlamlarını yaratmak için yeni alan haline gelmiştir. Ayrıca, anlatıma aktif olarak katılma, çeşitli hikâyeler anlatma, düşünceleri paylaşma ihtiyacına ilham veren internet, “konuşma ritüellerinin dönüştürülmesine” de yol açmaktadır (Sulima, 2007: 209).

Robert G. Howard’ın görüşüne göre: “Ancak yeni medya, eski medyadan daha folklorik olabilir çünkü çoğu çevrimiçi iletişim bir nesneden çok bir sürece benzer. Bu süreçler dinamik söylem ağlarında meydana geldiğinde, Appadurai ve Breckenridge’in “ulusal, kitlesel ve halk kültürünün birbirinin hem değerini hem de özünü sağladığı” çekişme bölgele-ri dediği şeye yol açarlar (Howard, 2008: 200). Ve yukarıdakiler, tür teorisi sonuçlarının oluşturulmasını teşvik eder ve folklor dijital türlerine dikkat eder. “Teknolojik olarak aracılık edilen” geleneksel folklor türlerinin yanı sıra, Robert G. Howard ayrıca yeni çevrimiçi iletişim biçimlerini ayırt etmiş ve bunları yeni dijital folklor türleri olarak değerlendirmiştir- özel sayfalar (ana sayfalar) veya “kişisel” sayfalar (isme özel sayfalar). Yukarıdakileri analiz ederken, onları sayısız alt türe ayırmıştır: bireylerin kişisel özel sayfaları, çevrimiçi günlükler, fotoğraf albümü sayfaları, seyahat sayfaları, evcil hayvan sayfaları, doğum sayfaları, tatil sayfaları, anma sayfaları (hem insanlar hem de evcil hayvanlar için), misyoner sayfaları, siyasi sayfalar ve şaka sayfaları. Dijital fotoğrafların değişimi ve yayını ile bağlantılı İnternet kullanıcılarının yaratıcı faaliyetleri üzerinde yeni teknolojilerin büyük etkisini vurgulayarak, adı ticari yazılımdan (Adobe Photoshop) türetilen popüler fotoğraf düzenlemesine dikkat çekmiştir. Bu program kullanılarak düzenlenen resimler komik yorumlarla doludur (Howard, 2008: 193). Şakalar ve bazen kaba yazıtlar veya yeni, beklenmedik çağrışımlar empoze eden kötü niyetli yorumlar eşliğinde internette dolaşan manipüle edilmiş veya parodisi yapılmış görüntüler (fotoğraf ve video), günümüzde özel web siteleri sayesinde internet kullanıcıları tarafından kendi başlarına kolayca oluşturulabilen meme’ler (mem) (Kamińska, 2011) şeklinde çok popülerdir. İnternet temelinde oluşturulan söylem, Howard tarafından metinlerarasılık ve etkileşim nedeniyle içeriklerin melezliği ile karakterize edilen “yerel ağ” olarak adlandırılmaktadır. “Melezlik çevrim içi iletişimin belgelenmesini ve analizini karmaşık hale getirirken, halkbilimciler bu görevler için özellikle iyi donanımlıdır, çünkü onların konusu tam olarak yerelden, özelden ve gayri resmi olandan ortaya çıkan ve bir topluluğun ortak anlamlı anlamlarına nüfuz eden ifadelerdir.” (Howard, 2008: 194). Bu nedenle, her zaman resmi ve gayri resmi arasında yer alan ve dolaşımdaki metinleri analiz eden bir halkbilimci, kitlesel, kurumsal ve folklor dolaşımı arasındaki karşılıklı ilişkileri dört gözle bekleyen, gayri resmi olanın ortak ihtiyaçların, beklentilerin, deneyimlerin ve duyguların yerine getirilmesinin bir sonucu olarak ağda gelişen tüm süreçlerin çoğunu çevrimiçi iletişim sırasında açığa çıkarması gerekir. Howard, yukarıdakileri analiz etmenin en iyi yolunun, aniden gelişen ve İnternet ile eş anlamlı hale gelen blogları gözlemlemek olduğuna inanmaktadır. “Öncelikle kişisel içeriğe (ve bu kişisel içerik üzerindeki etkileşimli yoruma) odaklanan bu sitelerin katılımcı bileşenleri, onları dinamik yerel iletişim süreçleri haline getiriyor.” (Howard, 2008: 211).

İnternet, kullanıcılarına oldukça yeni fenomenler yaratma konusunda ilham verir; “aşağıdan yukarıya yakınsamayı” tetikler (Henry Jenkins, 2007: 135), örneğin bilgisayar oyunları veya film sahneleri değiştirilir, hikâyelerin yeni versiyonları oluşturulur, forumlarda tartışmalar ve çeşitli olağanüstü olaylar hakkında iletişim vardır. Etkileşim, çağdaş folklor iletişiminin (e-folklor) yapısını basitçe zenginleştirir. Belirli bir İnternet kullanıcısı gruplarının (örneğin, belirli bir İnternet oyununun oyuncularını veya belirli bir hayali durumunkatılımcılarını) “sahip olduğu” belirli “çevresel folklorlardan” da bahsedebiliriz (Grochowski, 2013: 51). Böylece, folklor yaratıcı etkinliği, sanal topluluğun gücünü harekete geçirir, hemen küresel (resmi olmayan) bir dolaşım alan İnternet kullanıcılarına ilgi içeriğinin dolaşım sürecine katılma ihtiyacını kurtarır. Aynı zamanda, bugün bu türden en popüler hizmet olan Facebook gibi sosyal çevrimiçi hizmetler sayesinde, belirli bir sanal topluluğu bütünleştirmek için gerekli olan duyguları tatmin ederek, olayların yeni versiyonları veya yorumları için yeni bir kılık oluşturmayı kolaylaştırır. “Gruplar içinde gruplar ve tartışma konuları oluşturma kolaylığı, Facebook’ta büyük ölçekli, kitlelerin inisiyatiflerini çekmenin yanı sıra, tartışma atmosferinin- siyasetle ilgili olsalar bile - daha çok bir bar atmosferini hatırlattığı daha küçük toplulukların da olduğu anlamına gelir.” (Levinson, 2010: 198). Yukarıdakiler, ilişkileri ek duygular ve gayri resmi karakterle zenginleştirir. Bununla birlikte, Facebook, “ağa katılımımızın çeşitli biçimlerinin birbirine bağlandığı, internet faaliyetimizin bir tür merkezi terminali olarak düşünülmelidir (...) Kısacası, Facebook ve Twitter, bizim için onları ne yaparsak o olabilir” ancak bu, kullanıcılardan “performans, deneme yanılma yöntemiyle, mevcut araçlarla denemeler yaparak elde edilen” güçlü yetkinliği gerektirir (Nacher, 2010: 12).

Burada filozofun şu düşüncesini hatırlamakta fayda vardır: “Sanal dünyaların ortaya çıkması, gerçekliğe basit bir “ek” değil, gerçekliğin bir dönüşümü anlamına gelir. Bu, sanalın gerçeği değiştirdiği ve gerçeğin sanalı şekillendirdiği dinamik bir süreçtir. Gerçeklik ve sanal gerçeklik birbirine nüfuz eder. Deneyimlerimize göre, aralarındaki sınırlar akışkandır ve hatta bazı durumlarda ortadan kalkar” (Wilkoszewska 2005: 9). Bu nedenle, edebiyat teorisyenlerinin kendileri “kültür alanında çeşitli aktarıcılarının varlığının sonuçlarının tür teorisini analiz eden ve sistematize eden bir göstergebilim bölümü” olarak anlaşılan multimedya tür teorisini yaratma ihtiyacını görürlerse, diğerleri arasında Edward Balcerzan’ın türün multimedya teorisini kavramıyla sonuçlanan, folklor türleri teorisinin bu bağlamı dikkate almaması gerektiğini varsaymak pek mümkün değildir (Balcerzan, 2000: 88). Kavram, bir türün “bir metnin kompozisyonu (morfolojisi) hakkında karar veren, iletişim açısındanyönlendirilen ve malzeme ve aktarım tekniği (mecra) tarafından belirlenen tekrarlanan ölçülerin bir kombinasyonu” olduğunu varsayar. Bir türü anlamının bu tarzı, aslında insanın her türlü yaratıcı etkinliğini hesaba katar; tekrarlanabilirlik, alıcıya yönelik yön ve “insanlararası bağlantının türü” hakkında karar veren iletim araçlarının belirli özellikleriyle yakın bağlantı gibi özelliklerini vurgular. İkinci bileşen, “iletişim eylemi şeması üzerine yorum yapan, “temas’ın” “gönderici ile alıcı arasındaki fiziksel bir kanal ve zihinsel temas” olarak anlaşılması gerektiğini belirten Roman Jakobson tarafından vurgulanan” Balcerzan’ın görüşündeydi.

(Balcerzan, 2000: 92). Dahası, Balcerzan'ın çağdaş tür teorisinin tipolojik bir düzeni olan yarı tür multimedya üçlüsü kavramı, üç yapısal özellik nedeniyle ayırt edilen “sanat ve sanat olmayan arasında var olan” formlarla ilgilidir – rapor, deneme ve köşe yazısı nitelikleri. Verilen özellikler, araştırmacı tarafından metnin özü olan niyete (açık veya gizli) dayanmaktadır; bu, sırasıyla mesaj, cümle ve şaka gibi üç “germinal (tohum) biçime” odaklanmıştır.

Sonuç

Bu çalışmada, içeriği aktarmanın yeni elektronik araçlarının yaygınlaşmasının etkisi altında çağdaş kültürde meydana gelen geniş kapsamlı değişiklikler, hem “geleneksel” hem de spontane olarak gelişen yeni folklor türlerinin dönüşüm yönleri betimlemiştir. Bu, aynı zamanda, folklor fenomenlerinin oluşturulmasına ve aktarılmasına ilham veren modern iletişim durumlarının özelliklerini dikkate alacak yeni bir folklor tür teorisi geliştirmeyi de teşvik etmektedir. Bu, gerçekten de tür teorisinin, araştırmacıların ilgisinin konusu olması gereken bazı belirlenmiş sonuçlarını gerektirir. İletişim modelleri ve konuşma ritüelleri, yeni teknolojilerin etkisi altında değişim geçirmekte ve bu da bizi, odağı, bağlamın kendisinin analizlerinden, içinde işlev gördüğü bağlamın analizlerine kaydırmaya zorlamaktadır. Dahası, aynı zamanda antropolojik boyutta böyle bir analiz yürütme ihtiyacını dayatır, çünkü -aslında- insanın yaratıcı etkinliği, folklor karakteri de dahil olmak üzere, bize yeni araştırma paradigmaları sağlayan modern multimedya kültürel alan tarafından yönetilmektedir.

Kaynakça

- Allan, S. (2008). Newsy w sieci. *Internet i dzien- nikastwo* [Online News: Journalism and the Internet]. Transl.
- A. Sadza. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Alekseevskiy, M. D. (2010). *Internet v folklore ili folklor v Internete? (Sovremennaya folkloristika i virtual'naya real'nost')* [The Internet in folklore or folklore in the Internet. (The contemporary folklore and virtual reality)]. In: *Ot kongressa k kongressu. Na vstrechu Vtoromu vsrossijskomu kongressu folkloristov. Sbornik materialov.* Moscow: Nauka p. 151–166.
- Balcerzan, E. (2000). *W stronę genologii multimedialnej [Towards multimedia genre theory]*. In: W. Bolecki, Opacki (Eds.), *Genologia dzisiaj [Genre Theory Today]*. Warszawa: IBL, p. 86–101.
- Bausinger, H. (1975). *Alltägliches Erzählen*.
- In: K. Ranke (Ed.), *Enzyklopädie des Märchens. Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung. Vol. I.* Berlin–New York.
- Bogatyriew, P. G., Jakobson, R. (1973). *Folklor jako specyficzna forma twórczości [Folklore as a specific form of creativity]*. Transl.
- A. Bereza. In: *Literatura Ludowa*, 3, 28–41. Brednich, R. W. (2005). *www.worldwidewitz.com. Humor im Cyberspace*, Freiburg – Basel – Wien: Verlag Herder.
- Burszta, W., Pomieciński, A. (2012). *E-folklor – wstęp [E-folklore – an introduction]*. In: *Kultura Popularna*, 3.
- Brunvand, J. H. (2001). *Encyclopedia of Urban Legends*, New York, London, W. W. Norton.

- Czistow, K.W. (1977). Specyfika folkloru w świetle teorii informacji [Specifics of folklore in the light of Information Theory]. Transl. E. Kosowska, In: *Literatura Ludowa*, 6, 42–52.
- Czubala, D. (2005). Wokół legendy miejskiej [Around the Urban Legend], Bielsko-Biała: Wydawnictwo ATH.
- Frolova, O. E. (2009). Anekdot kak otrazhenie interesov polzovatel'a [The anecdote as an expression of users' needs]. In: *Internet i folklor. Sbornik statei*. Moscow: Gosudarstvennyi respublikanskiy centr russkogo folklor, p. 117–130.
- Górska-Olesińska, M. (2005). Trwałe konwersacje. Wirtualne realia Sieci jako rzeczywistość w konwersacji [Lasting conversations. The virtual reality of the Net as a reality in conversation]. In: M. Ostrowicki (Ed.), *Estetyka wirtualności [The Aesthetics of Virtuality]*. Kraków: Universitas, p. 455–473.
- Graliński, F. (2009). „... i wyślij to wszystkim znajomym” – o listach łańcuskowych w Internecie [“...and send it to all your friends” – about chain letters on the Internet]. In: G. Garczarczyk, P. Grochowski (Eds.), *Folklor w dobie Internetu [Folklore in the Era of the Internet]*, Toruń: Wydawnictwo UMK, p. 101–113.
- Grębecka, Z. (2006). Słowo magiczne poddane technologii. Magia ludowa w praktykach postsowieckiej kultury popularnej [The magical word subjected to technology. Folk magic in the practices of post-soviet popular culture], Warszawa: Nomos.
- Grochowski, P. (2013). Folklorysta w sieci. Prolegomena do badań folkloru internetowego [A folklorist in the net. Prolegomena to studies on the Internet folklore]. In: P. Grochowski (Ed.), *Netlor. Wiedza cyfrowych tubylców [Netlore. The Knowledge of Digital Natives]*, Toruń: Wydawnictwo UMK, p. 41–64.
- Grzybkowska-Lewicka, D. (2005). Miasto, Magia, M... czyli urban fantasy. Krótka charakterystyka i wątpliwości [A city, Magic, M, that is urban fantasy. A short characteristic and doubts]. In: J. Ługowska (Ed.), *Baśnie nasze współczesne [The Contemporary Fairy tales of Ours]*. Wrocław: PTL, Uniwersytet Wrocławski, p. 277–288.
- Gusiew, W. (1974). Estetyka folkloru [The Aesthetics of Folklore]. Transl. T. Zielichowski. Wrocław: Ossolineum.
- Hajduk-Nijakowska, J. (1980). Temat śpiącego wojska w folklorze polskim. Próba typologii [The Theme of the Sleeping Army in Polish Folklore. An Essay on Typology]. Opole: Wyd. WSP.
- Hajduk-Nijakowska, J. (2007). Podania kultury masowej [Legends of the mass culture]. In: M. Jakimowicz, V. Wroblewska (Eds.), *Podania – legenda w tradycji [Legends – the Legend in Tradition]*. Toruń: Wydawnictwo UMK, p. 99–115.
- Hajduk-Nijakowska, J. (2010a). Teoria spiskowa jako gatunek legendy miejskiej [Conspiracy theory as a genre of urban legend]. In: K. Łeńska, M. Sztandara (Eds.) *Zmowa, intryga, spisek. O tajnych układach w strukturze codzienności [Conspiracy, Intrigue, Plot. About Secret Agreements Within the Everyday Structure]*. Opole: Wydawnictwo UO, p. 285–305.
- Hajduk-Nijakowska, J. (2010b). E-folklor. Rola Internetu w powstawaniu zjawisk folklorystycznych [E-folklore. The role of the Internet in the rise of folklore phenomena]. In: W. P. Francuz, S. Jędrzejewski (Eds.), *Nowe media i komunikowanie wizualne [The New Media and Visual Communication]*. Lublin: Wydawnictwo KUL, p. 201–213).
- Hajduk-Nijakowska, J. (2011). Druga młodość folklorystyki – wprowadzenie do dyskusji [Folklore studies are back in fashion – an introduction into a discussion]. In: J. Hajduk-Nijakowska, T. Smolińska (Eds.), *Nowe konteksty badań folklorystycznych [The New Contexts of Folklore Studies]*. Wrocław: PTL.

- Hajduk-Nijakowska, J. (2012). E-folklor jako subkultura sieci [E-folklore as a subculture of the Net]. In: M. Górska-Olesińska (Ed.), *Liberatura, e-literatura i... Remisy, remediacje, redefinicje* [Liberature, E-literature and Draws, Re-mediations, Redefinitions]. Opole: Wyd. UO, p. 205–217.
- Hernas, C. (1976). [głos w dyskusji:] Co to jest język folkloru? [(a voice in the discussion:) What is the language of folklore?]. In: *Lite ratura Ludowa*, 4/5.
- Howard, R. (2008). Electronic Hybridity: The Persistent Processes of the Vernacular Web. In: *Journal of American Folklore*, 121(480), 192–218.
- Jenkins H. (2007). *Kultura konwergencji. Zderzenie starych i nowych mediów* [Convergence Culture. Where Old and New Media Collide]. Transl. M. Bernatowicz, M. Fili ciak, Warszawa: Wyd. Akademickie i Profesjonalne.
- Kajfosz, J. (2011). Folklor jako tekst w obiegu i jego potencjał konstruowania rzeczywistości [Folklore as a text in circulation and its potential of constructing the reality]. In: J. Hajduk-Nijakowska, T. Smolińska (Eds.), *Nowe konteksty badań folklorystycznych* [The New Contexts of Folklore Studies] Wrocław: PTL, p. 53–77.
- Kamińska, M. (2011). *Nieczne memy. Dwanaścioro wykładów o kulturze internetu* [Vile Memes. Twelve Lectures on the Culture of the Internet], Poznań: Wyd. Galeria Miejska Arsenał.
- Kapferer, J.N. (1992). *Fáma – nejstarší médium světa* [Hearsay – the world's oldest medium]. Transl. D. Provazník, Praha.
- Krawczyk-Wasilewska, V. (2003). Po 11. września, czyli folklor polityczny jako wyraz globalnego lęku [After September the 11th, i.e., political folklore as an expression of global fear]. In: *Literatura Ludowa*, 3.
- Krawczyk-Wasilewska V. (2009). E-folklor jako zjawisko kultury digitalnej [E-folklore as a phenomenon of digital culture]. In: G. Garczarezyk, P. Grochowski (Eds.), *Folklor w dobie internetu* [Folklore in the Era of the Internet]. Toruń: Wydawnictwo UMK, p. 15–22.
- Kuipers, G. (2002). Media culture and the Internet disaster jokes: Bin Laden and the attack on the World Trade Center. In: *European Journal of Cultural Studies*, 5(4), London, 450–470.
- Levinson P. (2010). *Nowe, nowe media* [New New Media], Transl. M. Zawadzka, Kraków: Wydawnictwo WAM.
- Lugowska J. (1986). Teoretyczne podstawy wyodrębniania gatunków opowieści ludowych [The theoretical foundations of distinguishing genres of folk tales], In: *Literatura Ludowa*, 1.
- Lugowska J. (2002). Tekst a gatunek [The text and the genre]. In: A. Moniecki, V. Wroblewska (Eds.), *Genologia literatury ludowej. Studia folklorystyczne* [The Genre Theory of Folk Literature. Folklore Studies]. Wydawnictwo UMK Toruń, p. 11–19.
- Meder, T. (2001). Viruspaniek. E-maillore van Good Times tot Polleke den Hacker, [accessed on 27.10.2008 z: <http://www.meertens.nl/medewerkers/theo.meder/viruspaniek.html>]
- Nacher A. (2010). Web 2.0: między wikinomią a kontrkulturą – przypadek Facebooka [Web 2.0: between wikinomy and counterculture – the case of Facebook]. In: A. Ogonowska, Z. Bauer, B. Skowronek (Eds.), *Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis* 88, *Studia de Cultura I*. Kraków, p. 7–19.
- Panczová Z. (2005a). Konšpiračné teórie na stránkach internetu [Conspiracy theory on webpages]. In: *Slovenský národopis*, 53(2), 152–170.
- Panczová, Z. (2005b). Súčasné povesti a fámy vo svetle folkloristických výskumov [Contemporary tales and hearsay in the light of folklore studies]. In: E. Krekovičová (Ed.), *Folklor a komunikácia v procesoch globálizácie* [Folklore and Communication in Globalization Processes]. Bratislava: SAP, p. 7–66.

- Panczová, Z. (2013). Humor a strach v poetike súčasných povestí [Humour and fear in the poetics of contemporary tales]. In: Slovenský národopis, 61(2), 142–154.
- Sulima, R. (1976). [głos w dyskusji:] Co to jest język folkloru? [(a voice in the discussion: What is the language of folklore?). In: Lite ratura Ludowa, 4/5.
- Sulima, R. (2007). Telefon komórkowy – busola codzienności [The Warszawa: Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, p. 197–214.
- Waliński, M. (1999). Folklor człowieka zindustrializowanego, czyli czarna wołga jeździ po Polsce [Folklore of the industrialized man, that is a black Volga is cruising around Poland]. In: Smolińska T. (Ed.), Folklorystyczne i antropologiczne opisanie świata. Księga ofiarowana profesor Dorocie Simonides [The Folklore and Anthropological Describing of the World. The Book Dedicated to Professor Dorota Simonides]. Opole: Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego, p. 95–109. mobile phone – the compass of the everyday]. In: W. Godzic, M. Żakowski (Eds.), Gadżety popkultury. Społeczne życie przedmiotów [Gadgets of Pop Culture. The Social Life of Objects].
- Wilk, E. (2009). Wokół kinetycznych i technologicznych aspektów werbalnej komunikacji medialnej [Around the kinesic and technological aspects of verbal media communication]. In: H. J. Sobeczko, Z. W. Solski (Eds.), Słowo i gest. Opole: Redakcja Wydawnictwo Wydziału Teologicznego Uniwersytetu Opolskiego, p. 15–25.
- Wilkożewska, K. (2005). Wprowadzenie [Introduction]. In: M. Ostrowicki (Ed.), Estetyka wirtualności [The Aesthetics of Virtuality]. Kraków: Universitas, p. 7–10.

Yazar Hakkında

Janına Hajduk-Nijakowska, doktora, halkbilimci, kültür uzmanı ve Opole Üniversitesi Tiyatro, Film ve Yeni Medya Bölümü'nde doçent. Toplumsal hafıza ve popüler tarih bilinci, folklor tür teorisi, kitle ve yeni medya çağında folklorun işleyişi ve e-folklor konularını üzerinde çalışmaktadır. 80'den fazla makale ve tez yazmıştır. Aşağıdaki monografileri yayınlamıştır: Temat śpiącego wojska w folklorze polskim. Próba typologii [Polonya Folklorunda Uyuyan Ordu Teması: Tipolojiye Bir Girişim] (1980), Żywioł i kultura. Folklorystyczne mechanizmy osvajania traumy [Öge ve Kültür: Bir Travmanın Üstesinden Gelmenin Folklor Mekanizmaları] (2005), Nie wszystko bajka başlıklı bir cilt. Polskie ludowe podania historyczne [Her Şey Bir Masal Değildir: Polonya Halk Tarihi Öyküleri] (1986). Aşağıdaki yayınların ortak yazarıdır: Folklor Górnego Śląska [Yukarı Silezya Folkloru] (1989), Księga humoru ludowego [Halk Mizahı Kitabı] (1981), Nowe konteksty badań folklorystycznych [Folklor Çalışmalarının Yeni Bağlımları] (2011), Praktykowanie tradycji w społeczeństwach posttradycyjnych [gelenek sonrası toplumlarda gelenekleri uygulamak] (2014).



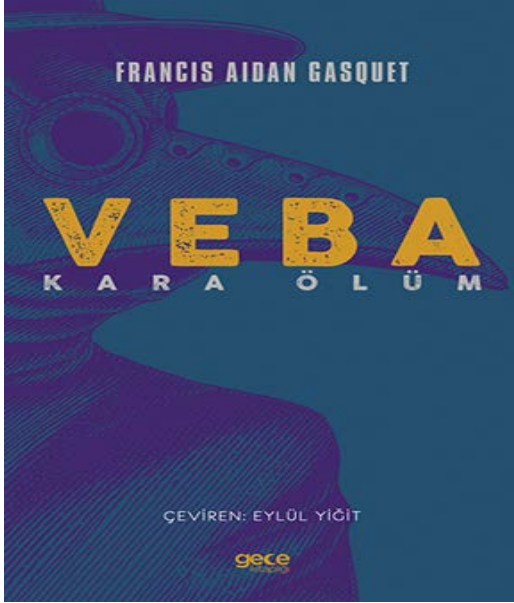
folk/ed. Derg, 2022; 29(2)-110. Sayı

Kitap Tanıtımı / Book Review

**Gasquet, Francis Aidan (2021) *Veba-Kara Ölüm.*
Çev. Eylül Yiğit. Ankara: Gece Kitaplığı.**

ISBN: 9786258002676, 233 sayfa.

Ezgi Aydoğmuş*



* Bu kitap tanıtım/eleştirisi Ezgi Aydoğmuş (Arş. Gör. Dr., Balıkesir Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Tarih Bölümü) tarafından yazılmıştır. ezgiaydgms@gmail.com. ORCID 0000-0002-7024-5447

Orta çağın büyük dehşetinin öyküsünü anlatan Francis Aidan Gasquet'in kitabına geçmeden evvel bu hastalığın boyutu hakkında söylenebilecek en açıklayıcı ifadelerden biri, Andrew Nikiforuk'un şu sözleridir: "Vebanın geçtiği yerlerde hayatta kalmayı başaranlar, Tanrı ile becerikli yardımcısı Doğa'nın, insanları yok etmek için iş birliği ettiğini düşündüler. Modern dünya için nükleer bir savaş ne büyük bir dehşetse, veba da orta çağ dünyası için o denli büyük bir dehşetti." (Nikiforuk, 2018, s. 68). Hikmet Özdemir ise bu hastalığı "Doğu'dan alınan en ünlü salgın" olarak tanımlarken, 1347 yılında salgın sebebiyle Avrupa nüfusunun dörtte birinin vefat ettiğine dair tahminde bulunur (Özdemir, 2010, 19).

Francis Aidan Gasquet tarafından 1893'te yayımlanan bu kitabın basımına uzun yıllar ara verilmiştir. Ancak böylesine nadir bulunan bir eseri Gece Kitaplığı 2021 yılında gündemine alarak kitabı Türkçeye kazandırmıştır. On bölümden oluşan eser, 14. yüzyıl ortalarında dünyayı kasıp kavuran ve milyonlarca insanın vefatına yol açan büyük salgınla aynı adı taşımaktadır: "*Veba-Kara Ölüm*". Tüm dünyayı etkisi altına alan Covid-19 pandemisiyle mücadele edilen bu günlerde Orta çağa damga vuran başka bir salgın hastalığın öyküsünün Türkçeye kazandırılmış olması oldukça anlamlıdır.

Gasquet kitabının giriş bölümünde 1348-1349'daki Büyük Veba'nın hikâyesinin hiçbir zaman tam olarak anlatılmadığını ve hatta bu kadar hayati bir olaya gereken önemin verilmemesini belirtir (Gasquet, 2021, s. 11). Kitap 1893 yılında yazılmış ve kitaba konu olan salgın 14. yüzyıla ait olmasına rağmen bugün tüm dünyanın başka bir salgın hastalıkla mücadele ediyor olmasından dolayı bundan yüzlerce yıl önce ülkelerin böylesi kritik salgın durumlarında geçtikleri süreçler arasında benzerlikler bulunup bulunmadığını göstermesi bakımından da ayrıca önem taşır. Gasquet'in yakındığı husus ise böylesine büyük bir felaketin dönemin birçok İngiliz tarihi yazarı tarafından göz ardı edilmesi ve hatta salgının olduğu yılların sanki böyle bir hastalık yokmuşçasına İngiltere'nin en parlak devri olarak anlatılmasıdır. Kitapta yer alan bölümlerin başlıkları ise şu şekildedir: "Salgının Başlaması" (s. 17-28), "İtalya'da Salgın" (s. 29-44), "Veba'nın Fransa'da İlerleyişi" (s. 45-64), Diğer Avrupa Ülkelerinde Veba" (s. 65-75), "Veba İngiltere'ye Ulaşır" (s. 77-94), "Hastalığın Lonra'da ve Güney'de İlerleyişi" (s. 95-114), "Gloucester, Worcester, Warwick ve Oxford'da Salgın" (s. 115-124), "Hastalığın İngiltere'nin Kalanındaki Hikâyesi" (s. 125-153), Ülkenin İssızlaşması" (s. 155-181), "Büyük Felaketin Bazı Sonuçları" (s. 183-203).

Kitabın ikinci baskısına özel yazılmış önsöz kısmında Gasquet, kitabın uzun bir süre baskısının tükendiğini ve ikinci el kopyalarını temin etmenin de gün geçtikçe zorlaşmasından dolayı 14. yüzyıla damgasını vuran önemli bir salgına ilişkin bu yazının yeniden basıldığını belirtmiştir.

Gasquet, eserinin ilk bölümde, "*Salgının Başlaması*", adı geçen hastalığın Avrupa'ya ilk kez 1347 yılının sonbaharında ulaşmasına karşılık Doğu'da ortalama üç dört yıl daha önce ortaya çıktığına dair söylentiler olduğundan bahseder. Bu hastalığın Doğu'dan ticaret yolları aracılığıyla başta Avrupa olmak üzere diğer ülkelere yayıldığını savunur. İlginç bir detay olarak günümüzde de "Kara Ölüm" adıyla anılan bu hastalığın ortaya çıktığı dönemde

aslında daha çok “veba”, “büyük mortalite”, “ölüm”, “Floransa vebası” gibi adlarla anıldığını belirtir. Gasquet, hastalığın alışılageldik Doğu vebasının veyahut da hıyarcıklı vebanın bir çeşidi gibi görüldüğünü söylemekle birlikte klasik bir vebanın gösterdiği belirtilere ilaveten bu hastalıkta daha değişik semptomların da görüldüğünü belirtir. Bu bölümde bu hastalığı klasik veba hastalığından ayıran özel belirtileri detaylı bir biçimde açıklar. Gasquet’in hastalıkla ilgili yer verdiği başka bir dikkat çeken detay ise bu hastalığa yakalananlarda hastalığın tesirinin ve ilerleyişinin oldukça farklı olmasıdır ve yazar yine bu tespitini de detaylandırarak açıklar.

Gasquet, kitabının “*İtalya’da Salgın*” adını taşıyan ikinci bölümünde, hastalığın 1348 yılının ilk günlerinde İtalya’ya geldiğini ve buna dair görüşlerini açıklar. Gasquet’e göre bu salgınla ilgili dünyanın her yerinden değerlendirmede bulunanların hastalığa dair kullandıkları terminolojideki benzerlik ise oldukça dikkat çekicidir. Aslında bu durum Gasquet’in de kitapta sıklıkla tekrara düşmesine yol açmış ve benzer süreçlerin benzer şekilde yaşanmış olması gerçeği kitaba yoğun bir şekilde yansımıştır. Yazar bu bölümde ayrıca salgının İtalya’daki seyrine ilişkin çarpıcı detaylara verirken, çeşitli isimlerden yaptığı alıntılarla düşüncelerini kuvvetlendirir. İtalya’da hastalık mezarlıklarda yer bırakmayacak şekilde yayılırken, yazar buna ilişkin bir örnek olarak Floransa’daki korkunç ölüm oranının hastalığın belli bir süre Avrupa’da “Floransa Salgını” adıyla anılmasına yol açtığından bahseder. Gasquet bu bölümde hastalığın bulaşıcılığının ne kadar ciddi boyutta olduğuna dair detaylara yer verirken, insanların hastalıktan kaçmak için nasıl mücadeleler verdiklerinden, nelerden vazgeçtiklerinden, kimleri göz ardı etmek ya da kimlerden uzak durmak hatta kaçmak zorunda kaldıklarından bahseder.

Gasquet, “*Veba’nın Fransa’da İlerleyişi*” başlıklı üçüncü bölümde hastalığın Fransa’nın güneyine İtalya’yla benzer zamanda geldiğinden ve yine gemiler aracılığıyla taşındığından bahseder. Yazar bu kısımda da konuyla ilgili çeşitli görüşlere yer vererek hastalığın Fransa’da ne kadar ciddi oranda kayıplara yol açtığını ispat etmeye çalışır. Bunlar arasında Gasquet’in yer verdiği şu alıntı dikkat çekicidir: “Baba oğlunu, oğul da babasını ziyaret etmedi. Hayırseverlik ölmüştü. Ölüm oranı o kadar yüksekti ki nüfusun taş çatlasa dörtte biri hayatta kaldı. Doktorlar bile bulaşma korkusuyla hastaları ziyaret etmeye cesaret edemediler ve ziyaret ettiklerinde de onları iyileştirmek için hiçbir girişimde bulunmadılar; bu nedenler hastalığın son demlerinde iyileşmeyi başaran birkaç kişi haricinde hastalananların neredeyse hepsi öldü.” (s. 53). Gasquet’e göre Fransa’daki bu salgına dair en detaylı anlatım 1368’den önce yazılmış olan Nangisli William’ın vakayinamesinin devamında yer almaktadır.

Dördüncü bölüm olan “*Diğer Avrupa Ülkelerinde Veba*” kısmında ise yazar bu felaketin Sicilya, Sardunya ve Korsika’dan Balear Adaları’na, 1348 yılı başlarında İspanya’ya ulaştığına, Sebenico, Avusturya ve Macaristan’a, Mürz vadisine, Neuberger’a ve Steiermark gibi yerlere hastalığın gelişine dair ayrıntılı bilgiler vermekle birlikte hastalığın Avrupa’daki hareketlerini daha detaylı takip etmenin gereksiz olduğunu savunur. Bunu da neredeyse her ülkenin yıllıkları, çoğu yerin sırayla ziyaret edildiğini ve salgın nedeniyle az ya da çok nüfu-

sun azaldığını tartışmaya yer bırakmayarak kanıtlamasına dayandırır (s. 65-70). Gasquet bu bölümde ayrıca manastırlardan alınan kayıtların önemini de vurgular. İsveç'e dair ise yine önemli bir tespite yer verir ki o da şudur; "İsveç'in başkentinde veba salgını patlak verdiğinde, sokakların cesetlerle dolup taşıdığı" ve kurbanlar arasında kralın iki erkek kardeşi Hacon ve Knut'un da bulunduğu kaydedildi." (s. 74).

Yazar, "*Veba İngiltere'ye Ulaşır*" başlıklı beşinci bölümde hastalığın İngiltere'ye ilk defa ulaşımının 1348 sonbaharına rastladığından ve aynı senenin yaz mevsiminde Kuzey Fransa'nın da aynı hastalıkla mücadele ettiğinden bahseder. Yazar hastalığın İngiltere'deki yayılımına ilişkin Canterbury Mahkemesi'nin çağdaş Yazı İşleri Müdürü Robert of Avesbury'den yaptığı alıntıyla durumun ciddiyetini göstermektedir ki o da şöyledir; "bir yerden bir yere hızlıca bulaştı durdu. Sabah sağlıklı olan birçok kişi gün ortasını bile göremeden, (bazı zenginler hariç) saygı bile görmeden ölüyordu. Ölmeye mahkûm olanların çoğu üç günden uzun yaşayamıyordu, en fazla dört günü görebiliyorlardı. Aynı gün aynı mezara yirmi, kırk, altmış ve çoğu kez daha fazla ceset atılıyordu." (s. 80). Piskoposluk kayıtlarını başlıca kaynak olarak alan Gasquet bu kayıtları hastalık nedeniyle hayatını kaybedenlerin oranı hakkında sağlıklı bir fikir edinebilmenin tek yolu olarak gördüğünü ve bu nedenle bu kayıtların bir an bile göz ardı edilmemesi gerektiğini açıklar. Yazarın adı geçen kayıtlara bu kadar önem vermesinin altında yatan temel unsur, ölüm oranlarının halka kıyasla din adamları arasında daha fazla olduğu inancı ve bu sayede din adamları üzerinden yapılacak inceleme sayesinde sıradan halk arasındaki vefat oranlarına ilişkin bir öngöründe bulunabileceği düşüncesidir (s. 80-81). Gasquet bu bölümde ayrıca piskoposluk kayıtlarının önemini detaylı bir şekilde açıkladıktan sonra, asıl ölüm tarihleri ile bu kayıtlar arasında farklılıklar bulunabileceğini de belirtir ve bunu şu şekilde açıklar: "esas ölümün kayıtlardakinden biraz daha erken gerçekleştiğini ve bu yüzden kayıtlarda bir miktar gecikme olmasının kaçınılmaz olduğunu akılda tutmak gerekir." (s. 88). Bölümün sonlarında Gasquet, piskoposluk kurumlarının vebanın ilerleyişi ile ilgili yaptığı bir incelemede, salgının kuzeyde ve güneyde hemen hemen aynı anda başladığını belirtir. Yazara göre bu hastalık yüksek ihtimalle balıkçı tekneleri aracılığıyla bir yerden başka bir yere kolaylıkla taşınmakta, hastalıktan en çok mustarip olan yerler genellikle kıyı kentleri olmaktadır (s. 92).

Gasquet, "*Hastalığın Lonra'da ve Güney'de İlerleyişi*" adlı altıncı bölümde İngiliz bir yazardan yaptığı alıntılarla hastalığın yayılımına ilişkin bilgiler verir. Hastalığın vahametini anlatmaya yetecek türden olan bu ifadelerle bakıldığında Gasquet'in neden bu alıntılara doğrudan yer verdiği kolaylıkla anlaşılır. Alıntılarda salgın dolayısıyla artık sağlıklı bireylerin bile hastalıktan vefat edenleri defnetmeye güçlükle yetiştiklerine, ölenleri defnedecek mezarlık alan kalmadığına dair detaylar yer almaktadır. Bu bölümde dikkat çekenlerden birisi de Gasquet'in salgın döneminde din adamlarının hastalığın bulaşma ihtimalinden dolayı görevlerini yapmayı reddettiklerine dair yer verdiği ifadelerdir. Salgının neden olduğu tahribatı anlatmak için Gasquet farklı yazarlardan yaptığı alıntılarla görüşlerini güçlendirmeye çalışır.

Kitabın yedinci bölümü olan “*Gloucerster, Worcester, Warwick ve Oxford’da Salgın*” kısmında ise yazar salgının adı geçen yerlerde-yarattığı etkinin her ne kadar güney kesimindeki ilerleyiş kısmında anlatılmış olsa da ayrıca daha yüzeysel olarak bile olsa ayrı bir bölümde anlatmayı uygun bulduğunu ifade eder. Bu bölümün başında Gasquet’in değindiği önemli bir detay aslında Gasquet’in eserine ilişkin yapılacak değerlendirme için de temel olacak niteliktedir. Çünkü Gasquet burada farklı ülkelerin çeşitli yazarlarından yaptığı alıntılar arasında müthiş bir benzerlik olduğunu ve dolayısıyla çok fazla tekrar bulunduğunu açıkça belirtir. Nitekim bu durum Gasquet’in anlatımına da yoğun bir biçimde yansır. Aslında hastalığın verdiği hasarın boyutunu anlatmak için yer verilen bu alıntılar okuyucuyu tekrara düşürmesi bakımından Gasquet’in eserinde göze çarpan önemli bir unsurdur. Çünkü tablo neredeyse her yerde aynıdır.

Gasquet, “*Hastalığın İngiltere’nin Kalanındaki Hikâyesi*” başlıklı sekizinci bölümde yine başvuru kaynağı olarak piskoposluk kayıtlarını kullanır. Yazar “cemaat mensupları arasındaki ölümler neticesinde ruhban sınıfının yoksullaştığını ve dolayısıyla bu grubun gelirlerinde bir azalmanın söz konusu olduğunu” açıklar (s. 131). Birçok şehrin vergi ödemekten muaf tutulduğu, ölüleri gömmek için yeni yerler açıldığı, din adamları arasında-süratle artan ölüm oranları ve onların mesleklerini yapmaktan geri durmaya çalışmalarını kısaca en net ifadeyle bu salgına karşı İngiltere’de verilen hayatta kalma mücadelesi Gasquet tarafından detaylı olarak anlatılır. Gasquet bölümün sonunda yaptığı alıntıyla bu hastalığın İngiltere’ye verdiği zarara ilişkin, “illet o kadar bulaşıcıydı ki İngiltere’de girdiği evde neredeyse kimseyi sağ bırakmadı. Papazlar, rahipler ve günah çıkartan diğer din adamları bazı durumlarda o kadar hızlı hastalandılar ki, itiraflarını dinledikleri hastalarından bile önce hayatlarını kaybettiler. Çoğu evde ebeveynler çocuklarına, karı koca birbirine yaklaşmayı reddetti.” (s. 153) ifadelerine yer vererek salgının yıkıcı etkisinin anlaşılmasına katkı sağlar.

Dokuzuncu bölüm olan “*Ülkenin Issızlaşması*” kısmında ise hastalıkla ilgili bazı istatistiksel verileri ve bu salgının yarattığı bazı sonuçları ele almak gerektiğini belirtir (s. 155). Burada da yine başvuru kaynağı piskoposluk kayıtları olmakla birlikte kurumlara yapılan atama sayılarına, hastalık dolayısıyla ortaya çıkan vefat sayılarına ve bu vefatlar neticesinde birçok toprağın sahipsiz kalışına ilişkin ayrıntılı bir biçimde sayısal verilere yer veren Gasquet, bunu yaparak “okuyucunun vebanın yol açtığı korkunç ölüm oranını ve bu kadar çok sayıda kişinin ülkenin her yerinden aniden göç etmesinin yarattığı sosyal zorluk ve değişiklikleri anlamasını sağlamayı” (s. 158) amaçladığını açıklar. Gasquet her rahibin vefatının, cemaatinden pek çok kişinin de vefatı anlamına geldiğine inanır ve bu sayede elle tutulur başka hiçbir bilgi ve belge bulunmasa dahi salgının büyüklüğü hakkında rahatlıkla fikir beyan edebileceğini savunur (s. 158). Kısaca bu bölümde de yazar İngiltere’nin çeşitli yerlerinden salgına dair detaylara yer vererek hastalığın boyutunu göstermeye çalışır.

Gasquet, “*Büyük Felaketin Bazı Sonuçları*” başlıklı onuncu bölümde genel bir değerlendirme yapar ve salgından kaynaklanan can kayıplarının İngiltere’de her noktada çok yüksek seviyelerde olduğunu belirtir. Ama eldeki veri eksikliklerinden dolayı salgında ölenlerle il-

gili yaklaşık bir sayı verilebildiğini yani o ana kadar net bir sayısal veriye ulaşamadıklarını açıklar. Bununla beraber Gasquet yaptığı tahminler üzerinden bu vebanın toplam nüfusun yarısının ölümüne yol açtığına dair yorumlamada bulunur. Yazar ayrıca bu bölümde yaşanan can kayıplarından dolayı artan iş gücü ihtiyacı, çalıştırılacak işçi bulunamadığı için artan ücretler gibi meselelere de yer verir. Tüm bunlara ilaveten vebanın eğitim, mimari ve hatta din adamları açısından etkileri de yazarın yer verdiği hususlardır. Bunlar arasında önceki bölümlerde detaylı olarak anlatılan salgının din adamları üzerindeki etkisi diğer bir deyişle din adamlarının çok büyük bir kısmının salgına kurban gitmesi Gasquet'e göre beraberinde ciddi sorunlar da getirmiştir. Yazar din adamları sayısında azalmaya bağlı olarak genç, tecrübesiz hatta eğitimsiz din adamlarının yetiştirilmeye zorlandığını ve bunun etkisinin ise gelecek nesillerde ortaya çıkacağını açıklar (s. 192) ve bu görüşünü örneklerle güçlendirir. Gasquet böylesi bir felaketle insanlığın bir daha karşılaşmasına pek ihtimal vermezken bu dönemi incelemek isteyenler için salgının yıkıcı etkisinin yanında dikkate değer bir gelişme çağı olarak da nitelendirir (s. 203).

Sonuç olarak Gasquet'in eseriyle ilgili en önemli eksiklik yazarın detaylı bir inceleme yapmaya çalışırken sıklıkla tekrara düşmesidir. Çünkü hastalığın seyri genel olarak bakıldığında her yerde benzer şekilde ilerlemiştir ki yazar da bunu belirtmiştir. Ancak tüm dünyayı etkisi altına alan Covid-19 salgın döneminde tarihin önemli bir salgınını anlatan Gasquet'in eserinin Türkçeye kazandırılması başta tarih meraklıları olmak üzere salgın konusuyla ilgilenenler için oldukça zengin bir kaynak sunmaktadır. Kara Ölüm adını taşıyan bu salgın Gasquet'in ifadelerinden anlaşıldığı üzere söz konusu yıllarda adı gibi kara günler yaşanmasına yol açmıştır. Gasquet'in eseri her ne kadar İngiltere odaklı olsa da yaptığı değerlendirmeler bu salgının o yıllarda tüm Avrupa'yı etkisi altına aldığını net bir biçimde göstermektedir.

Kaynakça:

Nikiforuk, Andrew. *Mahşerin dördüncü atlısı: Salgın ve bulaşıcı hastalıklar tarihi*. (Çev. Selahattin Erkanlı) İstanbul: İletişim Yayınları, 2018.

Özdemir, Hikmet. *Salgın Hastalıklardan Ölümler (1914-1918)*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi, 2010.



folk/ed. Derg, 2022; 29(2)-110. Sayı

Kitap Tanıtımı / Book Review

Şeker, Aziz ve Özcan, Emre (Ed.) (2021) *Edebiyat Sosyolojisini Güncel Kılmak. Temel Yaklaşımlar, Toplumsal-Politik Dönüşümler, İncelemeler*. Ankara: Nika Yayınevi.

ISBN: 978-625-7653-29-9, 512 sayfa.

Gökhan Kurt*



* Bu kitap tanıtım/eleştirisi Dr. Öğr. Üyesi Gökhan Kurt (Sivas Cumhuriyet Üniversitesi, Kangal Meslek Yüksekokulu, Halkla İlişkiler ve Tanıtım Programı. (Sivas Cumhuriyet University, Kangal Vocational School, Public Relations and Publicity Program) tarafından yazılmıştır. gokhankurt@cumhuriyet.edu.tr. ORCID 0000-0002-9439-0331

Edebiyat olgusunu sosyolojik açıdan tartışmak amacıyla birçok yazarın metinleriyle katkı vermiş olduğu *Edebiyat Sosyolojisini Güncel Kılmak* isimli kitap; temel yaklaşımlar, toplumsal-politik dönüşümler ve roman incelemelerini kapsıyor.

Ortaya çıktığından itibaren edebiyat sosyolojisi, sosyal teoride ve edebiyatta başlı başına bir uygulama alanı olarak kabul edilmiştir. Sosyal teorinin zenginleşmesine olanak sağlayan edebi metinlerin sosyolojik analizi, edebiyat/ın sosyolojisi çerçevesinde değerlendirilmektedir. Edebiyatın hakikat temelinde toplumsal bir olgu olarak kabul edilmesi, başlangıçta edebi metnin dışında dikkatleri edebiyat endüstrisine çekerken zamanla edebi metinlerin, sosyolojik bir malzeme olarak ele alınması gerekliliğini göstermiştir. Bu, kendiliğinden gelişen bir süreç dâhilinde olmamıştır. Özellikle büyük ölçekli sosyal-ekonomik olaylarla beraber toplumsal koşulların yansıdığı sosyal problemler, kültürel akışkanlıkların değişimi, sanayileşme, kentleşme, toplumsal cinsiyet, eril tahakküm, toplumsal değişme süreçleri gibi öğelerin insan ve toplum yaşamını derinden yönlendirdiği tarihsel aralıklarda edebiyatçı kimlikleriyle yazarlar, bu olguları yapıtlarında değerlendirmişlerdir.

Sosyal teorisyenlerin, sosyolojik muhayyileye katkısının olduğunu savundukları edebiyatın sosyolojik kabulü, edebiyat sosyolojisi çalışmalarına yön verirken, onu yalnızca belirli konularla sınırlamamakta, disiplinlerarası bir alana da davet etmektedir. Diğer yandan sosyal teoride, edebiyat sosyolojisine düşünsel ve akademik ilgi duyanların disiplinlerarası kavrayışa inanmaları bakış açılarını zenginleştirmektedir. Bu açıdan edebi metinlerin temel sosyolojik olgular ekseninden feminist edebiyat eleştirisine, felsefeye, postmodern teoriye, toplumsal cinsiyet okumalarına, mekân sosyolojisine, aydınlar sosyolojisine, çalışma yaşamına, sosyal değişmeye vb. kapısını aralaması disiplinlerarası kavrayışın kimlik kazanmasıyla ilişkilidir.

Editörlüğünü Aziz Şeker ve Emre Özcan'ın yaptığı *Edebiyat Sosyolojisini Güncel Kılmak*, yukarıdaki çözümler ışığında edebiyatı sosyal teorinin içinde konumlandırma düşüncesinden hareket etmiştir. Kitabın ilk bölümünde birçok yönüyle edebiyat-sosyoloji-felsefe ilişkisi ele alınıyor.

Uğur Dolgun, “Edebiyat Sosyolojisi Yapmak ya da Yapamamak!”da geniş bir çerçeveden belirlediği sorulara yanıtlar arıyor. Çalışmada “Bilim, sosyal bilim ve edebiyat: Farklı metodolojiler ve çakışa(maya)n yollar tartışmasında, hem sosyoloji ile edebiyat arasındaki işbirliğinin hem de edebiyat sosyolojisi alanında ortaya çıkması son derece mümkün olan geleneğin önündeki engellere” değinirken, “Sosyoloji ve Edebiyat: Aynı Annenin Emzirdiği Üvey Kardeşler (mi?)”de ise “maddi dünya ve toplumsal gerçeklikten aldıklarını kendi dünyasının soyutluğu ve imgelemeleri bağlamında yeniden biçimlendiren edebiyatçının yaptığı, sosyolojik ifadeyle toplumsalın yeniden üretimidir” saptamasında bulunuyor. Yazar, “edebiyatın taşıdığı coşku ve sosyolojinin bitip tükenmez merak güdüsüyle, edebiyat sosyolojisi bugün hâlâ en bakir ve mahsun alanlardan biri olarak keşfedilmeyi (!) beklemekte...” teziyle ise Türkiye’de edebiyat sosyolojisinin hâlâ yeterli düzeyde tartışılmadığının mesajını iletiyor (Dolgun, s. 29-73).

Ertuğrul Aydın, “Edebiyat Sosyolojisi-Karşılaştırmalı Edebiyat Bilimlerinde Kesişen Nokta ve Referanslar”da, her iki disiplini tarihsel bir zeminde ele alıyor. Aydın’a göre: “Edebiyat eserlerinde zaman-mekân-vak’a/olay örgüsü ve kahramanlara ait açıklama ve bilgiler kendi döneminin tanıdığı konumundadır. Toplumsal kültürün ortak paydalarının sergilendiği bu unsurlarda geçmişin izlerini sürerek; toplum ve kültür tarihini aydınlatmak edebiyat sosyolojisi ve karşılaştırmalı edebiyatın görevleri arasındadır” (Aydın, s. 86).

Ferma Lekesizalın, “Ekonomik ve Toplumsal Dönüşüm, ‘Para Ağı’ ve Edebiyat” isimli kapsamlı analiziyle -toplumsal dönüşümlerin iktisat temelinde biçimlenen doğasından hareketle- “parayı anlatmak” meselesinin edebiyatta, özellikle de romanda yansımalarını irdeliyor. Romanın kimliksel temellerinin Batı ile ilişkilendirildiği düşünüldüğünde, Lekesizalın, sosyolojik veriler içeren metninde, roman örnekleriyle “para ağı” arasında ilişkiler kurarken, “ekonomik, toplumsal süreç ve dönüşümler edebiyata yön verirken, edebiyat bu dönüşümleri yaratıcı bir bakışla yorumlar. Bireyin ve toplumun dönüşümünü edebiyatın yaratıcı iç dinamiklerinden yansıyan haliyle okumanın nasıl benzersiz bir deneyim” olduğuna dikkat çeker (Lekesizalın, s. 103).

Ejder Çelik, “Edebiyatın Toplumsal Niteliği” isimli yazısında, edebiyat toplum etkileşimini tarihsel ve sosyolojik özellikleriyle betimler. Çelik, romanın toplumsal konuları işlemesine ve önemine değinirken, aile, toplumsal değişme ve göç gibi unsurlar açısından da bir yaklaşım geliştiriyor. Yazar, ayrıca “edebi eserin kavramsal ve olgusal düzeyde analizi yanında sosyolojik kuramlarla ilişkilendirilmesine” dikkat çekerek, şöyle bir değerlendirmede bulunur: “kuramsal örneklerle bağlantılı olarak baktığımızda edebiyat eserinde gördüğümüz şey, yazar ve eserinin ayrı ayrı birer sosyal aktör olarak ortaya çıkardığı nesnel etkidir. Dolayısıyla birçok farklı kuramsal yaklaşımın edebi eserle özellikle roman türünde eserlerle ilişkilendirilerek bir toplumsal açıklama alanı oluşturmak mümkündür. Bu alan edebiyat eseri ile sosyoloji biliminin buluştuğu yerdir” (Çelik, s. 121-122).

Emre Özcan ve Aziz Şeker’in kaleme aldıkları “Sosyal Problem Kavramı Üzerinden Edebiyatı Güncel Kılmak” isimli çalışmada ekonomik yapıyla kültürel-sanatsal yapılar arasındaki ilişki sosyal problem kavramının edebiyattaki sosyolojik gücü üzerinden işleniyor. Edebiyatın sosyolojik boyutu ile sosyal teorideki öneminin altının çizildiği derlemede; “toplumsal gerçeğe dayanan insan ve toplum sistemleri içerisinde sosyal problem kavramından hareketle edebiyatı güncel kılabilen bir yazar ise yaşadığı toplumda, fail olarak kaleme aldıklarıyla yalnızca estetize ettiği gerçekliği bir yansıtıcı olmak bir yana aynı zamanda sosyal değişmeye etki edebilir” saptaması yapılır (Özcan ve Şeker, s. 138).

Mustafa Günay, “Edebiyat ve Felsefe İlişkisi Üzerine”de, felsefeci kimliğiyle edebiyat ile felsefe ilişkisini tartışmaya açar. Her iki dalın birbirini nasıl beslediklerini vurguladığı yazısında şu gerçekliğin altını çizer: “İnsanın varoluş gerçekliğini konu edinen edebiyatın, felsefe gibi sorgulayıp düşündürmesi ve bizi cevaplamamız gereken sorularla başbaşa bırakması söz konusudur. Kimi zaman edebiyat felsefeyi beslemekte ve ona öncülük edebilmektedir. Bazı konuların ve sorunların hem felsefeyi hem de edebiyatı ilgilendirdiği de görülmektedir. Ancak söz konusu sorunları ele alma ve dile getirme bakımından felsefe ve edebiyat arasında farklılıklar bulunduğunu da unutmamak yerinde olur” (Günay, s. 155).

Veysel Lidar, “Modernite ve Edebiyat: Bauman’ın Modernite Eleştirileri Üzerinden Bir Değerlendirme”de, Bauman’ın moderniteye getirdiği eleştirileri ifade ederek, edebiyattaki etkilerini belirtir. Lidar’a göre, “modernite toplumların modernleşme süreçlerinin toplamı ya da tezahürü olarak nitelenebilecek bir olgu olduğundan; toplumları, toplumların yaşamını yansıtan edebiyatta da bu süreç ele alınmış, modernleşme sürecinde yaşanan aksaklıklar ya da toplumu modernitenin geleneklerine uygun bir yaşayışa kavuşturma amacı taşıyan uygulamalar edebi metinlerde işlenmiştir” (Lidar, s. 178). Yazar, bu bağlamda Jerzy Kosinski’nin *Boyalı Kuş* adlı eserini inceler.

Günil Özlem Ayaydın Cebe, “Milliyetçilikten Küreselciliğe Edebiyat Tarihi Yazımı”nda, Avrupa ve Amerika kıtaları odağında edebiyat tarihyazımının bir tarihini sunarken, oldukça derin bir literatüre dikkat çekiyor. Eleştirel bir bilinçle okuma yöntemi sunan metin, edebiyat tarihyazımının doğuşunu milliyetçi bir proje özelinde tartışıp “Birinci Dünya Savaşı sonrasında edebiyattaki ve edebiyat kuramlarındaki değişimlere koşut olarak yeni bir edebiyat tarihçiliği anlayışına doğru gidildiği işlenir” görüşünü dile getirir. Cebe, “küresel edebiyat tarihi yazımı, anayurdu olan coğrafyalarda bile kuşatıcı idealine ulaşmaktan çok uzaktır. Küreselciliğin paradoksal biçimde ürettiği monolog, çeperin söze katılmasıyla bir diyaloga dönüşmediği sürece de edebiyat tarihi yazımının kendisini doğuran zihniyetten özgürleşemeyeceği anlaşılmaktadır” değerlendirmesiyle de yeni tartışmaların fitilini ateşler (Cebe, s. 187-200).

Senem Gürkan, “Feminist Metodoloji ve Epistemolojinin Olasılığı ile Feminist Edebiyat Eleştirisinin Ortaklığı Üzerine”de feminist metodoloji ve epistemolojiye ilişkin bilgi verirken, bununla feminist edebiyat eleştirisinin kesişim noktalarına vurgu yapıyor (Gürkan, s. 203). Menekşe Yavuz, “Ekoeleştirme ve Edebiyat”da, son dönemlerde popülerliği artan konulara eğiliyor. Ekolojik değişimin sonuçlarının ve etkilerinin çoğalmasının edebi metinlere yansıdığını belirtirken, bu süreçte çevreci kültür bakış açısıyla bu edebi metinlerin ele alındığı çalışmalardan örnekler sunuyor. Bu çerçevede Yaşar Kemal’in İstanbul’da geçen romanlarını ekoeleştirme açısından çözümlüyor. Yavuz’un “ekoeleştirme, kültürel metinlerde doğal varlıkların, insan-doğa ilişkisinin temsil edilme biçimlerini ekomerkezci bir bakışla inceleyerek insan merkezci bakışın sessizleştirdiği doğanın sesi olmayı amaçlar” tezi ise okuru edebiyat ve çevre konusunda duyarlılığa teşvik ediyor (Yavuz, s. 226).

Kitabın ikinci bölümü, Türk/Kemalist Modernleşme sürecinden itibaren Türkiye’deki toplumsal-politik dönüşümlere dair belirli tarihsel kırılma noktalarına referans yapıp bunların edebiyattaki izdüşümlerine ayrılmış metinleri içeriyor.

Faruk Yücel ve Nihal Tuzcu, yazınsal çeviriye toplumsal değişim açısından eğildikleri “Yazınsal Çeviri Bağlamında Toplumsal Değişimin Temelleri: Tercüme Odası ve Tercüme Bürosu”nda, Osmanlı Devleti’nin modernleşme çabalarına denk gelen sürecin Cumhuriyet döneminde de sürdüğünü, bu amaç doğrultusunda kültürel etkisi büyük olan yazınsal çeviriye de yer verildiğini belirtiyorlar. Özellikle ilk dönemdeki Tercüme Odası ile Cumhuriyet dönemindeki Tercüme Bürosu’nun işlevinin tartışıldığı metinde toplumsal-tarihsel denklemde kültürel değişimin boyutları yazınsal çevirinin önemi açısından ele alınıyor. Ayrıca metnin içeriğinin, Türk aydınının/ bürokratinin nasıl ortaya çıktığına ve Batılılaşmada çeviri olgusunun devlet bürokratları ve aydınları aracılığıyla yapıldığına dair ufuk açıcı tartışmalara katkı

verdiğini söylemek mümkündür. Yazarlara göre Osmanlı döneminde çeviri “devletin işleyişini geliştiren ve giderilmesi gereken bir gereksinimi karşılarken, Cumhuriyet döneminde çevirinin yeni bir dünya görüşünün temsilcisi olduğu ve ulusal kimliğin yaratılmasında önemli bir araçsal görevi yerine getirdiği görülmektedir” (Yücel ve Tuzcu, s. 249).

İbrahim Özakman, “Erken Cumhuriyet Dönemi Modernleşme Sürecinde Edebiyatın İşlevi”nde modernleşme ve Tanzimat süreçlerini irdeliyor. Milli Edebiyat dönemine de yer verdiği metinde, Tanzimat da dahil Cumhuriyet dönemine yayılan modernleşme olgusu üzerinden, “modernleşme sürecinde bireyin öne çıktığı, düşüncelerini ifade edebildiği mecraların artması ile edebiyat öğretene, gösterene ve aynı zamanda toplumsal dönüşümün temsil yeri olarak görülmeye başlanmıştır. Halkı eğitmek, kitleleri aydınlatmak amacıyla modernleşme sürecinde edebiyatın işlevi kullanılmıştır” değerlendirmesinde bulunur (Özakman, s. 261).

Gazanfer Kaya, “Türkiye’nin Kırsal ve Kentsel Yapısındaki Toplumsal Değişmelerin Edebiyata Yansımaları (1950-1980 Dönemi)” başlıklı metnini sosyolojik bir bakışla yapılandırırken; “edebiyat eserlerinde ele alınan toplumsal konular, ülkelerin toplumsal yapısından ve bu yapıdaki değişmelerden izler taşırlar. 1950-1980 dönemi Türkiye’indeki kırsal ve kentsel mekânlar, birbirinden bağımsız olmayan sosyolojik değişmelerin hızlandığı bir dönem olarak edebiyat eserlerinde önemli bir yere sahiptir” diyerek önemli bir ayrıntıya işaret eder (Kaya, s. 289).

Çiçek Coşkun, “1980 Sonrası Toplumsal Değişim ve Türk Edebiyatı”nda, edebiyattaki değişim ile toplumsal koşulların dönüşümü arasındaki etkileşime odaklanıyor. Özellikle 1980’li yılların edebiyattaki iz düşümüne yer verdiği metnin ana fikrini okurla şöyle paylaşır: “Türk edebiyatında 1980’li yıllar öncesinde hâkim olan toplumcu ve gerçekçi anlayış, 1980’li yıllar ile yerini post-modern bir anlayışa bırakmaya başlamıştır. Ayrıca 1980 öncesinde, 1950’li yıllardan itibaren yaşanan kırsal değişim, köyden kente göç, kentleşme, gecekondu, eşitsizlik gibi konular edebiyatta da varlığını duyumsatmıştır. 1980’li yıllarda ise ’80 darbesi, sosyo-ekonomik dönüşümler ve kentleşmenin yanı sıra dünyada yaşanan gelişmeler, küreselleşme, teknolojik değişimler ve post-modernizmin Türkiye’de tartışılmaya başlanmasının etkisi ile edebiyatımızda yeni bir döneme girilmiştir” (Coşkun, s. 304).

Betül Bayraktar, “Neoliberal Dönüşümün Türk Distopya Öykülerindeki Yansımaları”nda, Türkiye’deki neoliberalizm sürecini irdelerken, distopya öyküleri özelinde bir tartışmaya okuru çekiyor. Bayraktar’ın belirttiği üzere, sanat eserinin içine doğduğu toplumla etkileşimi yadsınamaz bir gerçektir: “Bir eser hangi çağ ve toplumda üretildiyse mutlaka ondan izler taşımaktadır. Bu noktada akla şu soru gelmektedir. Peki, bu eserler mevcudu güzelleyerek mi, yoksa eleştirerek mi aktarmaktadır? Burada mevcudun ve edebi türün ne olduğu sorunsalı gündeme gelmektedir. Türkiye’nin geldiği son aşama olan neoliberal topluma dair sorunsallaştırmalar Türk öykülerinde distopik bir kurgu içine yerleştirilmektedir. Her çağ kendi edebiyatını da üretmektedir” (Bayraktar, s. 322).

Kitabın son bölümü edebiyat sosyolojisi incelemelerinden örnekler içeriyor.

İnan Akdağ, “Charles Dickens’in *İki Şehrin Hikayesi* Romanında Politik Öznenin İnşasında Nesnel Koşulların Rolü”nde ekonomi-politik açıdan bir çözümleme yapıyor. İncele-

mede, *İki Şehrin Hikayesi* politik çerçeveden ele alınırken, sınıfsal öznelere, politik özneye dönüşümü temelinde nesnellik açısından maddi dünyanın koşullarına dikkat çekilmiştir (Akdağ, s. 330).

İhsan Çetin, İvo Andriç'e ait *Drina Köprüsü* romanına mekân sosyolojisi açısından yaklaşıyor. Sosyolojik analizinde mekânın toplumsal hafızayı taşımasını ve kuşaklar arası aktarımını Drina Köprüsü örneğinden okura sunuyor. Çetin'e göre, "Drina Köprüsü bu manada bir hafıza mekân" olmakla beraber "*Drina Köprüsü* romanı mekânın toplumsallığını, dolayısıyla sosyal ilişkilerin, gündelik yaşamın, kültürün, karakterin ve diğer unsurların şekillenmesi üzerindeki etkisini sade bir dille, edebi bir anlatımla aktaran değerli bir eser olarak tarif edilebilir" (Çetin, s. 354-361).

Cennet Altundaş, "*Karnaval ve Jön Türk Romanlarında 'Sınırları' Aşarak Eğlenen Türk Kadınları*"nda Ahmet Mithat Efendi'nin söz konusu romanlarına kadın temsiliyi odak alarak eğiliyor. Ahmet Mithat Efendi'nin, 19. yüzyıl Türk romanının köşe taşlarından biri olduğunu söylemek mümkündür. Değişmekte olan toplum yapısında Batılılaşmanın etkileri/sosyo-kültürel izdüşümleri Ahmet Mithat Efendi'nin eserlerindeki temel kalkış noktasını oluşturur. Altundaş, iki romanda o dönemin kadınlarının "makbul" ve "makbul olmayan" şeklinde nasıl kodlandığını aktarıyor (Altundaş, s. 363).

Hasan Turgut, "Gelenekle Modernlik Arasında Kamusal, Rasyonel Öznenin İnşası ve Miras: Namık Kemal'in Şiir Eskizleri"nde Habermas, Lukacs ve Mardin gibi entelektüellerin bakış açılarını dikkate alarak kamusal ve rasyonel öznenin inşası temelinde Namık Kemal'e eleştirel bir tutumla eğiliyor. Turgut, "bir şair olarak Namık Kemal'in dilsel etkinliğin, haz ve estetik odaklı yapısından tevarüs eden sanatçı figüründense, didaktik ve siyasi işlevini önceleyen bir ideolog tavrını yeğlediğini gösterir" değerlendirmesinde bulunur (Turgut, s. 390).

Aziz Tamer Güler, "Nâzım Hikmet Şiirinde Mekânsızlık" metninde, mekânın, yazarlar ve şairlerdeki iz düşümünü Nazım Hikmet örneğinde ele alır. Ona göre, "Nazım Hikmet'in mekânsızlığı, umutsuz insanların, kendine bütün insanlığı, dünyayı düşman gören insanların mekânsızlığı değil, umutları sayesinde mekânlara önem vermeyen her şeye rağmen ümitvar kalan bir insanın mekânsızlığıdır. Dünyanın bütün çocukları, dünyanın bütün insanlarıyla ilgilenir. Dünyadaki herkesin özgür olmasını ister. Bütün dünyanın mülkü bütün insanlara dağıtılmalıdır. Mekânların sahibi olmamalıdır. Şiirini evrensel yapmak amacındadır -ki, bunu başarır- bu yüzden bütün insanlığa seslenir" (Güler, s. 410).

Cahit Aslan, "Türkiye'de Toplumsal Değişme Dinamiklerinin Yaşar Kemal Romanlarındaki İz Düşümü: *Hüyükteki Nar Ağacı* Romanı Üzerinden Bir Okuma"da Çukurova'da geçen romanın yansıttığı sosyal problemi dile getirir. Aslan'a göre, "Amerikan kökenli Marshall yardımı sayesinde traktörün ve tarım makinalarının yoğun bir şekilde girdiği Çukurova'daki toplumsal değişimin görünümü, mevsimlik tarım işçilerinin ve yarıcılarının durumu Yaşar Kemal'in *Hüyükteki Nar Ağacı* romanında açıkça irdelenmiştir" (Aslan, s. 431).

Alev Önder, "Adalet Ağaoğlu'nun *Hayır...* Romanında Aydın Sorunsalı"nda edebiyat sosyolojisi incelemesi yaparken, aydın bir kadın roman kahramanının psikososyal gerçek-

liğini işliyor. Önder'e göre, "Hayır... romanı Aysel'in hem kendisi hem de toplumla hesaplaşma anlarını ve başkaldırı alanlarını yansıtır. Toplumsal dönüşümlerin aydın kadının yaşamında yarattığı kırılmaların irdelendiği roman, bireyin kimlik arayışlarını ortaya koyar. Yalnız bir birey olan Aysel'in reel yaşamın zorluklarına rağmen ayakta kalma ve kendi olma çabası ayrıntılı biçimde ele alınır. Ataerkil ve kapitalist sistemin dayattığı rolleri sorgulayan özenin yaşamının merkezinde kimlik/kendilik yer alır" (Önder, s. 462).

Elif Hacısalıhoğlu, "Kapitalist Toplumsal Gerçeklik ve Dönemin Sınıf Kavrayışları Ekseninde Latife Tekin Romanlarını Okumak" isimli sosyal analizinde, romanın bireysel yalnızlıklara çekildiği bir dönemde toplumsal meselelerden ödün vermeyen bir yazar olarak kabul edilen Latife Tekin'e farklı ve zengin bir perspektifle bakıyor. Hacısalıhoğlu, metnin başlangıcında, "edebiyatın toplumsal gerçekliği anlama ve açıklamada sosyal bilimler literatürüne sunacağı katkıları tartışmaya açmak ve edebi metinleri bu bağlamda yapılacak bir okumayla görünür hale getirme"yi amaçladığını dile getirir (Hacısalıhoğlu, s. 491). Latife Tekin'in *Berci Kristin Çöp Masalları* ve *Manves City* kitaplarını çözümlediği metinde yazarın şu değerlendirmesi dikkate değerdir: "Kapitalizmin örgütlenme biçimindeki değişimin, 1980'ler ve 2010'larda yazılmış her iki romanda da sınıf ilişkilerinin coğrafi mekânın/kentin dönüşümü ile kavrandığı görülmektedir. Çalışma ve yaşam alanlarının, üretim ve yeniden üretimin toplumsal bütünlüğü ve ilişkiselliğini yansıtacak şekilde aktarıldığı söylenebilir. Sınıf içi de dahil farklı bakış ve deneyimlerden oluşan, yaşayan bir ilişkiler ağının hareketli ve oluş haline yer vermesinden hareket ederek, bu sürecin 'filmini çektiği' söylenebilir" (Hacısalıhoğlu, s. 490-491).

Esra Gedik ile Umut Belek Erşen'in kaleme aldıkları, "Hakan Günday Romanlarında Erkeklik İncelemesi"nde hegemonik erkeklik çerçevesinde erkeklik krizi kavramıyla erkeklikler kritik edilir. Hakan Günday'ın *Piç*, *Zıyan*, *Kinyas* ve *Kayra* ile *AZ* romanlarını çözümlleyen Gedik ve Erşen'e göre, "Günday'ın romanlarındaki erkek karakterlerin çoğu var olan hegemonik erkeklığe karşı gelseler de sonunda toplumun onlardan beklediği erkek olmadıkları için ya ölürlere ya hapse girerler ya da akıl hastanesine kapatılırlar. Bu anlamda, Günday toplumun beklediği erkeklığı sergilememenin yarattığı krizi farklı bir erkeklik krizi olarak okura sunar" (Gedik ve Erşen, s. 509).

Edebiyat Sosyolojisini Güncel Kılmak, bize bir kez daha edebiyatın hakikat üretimiyle kurulu ilişkisinin yanı sıra edebi metinlerin, toplumsal gerçekleri anlamak adına sosyolojinin başvuru kaynakları arasında yer aldığını göstermektedir.

Kaynakça

Şeker, A., Özcan, E. (Ed.). (2021). *Edebiyat Sosyolojisini Güncel Kılmak. Temel Yaklaşımlar, Toplumsal-Politik Dönüşümler, İncelemeler*. Ankara: Nika Yayınevi.



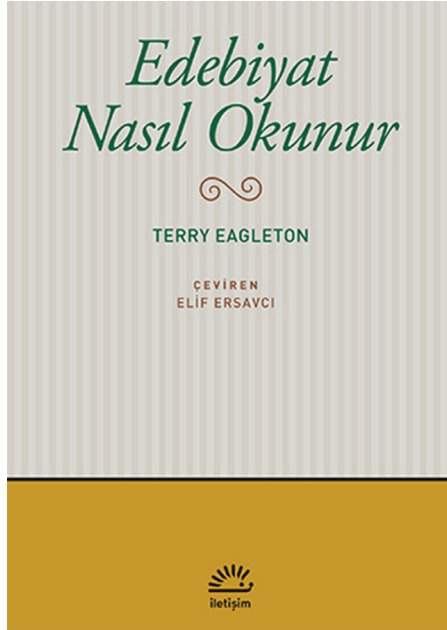
folk/ed. Derg, 2022; 29(2)-110. Sayı

Kitap Tanıtımı / Book Review

**Eagleton, Terry (2019) *Edebiyat Nasıl Okunur.*
Çev. Elif Ersavcı. İstanbul: İletişim Yayınları**

ISBN-13: 978-975-05-1763-1, 224 sayfa.

Mansur Demir*



* Bu kitap tanıtım yazısı Mansur Demir (Hitit Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Programı, Tezli Yüksek Lisans Öğrencisi (Hitit University, Graduate Education Institute, Turkish Language and Literature Program, Master's Student with Thesis) tarafından yazılmıştır. mansurdemir23@gmail.com. ORCID 0000-0003-2776-445X

Bir metnin diğer türlerden sıyrılarak kurgusal dünyayla buluşması, estetik hale gelmesi ve sanatsal açıdan taçlanarak edebî kimliğe bürünmesi, değerli ve üzerinde düşünülmesi gereken bir serüvendir. *Edebiyat Nasıl Okunur* başlıklı eseriyle Terry Eagleton, edebiyata atfedilen kıymetin, bir gelenek olan “değerli okuma” yahut Nietzsche’nin “yavaş okuma” dediği tutumun unutulduğunu hatırlatmaktadır.

Türkçeye çevrilmiş birçok eseri bulunan İrlanda asıllı Terry Eagleton, bir edebîyat ve kültür uzmanı ve özgün bir edebiyat kuramcısı olarak tanınmaktadır. Günümüzde Manchester Üniversitesinde görev yapmakta olan Eagleton’un, Marksist edebiyat kuramı üzerine çalışmaları yoğundur. Marksizme dayalı materyalist bir eleştiri teorisi oluşturmaya çalışan yazar, genellikle modernite ve modernizm üzerine eğilmektedir. Yazar, kitabın ön sözünde Nietzsche’nin “yavaş okuma” geleneği adını verdiği ve kaybolmaya yüz tutmasından endişe ettiğini belirterek *Edebiyat Nasıl Okunur* kitabıyla bu geleneği kurtarma amacını ifade etmektedir.

Eser, “Açılışlar”, “Karakterler”, “Anlatı”, “Yorum” ve “Değer” olmak üzere beş bölümden oluşmuştur. Bu bölümlerden önce bir ön söz bölümü bulunmaktadır. Ön sözde eserin içeriği ve amaçları üzerinde kısaca durularak esere ilişkin genel bir çerçeve çizilmiştir.

Eagleton, eserin ön sözünde “Anlatı, olay örgüsü, karakter, edebî dil, kurgunun doğası, eleştirel yorumun sorunları, okurun rolü ve değer yargıları gibi konulara ışık tutmaya çalıştım.” (2019: 9) diyerek amaçlarını ortaya koyar.

Birinci bölüm “Açılışlar” başlığını taşımakta olup iki kısma ayrılabilir. Birinci kısmında Eagleton, çok sık düşülen bir hatadan bahsetmektedir. “Şiirin yahut romanın ne söylediğinin peşinden gidip söylediği şeyi nasıl söylediği sorusunu bir kenara atmak.” (Eagleton, 2019: 12) ifadesiyle hangi türden olursa olsun bir yapıtı ele alırken ne söylediğinin, nasıl söylediğinin önüne geçmesinin büyük bir hata olduğunu ve bu hatanın eserin “edebîliğini” bertaraf ettiğini belirtmektedir. Yine eser incelenirken “biçim” başlığı altına girebilecek her şeye karşı tetikte olunması gerektiği vurgulanmaktadır. Eagleton, bir anlatının ne söylediğinden ziyade nasıl söylediği üzerinde dururken birçok şiirden, romandan, roman karakterlerinden ya da gündelik hayattan alıntılar yaparak görüşünü örneklendirmiştir.

Birinci bölümün ikinci kısmında Eagleton, bir edebî eserin çözümlemesinin ve değerlendirilmesinin nasıl yapılması gerektiğini tanımlanmış edebiyat eserleri üzerinden uygulamalı yapmaktadır.

E.M. Forster’in *Hindistan’a Bir Geçit* romanı, William Shakespeare’in *Macbeth* trajedisi, Jane Austen’in *Gurur ve Önyargı* gibi eserlerde yazarların eser açılışlarını çok hassas bir ritim ve denge gözeterek yaptıklarını ve bunun hem okuyucu üzerindeki etkisinden hem de cümlelerin eserin devamını ne ölçüde etkilediğinden bahsetmektedir. “Bir sonraki açılış Tanrı’dan gelsin. İncil’in ilk cümlesi şöyledir: ‘Başlangıçta Tanrı göğü ve yeri yarattı.’ Dünyanın en meşhur kitabı için görkemli bir giriş; aynı zamanda hem basit hem de otoriter.” (Eagleton, 2019: 28).

Eagleton, roman örneklerinde cümlelerin anlam değerlerinden, tersten okumanın etkisinden bahsettikten sonra John Keats’in “To Autumn” şiiri, Philip Larkin’in “The Trees” ve “Whitsun Weddings” şiirleri, Robert Lowell’in “The Quaker Graveyard in Nantucket” ile

John Milton'ın "Lycidas" şiirlerinin açılış dizelerini, imgelerin gücünü, sözcüklerin çağrışım değerlerini incelemiş ve bunların şiirdeki etkisini ortaya koymuştur. Birinci bölüm, şiirlerden sonra yeniden romana dönerek Flan O'Brien'in *The Third Policeman* (Üçüncü Polis), Anthony Burgess'in *Earthly Powers* ve George Orwell'in 1984 romanlarının açılışlarındaki söz ve cümle inceliklerinin anlatımıyla son bulmaktadır.

Kitabın ikinci bölümü "Karakterler" kısmıdır. Bu bölüm, üç kısım içerisinde ele alınabilir. "Bir oyunun ya da romanın "edebîliğini" göz ardı etmenin en yaygın yollarından biri, karakterlerini gerçek insanlarmış gibi ele almaktır." (2019: 55) ifadesiyle Terry Eagleton, eser incelemede yapılan ve eserin edebî niteliğini düşüren hatalardan birinin de kişilerin gerçeklikle özdeşleştirilmesi olduğunu dile getirmektedir. Yine yazar, ele aldığı romanlarda karakterleri analiz ederek karakter seçiminin inceliklerini ve ölçütlerini anlatmıştır. Ayrıca karakter sözcüğünün tanımı ve kökeni üzerinde durmuş, terimin doğduğu günden günümüze kazandığı yeni anlamları da örneklerle anlatmıştır: "Karakter kelimesi günümüzde sadece edebiyat figürü değil, işaret, harf veya sembol anlamlarına da geliyor. Terim antik Yunan'da ayırt edilir bir nişan bırakmak için kullanılan kaşe anlamına gelen kelimedenden türemiştir. Sonra bireyin imzası da diyebileceğimiz, bireye has bir özellik anlamı kazanmıştır." (Eagleton, 2019: 58).

Bu bölümün ikinci kısmında "tip" kavramına da değinen Eagleton, tipi "nevi şahsına münhasır karakter" olarak tanımlar. Karakter ve tip yaratılırken kullanılan teknikleri inceler ve kullanıldığı eser içerisinde tutarlı mı çelişkili mi, durağan mı yoksa evrilir mi, bulanık mıdır? gibi roman ve tiyatrodan örnekler vererek birçok soruya yanıt arar. Gerçekçi roman geleneğinin karakter anlayışıyla modern romanın karakter anlayışını edebî anlayışla karşılaştırır. Eagleton, modernistlerin bütün kimlik kavramını krize sokarak karakter anlayışını sorgulamanın peşinde olduklarını gerçekçi roman geleneğinin ise karakter analizlerinin hayli stabil ve bütünlüklü olduklarını ifade eder.

Üçüncü kısımda ise Eagleton, Thomas Hardy'nin *Jude the Obscure* (Adsız Sansız Bir Jude) romanındaki Sue Bridehead karakterini detaylı bir şekilde ele almıştır.

Kitabın üçüncü bölümünde "Anlatı" başlığıyla yazar, eserlerde anlatıcı unsurunu açıklayarak okuyucuya romanın bir kurgu olduğunu ve anlatıcının kurgusuna karşı durmanın beyhude bir çaba olacağını, anlatıcının otoritesine boyun eğilmesi gerektiğini tembihleyerek başlar. Bu bölümde yazar, genel olarak anlatıcı bakış açılarına değinmiş, onları sınıflandırmış ve romanlarla ilişkilendirerek yaklaşımlarını ele almıştır. Bazı kurgularda anlatıcının kimliğinin tam olarak netleşmediğini dile getiren yazar, bazı anlatıcı bakış açılarında da dar bir çerçeveye hapsolmanın tehlikesinden bahseder. "Eğer hikâyenizi belli bir karakterin bakış açısından anlatıyorsanız bu perspektifin dışına çıkmak kolay olmayabilir. Bir kurbağanın gözünden aktarılan edebî bir eser, kendini kurbağa dünyasına hapsedme tehlikesi taşır. Anlatıcısının bilincin üstüne çıkması zordur." (Eagleton, 2019: 96). Eagleton'a göre kahraman anlatıcı bakış açısının sınırlılığı, karakterin bakış açısından kurtulamama endişesi taşımaktadır ve bu süreç anlatıyı dar bir perspektife sokabilir. Eagleton her şeyi bilen anlatıcıları, yerleri teşhis edilebilen karakterlerden ziyade, nereden geldiği belli olmayan vücutsuz sesler olarak tanımlar.

Eagleton'a göre: "Bir roman kendi konusuna belirgin ön yargılarla yaklaşabilir." (2019: 106) Anlatılarla okuyucunun beklentisi uyuşmayabilir, yazarlar, anlatıları çoğunlukla kendi amaçları doğrultusunda yönetirler.

Yazar, klasik gerçekçilikle modernist kurguyu karşılaştırarak yarattığı etkiyi romanlar üzerinden anlatır. Klasik gerçekçilikle modernist kurgunun gerçekliğe bakışlarının farklı olduğunu, klasik gerçekliğin dünyayı bir hikâye olarak gördüğünü ancak modernist kurgunun tamamen keyfi olduğunu ve dolayısıyla düzenin bizim oluşturduğumuzdan öteye geçmediğini dile getirir. Bu yüzden kendiliğinden oluşan doğal başlangıçların ve kapanışların olmadığını belirtir ve yine bu sebeple kimi modernist eserlerin bütün anlatı kavramına şüpheyle yaklaştıklarını söyler. Klasik gerçekçi romanlarla modernist romanlardaki sonu da değerlendirir. Gerçek romanlardaki sonla ödül, emeklilik, koca, neşeli yorumların dağıtımından bahsederek okur teselli edilirken modernist romanlardaki sonların yarattığı etkinin okuru tedirgin ettiği görüşüne yer verir.

Son olarak yazar bu bölümde, olay örgüsünün anlatının tamamı değil sadece bir parçası olduğunu ve genellikle hikâyenin öne çıkan aksiyonu olduğunu kasteder. Örgü; karakterlerin, olayların ve durumların birbirine nasıl bağlandığını gösterir. Anlatının mantığı yahut iç dinamiğidir, der.

Eserin dördüncü bölümünü "Yorum" konusu oluşturmaktadır. Bu bölümde, bir eserin edebî olmasını, eserin belirli bir bağlama bağlı olmamasına dayandırmaktadır. Bütün edebî eserler, belli bir şarttan ortaya çıkmışlardır ancak anlam bakımından bu bağlamla sınırlandırılmadıkları için edebî kimlik kazanmışlardır. Yine edebî eserlerde kullanılan dilin de seçkin olduğunu ve gündelik dilden önemli farklarının olduğunu belirtir. Edebiyat eserlerinin tarihi belgeden ibaret olmadığına da değinen yazar, bir romanın oluştuğu koşullardan beslense de anlam ve kurgu bakımından sınırlandırılmayacağını ifade eder. Gerçeklik kurgusunun ele alınabileceği ancak bu gerçekliğin yeniden kurgulanabileceğini söyler. Çünkü zaten edebî metinlerin öncelikli amacının bize gerçekliği vermek olmadığı apaçıktır ve daha ziyade, okurlar o gerçekleri "hayal etme", yani bunlardan hayalî bir dünya kurmaya çağırılır.

Yazar, bu bölümde de yine modernist romanların yorumlanabilir olmalarını klasik gerçekçilikle kıyaslar. Modernist eserlerin kapalı, dolayısıyla da zor yorumlanabilir olmasının sebeplerinden biri, okuyucunun eserin içine çekilerek yazarla birlikte eseri yaratıyormuş gibi çabalamasına ve anlama ulaşma çabasına zorlanmasıdır. Bu haliyle, gerçekçi kurguyla arasındaki fark açıktır. Gerçekçi yazıların çoğunda dil mümkün merteye saydam gösterilmeye çalışılır ve anlamı çok direnmeden teslim eder, diyerek kurgular arasındaki yorumlamanın da önemli değişkenlikler gösterdiğini vurgular. Yazar, bir edebî metnin yorumlanmasında eserin ortaya çıkışını hazırlayan bağlam, kurgu, dil, gerçeklik gibi öğelerin üzerinde durur.

Eagleton, bu bölümde ana hatlarıyla bir edebî metni değerlendirirken onun türüne, kurgusuna, gerçekliğe yaklaşımına, hangi bağlamda oluştuğuna, diline, anlamına, okurun tarihsel becerisine ve belli bir anda okurun o metni anlamlandırma kapasitesine göre anlamlandırıldığını belirtir.

Kitabın son bölümü olan beşinci bölüm ise “Değer” başlığıyla verilmiştir. Bu bölümde yazar, bir edebiyat eserini değerli kılan şeyin ne olduğunu, o eseri iyi, kötü yahut vasat yapan şeyin ne olduğunu değişik dönem ve ölçütlere göre açıklar. Eagleton, son bölümün açılışında yüzyıllar boyunca bu soruya pek çok farklı cevabın verildiğini vurgulayarak “kavrayış derinliği, hayata yakınlık, biçimsel uyum, evrensellik, ahlâki duruş, kelime bazlı yaratıcılık, hayal gücü genişliği” gibi unsurların farklı zamanlarda edebî büyüklüğün nişanı sayıldığını ifade eder.

Yazar, bazı eleştirmenlerin bu noktayı özgünlük olarak tanımladığını, yine bir eserin geleneği kırarak ortaya yeni bir şey koyabilmesinin değer ölçütü olarak kullanıldığını anlatır. Ancak bu hususa şüpheyle yaklaşılmasını belirterek yeni olan her şeyin değerli olmadığına dikkat çekerek Pope, Fielding ve Samuel Johnson gibi XVIII. yüzyıl yazarlarının da özgünlüğü, moda takipçiliği hatta ucubelik gibi görmelerini kendisine kanıt olarak sunar. Neoklasik dünya görüşü ve yeni dünya görüşü arasındaki bu farklılığın romantizm anlayışından kaynaklandığını belirtir. “Romantiklere göre insanlar, dünyalarını değiştirmek için tükenmez bir gücü olan yaratıcılardır. Dolayısıyla gerçeklik statik değil dinamiktir ve değişim korkulması değil kutlanması gereken bir şeydir.” (Eagleton, 2019: 191)

Yazar, romantiklerin yenilik hevesini modernizmin miras aldığını ve amacının dünyayı yeni gözlerle görmemizi sağlamak, rutin algılarımızı pekiştirmek yerine bu algıları bozmak olduğunu ve modernist sanat anlayışının eseri, tuhaflığı ve özgüllüğüyle, bir metaya indirgenmeye direnmeye çalıştığını belirtir. Ancak yeniliğe duyulan bu açlığın postmodernizmle birlikte dinmeye başladığı, postmodern kuramın özgünlüğü çok da el üstünde tutmadığı ve devrimi de geride bıraktığını söyler.

Bu bölümde yazar, ana hatlarıyla kuramların ve görüşlerin değer algısını nasıl tanımladığı görüşüne yer vererek edebiyatın değerini bir ölçüte oturtma çatışmasını anlatır. Burada gerçekçi geleneğin ve modern geleneğin ölçütlerini kullanır. Edebî eserlerin klasikleşmesinin ya da gözden düşmesinin nedenselliği ve koşulları üzerinde durmuştur.

Nihai olarak Terry Eagleton’un *Edebiyat Nasıl Okunur* adlı eseri, edebiyat okumalarına ve edebî eserlerin değerlendirilmesi hususuna ciddi anlamda katkı sunmaktadır. Biçim, içerik, kurgu, karakterler, anlatı ve anlatıcı çeşitleri, dilin kullanımı, metnin anlamı ve yorumlanması ile edebî eserin değeri gibi edebiyat eleştirisinin temel meselelerinin bir süreç halinde anlatılması, dilin bağlamından koparılması, tarihi ve kültürel alanlara ait tesirin göz ardı edilmeksizin anlatılması, bütüncül bir anlayışla sunulması eserin önemli özellikleridir.

Ayrıca edebî incelemenin inceliklerinin seçkin örneklerle uygulanması, gerçekçi anlayış ve modern anlayıştan hareket ederek roman, şiir ve tiyatrolardan zengin içerikler sunmak suretiyle temel eleştiriler üzerinde okuyucuyu düşündürmesi de eseri farklı ve özgün kılmaktadır.



ULUSLARARASI
KIBRIS
ÜNİVERSİTESİ
CYPRUS
INTERNATIONAL
UNIVERSITY

LEFKOŞA/K.K.T.C 0392 671 11 11
www.ciu.edu.tr