

MİLLÎ FOLKLOR

International and Quarterly Journal of Cultural Studies

**KARAGÖZ
YÜNÜM BÖĞET ŞENLİĞİ
BİR KIBRIS TÜRK MİTİ: SARI ÖKÜZ
PERFORMANS OLARAK SÖZLÜ SANAT
MÜZE NESNELERİ VE MADDESELLİKLERİ
ŞAHSEVEN TÜRKLERİNDE BİLMECE, MÂNİ, NİNNİ
“MOR MENEKŞE”DE SÖZEL DOKU, MİTOLOJİ VE HAYAT
GAZİANTEP GELENEKSEL KONUTUNDA ÜRETİM VE MEKÂN
THE CASE OF THE ARAB AMERICAN PLAY FOOD AND FADWA
MANZUM BİR TIP METNİ ÖRNEĞİNDE TIP VE HALK HEKİMLİĞİ
ARZU İLE KAMBER HİKÂYESİNİN DUDU ÖZDAMAR VARYANTI
SALUR KAZAN’IN YEDİ BAŞLI EJDERHAYI ÖLDÜRDÜĞÜ BOY
HABİB ÖZYURT: HAYATI, DÖRT TELLİ CURASI VE ESERLERİ
VİRÜSÜN ESKATOLOJİ MİTİNE DÖNÜŞÜMÜ: KORONAVİRÜS
İNCİ ARAL’IN KENDİ GEÇESİNDE ROMANINDA KARAGÖZ
TÜRK HALK KÜLTÜRÜNDE ACI, TATLI, EKŞİ VE TUZLU
ESKİŞEHİR TÜRKMEN BABA’DA ZOMATA GELENEĞİ
OSMANLI ARŞİV BELGELERİNDE ANKARA ŞALI
POLONYA, LİTVANYA VE BELARUS TATARLARI
RUMUZ GONCAGÜL’DE METİNLERARASILIK
ZİNCİRLEMELİ MASAL VE TEKERLEME
TANITMALAR**

Doç. Dr. Satı KUMARTAŞLIOĞLU
Dr. Öğr. Üyesi Ejdan SADRAZAM
Prof. Dr. Metin EKİCİ
Dr. Emilia TEMİZKAN
Dr. Öğr. Üyesi Ash AYTAC
Arş. Gör. Dr. Ergin ALTUNSAKABAK
Doç. Dr. Sema ÖZHER KOÇ
Öğr. Gör. Dr. Seçkin SARP KAYA
Doç. Dr. Pelin ASLAN AYAR
Dr. Öğr. Üyesi E. Candan İRİ
Dr. Öğr. Üyesi İmran GÜNDÜZ ALPTÜRKER
Doç. Dr. Adem KOÇ
Dr. Öğr. Üyesi Nesrin YAVAŞ
Arş. Gör. Dr. Sami Sonat ÖZDEMİR

Öğr. Gör. Ayşe Gülnihal KAHRAMAN
Doç. Dr. Onur ERMAN
Arş. Gör. Leyla Figen GEYYAS GÖREN
Doç. Dr. Elif KESER KAYAALP
Doç. Dr. Hüsnü YÜCEKAYA
Dr. Ahmet ÇAM
Dr. Öğr. Üyesi Alper BÖREKÇİ
Prof. Dr. Zeki NACAĞCI
Dr. Fazıl ÖZDAMAR
Dr. Dabit ABDILBARI
Dr. Öğr. Üyesi Gürol PEHLİVAN
Nesrin ESEN
Richard BAUMAN
Prof. Dr. Işıl ALTUN



MİLLÎ FOLKLOR

Üç Aylık Uluslararası Kültür Araştırmaları Dergisi

International and Quarterly Journal of Cultural Studies
Revue Internationale et Trimestrielle d'Études Culturelles

Cilt/Volume/Tome: 17 Yıl/Year/Année: 34 Sayı/Number/Nombre: 135

ISSN 1300-3984 • Hakemli Dergi.

• **Kurucuları/Founders/Fondateurs:** Prof. Dr. M. Öcal OĞUZ - Necdet İLHAN - Prof. Dr. Türkler EROĞLU • **Sahibi/Owner/Possesseur:** Geleneksel Yayıncılık Eğt. San. Tic. Ltd. Şti. adına M. Öcal OĞUZ • **Baş Editör/Editor in Chief/Rédacteur en Chef:** Prof. Dr. M. Öcal OĞUZ (ocal.oguz@hbv.edu.tr) • **Baş Editör Yardımcısı/Deputy Editor in Chief/Rédacteur en Chef Adjoint:** Dr. Ögr. Üyesi Tuna YILDIZ (tuna.yildiz@hbv.edu.tr) • **Editör Yardımcıları/Deputy Editors/Rédacteurs Adjoints:** Doç. Dr. Selcan GÜRÇAYIR TEKE (selcan.teke@hbv.edu.tr-Yayın İnceleme) - Doç. Dr. Haydar YALÇIN (haydar.yalcin@kkk.edu.tr-Bilgi ve Belge Yönetimi) - Arş. Gör. Kadirhan ÖZDEMİR (kadirhan.ozdemir@hbv.edu.tr-Yayın Takip) • **Yabancı Dil Danışmanı/Foreign Language Consultants:** Prof. Dr. Metin EKİCİ (mekici@yahoo.com-İngilizce) - Prof. Dr. Kubilay AKTULUM (aktulumk@yahoo.com-Fransızca) - Doç. Dr. Günül Özlem AYAYDIN CEBE (gunulcb@gmail.com-İngilizce) • **Sorumlu Yazı İşleri Müdürü/Directorate of Editorial Affairs:** Dr. Ögr. Üyesi Ahmet Erman ARAL (ahmet.aral@hbv.edu.tr) • **Yayın Kurulu/Editorial Board/Comité d'Édition:** Prof. Dr. Kubilay AKTULUM (aktulumk@yahoo.com) - Prof. Dr. Ekrem ARIKOĞLU (ekrem.arikoglu@hbv.edu.tr) - Prof. Dr. Halit ÇAL (halit.cal@hbv.edu.tr) - Prof. Dr. Hülya KASAPOĞLU ÇENGEL (hulya.kasapoglu@hbv.edu.tr) - Prof. Dr. Nurettin DEMİR (demir@hacettepe.edu.tr) - Prof. İsmet DOĞAN (idogan@gazi.edu.tr) - Prof. Dr. Hamiye DURAN (hamiye@gazi.edu.tr) - Prof. Dr. Tuba İşinsu İSEN DURMUŞ (tidurmus@etu.edu.tr) - Prof. Dr. R. Gülin ÖGÜT EKER (eker@hacettepe.edu.tr) - Prof. Dr. Pervin ERGUN (pervin.ergun@hbv.edu.tr) - Prof. Dr. Ruhî ERSOY (ruhi.ersoy@hbv.edu.tr) - Prof. Dr. Orhan KURTOĞLU (orhan.kurtoglu@hbv.edu.tr) - Prof. Dr. Muhtar KUTLU (mktulu@ankara.edu.tr) - Prof. Dr. Nazım Hikmet POLAT (nazim.polat@hbv.edu.tr) - Prof. Dr. Firat PURTAŞ (firat.purtas@hbv.edu.tr) - Prof. Dr. Mehmet ŞAHİNGÖZ (mgoz@gazi.edu.tr) - Prof. Dr. Hale ŞİVGİN (hale.sivgin@hbv.edu.tr) - Prof. Dr. Nezir TEMUR (ntemur@gazi.edu.tr) - Prof. Dr. Ali YAKICI (yakici@gazi.edu.tr) - Prof. Dr. Naciye YILDIZ (naciye.yildiz@hbv.edu.tr) - Doç. Dr. Ezgi METİN BASAT (ezgimetinbasat@gmail.com) - Doç. Dr. Melike KAPLAN (mkaplan@ankara.edu.tr) - Doç. Dr. Evrim ÖLÇER ÖZÜNEL (evrim.ozunel@hbv.edu.tr) - Doç. Dr. Dilek TÜRKÜYLMAZ (dilek.turkyilmaz@hbv.edu.tr) - Dr. Ögr. Üyesi Ahmet Erman ARAL (ahmet.aral@hbv.edu.tr) - Dr. Ögr. Üyesi Bahar AKARINAR (1964-2022) - Yrd. Doç. Dr. Himmet BİRAY (1958-1995) - Dr. Ögr. Üyesi Emine ÇAKIR (eminecakir.tbh@gmail.com) - Dr. Ögr. Üyesi Pınar KASAPOĞLU AKYOL (pkasapoglu@ankara.edu.tr) - Dr. Ögr. Üyesi Zeynep Safiye BAKI NALCIOĞLU (zeynep.nalcioглу@hbv.edu.tr) - Ögr. Gör. Dr. Tuba YALTIK ÖZKAN (tuba.ozkan@hbv.edu.tr) - Dr. Yerke ÖZER (yerkeozer@gmail.com) - Dr. Gözde TEKİN (gozde.tekin@hbv.edu.tr)

• **Düzeltili/Redaction:** Dr. Ögr. Üyesi Zeynep Safiye BAKI NALCIOĞLU (zeynep.nalcioğlu@hbv.edu.tr) - Dr. Gözde TEKİN (gozde.tekin@hbv.edu.tr) - Burakhan KABAÇAM (burakhan.kabacam@hbv.edu.tr) - Kadirhan ÖZDEMİR (kadirhan.ozdemir@hbv.edu.tr) - **Dizgi/Typesetting:** Kadirhan ÖZDEMİR (kadirhan.ozdemir@hbv.edu.tr)

• **Sorumlu Müdür:** Utku YAĞLIDERELİ • **Halkla İlişkiler:** Burakhan KABAÇAM (burakhan.kabacam@hbv.edu.tr)

• **Editörlük/Editorial:** AHBVÜ Türk Halk Bilimi Araştırma ve Uygulama Merkezi ve Somut Olmayan Kültürel Miras Derneği (Kurumsal editörlük işleri AHBVÜ THBMER, AHBVÜ GSOMER ve SOKUM Derneği tarafından yürütülmektedir. / *The Institutional Duties of Editorial Board Carried by AHBV University and Society of ICH*)

• **Yazışma Adresi/Correspondance Address/Adresse de Correspondance:** Gazi Mah. Şenol Cad. No: 29/1 Yenimahalle/ANKARA-TÜRKİYE

• **E-Mail:** <https://dergipark.org.tr/pub/millifolklor> (yazı gönderimi için / for article) - geleneksely@yahoo.com (yazılar ve dergiyle ilgili diğer konular / articles and other issues related to the journal) - geleneksely@gmail.com (abonelik için / for subscription)

• **Web Sayfası:** <http://www.millifolklor.com> / <https://dergipark.org.tr/pub/millifolklor> • **Tel:** 0533 776 8890

• **İdare Yeri/Managing Office/Adresse d'Administration:** Gazi Mah. Çakır Sok. 21/5A Yenimahalle/ANKARA-TÜRKİYE

• **Fiyatı/Price/Prix:** 50 TL / \$25 • **Yurt İçi Abone Bedeli/Domestic Subscription Fee/ Frais d'abonnement nationaux:** Yıllık dört sayı için toplamda 200 TL + 50 TL kargo ücreti alınır. (Öğretim elemanı, öğrencim, öğrenci, KTB folklor araştırmacılarına tanıtım ve teşvik amacıyla %50 indirimli (100 TL), kargo ücreti ise sabittir.) • **Yurt İçi Kurumsal Abone Bedeli/Domestic Institutional Subscription Fee/Frais de souscription institutionnels nationaux:** Yıllık dört sayı için 400 TL + 50 TL kargo ücreti alınır. • **Yurt Dışı Abone Bedeli/International Subscription Fee/Frais d'abonnement internationaux:** Yıllık dört sayı için 100 \$ alınır. (Yurtdışı aboneliklerde mesafeye göre ayrıca kargo ücreti ilave edilir.) / *Millî Folklor is published four times a year, in winter, spring, summer, and autumn. La revue de Millî Folklor paraît quatre fois par an: en printemps, en été, en automne et en hiver.* • **Abone Şartları/Subscription Terms/Paiement:** Abone olacaktır, Türkiye İş Bankası Gazi Mahallesi Şubesinde Geleneksel Yayıncılık Ltd. Şti. adına açılan 4286 0258016 numarası hesaba (IBAN No: TR460006400000142860258016) Abone Bedeli'ni yatırdıkları ve dekontunu tarayarak e-posta adresimize gönderdikleri takdirde dergimiz bir yıl süreyle adreslerine gönderilecektir. (Dergimizin dağıtım yalnızca abonelerimize yapılmaktadır.)/ *Payments must be charged to the account number 4286 0258016 of Geleneksel Yayıncılık Limited Company and TR460006400000142860258016, Türkiye İş Bankası, Gazi Mahallesi-Ankara Şubesi/TÜRKİYE, the receipt of the payment should be sent to the correspondence address./Le versement doit être payé sur le compte bancaire de Geleneksel Ltd. Numero: 4286 0258016 ou TR460006400000142860258016, Türkiye İş Bankası Gazi Mahallesi Şubesi Ankara-Türkiye, ou au compte postal de Geleneksel Yayıncılık Ltd. -1911533. Pour la réception des numéros publiés le reçu scanné doit être envoyé à l'adresse de correspondance par e-mail.*

AKADEMİK TEMSİLCİLER/CORRESPONDING EDITORS/LES EDITEURS CORRESPONDANTS

YURT İÇİ/Turkey/En Turquie: •ADANA - Prof. Dr. Refiye OKUŞUKLUK SENESE •ADİYAMAN - Dr. Ögr. Üyesi Sunay AKKAYA - Dr. Ögr. Üyesi Fadime TİKBAŞ APAK •AKSARAY - Dr. Ögr. Üyesi Çetin YILDIZ - Dr. Ergin ALTUNSAĞAK •AMASYA - Prof. Dr. Ögr. Üyesi Orhan Fatih KUŞDEMİR •ANTALYA - Doç. Dr. Ünsal Yılmaz YEŞİLDAL •ARDAHAN - Dr. Ögr. Üyesi Nina PETROVİÇİ •BALIKESİR - Prof. Dr. Halil İbrahim ŞAHİN - Doç. Dr. Zülfiyâr BAYRAKTAR - Doç. Dr. Satı KUMARTAŞLIOĞLU •BARTIN - Doç. Dr. İbrahim GÜMÜŞ •BAYBURT - Dr. Ögr. Üyesi Turay KABAĞ •BOLU - Prof. Dr. Meral ÖZAN •BURDUR - Doç. Dr. Kadriye TÜRKAN •BURSA - Prof. Dr. Hülya TAŞ •ÇANAKKALE - Doç. Dr. Handan Nazan AYDIN KASIMOĞLU •ÇANKIRI - Prof. Dr. Abdülselem ARVAS - Ahmet Serdar ASLAN •DENİZLİ - Doç. Dr. Mehmet Sürur ÇELEPİ •DIYARBAKIR - Doç. Dr. Muhammed Abdülbasit SEZER •EDİRNE - Prof. Dr. Ahmet GÜNŞEN - Dr. Ögr. Üyesi Selma ERGİN SOL •ELAZIĞ - Doç. Dr. Ebru ŞENOCAK - Dr. Ögr. Üyesi Bırol AZAR - Doç. Dr. Gülda ÇETİNDAG SÜME •ERZURUM - Prof. Dr. Ahmet Özgür GÜVENÇ - Doç. Dr. Ömer YILAR •ERZINCAN - Doç. Dr. Necdet TOZLU •EŞKİŞEHİR - Doç. Dr. Adem KOC •GAZIANTEP - Prof. Dr. Mehmet EROL - Prof. Dr. Behiye KÖKSEL - Doç. Dr. Mustafa GÜLTEKİN - Dr. Ögr. Üyesi Cevdet AVCI •HATAY - Prof. Dr. Bülent Arı •İSPARTA - Prof. Dr. Halil Altay GÖZE •İSTANBUL - Prof. Dr. Yakup ÇELİK - Prof. Dr. Abdülkadir EMEKŞİZ - Doç. Dr. Meriç HARMANCI •İZMİR - Doç. Dr. Nurgül BEĞİÇ - Prof. Dr. Selami FEDAKAR - Prof. Dr. Mehmet ERSAL - Doç. Dr. Gonca KUZAY DEMİR •KAHRAMANMARAŞ - Doç. Dr. Yılmaz IRMAK - Dr. Ögr. Üyesi İbrahim ERŞAHİN •KARAMAN - Dr. Ögr. Üyesi Hüseyin AKSOY - Dr. Ögr. Üyesi Onur AYKAC •KARS - Doç. Dr. Adem BALKAYA - Dr. Ögr. Üyesi Erkan ASLAN •KASTAMONU - Doç. Dr. Gülden KÜÇÜKBASMACI •KAYSERİ - Dr. Ögr. Üyesi Zeliha Nilüfer NAHYA - Saim ÖRNEK •KIRIKKALE - Prof. Dr. Bilgehan Atsız GÖKDAĞ • Prof. Dr. Aktan Müge YILMAZ •KIRŞEHİR - Prof. Dr. Salihattin BEKKİ - Doç. Dr. Ezgi METİN BASAT •KOCaelİ - Prof. Dr. İslail ALTUN •KONYA - Prof. Dr. Sinan GÖNEN - Dr. Ögr. Üyesi Aziz AYVA •KÜTAYYA - Doç. Dr. Erdal Adıg •MANİSA - Dr. Ögr. Üyesi Gürol PEHLIVAN - Dr. Ögr. Üyesi Sağap ATLI •MARDİN - Dr. Ögr. Üyesi Hatice Kübra UYGUR •MERSİN - Prof. Dr. Nidhan ÇİBALAK COŞKUN - Dr. Ögr. Üyesi İnanç GÜNDÜZ ALPTÜRKER •MUĞLA - Dr. Ögr. Üyesi Ali Abbas CİNAR - Dr. Ögr. Üyesi Baki BORA HAŒCA •MUŞ - Doç. Dr. Canser KARDAŞ •NEVŞEHİR - Prof. Dr. Adem ÖZTER - Yücel ÖZDEMİR •NİĞDE - Prof. Dr. Nedim BAKIRCI - Prof. Dr. Hatice İÇEL - Dr. Ögr. Üyesi Namik ASLAN •SAKARYA - Doç. Dr. Selçuk Kürşad KOCA - Dr. Ögr. Üyesi Yavuz KÖKTAN •SAMSUN - Doç. Dr. Cafer ÖZDEMİR - Recep DEMİR •SİRT - Prof. Dr. Rezan KARAKAŞ •SİNOP - Doç. Dr. Songül ÇEKEL •SİVAS - Dr. Adil ÇELİK •UŞAK - Dr. Ögr. Üyesi Derya ÖZCAN - Dr. Mustafa DUMAN •YOZGAT - Doç. Dr. Tuğçe ERDAL YURT DIŞI/Abroad/L'Étranger: •AZERBAJCAN - Prof. Dr. Muharrem KASIMLI •FRANSA - Prof. Dr. Laurence-Donia KOTOBİ - Dr. Ferya ÇALIŞ MİNKAN •GÜRCİSTAN - Prof. Dr. Marika JİKIA •HOLLANDA - Mehmet TÜTÜNÇÜ •JAPONYA - Missuko KOJIMA •KAZAKİSTAN - Prof. Dr. Tatigül KARTEYEVA, Prof. Dr. Şakir İBRAYEV, Dr. Ögr. Üyesi Bekarys NURIMANOV •KORE CUMHURİYETİ - Prof. Dr. Eunkyung OH •MADAGASCAR - Dr. Julia BARTHA •NAHCIVAN M. C. - Doç. Esker GADIMOV •ÖZBEKİSTAN - Prof. Dr. Cabbar İŞANKUL •POLONYA - Doç. Dr. Danuta CHMIELOWSKA •SLOVAKYA - Dr. Xenia CELNAROVA •UKRAYNA - Doç. Dr. Tudora ARNAUD

İÇİNDEKİLER / Contents / Sommaire

Danışma Kurulu / Advisory Board / Comité de Conseillers	3
Birkaç Söz / Foreword / Par l'éditeur	4
M. Öcal OĞUZ	
MAKALELER / ARTICLES / LES ARTICLES	
Zincirlemeli Masalların Tekerlemelerle Olan Yapısal Benzerliği Üzerine Bir Değerlendirme / An Evaluation on Structural Similarity Between Formula Tales and Rhymes	5-17
Doç. Dr. Sati KUMARTAŞLIOĞLU	
Pir Kıbrıs Türk Miti Üzerine Antropolojik Çözümleme: Sarı Öküz / Anthropological Analysis on a Turkish Cypriot Myth: Ox the Yellow	18-32
Dr. Öğr. Üyesi Ejdan SADRAZAM	
Polonya, Litvanya ve Belarus Tatarlarında Kültürel Miras, Gelenek ve Kimlik / Cultural Heritage, Tradition and Identity among Tatars Living in Poland, Lithuania and Belarus	33-45
Prof. Dr. Metin EKİCİ Dr. Emilia TEMİZKAN	
Manzum Bir Tıp Metni Örneğinde Tıp ve Halk Hekimliği Unsurlarının İncelenmesi / An Examination of Medicine and Folk Medicine Elements on the Example of a Medical Text in Verse	46-61
Dr. Öğr. Üyesi Aslı AYTAÇ	
Virüsün Eskatoloji Mitine Dönüşümü: Koronavirüs / Conversion of Virus into Eschatology Myth: Coronavirus	62-72
Arş. Gör. Dr. Ergin ALTUNSAKAK	
"Salur Kazan'ın Yedi Başlı Ejderhayı Öldürmesi Boyu": Ben ve Öteki Açısından Bir Değerlendirme / "The Epic Story of Salur Kazan Kills the Seven Headed Dragon": An Analysis with Regard to Me and the Other	73-82
Doç. Dr. Sema ÖZHER KOÇ	
Türk Dünyası Geleneksel Oyunlarından "Mor Menekşe"nin Sözel Dokusu ve Oynanışında Mitoloji ve Hayat / Mythology and Life in Verbal Texture and Gameplay of "Mor Menekşe", Turkic World's Traditional Game	83-94
Öğr. Gör. Dr. Seçkin SARPKAYA	
Karagöz Neden Yeniden Sahnede?: İnci Aral'ın Kendi Geceğinde Romanında Karagöz'e Yüklenen Anlamlar / Why is Karagöz on the Stage Again?: The Meanings Attributed to Karagöz in İnci Aral's Novel Kendi Geceğinde	95-106
Doç. Dr. Pelin ASLAN AYAR	
Oktay Arayıcı'nın Rumuz Goncagül Oyununda Metinlerarasılık: Sanatsal Yaratı Mirasının Yeniden Üretimi / Intertextuality in Oktay Arayıcı's Play Rumuz Goncagül: The Reproduction of Artistic Creation Heritage	107-118
Dr. Öğr. Üyesi E. Candan İRİ	
Derviş Zaim'in Devir Filminin Halk Bilimi Açısından Değerlendirilmesi: Yünüm Böğet Şenliği / A Folkloric Evaluation on Derviş Zaim's Movie Devir: "Yünüm Böğet" (Washing Sheep) Festival	119-134
Dr. Öğr. Üyesi İmran GÜNDÜZ ALPTÜRKER	
Kutsal Mekân, Ritüel ve Yemek: Eskişehir Türkmen Baba'da Yağmur Duası Uygulamaları ve Zomata Geleneği / Sacred Space, Ritual and Food: The Rain Prayer Practices and Zomata Custom in Türkmen Baba, Eskişehir	135-147
Doç. Dr. Adem KOÇ	
Safeguarding Traditional Palestinian Food Culture: The Case of the Arab American Play Food and Fadwa / Arap Amerikan Oyunu Food and Fadwa'da Geleneksel Filistin Yemek Kültürünün Korunması	148-159
Asst. Prof. Nesrin YAVAŞ	

Olguların Ağız Tadıyla İfadesi: Türk Halk Kültüründe Acı, Tatlı, Ekşi ve Tuzlu / <i>Expressing The Facts with Taste: Bitter, Sweet, Sour and Salty in Turkish Folk Culture</i>	160-172
Arş. Gör. Dr. Sami Sonat ÖZDEMİR Öğr. Gör. Ayşe Gülnihal KAHRAMAN	
Konut ve Kültür İlişkisi Bağlamında Gaziantep Geleneksel Konutunda Üretimin Mekâna Yansıması / <i>The Reflection of Production on Space in Gaziantep Traditional Housing in the Context of the Relationship Between Housing and Culture</i>	173-189
Doç. Dr. Onur ERMAN Arş. Gör. Leyla Figen GEYYAS GÖREN	
Müze Nesnelere ve Maddesellikleri / <i>Museum Objects and Their Materiality</i>	190-200
Doç. Dr. Elif KESER KAYAALP	
Osmanlı Arşiv Belgelerinde Ankara Şalı / <i>The Ankara Shawl in Ottoman Archive Documents</i>	201-212
Doç. Dr. Hüsnü YÜCEKAYA	
DERLEMELER / COMPILATION PAPER / PAPIER DE COMPILATION	
Şahseven Türklerinden Bilmeceler, Mânî ve Ninni Örnekleri / <i>The Examples of Riddle, Mânî and Lullaby by Shahsavan Turks</i>	213-228
Dr. Ahmet ÇAM	
Yaşayan Bir Kültür Elçisi Habîb Özyurt: Hayatı, Dört Telli Curası ve Eserleri / <i>Habîb Özyurt, The Living Cultural Ambassador: His Life, Four-String Cura and Works</i>	229-246
Dr. Öğr. Üyesi Alper BÖREKÇİ Prof. Dr. Zeki NACAĞCI	
Arzu ile Kamber Hikâyesi'nin Dudu Özdamar Varyantı / <i>The Dudu Özdamar Variant of The Story of Arzu and Kamber</i>	247-258
Dr. Fazıl ÖZDAMAR	
TANITMALAR / BOOK REVIEWS / COMPTES RENDUS	
Tokon İSAK, Adil CUMATURDU, Büyük Manasçı Cüsüp Mamay, Artış: Kızılsu Kırgız Yayın Evi, 2022.....	259-262
Dr. Dabıt ABDİLBARI	
Vishnuşarman, Pañçatantra (Beş Kitap). Çev. H. Derya CAN, İstanbul: Ötüken Neşriyat, 2020	263-267
Dr. Öğr. Üyesi Gürol PEHLİVAN	
M. Emir İLHAN, Öğrenci Folkloru Antalya'da Eğlence ve Argo Üzerinden Bir Tahrir. İstanbul: Vadi Yayınları, 2021	268-270
Nesrin ESEN	
ÇEVİRİLER / TRANSLATIONS / TRADUCTIONS	
Performans Olarak Sözlü Sanat	271-289
RICHARD BAUMAN, Çeviren: Prof. Dr. Işıl ALTUN	
<hr/>	
Millî Folklor-Uluslararası Kültür Araştırmaları Dergisi Yayın İlkeleri / <i>The Publication Principles / Principes de publication</i>	290-296

DANIŞMA KURULU

Advisory Board/Comité de Conseillers

Prof. Dr. Ziyad AKKOYUNLU (1946-2013) (Türkiye)

Prof. Dr. Ali Berat ALPTEKİN (1953-2019) (Türkiye)

Prof. Dr. Işıl ALTUN Kocaali Üniversitesi (Türkiye)

Prof. Dr. Erdoğan ALTINKAYNAK Ardahan Üniversitesi (Türkiye)

Prof. Dr. Mustafa ARSLAN Pamukkale Üniversitesi (Türkiye)

Prof. Dr. Sevin ARSLAN Çağ Üniversitesi (Türkiye)

Prof. Dr. Abdulselam ARVAS Çankırı Karatekin Üniversitesi (Türkiye)

Prof. Dr. Erman ARTUN (1948-2016) (Türkiye)

Prof. Dr. Ensar ASLAN Ahi Evren Üniversitesi (Türkiye)

Prof. Dr. Sarah G. Moment ATIS University of Madison-Wisconsin (A.B.D.)

Prof. Dr. Gülhan ATNUR Atatürk Üniversitesi (Türkiye)

Prof. Dr. Pakize AYTAÇ Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi (Türkiye)

Prof. Dr. Nedim BAKIRCI Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi (Türkiye)

Prof. Dr. Muhan BALI (1936-2008) (Türkiye)

Prof. Dr. İlhan BASGÖZ (1923-2021) University of Indiana (A.B.D.)

Prof. Dr. Bülent BAYRAM Kırklareli Üniversitesi (Türkiye)

Prof. Dr. Salahaddin BEKLI Ahi Evran Üniversitesi (Türkiye)

Prof. Dr. Dan BEN-AMOS University of Pennsylvania (ABD)

Prof. Dr. Hendrik BOESCHOTEN Johannes Gutenberg Üniversitesi (Almanya)

Prof. Dr. Mustafa CEMİLOĞLU Uludağ Üniversitesi (Türkiye)

Prof. Dr. Armağan COŞKUN İstanbul Üniversitesi (Türkiye)

Prof. Dr. Ali ÇELİK Karadeniz Teknik Üniversitesi (Türkiye)

Prof. Dr. Ayşe Yücel ÇETİN Gazi Üniversitesi (Türkiye)

Prof. Dr. İsmet ÇETİN Gazi Üniversitesi (Türkiye)

Prof. Dr. Nilgün ÇİBLAK COŞKUN Mersin Üniversitesi (Türkiye)

Prof. Dr. Faruk ÇOLAK Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi (Türkiye)

Prof. Dr. George DEDES School of Oriental and African (İngiltere)

Prof. Dr. Habib DERZİNEVİSİ Yakın Doğu Üniversitesi (1944-2021) (KKTC)

Prof. Dr. İbrahim DİLEK Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi (Türkiye)

Prof. Dr. Ahmet DOĞAN Kırklareli Üniversitesi (Türkiye)

Prof. Dr. Jean-Pierre DUCASTELLE La Maisen des Géant d'Ath (Belçika)

Prof. Dr. Bayram DURBİLMEZ Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi (Türkiye)

Prof. Dr. Ali DUYSMAZ Balıkesir Üniversitesi (Türkiye)

Prof. Dr. Dilaver DÜZGÜN Atatürk Üniversitesi (Türkiye)

Prof. Dr. Gülin ÖGÜT EKER Hacettepe Üniversitesi (Türkiye)

Prof. Dr. Metin EKİCİ Ege Üniversitesi (Türkiye)

Prof. Dr. Abdulkadir EMEKSİZ İstanbul Üniversitesi (Türkiye)

Prof. Dr. Şükür ELÇİN (1912-2008) (Türkiye)

Prof. Dr. Gürbüz ERGİNER (1945-2009) (Türkiye)

Prof. Dr. Metin ERGUN Gazi Üniversitesi (Türkiye)

Prof. Dr. Pervin ERGUN Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi (Türkiye)

Prof. Dr. Mehmet EROL Gaziantep Üniversitesi (Türkiye)

Prof. Dr. Ruhi ERSOY Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi (Türkiye)

Prof. Dr. Selami FEDAKAR

Prof. Dr. Laszlo FELFÖLDI Ass. for the European Centre for Trad. Culture (Macaristan)

Prof. Dr. Henry GLASSIE Indiana Üniversitesi (ABD)

Prof. Dr. Halil Altay GÖDE Süleyman Demirel Üniversitesi (Türkiye)

Prof. Dr. Cengiz GÖKŞEN Osmaniye Korkut Ata Üniversitesi (Türkiye)

Prof. Dr. Sinan GÖNEN Selçuk Üniversitesi (Türkiye)

Prof. Dr. İsmail GÖRKEM Erciyes Üniversitesi (Türkiye)

Prof. Dr. Nevzat GÖZAYDIN Ankara Üniversitesi (Türkiye)

Prof. Dr. Hamdi GÜLEÇ (1949-2020) (Türkiye)

Prof. Dr. Şeyma GÜNGÖR İstanbul Üniversitesi (Türkiye)

Prof. Dr. Abdurrahman GÜZEL Başkent Üniversitesi (Türkiye)

Prof. Dr. Mihaly HOPPAL (Macaristan)

Prof. Dr. Şakir İBRAYEV Ahmet Yesevi Türk-Kazak Üniversitesi (Kazakistan)

Prof. Dr. Hatice İÇEL Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi (Türkiye)

Prof. Dr. Alimcan İNAYET Ege Üniversitesi (Türkiye)

Prof. Dr. Marc JACOBS Flemish Centre for the of Popular Culture (Belçika)

Prof. Dr. Ali KAFKASYALI Giresun Üniversitesi (Türkiye)

Prof. Dr. Metin KARADAĞ Uluslararası Kıbrıs Üniversitesi (KKTC)

Prof. Dr. Zekeriya KARADAVUT Akdeniz Üniversitesi (Türkiye)

Prof. Dr. Muharrem KASIMLI Azerbaycan Devlet Üniversitesi (Azerbaycan)

Prof. Dr. Muharrem KAYA Mimar Sinan Üniversitesi (Türkiye)

Prof. Dr. Süleyman KAYIPOV Kırgız Türk Manas Üniversitesi (Kırgızistan)

Prof. Dr. Chérif KHAZNADAR La maison des cultures du monde (Fransa)

Prof. Dr. Aynur KOÇAK Yıldız Teknik Üniversitesi (Türkiye)

Sabri KOZ YKY (Türkiye)

Prof. Dr. Şahin KÖKTÜRK Ondokuz Mayıs Üniversitesi (Türkiye)

Prof. Dr. Muhtar KUTLU Ankara Üniversitesi (Türkiye)

Prof. Dr. Wolfgang MIEDER Vermont University (ABD)

Prof. Dr. Gülay MIRZAOĞLU Hacettepe Üniversitesi (Türkiye)

Prof. Dr. Töre MİRZAYEV Bilimler Akademisi (1936-2020) (Özbekistan)

Prof. Dr. Oksana MYKYTENKO Ukrayna Millî Bilim Akademisi (Ukrayna)

Prof. Dr. Kamil V. NERİMANOĞLU İstanbul Aydın Üniversitesi (Türkiye)

Prof. Dr. James P. LEARY University of Madison-Wisconsin (ABD)

Prof. Dr. Meral OZAN Abant İzzet Baysal Üniversitesi (Türkiye)

Prof. Dr. Mehmet Naci ÖNAL Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi (Türkiye)

Prof. Dr. Kürşat ÖNCÜL Eskişehir Osmangazi Üniversitesi (Türkiye)

Prof. Dr. Metin ÖZARSLAN Hacettepe Üniversitesi (Türkiye)

Prof. Dr. Hasan ÖZDEMİR Ankara Üniversitesi (Türkiye)

Prof. Dr. Nebi ÖZDEMİR Hacettepe Üniversitesi (Türkiye)

Prof. Dr. Ali Osman ÖZTÜRK Necmettin Erbakan Üniversitesi (Türkiye)

Prof. Dr. Hayrettin RAYMAN Bozok Üniversitesi (Türkiye)

Prof. Dr. Karl REICHL University of Bonn (Almanya)

Prof. Dr. Bengisu RONA School of Oriental and African (İngiltere)

Prof. Dr. Saim SCHAOĞLU Selçuk Üniversitesi (Türkiye)

Prof. Dr. Mila SANTOVA Bilimler Akademisi Folklor Enstitüsü (Bulgaristan)

Prof. Dr. Uli SCHAMİLOGLU Nursultan Nazarbayev Üniversitesi (Kazakistan)

Prof. Dr. Bilge SEYİDOĞLU (1941-2014) (Türkiye)

Prof. Dr. Ahmed SKOUNTI Institut National des Sciences du Patrimoine (Fas)

Prof. Dr. Rieks SMEETS University of Leiden (Hollanda)

Prof. Dr. Halil İbrahim ŞAHİN Balıkesir Üniversitesi (Türkiye)

Prof. Dr. Mahir ŞAUL Illinois Üniversitesi, Urbana-Champaign (ABD)

Prof. Dr. Refiye OKUŞLUK ŞENESEN Çukurova Üniversitesi (Türkiye)

Prof. Dr. Esma ŞİMŞEK Fırat Üniversitesi (Türkiye)

Prof. Dr. Bekir ŞİŞMAN Ondokuz Mayıs Üniversitesi (Türkiye)

Prof. Dr. Hülya TAŞ Bursa Uludağ Üniversitesi (Türkiye)

Prof. Dr. Muammer Mete TAŞLIOVA Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi (Türkiye)

Prof. Dr. Abdeljelil TEMİMİ Temimi Vakfı (Tunuslu)

Prof. Dr. Mehmet TEMİZKAN Ege Üniversitesi (Türkiye)

Prof. Dr. Nezir TEMUR Gazi Üniversitesi (Türkiye)

Prof. Dr. Ali TORUN K. Dumlupınar Üniversitesi (Türkiye)

Prof. Dr. Nüket TÖR Kastamonu Üniversitesi (Türkiye)

Prof. Dr. F. Ahsen TURAN Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi (Türkiye)

Prof. Dr. Laurier TURGEON University of Laval (Kanada)

Prof. Dr. Fikret TÜRKMEN İzmir Ekonomi Üniversitesi (Türkiye)

Prof. Dr. Tülay UĞUZMAN ER Başkent Üniversitesi (Türkiye)

Prof. Dr. Ali YAKICI Gazi Üniversitesi (Türkiye)

Prof. Dr. Nerin YAYIN Ege Üniversitesi (Türkiye)

Prof. Dr. Dursun YILDIRIM Hacettepe Üniversitesi (Türkiye)

Prof. Dr. Naciye YILDIZ Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi (Türkiye)

Prof. Dr. Kemal YÜCE (1952-2016) (Türkiye)

BİRKAÇ SÖZ

Foreword / Par l'éditeur

Merhaba saygıdeğer okur,

Dergimizin 34. Yılındaki bu sayımızda da öncekilerde olduğu gibi birbiriyle aynı içerikte olan basılı ve elektronik iki nüshamızla sizlerle. Güz 2022 tarihli 135. sayımızı üçü derleme olmak üzere on dokuz "öz"lü yazı, bir çeviri ve üç kitap eleştiri/ta-nıtım yazısı ile takdirlerinize sunuyoruz.

Dr. Bahar Akarpınar (1964-2022)

Dergimizin Yayın Kurulu Üyesi Dr. Bahar Akpınar'ı 13 Eylül'de kaybettik. Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Halk Bilimi Öğretim Üyesi olan mes-lektaşımız aynı zamanda Türk Halk Edebiyatı El Kitabı yazarları arasında yer alı-yordu. Kültür ve Turizm Bakanlığı'nda Folklor Araştırmacısı olarak başladığı bilimsel çalışmalarını Öğretim Üyesi olarak sürdürmüş ve yaptığı değerli yayınların yanında pek çok öğrenci yetiştirmişti. En verimli çağında ve çok vakitsiz olarak aramızdan ayrılan meslektaşımıza alanımıza ve dergimize yaptığı unutulmaz hizmetler için te-sekkür ediyoruz. Allah rahmet eylesin.

DergiPark Üyeliğimiz ve 2022 Yılı Kuralımız

TÜBİTAK TR DİZİN indeksleme kuralları gereğince "makale geliş tarihi" ile "makale kabul tarihi" bilgilerini ilgili makalenin altında sizlerle paylaşıyor ve ya-zarların ORCID üyelik bilgilerine iletişim bilgileriyle birlikte yer veriyoruz. Der-giPark üyeliğimiz nedeniyle, geçen yıl olduğu gibi bu yıl da yalnızca <<https://der-gipark.org.tr/millifolklor>> adresine yüklenen makaleler işlem görmektedir. Yazarla-rımızın bu adrese gönderilmeyen yazılarına teknik olarak herhangi bir işlem yapama-dığımızı hatırlatırız.

Kör Hakemlik, Kör Yayın Kurulu

Milli Folklor, "Kör Hakemlik" olarak adlandırılan hakemlerin yazar adlarını bil-memesi ilkesini "Kör Yayın Kurulu" olarak da uzun yıllardır uygulamaktadır. Böyle-likle hiçbir Yayın Kurulu üyesi değerlendirme süreçlerinde yazarın kim olduğunu bil-memektedir. Bu ilkenin uygulanmadığı (yazarın Yayın Kurulu üyesi olması, yazıdan yazarın kim olduğunu dolaylı yollardan anlaşılması vb.) durumlarda söz konusu Ya-yın Kurulu üyeleri oylamaya katılmamaktadırlar. Bu ilke ve etik kural çerçevesinde Kör Yayın Kurulu, hakemlere gönderme, düzeltme için yazara iade veya yayımla-mama şeklinde üç karardan birini almaktadır. Ayrıca Yayın Kurulumuz, alan dışı olma, çok yetersiz olma gibi nedenler dışında yazıları hakemle buluşturmak ve uz-manlarınca incelenmesini sağlamak için yayımlamama kararında oy birliği ara-makta; hakemlere gönderme kararında ise bir üyenin olumlu görüşünü yeterli gör-mektedir. Hakeme giden yazılarda da "kör hakemlik" kuralımız gereği yazarı ile ilgili bütün bilgiler gizlenmekte; inceleme öncesinde veya sürecinde hakemin yazarı tanı-dığının anlaşılması veya hakem ile yazar arasında yürüyen yazışmalarda nesnellığın kaybolduğunun editörlük tarafından değerlendirilmesi durumunda ise yeni bir hakem tayin edilmektedir. Hiçbir Yayın Kurulu Üyesi veya Hakem, incelediği yazının kime ait olduğunu hiçbir zaman öğrenememekte; yazarın adını yazının yayımlanması du-rumunda okurla birlikte dergide görebilmektedir.

Dergi, Yazar ve Üçüncü Kişiler Arasında Haberleşme

Editörlüğümüz ilgili yazar dışındaki kişilerle bir yazının yayın durumuna veya süreçlerine dair yazışma, görüşme ve bilgi paylaşımında bulunmamaktadır. Bu ne-denle yazarlarımızın dergimizle olan bütün yazışma ve iletişimlerini kurumsal haber-leşme adres ve kanallarımıza kullanarak bizzat kendilerinin yürütmelerini istirham ederiz.

Aralık 2022'de yayımlanacak olan 136. sayıda görüşmek dileğiyle...

M. Ocal OĞUZ
Editör/Editor/Éditeur

ZİNCİRLEMELİ MASALLARIN TEKERLEMELERLE OLAN YAPISAL BENZERLİĞİ ÜZERİNE BİR DEĞERLENDİRME*

An Evaluation on Structural Similarity Between Formula Tales and Rhymes

Doç. Dr. Satı KUMARTAŞLIOĞLU**

ÖZ

Zincirlemeli masallar; Stith Thompson'un masal tasnifinde, hayvan masalları, asıl halk masalları ve güldürücü hikâyelerden sonra 2000-2399 numaralar arasında yer alan ve kendine has özellikleri olan anlatılardır. Zincirlemeli masallar hakkındaki çalışmalar oldukça az olup bu durumun zincirlemeli masal örneklerinin diğer masallara nazaran daha az olmasından kaynaklandığı söylenebilir. Ancak bu tarz masalların çok farklı biçim ve içerikte çeşitli örneklerinin olmaması da bu konudaki çalışmaların azlığını açıklayan bir başka sebeptir. Gelenekteki diğer masallarla mukayese edildiğinde zincirlemeli masallar, bir formüle dayanan yapısal özellikleriyle dikkat çekmektedir. Bu formül, masaldaki olayların ve kişilerin zincirlemeli diyalog ve tekrarlar neticesinde birbirine ulanmasıyla elde edilir. Bu tarz masallarda önemli olan içerik değil, olayların aktarım biçimidir. Dolayısıyla zincirlemeli masallarda asıl olan anlatılan değil, anlatım biçimidir. Bu nedenle zincirlemeli masal anlatıcısının dili kullanma becerisi ve hafızasının gücü önem arz eder. Herhangi bir fikri ortaya koymak için değil, masal dinleyicisinin hafızasıyla dil ve ifade becerilerini geliştirmek için kurgulanan zincirlemeli masallar, çocukların zihin gelişimini sağlamada, dil ve konuşma becerilerini geliştirmede etkili olduğu gibi, yetişkinlerin hafıza güçlerini ve dil becerilerini ortaya koyma fonksiyonuna da sahiptir. İster çocuk ister yetişkin olsun hem dinleyici hem de anlatıcı için zincirlemeli masalların en kapsamlı işlevi, eğlenme ve eğlendirme işlevidir. Bu tarz masalların yapısına bakıldığında olayların birbirine zincirleme bir şekilde bağlandığı, diyaloglar hâlinde ilerlediği ve “tekrar” unsurunun ön planda olduğu görülmektedir. Bu özellikleriyle zincirlemeli masallar, özellikle “sayışmaca” tarzındaki “tekerleme”lerle benzerlik göstermektedir. Zincirlemeli masalların sahip olduğu bu yapı, onu diğer masallardan ayıracı bir özellik olup, bahsedilen tekerlemelere yaklaştırmaktadır. Zira tekerlemelerde zincirlemeli masallarda olduğu gibi tekrar ve hafıza unsurları önemlidir, ayrıca içerikten ziyade söyleniş tarzı dikkat çekmektedir. Sahip olduğu form nedeniyle bahsi geçen tekerlemelere yaklaşan zincirlemeli masalların tekerleme değil de masal kategorisinde değerlendirilmesinin nedeni “bağlam”dır. Makalenin konusu, tekerlemeyle iç içelik arz eden, zincirlemeli masallar ve bu masalların tekerlemelerle olan yapısal benzerliği üzerinedir. Makalenin amacı, Anadolu sahası Türk masallarında tespit edilen zincirlemeli masal metinlerinden yola çıkarak, bu masalların yapısal özelliklerini belirlemek ve tekerlemelerle olan yakınlığını ortaya koymaktır. Bunun için zincirlemeli masallarla tekerlemeler “karşılaştırmalı metot” ile incelenmiş, ayrıca bu iki türün yapısal benzerliği ve icra ortamlarındaki fonksiyonları “işlevsel metot” kullanılarak değerlendirilmiştir. Zincirlemeli masallarla sayışmaca ve yanılmaca tarzındaki tekerlemelerin sahip olduğu yapısal benzerliğin, bu iki tür arasında bir etkileşimin neticesi olabileceği sonucuna varılmıştır. Bunda söz konusu iki türün bağlamları farklı da olsa, anlatıcı ve icra edicilerin geleceğin bu farklı bağlamlarından ortak yapıları ve formülleri alarak farklı biçimlerde, yani zincirlemeli masal ya da tekerleme olarak icra ettikleri düşüncesi etkili olmuştur. Makalede ele alınan tekerleme ve zincirlemeli masal arasındaki bu ilişki, tekerlemenin bağımsız bir tür olmaktan ziyade başka tür veya bağlamlar içerisinde belli bir işleve sahip bağımlı bir tür olduğunu zincirlemeli masallar üzerinden de göstermiştir.

Anahtar Kelimeler

Zincirlemeli masal, tekerleme, sayışmaca, tekrar, diyalog.

ABSTRACT

Formula tales are narratives with their own characteristics that are included in Stith Thompson's tale classification, after animal tales, real folk tales and humorous stories, between the numbers 2000-2399. When compared with other tales, studies on formula tales are very few. The reason for the limited studies on formula tales is that these tale examples are less than other tales. However, the lack of various examples of such tales in very different forms and contents is one of the reasons explaining the scarcity of studies on this subject. Formula tales attract attention with their structural features based on a formula when compared to other tales in the tradition. This formula is obtained by combining the events and persons of the fairy tale together with chain dialogue and repetitions. In such tales, what is important is not the content, but the way events are

* Geliş tarihi: 25 Ekim 2021 - Kabul tarihi: 30 Mart 2022

Kumartaşlioğlu, Satı. “Zincirlemeli Masalların Tekermelerle Olan Yapısal Benzerliği Üzerine Bir Değerlendirme” *Millî Folklor* 135 (Güz 2022): 5-17

** Balıkesir Üniversitesi Necatibey Eğitim Fakültesi Türkçe ve Sosyal Bilimler Eğitimi Bölümü Türk Dili ve Edebiyatı Eğitimi Anabilim Dalı, satileri@hotmail.com, ORCID ID: 0000-0003-2178-3035.

expressed. Therefore, the main thing in formula tales is not what is told, but the way of expression. Therefore, the ability of the formula tale teller to use language and the strength of his memory are important. Formula tales that are constructed not to reveal any idea, but to improve the memory, language and expression skills of the tale listener have the function of revealing the memory powers and language skills of adults, as well as being effective in providing the mental development, improving language and speaking skills of children. Whether it is a child or an adult, the most comprehensive function of formula tales for both the listener and the narrator is the fun and entertainment function. When formula tales are examined, it is revealed that they are structurally similar to rhymes, especially to children's rhymes. When we look at the structure of such fairy tales, it is seen that the events are connected to each other in a chain way, progress in the form of dialogues and the "repetition" element attracts attention. With these features, it is seen that the formula tales are similar to the "rhymes" in the "tongue twister or nursery rhyme" style. This structure of formula tales is a distinctive feature from other tales and brings it closer to the rhymes mentioned. Because, repetition and memory elements are important in rhymes, as in formula tales, and the way it is said attracts attention rather than its content. Context is the reason why formula tales that approach the aforementioned rhymes due to their form are evaluated in the category of tales, not rhymes. The subject of the article is the formula tales that are intertwined with rhymes and the structural similarity of these tales with rhymes. The aim of the article is to determine the structural features of these tales and to reveal their similarity with rhymes, based on the formula tale texts identified in the Anatolian Turkish tales. For this purpose, formula tales and rhymes were examined using the "comparative method", and also the structural similarity of these two types and their functions in the performance environment were evaluated using the "functional method". It is thought that the structural similarity of formula tales and nursery rhymes may be the result of an interaction between these two genres. Although the contexts of the two genres in question are different, the idea that narrators and performers take common structures and formulas from these different contexts of the tradition and perform them in different ways, that is, as a formula tale or rhyme, has been effective in reaching this conclusion. This relationship between rhyme and formula tale discussed in the article showed through formula tales that rhyme is a dependent genre with a certain function in other genres or contexts rather than being an independent genre.

Keywords

Formula tale, rhyme, tongue twister, repetition, dialogue.

Giriş

Tekerleme, sınırları tam olarak çizilemeyen bir tür olup içerisinde şekil, içerik, işlev ve bağlam açısından birbirinden farklı örnekler yer almaktadır. Tekerleme konusunda en dikkati çeken özellik, tekerlemenin bağımsız bir tür olmaktan ziyade başka türler veya bağlamlar içerisinde belli bir işleve sahip olan bağımlı bir tür olduğudur (Bk. Boratav 2000, Duymaz 2002). Tekerlemenin bu özelliği en açık şekilde masalarda kendini göstermektedir. Özellikle masalın başında, sonunda ve ortasında uygun yerlerde kullanılan tekerlemeler, masalın türüne ait özelliklerin daha görünür olmasını sağlamakla birlikte, masala bir renk katmaktadır. Bunun yanı sıra bazı masalarda masalın tekerlemeden ayrılamaz olduğu hem masala hem de tekerlemeye ait hususların bir arada bulunduğu gözlemlenmektedir. Zincirlemeli masallar bu tarz masallardandır. Bu makalenin konusu, tekerlemeyle iç içelik arz eden ve yapısal olarak benzerlik gösteren zincirlemeli masallar üzerinedir.

Zincirlemeli masallar üzerine Türkiye'deki çalışmalar bir elin parmağını geçmeyecek kadar azdır. Pertev Naili Boratav, masal ve tekerleme konusundaki çalışmalarında (1995: 95; 2000; 2011: 19-24, 43-45) zincirlemeli masallar hakkında bazı bilgiler vermiştir. Bunun yanı sıra Ali Berat Alptekin'in "Bitile Pire" masalı örneğinden yola çıkarak zincirlemeli masalları kısaca değerlendirdiği "Taşeli Masalları" (2002) kitabı ile Nilay Özer'in "Zincirlemeli Masalarda Yapı ve İşlev" (2004) başlıklı yazısı, bu konuda anılması gereken çalışmalardır. Zincirlemeli masallarla ilgili kısıtlı çalışmaların olması, bu masal örneklerinin diğer masalara nazaran daha az olmasından kaynaklanabilir. Kendi içerisinde belli bir form oluşturmuş bu tarz masalların çok farklı biçim ve içerikte örneklerinin olmaması da bu konudaki çalışmaların azlığını açıklayan bir başka sebep olarak gösterilebilir. Makalenin amacı, Anadolu sahası Türk masallarında tespit edilen

zincirlemeli masal örneklerinden yola çıkarak, bu masalların yapısal özelliklerini belirlemek ve tekerlemelerle olan yakınlığını ortaya koymaktır. Zincirlemeli masallarla tekerlemeler arasındaki yapısal benzerlik, bu iki türün kaynağı konusunda da fikir vermekte, tekerlemenin zincirlemeli masala, zincirlemeli masalın da tekerlemeye kaynak teşkil edebileceğini göstermektedir. Bunun için zincirlemeli masallarla tekerlemeler “karşılaştırmalı metot” ile incelenmiş, ayrıca bu iki türün yapısal benzerliği ve icra ortamlarındaki fonksiyonları “işlevsel metot” kullanılarak değerlendirilmiştir.

1. Zincirlemeli Masallar ve Özellikleri

Zincirlemeli masallar, Antti Aarne ve Stith Thompson’ın Masal Tip Kataloğu’nda 2000-2399 numaraları arasında yer almaktadır. Türk Masalları Kataloğu’nda (TTV) ise 20 ile 30 numaraları arası zincirlemeli masallara ayrılmıştır (Boratav 1995: 95). Kataloğlardaki zincirlemeli masallara ait numaralar, bu masalların diğer masallara nazaran daha az örneğinin olduğunu da göstermektedir. Zira uluslararası masal kataloğunun ilk şeklini 1910’da yayımlayan Aarne, tasnifinde zincirlemeli masallara yer vermez. Aarne’in bu çalışması, 1928 yılında Stith Thompson tarafından *The Types of The Folktale: A Classification and Bibliography* adıyla genişletilir. Thompson, kataloğu 1961’de yeniden basar (Sakaoğlu 1999: 11-12, 78; Kholmuradova 2018). Thompson’un bu kataloğunda masallar beş grupta sınıflandırılır. Zincirlemeli masallar katalogta dördüncü sırada yer alır (Sakaoğlu 1999: 13).

Thompson, kataloğa son şeklini verirken Amerikalı halkbilimci Archer Taylor’ın “A Classification of Formula Tales” (1933) başlığıyla yayımladığı yazısındaki önerilerin büyük çoğunluğunu uygulamıştır (Kholmuradova 2018). Thompson, güncellediği masal tasnifine bağlı olarak *The Folktale* adlı eserinde zincirlemeli masallara ayrı bir yer ayırmış ve bu masal grubu hakkında genel bilgiler vermiştir. Thompson, zincirlemeli masalları “formula tales” (formül masalları) olarak ifade etmiş, bu tarz masalarda masalın yapısının önemli olduğunu vurgulamıştır. Zincirlemeli masalarda asıl olan anlatılan şey değil, anlatım biçimidir. Bu anlatım biçimi, bazen hikâyeyi çevreleyen bir tür çerçeveden, bazen de hikâyeyi oluşturan sözlerin arka arkaya yığılmasından oluşur (1946: 229).

Zincirlemeli masallar hem Tylor (1933) hem de Thompson (1946: 229-234) tarafından “birikimli masallar”, “bitmemiş masallar” ve “sonsuz masallar” olarak ana hatlarıyla üç grupta değerlendirilmiştir. “Sonsuz masallar” olarak değerlendirilen anlatılarda formül, oldukça basit olup belirli bir olayın sınırsız sayıda tekrarına dayanır. “Bitmemiş masallar” olarak adlandırılan zincirlemeli masal grubunda, masal anlatıcısı masala olan ilginin dorukta olduğu bir anda “... olsaydı, benim hikâyem daha uzun olurdu” şeklinde bir ifadeyle masalını bitirir. Zincirlemeli masalların içerisinde birikimli masallar olarak adlandırılan masalların sonsuz masallara ve bitmemiş masallara göre örneği daha çoktur. Birikimli masallarda çok daha net bir anlatı çekirdeği mevcuttur. Bu tarz anlatılarda olaylar kademeli olarak artar ve birbirine ulanır. Bu anlatım, masalın sonuna kadar devam eder. Bu yüzden birikimli masalı inceleyen bir kişi, masalın tamamı hakkında öğrenilmesi gereken her şeyi masalın sonundaki formülde bulur. Birikimli masalarda yapı oldukça basittir. Birbirine bağlı bir dizi olay olur; bu olaylara bağlı olarak da artan sayıda ayrıntı içeren bir konuşma gerçekleşir. Bazı birikimli masalarda yalnızca her bölümde bir ekleme olmaz; bir önceki olay, bir sonraki bölümde gerçekleşecek olaya bağlıdır (Thompson 1946: 229-232).

Thompson, zincirlemeli masalların çocukları ve büyümeyen yetişkinleri eğlendiren niteliklere sahip olmakla birlikte kendilerine ait bir estetik değeri olduğunu belirtmektedir. Bu masalların temel biçimsel nitelikleri “genellikle devam eden eklemelerle tekrar-

lama” şeklindedir (Thompson 1946: 234). Masal ve tekerlemeler konusunda önemli çalışmaları olan Pertev Naili Boratav da zincirlemeli masalların genel yapısı hakkında değerlendirmede bulunmuştur:

Küçük, önemsiz birtakım olayların birbiri ardına zincirleme sıralanmasından meydana gelmişlerdir; halkalar aralarında sıkı bir mantık bağıyla kenetlenmişlerdir. Anlatı bu halkaların (olaylar ve masal kişileri) sayısı ölçüsünde uzar; genel olarak çok uzun olmaz, süratli bir tempoyla yürütülür. Çok kez anlatı bir yerden sonra ters yön izleyerek son olaydan baştakine, ya da maceraya son karışan kişiden iltekine doğru yürütülür. Bu masalların bir özelliği de üsluplarındadır: Birtakım hazır, belirli anlatı ve konuşma kalıpları ana olayı çerçeveler (1995: 95).

Zincirlemeli masalarda dikkati çeken bir husus, bu masalların önemli bir kısmında kahramanların hayvan oluşudur. Kahramanlarının hayvan olması ve asıl halk masallarına göre daha kısa anlatılmaları, bazı zincirlemeli masalların hayvan masalları içerisinde değerlendirilmesine sebep olmuştur. Örneğin “Ayağına Diken Batan Karga” masalı ve varyantları hayvan masalları kategorisinde değerlendirilmiştir. Bahsi geçen masal, Aarne ve Thompson’un Masal Tipleri Kataloğu’nda hayvan masalları kategorisinde 1655. numarada, Eberhard ve Boratav’ın hazırladığı *Türk Masalları Tip Kataloğu*’nda ise yine hayvan masalları kategorisinde 19. numarada yer almaktadır. Oysa “Ayağına Diken Batan Karga” masalı, kahramanı bir hayvan olmakla birlikte yapısal ve işlevsel açıdan zincirlemeli bir masal örneğidir. Bu masalın Kosova’da anlatılan bir varyantında (Kuzay Demir 2019: 284-287) masal kahramanının bir insan olması da söz konusu fikri desteklemektedir. Genel olarak değerlendirildiğinde hayvan masallarının öğretici olduğu ve masalın sonunda bir ders ve öğüt verme amacı güttüğü gözlemlenmektedir. Oysa Boratav’ın da ifade ettiği gibi zincirlemeli masalarda genellikle bir öğüt ve ders verme fonksiyonu yoktur (1995: 95). Zincirlemeli masalarda amaç genellikle öğretici olmak değildir. İçerik de herhangi bir fikri ortaya koymak için değil, masal dinleyicisinin hafızasını, dil ve ifade becerilerini geliştirmek için kurgulanır. Zincirlemeli masallar çocukların zihin gelişimini sağlamada, dil ve konuşma becerilerini geliştirmede etkili olduğu gibi, yetişkinlerin hafıza güçlerini ve dil becerilerini ortaya koyma fonksiyonuna da sahiptir. İster çocuk ister yetişkin olsun hem dinleyici hem de anlatıcı için zincirlemeli masalların en kapsamlı işlevi, eğlenme ve eğlendirme işlevidir.

2. Zincirlemeli Masallar ve Tekerlemeler

Zincirlemeli masalarda, masalın konu ve içeriğinden ziyade konuyu ifade etme tarzı dikkati çekmektedir. Başarısı tamamen anlatıcının hafızasına ve dili kullanmadaki becerisine bağlı olan bu masalarda olayların birbirine zincirleme bir şekilde bağlanması, diyaloglar şeklinde ilerlemesi ve tekrar unsuru ön plandadır. Bu özellikleri ile zincirlemeli masalların özellikle “sayışmaca” ve “yanılmaca” tarzındaki “tekerlemeler” ile benzeştiği görülmektedir.

Joyce Bynum, birikimli masallar üzerine yazdığı makalesinde, bu tarz masallarla tekerlemelerin benzerliğini bazı örneklerle ortaya koymuştur. “Yaşlı Kadın ve Domuzu” masalı örneğinden yola çıkarak zincirlemeli masalların özellikle çocuk sayışmacalarıyla yapı ve söyleniş açısından benzerliğini göstermiştir. Bahsi geçen masalda yaşlı kadın, çiti atlamamakta ısrar eden domuzun çiti atlaması için başka varlıklarla diyaloga girer. Masalın son formülü şöyledir: İnek kediye süt verir, kedi fareyi öldürmeye, fare ipi kemirmeye, ip kasabı asmaya, kasap öküzü kesmeye, öküz suyu içmeye, su ateşi söndürmeye, ateş sopayı yakmaya, sopa köpeği dövmeye, köpek domuzu ısırmasına varır, domuz böylelikle çiti atlar (Bynum 1989: 174).

Bynum’un hafızasında kalan bir çocuk oyununda, oyuna eşlik eden sayışmaca, bahsi geçen masaldaki motiflerin bazılarını içermektedir. Oyunun sayışmacası şöyledir:

- Orada ne var?
- Ekmek ve peynir.
- Onu nereden buldun?
- Ormanda.
- Orman nerede?
- Ateş yaktı.
- Ateş nerede?
- Su söndürdü.
- Su nerede?
- Öküz içti.
- Öküz nerede?
- Kasap onu öldürdü.
- Kasap nerede?
- İpte asılı.
- İp nerede?
- Fare kemirdi.
- Fare nerede?
- Kedi onu öldürdü.
- Kedi nerede?
- Köpek onu kovaladı.
- Köpek nerede?
- Çekiç onu vurdu.
- Çekiç nerede?
- Kileninin kapısının ardında, dişlerini gösteren ilk kişi bir domuz ve maymun! Bu sayışmacanın sonunda dişlerini gösteren ilk kişi oyundan çıkmış olur (Bynum 1989: 174).

Bynum'un örneklediği zincirlemeli masal ve sayışmacaya bakıldığında, olayların birbirine diyaloglar hâlinde bağlandığı görülür. Birbirine bağlanan olaylar, bahsi geçen iki türde çok benzer şekilde karşımıza çıkmaktadır. Bynum'un verdiği sayışmaca örneği, herhangi bir oyuna bağlı kalmadan söylenen ve halk kültüründe yaygın olarak bilinen "Hu hu komşu komşu, oğlun geldi mi?" ile başlayan yanılmaca tarzındaki tekerleme çok benzetmektedir. Bu tekerlemenin bir benzeri bir oyuna eşlik eden sayışmaca şeklinde Mehmet Halit Bayrı tarafından İstanbul'da daha kısa bir şekilde derlenmiştir (Duymaz 2002: 112). Prizren'den derlenen ve "... - Celdi mi Hacı?, -Celdi, -Ne cettirdi?, -Lale kuti..." şeklinde diyalogla kurulan bir tekerleme A. Duymaz tarafından "adla ilgili yergi tekerlemesi" olarak sınıflandırılmıştır (Duymaz 2002: 126).

Duymaz, tekerlemelerin anlatım ve muhteva özellikleri üzerine değinirken, "Bazı tekerlemeler karşılıklı soru ve cevap şeklinde ve zincirleme diyalog halinde gider" demiş ve bu tarz tekerlemelere Azeri, Karay, Kazak ve Karaçay Türkleri arasında şaman duası kökenli olduğunu düşündüğü ortak bir tekerlemeyi örnek vermiştir (Duymaz 2002: 21-22). Bu tekerlemelerde görülen karşılıklı soru cevap şeklinde ve zincirleme bir biçimde oluşturulan diyalog, zincirlemeli masalların genel yapı özelliği olarak karşımıza çıkmaktadır. Zincirlemeli masalların sahip olduğu bu yapı, onu diğer masallardan ayırıcı bir özellik olup, bahsedilen tekerlemelere yaklaştırmaktadır.

Sahip olduğu form nedeniyle bahsi geçen tekerlemelere yaklaşan zincirlemeli masalların tekerleme değil de masal kategorisinde değerlendirilmesinin nedeni "bağlam"ıdır. Zincirlemeli masallar ile benzerlik gösteren tekerlemelerin genellikle çocuk oyunlarına eşlik eden sayışmacalar ya da çocukların dil ve hafızalarını geliştirmek için herhangi bir oyundan bağımsız olarak söylenen yanılmaca tarzındaki sözler olduğu görülmektedir (Duymaz 2002: 103-113, Kaya 1999: 576-584). Zincirlemeli masallar ise her ne kadar form olarak tekerlemelere benzeseler de bir masal anlatıcısı tarafından

yetişkinlere veya çocuklara bahsi geçen form çerçevesinde anlatılmakta, bu açıdan tekerlemelerden farklılaşmaktadırlar. Joyce Bynum, zincirlemeli masalların genellikle yetişkinler tarafından şaka olarak kullanıldığını ve keyifle anlatıldığını ifade etmektedir (Bynum 1989: 175). Geleneğe bakıldığında masalcıların diğer masalarda olduğu gibi zincirlemeli masalların başına “Bir varmış, bir yokmuş” gibi kalıp ifadeler koyarak masala başladıkları görülmektedir. Ayrıca zincirlemeli masalarda masala giriş niteliğinde ve olayları hazırlayıcı bilgiler verilir. Masalın bu hazırlık kısmından sonra olaylar, bir formül şeklinde ortaya konur. Bu formülden sonra anlatıcı, masalını bir bitiş formeli ile bitirebilir. Zincirlemeli masalı tekerlemeden ayıran bu hususların dışında başka bir husus, anlatıcının devreye girip olayları takdim ederek anlatım unsurlarını dâhil etmesidir. Masallardaki “demiş”, “der” gibi ifadeler anlatıcının dolaylı aktarım sözleri olup tekerlemelerde bu tarz ifadelere yer yoktur. Bazen de zincirlemeli masalların diyalog ve tekrarlarla kurulan formülistik yapısı tamamlandıktan sonra anlatıcıya bağlı olarak masal, farklı bir olaya bağlanıp tamamlanabilmektedir.

Zincirlemeli masalarla sayışmaca ve yanılıtmaca tarzındaki tekerlemelerin olay ve diyalog silsilesiyle tekrar ve hafıza unsurlarına dayanan yapısal benzerliği, bu iki tür arasında bir etkileşim olabileceğini göstermektedir. Zira bir çocuk sayışmacasının bir zincirlemeli masala kaynaklık edebileceği gibi, bir zincirlemeli masalın da bir çocuk oyununa kaynak teşkil edebilmesi mümkündür. Nitekim Boratav, zincirlemeli masallar hakkında “Bunlar kısaltıldıkları, masalda anlatının gerektirdiği fazlalıklardan, ayrıntılardan arındıkları, yalnız bir karşılıklı konuşmaya indirildikleri zaman oyun tekerlemesi olurlar” (1995: 137) diyerek bu iki tür arasındaki etkileşimi ifade etmektedir. Bu iki türün bağlamları farklı da olsa, anlatıcı ve icra edicilerin geleneğin bu farklı bağlamlarından ortak yapıları ve formülleri olarak farklı biçimlerde, yani zincirlemeli masal ya da tekerleme olarak icra ettikleri düşünülebilir.

3. Zincirlemeli Masalların Çeşitleri ve Bunların Yapısal Özellikleri

Anadolu'dan derlenen zincirlemeli masallar değerlendirildiğinde, bu masalların yapısal olarak Thompson'un tasnifinde yer verdiği birikimli masalların özelliklerini sergilediği görülmektedir. Birikimli masallar içerisinde en çok karşılaştığımız zincirlemeli masal grubu 2030-2034 numaralar arasındaki “birbirine bağlı üyeleri içeren zincirlemeli masallar”dır. 2025-2028 numaraları arasındaki “bir nesnenin yenmesini içeren masallar” ile 2021-2023 numaralar arasında yer alan “Ölüm içen zincirler: Hayvan aktörler” tiplerinde de masal örnekleri vardır. Bu nedenle çalışmada zincirlemeli masalların çeşitleri, Thompson'un masal tip katalogunda yer verdiği isimlere uygun olarak sınıflandırılmış, ancak kendi içerisinde gösterdiği özelliklere ve tekerlemelerle yapısal benzerliğine göre değerlendirilmiştir.

3.1. Birbirine Bağlı Üyeleri İçeren Zincirlemeli Masallar

Thompson'ın “Kümülatif” (Birikimli) masal olarak tanımladığı ve zincirlemeli masalların içerisinde önemli sayıda karşımıza çıkan bu tarz masalarda masal kahramanı, birbiriyle ilişkili olaylar içerisinde birden fazla varlık ile diyaloga girer. Her diyalog bir başka diyalogu doğurur. Bu tarz masallar değişik şekillerde karşımıza çıkmaktadır. Yapısal ve kurgusal olarak yukarıda ifade edildiği gibi birbirine çok benzeyen bu masaları tasnif etmek ve farklı açılardan değerlendirmek çok zor olmakla birlikte, bu masaları özellikle tekerlemelere yaklaştırabilecek en belirgin yönleriyle şu şekilde gruplandırılmak ve incelemek mümkündür: **a.** Masalarda karşılıklı konuşmalar, birbirine bağlı olaylara uygun şekilde aşama aşama artar. **b.** Masalda baştan sona aynı olay farklı nesnelere aracılığıyla tekrar edilir. **c.** Masal kahramanı istediği bir şeyi elde etmek için sırasıyla pek çok varlıkla temasa geçer. Temasa geçtiği her varlık ile bir öncekine bağlı

olarak diyalog kurar. Bu diyaloglar kahramanın masalın başında istediği şeyi elde etmesine kadar devam eder.

a. Birbirine bağlı üyeleri içeren zincirlemeli masalların bir kısmında masal kahramanının kurduğu diyaloglar içerisindeki sözler, masalın başından sonuna aşamalı olarak artar. Bu ifadelerin artması, masaldaki olayların birbirine zincirlemeli olarak ulanması ile doğru orantılıdır. Kahramanın karşılaştığı her kişi, masala bir olay eklemekte, bu olay ise diyaloga eklenerek bir olay ve diyalog zinciri oluşmaktadır. Bu tarz masallara Trabzon'dan derlenen "Öküzün Gövdesi" masalı (Akgün 2000: 232-233) örnek verilebilir. Masalda öküzün gövdesini doğana kaptıran ihtiyar kadın, öküzün gövdesini tekrar almak için bir diyalog silsilesine girer. Doğanla başlayan bu diyalog, kadının her defasında başka bir varlıkla diyaloga girmesine sebep olur. Her diyalog onu öküzün gövdesi için başka bir nesneyi bulmasını gerektirir. Bu nesnelerin peşinden giden kadın, en son nesneyi bulup kendinden isteyene verdiğinde diğer nesnelere de dolaylı olarak tedarik edilmiş olur. "Öküzün Gövdesi" masalında karşılaşılan bu silsile, başka masalarda da gördüğümüz bir zincirlemeli masal formülüdür. Ancak bu formülde en dikkat çeken detay, silsilenin her zincirinde diyaloga eklenen sözdür. Masalda kadın doğana, "Doğan sen bana gövde, ben ihtiyara gövde, ihtiyar beni öldürür öldürür." deyince doğan; "Sen bana buli (civciv) verdin mi?" der. Kadın tavuğa gider, "Gosi gosi sen bana buli, ben doğana buli, doğan bana gövde, ihtiyar beni öldürür, öldürür." der. Tavuk, ondan yem ister. Kadın kendinden istenenlere bağlı olarak sırasıyla harman, meşe, demirci, sığır, çayır ve su ile diyaloga girer. Masalda her diyalogda bir önceki varlığın isteğine göre bir ekleme olur. Su ile girdiği son diyalog şöyledir:

Su su sen bana su, ben çayıra su, çayır bana ot, ben sığıra ot, sığır bana yoğurt, ben demirciye yoğurt, demirci bana tara, ben meşeye tara, meşe bana cahafel (çalı süpürgesi), ben harmana cahafel, harman bana boğda (buğday), ben gosiye (tavuk) boğda, gosi bana buli (civciv), ben doğana buli, doğan bana gövde, ben ihtiyara gövde, ihtiyar beni öldürür öldürür (Akgün 2000: 233).

Bu son diyalogdan sonra masalda olaylar başladığı yere geri döner. Bu başa dönüş, masalın sonunda anlatıcı tarafından bir formül hâlinde aktarılır. Bu formülde masalın başından sonuna diyaloglarla da aktarılan olay zinciri, bu sefer sondan başa doğru anlatıcının aktarımıyla söylenir. "Öküzün Gövdesi" masalının son formülü şöyledir:

Kocakarı kazmayla çayıra su bağlamış. Çayırdan ot almış vermiş sığıra. Sığırdan yoğurt almış, vermiş demirciye. Demirciden tara almış, vermiş meşeye. Meşeden cahafel almış, vermiş harmana. Harmandan boğda almış, vermiş gosiye. Gosiden buli almış, vermiş doğana. Doğandan gövde almış, vermiş ihtiyara da kurtulmuş. (Akgün 2000: 232-233).

"Koca Nine ile Tilki" masalı da birikimli zincirlemeli masala örnek gösterilebilir. Olay ve kahramanlar farklı olmakla birlikte bu masalın formülü de "Öküzün Gövdesi" masalının formülü ile aynıdır. Masalda Koca Nine, ineğinin sütünü sürekli içen tilkinin kuyruğunu koparır. Tilki Koca Nine'den kuyruğunu ister. Bundan sonra diyaloglara dayalı bir olay silsilesi gerçekleşir. Yine her olayda diyaloga bir ifade eklenir. Bahsi geçen masalda tekrarlarla birbirine eklenerek tamamlanan son diyalog şöyledir:

Dere, dere, bana su ver, tarlaya vereyim. Tarla bana mısır versin, tavuklara vereyim. Tavuklar bana yumurta versin, kuyumcuya vereyim. Kuyumcu inci versin, kızlara vereyim. Kızlar çayırdan oynasın. Çayır ot versin, koyuna vereyim. Koyun bana süt versin, nineye vereyim. Nineden kuyruğumu alayım. (Boratav 2011: 31).

Diyalog bu şekilde tamamlandıktan sonra masal anlatıcısı, aynı ifadeleri kullanarak tilkinin sütü Koca Nine'ye ulaştırması ve kuyruğunu geri almasını hiçbir aşamayı eksik bırakmadan, dolaylı ifade tarzıyla anlatır ve masalı sonlandırır (Boratav 2011: 31).

Bu tarz zincirlemeli masalarda diyaloglarla kurulan olaylar zinciri birbiri içine girmiş üç formül ile aktarılır: Birincisi, en baştan sona doğru zincirleme olarak ifade edebileceğimiz diyaloglara dayalı doğrudan aktarım. İkincisi, masalın en sonunda son diyalogdan sonra, tersine zincirleme ile olayları başa döndüren anlatıcının dolaylı aktarımı. Üçüncüsü ise, her diyalogda olaylara ve kişilere bağlı olarak diyaloga bir söz ekleme. Bu son formülde diyaloglardaki ifadeler masalın başından sonuna doğru artarak eklenmektedir. Ancak bazen anlatıcının anlatımına ve ifade yeteneğine bağlı olarak diyaloglardaki sözler artırılarak ifade edilmez, yalnızca o olay zincirine bağlı olan söz söylenir. “Koca Nine ile Tilki” masalının bir başka varyantı olan “Yağ ve Bal” masalı (Dağı 2016: 300) buna örnek gösterilebilir. “Koca Nine ile Tilki” masalındaki süt, bu masalda yerini yağ ve bala bırakır. Masala göre tilki, yolda karşılaştığı yaşlı kadının sepetinden yağ ve balı hıleyle alır. Kadın, tilkiden yağ ve balını ister. Tilki, keçiye gidip yağ ister. Keçi, “Ot getirirsen”, der. Ota gider, “Su getirirsen” der. Masaldaki diyaloglar yalnızca o olay halkasına bağlı olarak artırılmadan söylenir. Masalın en sonunda anlatıcı, yine olay zincirini sondan başa doğru dolaylı bir aktarımla anlatır (Dağı 2016: 300). Aynı masalın başka varyantları olan “Tilki ile Ebegarı” (Şimşek 2001: 311-312) ve “Kuyruksuz Kedi” (Akgün 2000: 230-231) masallarında da diyaloglar anlatıcılar tarafından artarak değil, olaya bağlı olarak kısaca ifade edilmiştir.

Birikimli zincirlemeli masalın iç içe geçmiş formüllerden oluşması, anlatıcının bu formüllere hâkim olmasını gerekli kılmaktadır. Zira birikimli masallar söz konusu olduğunda anahtar özellik, anlatı öğelerinin kademeli birikimidir. Bu bağlamda birikimli masalarda önemli olan şey, daha önce olan her olayı doğru bir şekilde tekrarlamaktır; bu da bir çeşit hafıza oyunu sayılır (Kujundzic 2012: 188). Dolayısıyla bu tarz masaların başarılı bir şekilde aktarımı, masal anlatıcısının geleneği bilmesine, güçlü bir hafızaya sahip olmasına ve dili kullanmadaki becerisine bağlıdır. Birikimli zincirlemeli masalarda birbirine bağlanan olayların diyaloglarla aktarımı, daha önce belirtildiği gibi bazı zincirleme diyaloglarla kurulan sayışmaca tarzı tekerlemelere benzemektedir. Bunun yanı sıra bu tarz masaların tekerlemelerle olan benzerliği, masalın başından sonuna eklenerek artan diyaloglarda da kendini göstermektedir. Bu diyaloglardaki ifadelerin olay ve kişilere bağlı olarak artışı ve birbirine eklenerek tekrarı, yanılmacalardaki ses ve söz tekrarlarını anımsatmaktadır. Yanılmacalarda dil dolanmadan ve yanılmadan söyleme gereği, birikimli zincirlemeli masallar için de geçerli bir durumdur.

b. Birbirine bağlı üyeleri içeren zincirlemeli masalların bir başka türünde masalın başından sonuna kadar aynı olay farklı nesnelere aracılığıyla tekrar edilir. En sonunda masal kahramanı bu olayları kendi ağzıyla yeniden aktarır. Aynı olayın masal seyri boyunca defalarca tekrar ettiği bu zincirlemeli masal türüne en yaygın örnek “Ayağına Diken Batan Karga” masalıdır. Bu masal Anadolu’da “Ayağına Diken Batan Horoz” (Özçelik 1993: 374, Dağı 2016: 301), “Ayağına Diken Batan Kuş” (Akgün 2000: 231-232, Gültekin 2019: 392-394), “Topal Serçe” (Göde 2010: 200), “Topal Karga” (Arslan 2017: 470) gibi isimlerle bilinmektedir. Yaygın olarak anlatılan bu zincirlemeli masalın olay örgüsü şöyle özetlenebilir: Ayağına diken batan karga, dikenini çıkarıp bir nineye saklaması için verir. Karga, dikenini yakan nineye “Ya dikenini ya kandili” diyerek kandili alır. Başka bir koca karıya kandili saklaması için verir. Kandili kıran nineden “Ya kandili ya ineği” diyerek ineği alan karga, bu sefer ineği de başka bir kocakarıya saklaması için götürür. Karga, ineği oğlunun düğününde kesen kocakarıdan da “Ya ineği ya gelini” diyerek gelini alır. Dağda bir çobana rastlayınca bir kaval karşılığında gelini çobana verir. Kavalı alarak öttürmeye başlar:

Düttürü, düttürü, düttürü...
 Dikeni verdim, kandili aldım.
 Kandili verdim, ineği aldım.
 İneği verdim, gelini aldım.
 Gelini verdim, düdüğü aldım.

Düttürü, düttürü, düttürü... (Boratav 2011: 21).

İlk gruptaki masalarda olaylar, masalın sonunda son olaydan başa doğru anlatıcı tarafından dolaylı olarak ifade edilmekte iken, bu grupta örnek verilen masalın en dikkat çekici özelliği, masalın başından sonuna kadar birbirine bağlı olarak gelişen olayların, masalın en sonunda kahramanın dilinden baştan sona doğru yine zincirlemeli bir şekilde tekrar edilmesidir. Masalın sonunda masaldaki olayları da özetleyen bu zincirlemeli tekrarlar, yazının başında atıfta bulunulan “Hu Hu Komşu Komşu” sayışmacasındaki olayların birbirine zincirlemeli olarak bağlanması ve ifade tarzına çok yakındır.

c. Birbirine bağlı üyeleri içeren zincirlemeli masalların bir diğer şeklinde masal kahramanı istediği bir şeyi elde etmek için sırasıyla pek çok varlıkla temasa geçer. Temasa geçtiği her varlık ile bir öncekine bağlı olarak diyalog kurar. Bu diyaloglar kahramanın masalın başında istediği şeyin gerçekleşmesine kadar devam eder. Bu birikimli masallar, Thompson’un kataloğunda 2030 numarada yer almakta olup “Yaşlı Kadın ve Domuzu” masalı ile örneklendirilmiştir (Tylor 1933: 84, Thompson 1946: 232). Daha iyi anlaşılması açısından bu tarz masalları “Kuyruğu Zilli Tilki” (Boratav 2011: 43-45) masalı ile örneklendirmek uygun olacaktır. Masala göre tilki, kuyruğundaki zili, döndüğünde geri almak üzere çam fidanına asar. Döndüğünde çam fidanı koca ağaç olur ve tilki ziline ulaşamaz. Masalın bundan sonraki kısmı diyaloglarla gelişir. Tilki, çamdan zilini ister. Çam, “Vermem” deyince tilki, “Seni baltaya söyleyeyim de kessin” der. Baltaya gidip söyleyince balta, “Neme lazım elin çamı, ben burada rahatıma bakıyorum” der. Baltaya “Seni ateşe söyleyeyim de yakısın” der ve ateşe söyler. Böylelikle her diyalog başka bir varlıkla diyalogu doğurur ve bu diyalog silsilesi tilkinin isteğine ulaşmasına kadar devam eder. En son kedi ile kurduğu diyalogda kedi de onun isteğini yapmayınca bir kockarıya giderek kediyi dövmesini ister. Masalın bu kısımdan sonra kocakarı, kediyi döver. Kedi fareye, fare çobanın çarıklarına, çoban köpeklere, köpekler canavara, canavar öküze, öküz suya, su ateşe, ateş baltaya, balta çama atlar ve çamdaki zili alır. Masalın bu son kısmı, diyaloglardan sonra olayın sondan başa doğru bir tekrarı olup, olayları ve dolayısıyla dinleyiciyi masalın en başına tekrar götürmektedir. Bu son tekrar, aynı zamanda masalda diyaloglarla gelişen olayın çözüldüğü kısım olup masalın sonunda anlatıcı tarafından formülize edilmiştir. Bu tarz masallar birbirine bağlı olayların diyaloglar hâlinde ifade edilmesi, masalın çözüme ulaştığı son kısmında ise sondan başa doğru aynı varlıkların birbirine bağlanması şeklinde bir formüle sahip olması açısından, birinci gruptaki zincirlemeli masallarla benzerlik oluştursa da kurgusu ve masalın sonundaki olayların çözüme bağlanıp formülize edildiği ifade tarzı kendine hastır. Bu masallara “Zilli Tilki” (Alptekin 2002: 111-112), “İbili ile Kesme Çıdırı” (Dağı 2016: 298-299), “Çoban” (Kumartaşhoğlu 2006: 463-465), “Çiftçi ile Söğüt Ağacı” (Şimşek 2001: 309-310), “Serçe” (Göde 2012: 201) masalları örnek verilebilir.

Birbirine bağlı üyeleri içeren zincirlemeli masalların yapı ve kurgusunu anlayabilmek için masalın sonundaki formülü bilmek çoğunlukla yeterli olacaktır. Çünkü bu formül, masalın başından o ana kadarki olayların bir tekrarıdır, masalın bir nevi özeti şeklindedir. Dolayısıyla masalın sonundaki bu formüle hâkim olmak, masalın tamamına hâkim olmak demektir. Hem diyalog kısmı hem de zincirleme olayların anlatıcı tarafından formüle bağlandığı bu kısımlar, hafıza gücü ve söz söyleme becerisinin önemli olduğu tekerlemelere yapısal açıdan benzemektedir.

3.2. Bir Nesnenin Yenmesi Üzerine Kurulan Zincirlemeli Masallar

Zincirlemeli masalların bir kısmında olay silsilesi “yeme” üzerine birbirine bağlanır. Bu tarz masalarda diğer zincirlemeli masalarda olduğu gibi anlatılan olay değil, olayları birbirine bağlama ve bunu ifade tarzı önemlidir. Bir nesnenin yenmesini içeren zincirlemeli masallar, Thompson’un Tıp Kataloğu’nda 2025-2028 arasında numaralandırılmıştır. Ancak Anadolu sahasında tespit edilen bir nesnenin yenmesini içeren zincirlemeli masallar, bu kategoride örneklendirilen herhangi bir masal tipine uymamaktadır. Bu masalarda bir grup hayvan ya birlikte yola çıkar ya da kendilerini tesadüfen bir arada bulurlar; acıktıklarında ise sırası ile aralarından biri yenir ve en sonunda yalnızca biri kalır.

“Saylaştırma” masalı yeme üzerine kurulan zincirlemeli masallar için güzel bir örnek teşkil etmektedir. Masala göre tilkinin de içinde bulunduğu bir arkadaş grubu yola çıkarlar. Acıkınca bir sayışmaca yaparlar. Sayışmacada kimin ismi en sona gelirse onu yerler. Sayışmaca şöyle der: “Dilki dilki dibo, guyuca sibo aslan alibee gaplan garlıdağ tusba tuluk hellengeç inek yılan gamçı köstü mezerci.” Sayışmacadaki her söz, yola çıkan arkadaşlardan birine karşılık gelir. Dolayısıyla yol boyunca her acıktıklarında sayışmacayı aynı sırada ancak bir eksilterek söylerler. Sayışmacada söylenen son söz yenecek kişiyi gösterir. Sayışmaca bu şekilde masalın başından sonuna kadar defalarca eksiltilek söylenir. Sonunda iki arkadaş, “tilki” ve “dibo” kalır; tilki “Dilki dilki dibo” diyerek diboyu yer, tek başına kalır (Dağı 2016: 140-141). Masaldaki sayışmaca tarzındaki bu diyaloglar, çocuk sayışmacalarında en son söylenen ya da işaretlenen çocuğun oyundan çıkması ya da ebe seçilmesine benzemektedir. Masaldaki diyaloglar, sanki bir çocuk sayışmacasının bağlamından alınarak bir masal anlatıcısının dili ile farklı bir ifade ve icra ortamı bulmuştur.

Yeme üzerine kurulan bazı zincirlemeli masalarda ise yeme eylemi gerçekleşmez. Karnı acıkan bir hayvan, karşısına çıkan diğer hayvanları sırasıyla yemek ister. Ama bu hayvanlar bir hile ile kaçıp kurtulurlar. “Ahmak Kurt” masalı (Aydın 2012: 335-336) bu tarz masalara örnek verilebilir. Bu masalda acıkan kurdun önüne sırasıyla koyun, kuzu, keçi, camış ve at çıkar. Kurt, sırasıyla acıktığını ve onları yiyeceğini söyleyince hayvanların her biri bir bahaneyle kurdu kandırarak kaçıp kurtulurlar. Kurt, en son deveyi görür. Deve, “Üstüme bin, köyü dolaştırayım, sonra ye” der. Köye gelen kurt köylüden korkunca dağa kaçır. Masalın bundan sonraki kısmı kurdun dilinden masalın başından sonuna gerçekleşen olay zincirinin bir tekrarı şeklindedir. Dörtlükler hâlinde tertip edilen bu kısmın ilk ve son dörtlüğü masalın yapısını ortaya koymak için yeterli olacaktır:

Getdin gördün bir goyun,
Ye galsın bir guru boyunca.
Sen neynirsen oyun,
Ay köpoğlun ay gurdu.
.....

Getdin gördün bir deve,
Ye otur geve geve
Sen neynirsen gedeyh eve,
Ay köpoğlun ay gurdu

Bu sözleri söyledikten sonra bir çoban çıkararak kurdu öldürür, derisini çıkarıp götürür (Aydın 2012: 335-336). Masalın sonundaki kurdun ölçülü ve uyaklı sözleri, bir tekerlemeden başka bir şey değildir. Bu tekerleme de masalın başından sonuna kadar birbirine bağlanan zincirlemeli olaylardan ibarettir. Bu zincirlemeli olaylar, masalda olaylar gerçekleştiikten sonra kurdun dilinden bir sitem edası da dâhil edilerek tekrar edilmekte ve masaldaki zincirleme pekişmektedir.

3.3. Ölüm İçeren Zincirlemeli Masallar

Anadolu sahası Türk masallarından “Cibi Kadın” masalı (Çiftçi 2015: 228-229), ölüm içeren zincirlemeli masallara örnek gösterilebilir. Bu masal, Thompson’un katalogunda bulunan 2022 numaralı tipte aynı yapıdadır. Katalogda bu tip için, küçük bir tavuğun ölümünün ardından çeşitli nesnelere (pire, kapı, süpürge, araba, küller, ağaç, kız) yas tuttuğu bir masal örneklendirilmiştir (Taylor 1933: 82). “Cibi Kadın” masasına göre, çocukları olmayan bir karı koca, kurbağayı evlatlık edinip adını “Cibi Kadın” koyarlar. Cibi Kadın bir gün, ocakta kaynayan suyun içine düşüp ölür. Masalın bundan sonraki kısmı Cibi Kadın’ın ölümü üzerine değişik şekillerde yas tutan kişi ve varlıkların diyaloglarından oluşur. Masalda sırasıyla Cibi Kadın’ın annesi, babası, testici kadın, çeşme ve elma ağacı Cibi Kadın’ın ölümü üzerine nasıl yas tuttıklarını diyaloglarla anlatırlar. Her nesne diyaloga bir söz eklediği için masalın başından sonuna diyaloglardaki ifadeler artar. En son elma ağacı, “Cibi Kadın suya düştü, eti pişti kemiği helhel oldu, gözleri fincan oldu, annesi saçını yoldu, babası sakalını yoldu, testici kadın testisini kırdı, çeşme suyunu kesti, ben de elmalarımı silttim” der. En sonunda anlatıcı masalını, “Bu masaldaki herkes de sabahleyin buradan geçecekmiş.” (Çiftçi 2015: 228-229), diyerek bitirir. “Cibi Kadın” masalının bir varyantı N. Özer tarafından “Çitlenbik Kız” ismiyle derlenmiştir (2004: 5-10).

Hem “Cibi Kadın” hem de “Çitlenbik Kız” masalında ana olay, Cibi Kadın ve Çitlenbik Kız’ın ocağın içine düşüp ölmesidir. Masalın diğer kahramanları, bu olay üzerine göstermiş oldukları tepkileri, sırayla ve bir domino taşı etkisiyle kendilerinden önce verilen tepkilere kendi tepkilerini de ekleyerek ifade etmektedirler. Zincirleme diyaloglarla bir ölümün ardından yas tutma biçimini ifade etme şeklinde, yine “tekrar” unsuru ön plandadır. Her diyalog, kendinden önceki diyaloga bir söz eklenerek tekrar edilmektedir. Masaldaki bu formül, birbirine bağlı üyeleri içeren zincirlemeli masalların ilk biçimine çok benzemektedir. Artan tekrarlarla oluşturulan diyaloglarla kurulması açısından bahsi geçen masallara çok benzeyen bu tarz masaldaki fark, konunun “ölüm” ve ardından tutulan “yas” etrafında örülmesidir. Masal anlatıcısının ölüm olayından sonra yas tutan kişilerin tepkilerini sırasıyla ve her diyalogda ekleyerek ifade etmesi, hafızasının gücüne bağlıdır.

Sonuç

Masal, Türkiye’de gerek derleme gerekse akademik çalışmalar açısından belki de en çok çalışılan halk edebiyatı türlerindedir. Fakat sayıca örneği diğerlerinden daha az olan zincirlemeli masalların, Türkiye’de üzerinde en az durulan ve değerlendirilen masal örnekleri olduğu söylenebilir. Hem sayıca daha az oluşu hem de çok farklı biçim ve içerikte örneklerinin olmayışı, zincirlemeli masallar hakkındaki çalışmaların azlığını açıklamaktadır.

Tekerleme, bağımsız bir tür olmaktan çok başka türler veya bağlamlar içerisinde belli bir işleve sahip bağımlı bir tür olması özelliği ile dikkat çekmektedir. Tekerlemeler, belirli bir oyun, tören veya metne bağlı oldukları gibi âşık ve tekke edebiyatındaki bazı edebî metinlerle de iç içelik göstermektedir. Fakat bu iç içelik, belki de kendini en güzel masal türünde ortaya koymaktadır. Özellikle zincirlemeli masallar söz konusu olduğunda hem masala hem de tekerlemeye ait hususların bir arada olduğu görülmektedir. Zincirlemeli masalları diğer masal tiplerinden ayıran en önemli özellik, kendine has bir forma sahip oluşu ve bu yapıyla da tekerlemelere olan yakınlığıdır. Olayların ve kişilerin kendine has bir mantık çerçevesinde zincirlemeli bir şekilde birbirine bağlanması, zincirlemeli masalların “formül”ünü oluşturur; bu formülde ise “diyaloglar” etkilidir. Diyaloglar, masal içerisinde söz ustalığı gerektiren ve “tekrar” a dayanan kısımlar-

dır. Zincirlemeli masalların “formül”e, “diyalog”a ve “tekrar”a dayanan bu özellikleri söz konusu masal tipini özellikle sayısmaca tarzındaki tekerlemelere yapısal açıdan yaklaştırmaktadır.

Diyalog ve tekrarlarla birbirine bağlanan formülistik bir yapıya sahip olma ve içerikten ziyade ifade tarzının önemli olması hem zincirlemeli masalarda hem de özellikle sayısmaca tarzındaki tekerlemelerde ortak hususiyetlerdir. Ayrıca çocukların dil ve ifade gücünü geliştirme, zihin faaliyetlerini artırma anlamında fonksiyonel olma hem zincirlemeli masalarda hem de tekerlemelerde görülen özelliklerdir. Zincirlemeli masallar ile tekerlemeler arasındaki bu ortaklıklar, bu iki tür arasında bir etkileşim olabileceğini de göstermektedir. Zincirlemeli masalların pek çoğunda, masal anlatıcısının dolaylı anlatım ifadeleri çıkarılıp yalnızca diyaloglar bırakıldığında bir çocuk tekerlemesi olarak da icra edilebilme özelliği vardır. Aynı şekilde sayısmaca tarzındaki bazı tekerlemelerin diyaloglarının bağlam değiştirilerek bir masal anlatıcısının dilinde zincirlemeli masal hâline dönüşebileceği açıktır. Böylelikle birbirine benzer yapı veya formların farklı bağlamlarda farklı türler oluşturabileceği, zincirlemeli masal ve özellikle sayısmaca tarzındaki tekerleme örnekleriyle görülmektedir. Zincirlemeli masallarla tekerlemeler arasındaki bu durum, bazı türler arasındaki benzerliklerin nedenleri konusunda da fikir vermektedir. Bu açıdan bakıldığında, bir çocuk sayısmacasının bir masala ya da bir masalın çocuk sayısmacasına kaynak teşkil edebileceği ön görülmektedir. Tekerleme ve zincirlemeli masal arasındaki bu ilişki, tekerlemenin başka türler veya bağlamlar içerisinde belli bir işleve sahip bağımlı bir tür olduğunu başka bir açıdan daha göstermektedir.

YAZARLARIN KATKI DÜZEYLERİ: Birinci Yazar %100.

ETİK KOMİTE ONAYI: Çalışmada etik kurul iznine gerek yoktur.

FİNANSAL DESTEK: Çalışmada finansal destek alınmamıştır.

ÇIKAR ÇATIŞMASI: Çalışmada potansiyel çıkar çatışması bulunmamaktadır.

KAYNAKÇA

- Akgün, Yılmaz. *Trabzon Masalları Üzerine Bir Araştırma*. Yüksek Lisans Tezi. Van: Yüzüncü Yıl Üniversitesi, 2000.
- Alptekin, Ali Berat. *Taşeli Masalları*. Ankara: Akçağ Yayınları, 2002.
- Arslan, Ahmet Serdar. *Çankırı Masalları*. Yüksek Lisans Tezi. Ankara: Hacettepe Üniversitesi, 2017.
- Aydın, Hidayet. *Iğdır Masalları (İnceleme-Metin)*. Yüksek Lisans Tezi. Kırşehir: Ahi Evran Üniversitesi, 2012.
- Boratav, Pertev Naili. *Türk Halk Bilimi 1 100 Soruda Türk Halk Edebiyatı*. İstanbul: Gerçek Yayınevi, 1995.
- Boratav, Pertev Naili. *Tekerleme - Türk Halk Masalının Tipolojik ve Stilistik İncelemesine Katkı*. İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları, 2000.
- Boratav, Pertev Naili. *Az Gittik Uz Gittik*. Ankara: İmge Kitabevi Yayınları, 2011.
- Bynum, Joyce. “Cumulative Tales”. *A Review of General Semantics* 46 (1989): 173-176.
- Çiftçi, Kenan. *Aydın Halk Masalları*. Yüksek Lisans Tezi. Aydın: Adnan Menderes Üniversitesi, 2015.
- Dağı, Fahri. *Gâvür Dağı (Cebel-i Bereket) Türkmen Masalları*. Konya: Kömen Yayınları, 2016.
- Duymaz, Ali. *İrfanı Arzulayan Sözler Tekerlemeler*. Ankara: Akçağ Yayınları, 2002.
- Göde, Halil Altay. *Yalvaç Masalları*. Isparta: Fakülte Kitabevi, 2010.
- Gültekin, Mustafa. *Masal Anası Kezban Karakoç ve Repertuarı*. Ankara: Grafiker Yayınları, 2019.
- Kaya, Doğan. *Anonim Halk Şiiri*. Ankara: Akçağ Yayınları, 1999.
- Kholmurodova, A. Olima. “Cumulative Fairy Tales Classification and Classifying Practice at English-Uzbek Fairy Tale Field”. *Eastern European Scientific Journal* 6 (2018).
- Kujundzic, Nada. “Didactic Tales, Formula Tales, and Tall Tales in Grimm’s Kinder- und Hausmärchen”, *Libri&Liberi*. 1(2) (2012): 179-196.
- Kumartaşhoğlu, Satı. *Balıkesir Masallarında Motif ve Tip Araştırması*. Yüksek Lisans Tezi. Balıkesir: Balıkesir Üniversitesi, 2006.
- Kuzay Demir, Gonca. *Kosova Türk Masalları*. İstanbul: Kriter Yayınevi, 2019.
- Özçelik, Mehmet. *Afyonkarahisar Masalları Üzerine Bir Araştırma*. Doktora Tezi. Konya: Selçuk Üniversitesi, 1993.

- Özer, Nilay. “Zincirleme Masalarda Yapı ve İşlev”. *Millî Folklor* 63 (2004): 5-10.
- Sakaoğlu, Saim. *Masal Araştırmaları*. Ankara: Akçağ Yayınları, 1999.
- Şimşek, Esmâ. *Yukarıçukurova Masallarında Motif ve Tip Araştırması II. Cilt*. Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, 2001.
- Taylor, Archer. “A Classification of Formula Tales”. *The Journal of American Folklore* 46 (179) (1933): 77-88.
- Thompson, Stith. *The Folktale*. New York: The Dryden Press, 1946.
- Thompson, Stith and Antti Aarne. *The Types of the Folktale, A Classification and Bibliography*. Helsinki: Academia Scientiarum Fennica, 1964.

BİR KIBRIS TÜRK MITİ ÜZERİNE ANTROPOLOJİK ÇÖZÜMLEME: SARI ÖKÜZ*

Anthropological Analysis on a Turkish Cypriot Myth: Ox the Yellow

Dr. Öğr. Üyesi Ejdan SADRAZAM**

ÖZ

İster “ilkel” ister çağdaş olsun, tüm toplumlarda doğaüstünün gizemli oluşumlarıyla karşılaşmaktadır. Doğaüstüne ilişkin algılar insanlık tarihi boyunca evrim geçirerek, katı kuralları olan düzenlere dönüşmüşlerdir. Antropoloji, kuşaktan kuşağa taklit veya tavsiye yoluyla aktarılan doğaüstü algı ve pratikleri, sınırlı bir inanç penceresinden değil, insan toplumlarının değişim, dönüşüm ve gelişme süreçleri içerisinde, geniş bir perspektiften görmemizi sağlar. Daha sade yaşamlarından dolayı “ilkel” toplumlarda daha net görülebilen bazı durumlar, tarihsel birikimin sonucu oluşan günümüzün çok katmanlı inançlar dünyasında belirsizleşmektedir. Sarı Öküz Miti ile retropektifsel olarak Kıbrıs Türkleri'nin doğaüstü pratikleri araştırılmıştır. Sarı Öküz Miti, Kıbrıs'ta bir Türk köyü olan Karye-i Bladanisa doğumlu, okula gitmemiş, okuma ve yazmayı kendi kendine öğrenen, Hıfısiye Alkan'dan (1918-2018) derlenmiştir. Yaşam ötesini açıklamaya çalışan Türk eskatoloji mitlerine örnek olarak incelemeye değerdir. Bir metnin farklı parçaları arasındaki beklenmedik ilişkileri araştırma üzerine temellenen yapısöküm yöntemiyle eklettik bir yapıya sahip olan Sarı Öküz Miti içerisinde, Kıbrıs Türkleri'nin farklı çağlarda sahip olduğu doğaüstüne ilişkin inançlar çözümlenmiştir. Sosyal zekânın doğaüstünü nasıl tasarladığı, onun sembolik temsil biçimleri, farklı inançların günlük yaşamdaki yansımaları ve son olarak farklı dini yaklaşımların bir arada oluşturdukları katmanlı düzen hakkında önemli bilgiler sağlamıştır. Birbirine yabancı görünen inanç veya ritüellerin kaynaşmasını, uyumunu ifade eden antropolojik senkretizmin özel bir türü olarak; bir toplumun verili bir anında, farklı çağlarına ait inanç öğelerini barındırması durumunu anlamlandırmak için dini akışkanlık kavramından yararlanılmıştır. Bu dünyadan sonra insanın başına neler geleceği ve dünyanın sonunun ne olacağı aktaran eskatoloji mitlerine yalın bir örnek oluşturan Sarı Öküz Miti, Türklerin henüz İslamiyeti benimsemeden önceki inançları içerisinde yer alan doğacılık, canlılık, atalar kültü, şamanistik öğelerle İslam'ı harmanlanarak günümüze taşımıştır. Araştırmanın sınırları kapsamında mitsel anlatı, bir yandan Kıbrıs Türkleri'nin din kültürünün evrimi içerisindeki önemli durakları hakkında ipuçlarını elde etmemizi sağlarken, bir yandan da kutsal simge ve imgelerin, din geçişimlerine rağmen hemen kaybolmadığını; toplumsal gereksinimlere uygun bir şekilde aktarıldığını bizlere göstermiştir. Bu durum tam da dini akışkanlık kavramına karşılık gelmektedir.

Anahtar Kelimeler

Sarı Öküz Miti, Kıbrıs Türkleri'nin dini, eskatoloji mitleri, dinî akışkanlık, şamanizm.

ABSTRACT

We encounter mysterious manifestations of the supernatural in all societies, whether “primitive” or contemporary. Perceptions of the supernatural have evolved throughout human history and turned into strict rules. Anthropology enables us to see the supernatural perceptions and practices that are transmitted from generation to generation through imitation or advice, not from a limited belief window, but from a broad perspective in the processes of change, transformation and development of human societies. Some situations that can be seen more clearly in “primitive” societies due to their simpler lives become obscure in today's multi-layered world of beliefs, which is the result of historical accumulation. The supernatural practices of the Turkish Cypriots were investigated retrospectively in the text of Ox the Yellow Myth. The myth is compiled from Hıfısiye Alkan (1918-2018). She was born in Karye-i Bladanisa, a Turkish village in Cyprus. She did not go to school, and learned to read and write by herself. It is worth examining as an example of Turkish eschatology myths that attempt to explain the afterlife. The beliefs about the supernatural that the Turkish Cypriots had in different ages in Ox the Yellow Myth, which has an eclectic structure with the deconstruction method that based on investigating the unexpected relationships between different parts of a text, were analyzed. It provided important information about how social intelligence designed the supernatural, its symbolic representations, the reflections of different beliefs in daily life, and finally the layered order created by different religious approaches. As a special type of anthropological syncretism, which expresses the fusion and harmo-

* Geliş tarihi: 7 Mayıs 2021 - Kabul tarihi: 29 Temmuz 2022
Sadrazam, Ejdan. “Bir Kıbrıs Türk Miti Üzerine Antropolojik Çözümleme: Sarı Öküz” *Millî Folklor* 135 (Güz 2022): 18-32

** Yakın Doğu Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi -Tarih Bölümü Öğretim Üyesi, Lefkoşa / KKTC, esadrazam@gmail.com, ORCID ID: 0000-0002-4623-3040.

ny of beliefs or rituals that seem alien to each other, the concept of religious fluidity has been used to make sense of the situation in which a certain society contains belief elements belonging to different ages at a given moment. Ox the Yellow Myth is a simple example of eschatology myths. It tells us what will happen to people after this world and what will be the end of the world. It has shown that naturalism, vitalism, ancestor cult and shamanistic elements, which were included in the beliefs of the Turks before they embraced Islam. The beliefs were blended with Islam and carried to the present day. Within the scope of the research, the mythical narrative, on the one hand, allows us to obtain imaginary clues about the important stages of the Turkish Cypriots in the evolution of religious culture, on the other hand, the sacred symbols and images do not disappear immediately despite the religious changes. It has also shown us that it is transferred in accordance with social needs. This situation points precisely to the concept of religious fluidity.

Keywords

Ox the Yellow Myth, Turkish Cypriots' religion, eschatology, religious fluidity, shamanism.

Giriş

Din, on binlerce yıldır insanlık için doğaüstü adı verilen ve muazzam çeşitlilikteki kültürel evreni oluşturmaktadır (Glazier 1997:3). Antropoloji, bu kültürel evreni eylem, olay, süreç, uygulayıcı, uzman, örgütlenme tarzı ve kültürler arası ilişkiler bağlamında geniş bir yelpazede ele almakta; çözümlenmelerini belirli bir dinî inanç veya onun değerler silsilesi içerisinde değil, kültürel çeşitliği dikkate alarak gerçekleştirmektedir. Robert Marett'in (2004:37-8) belirttiği gibi din, bilinmeyene karşı duyulan korkudan fazlasıdır. Gizemli şeylere karşı duyulan hayranlık, saygı ve hatta sevgidir. Doğaüstü güçler; tek tanrı, tanrılar, hayaletler, melekler, ruhlar veya Polenezya'daki "mana" benzeri, kişiliksiz kurgular olabilir. Kimisi, insanların işlerine müdahale ederken, kimisi de insanlara ilgisizdir. İyicil ve yardımsever olabilecekleri gibi kötücül ve dehşetengiz de olabilirler. Antropolojik çözümlemede kültürün özgün kavramsal kategorileri, disiplinindeki bilgi birikimi içerisinde yeniden tasarlanır. Başka bir deyişle, bir kültürden diğerine uyarlanır (Evans-Pritchard 1962:148). Bu yöntemle zamansal olarak bugüne ait veya bugünden geçmişe uzanan çözümlenmeler gerçekleştirilebilir. Mitler ve yaşam tarzı birbiriyle paralel gelişim içerisinde olduklarından, toplumların geriye dönük incelemeleri açısından büyük değer taşırlar (Malinowski 1998:152).

Bu çalışmada, antropolojinin bütüncül yaklaşımı kullanılarak, Kıbrıs Türkleri arasında nadiren günümüze ulaşan ve derlenme fırsatı yakalanmış Sarı Öküz Miti'nden, yapısöküm yöntemiyle farklı tarihsel dönemlere karşılık gelen dinî inanışlar ayrıştırılmıştır. Yapısöküm bir metnin farklı parçaları arasındaki beklenmedik ilişkileri araştırmak üzerine temellendirilir (Balkın 2004:321). Bu sayede aynı metin içerisinde Kıbrıs Türkleri'nin tarih boyunca sahip oldukları dinî inanışlarına ulaşma olanağı elde edilmiştir. Ayrıca birbirine yabancı görünen inanç veya ritüellerin kaynaşmasını ifade eden senkretizm (bağdaştırıcılık) kavramıyla da aynı toplum özelinde farklı inançların bir araya gelmesi üzerine değerlendirmelerde bulunulmuştur. Senkretizm, farklı inançların çeşitli şekillerde etkileşime girmesi sonucunda yeni inanç öğelerinin ortaya çıkması olarak tanımlanabilir (Atay 2004:32). Çalışmada, verili bir anda bir toplumun farklı çağlarına ait inanç öğelerini barındırmasını anlamlandırmak için dinî akışkanlık kavramından yararlanılmış ve bu kavramın geliştirilebilmesi için kuramsal bir çerçeve ortaya koymak amaçlanmıştır.

1. Kıbrıs Türkleri'nin Adaya Gelişleri Sırasındaki Dini İnanışları

13., 14. ve 15. yüzyıllarda Moğol zulmünden kaçarak Horasan üzerinden batıya gelen yüzlerce oymak, başta Çukurova, Maraş ve Toros Dağları olmak üzere Anadolu'nun çeşitli yerlerine dağılmıştı. Daha önce Anadolu'ya gelen Türkmenlerle benzerlikleri kadar farklılıkları olan bu topluluklar, güvenlik amacıyla kendilerine yüksek dağ yamaçlarını yurt edinmiş ve Horasan erenlerinin telkin ettiği yaşam yolunu izlemeyi

seçmişlerdi (Öznur vd. 2015:1790-1792). Osmanlı İmparatorluğu, Kıbrıs'ı fethettiği 1571 sonrasında güvenlik ve istikrarı sağlamak amacıyla bu Türkmenlerden bir kısmını sürgün yöntemiyle adaya yerleştirdi. Kuşkusuz bu yöntem din esaslı olmadığından göçürülenler arasında sayıları az da olsa farklı etnik ve dini topluluklardan kimseler de vardı (Dündar vd. 2012:228). Sürgünlerin çoğunluğu Beyşehir, Aksaray, Ürgüp, Seydişehir, Koçhisar, Bor, Ilgın, Akşehir, Niğde, Akdağ ve Bozok'tan kaydolmuştu. 1581 yılına kadar Kıbrıs'a gönderilenlerin ahlâki güvenilirlikleri için iki kefil isteniyordu. Bu tarihten itibaren sürgün, cezai maksatlar için de kullanılmaya başlanmıştır (Çevikel 2000:23-4).

Göçürülen aşiretlerden bazıları şunlardır: Köseli, Karamanlu, Karahacılı, Kiseoğlu, Patralı, Şamlu, Çıplaklı, Gediklu, Eskişöruk, Toslaklı, Şıhlı, Cerid ve Saçıkara (Gürkan 2006:44). Örneğin Karahacılılar, Avşarların en kalabalık ve Akkoyunlu Devleti'nin kurucu aşiretlerinden biridir. Çaldıran Savaşı'nda Şah İsmail'in ordusunda yer aldılar. Avşarların Osmanlı'ya karşı ayaklanmaları üzerine zorunlu göç ve iskâna tâbi tutularak dağıtıldılar. Şamlu Aşireti ise Safevi Devleti'nin kurucu unsurlarındandı (Sarı 2018:29-40). Kıbrıs'a yerleştirilen bir diğer grup ise savaş sonrası adada kalan yeniçerilerdi. Tanrı'nın korkulacak değil, sevilecek bir ilâh olduğunu ilân eden Hacı Bektaşî Veli'yi pirleri olarak kabul eden yeniçeriler, dini değerler bakımından göçürülenlere yakındı (Beratlı 2008:183-186, Çubukçu 1990:786).

Kıbrıs'ta şehirlere yerleşenlerin bir kısmı, medrese görmüş kişilerden oluşuyordu. Taşraya yerleşenlerin çoğunluğu eğitimsiz, İslam'ı inanç düzeyinde benimsemiş kimselerdi. Böylece Kıbrıs Türkleri'nin dini inanç bölüntüsü, şehirli ve taşralı şeklinde en baştan oluşmuştu. Bu farklılaşmanın kökeninde, Kıbrıs'ta Osmanlı iskânının gerçekleştiği 16. yüzyılda yaşanan tekke-medrese anlayışıyla konar göçerlerle-yerleşik olanlar arasındaki rekabet vardı. Oysa, 15. yüzyılın sonuna kadar Osmanlı İmparatorluğu'nda Bektaşî, Mevlevî, Kadiri, Halveti, Bayramî ve daha başka tarikatlar hoşgörü sonucu yayılma fırsatı bulmuşlardı. 16. yüzyılda özellikle İran'la rekabet ve 1517'de İslâm Halifeliği'nin devralınması sonrasında hoşgörü yavaş yavaş kaybolmuş ve yerini daha katı Sunnî İslâm anlayışına bırakmıştı (Yurdaydın 1971:106-8). 1529'da Şeyh İsmail Maşuki, 1550'de Şeyh Karamanî ve 1561'de Bosnalı Şeyh Hamza Bali, devletin İslâm anlayışından farklı düşüncelere sahip oldukları için idam edildiler. Tüm bu dini sıkıntıları, göçle Kıbrıs'a taşınmış ancak adadaki çok dinli yapının yarattığı hoşgörü ortamında hiçbir zaman bir çatışmaya dönüşmemiştir.

Göçürülen Türkmenler, adada Katolik Venedik İdaresi'nde dini baskı altında yaşayan Ortodoks Rumlarla karşılaştılar. Osmanlı İdaresi, Ortodoks Rumlar için dini özgürlük anlamına geliyordu. Bu nedenle Ortodoks Kilisesi, 19. yüzyıla kadar Osmanlı İmparatorluğu'nun adadaki en önemli müttefiki olmuştur. Oysa Osmanlı İmparatorluğu'na karşı savaşan Katolikler için aynı şeyi söylemek mümkün değildir. Dinsel kısıtlamalar yanında, mülk edinme haklarının ellerinden alınmasına kadar varan ekonomik baskılar Frank, Venedik, Maruni ve Ermeni kökenli bir kısım Katolığın İslam'ı seçmelerine yol açmıştır. Devlet karşısına İslam kimliğiyle çıkan bu kişiler, günlük yaşamlarında kendi inançlarını sürdürdükleri için Linobambaki (keten-pamuk karışımı kumaş) adıyla anılmaya başlanmışlardır (Demosthenous 2012:65). Linobambakiler, ikircikli yaşamları sayesinde sahip oldukları bir takım inanç uygulamalarını, onlarla yakın ilişki kuran Türkmenlere kolaylıkla aktarabilmişlerdir. Bunlar arasında aziz ve yadırlara benzer şekilde saygı duyulması, mum yakarak dilekte bulunma ve alkol kullanmada dini beis görmeme gibi ritüel veya alışkanlıklar yer almaktadır. Diğer taraftan Kıbrıs Türkleri,

Ortodoks Rumlarda olduğu gibi bir ruhban sınıfına hiçbir zaman sahip olmamış, ilahi güce her zaman aracısız ulaşmayı tercih etmişlerdir.

Osmanlı İmparatorluğu fethinden sonra farklı dinlere mensup cemaatlere millet sistemi içerisinde çeşitli hak ve özgürlükler tanımıştır. Bu nedenle *ihtida*-din değiştirme, çok sınırlı kalmıştır. Osmanlı İmparatorluğu'nun adada hüküm sürdüğü 307 yıl süresince kayıtlara geçen ihtida sayısı dört yüz civarındadır. İhtida edenlerin çoğunluğunu müslümanla evlenen kadınlar oluşturmaktadır (Çevikel 2000:237). Bu durum, İslâm hukukunun zorla İslâmlaştırmayı men eden kuralının Kıbrıs'ta başarıyla uygulandığını göstermektedir. Diğer taraftan Rum Ortodoks Kilisesi'nin çalışmaları sonucunda sapa dağ köylerinde yaşayan sınırlı sayıda Türkmenin, Hristiyanlığı seçtiğini kabul edebiliriz. Adanın görece yalıtılmış yapısı ise Kıbrıs Türkleri'nin detayları önemsizleştiren sadeleştirilmiş İslam şemsiyesi altında, yüzyılların birikimiyle oluşturdukları eklektik inanç dağarcığını muhafaza etmelerine yardımcı olmuştur.

2. Eskatoloji Mitleri ve Türk Kültürü'nde Öküz/Boğa'nın Önemi

Mitler, toplumların kutsalına ilişkin karmaşık yapıyı en özgün şekilde dışavuran köken anlatılarıdır (Eliade 1993:13). Mitleri genel ve özel olarak iki grupta toplamak mümkündür. Genel grupta yer alan mitler hemen hemen tüm toplumlarca konu edilmiştir. Bunlar içerisinde dünyanın oluşumunu konu alan kozmogoni, insanın yaratılmasını ele alan antropogoni, kutsal ataların ortaya çıkmasını ele alan türeyiş ve zamanın ölçülmesini ele alan takvim mitleri yer almaktadır. Özel grupta yer alan mitler ise coğrafi koşullara ve tarihsel-kültürel gelişim sürecine göre her toplumda bulunmayan, içinden çıktığı topluma özgü anlatıdır. Tanrılar hakkında öyküleri içeren teogoni, o topluma özgü ortaya çıkışı konu alan köken, dünyanın sonunu anlatan eskatoloji, kavimleri cansız bir nesneye bağlayan totem, zor koşullarda o toplumu kurtaran kahramanlık mitleri özel grupta yer almaktadır (Bayat 2019:15-6).

Mitlerin kaynağının doğa değil de toplum olması, insanın doğa karşısındaki ilk üstünlüğüdür (Campbell 2003:14-15). Mitler, değişen toplumsal ve etnografik çevrenin koşullarına kendilerini uydururlar (Karadağ 1995:225). Mitleri çözümlenmekle dinlerin nasıl evrildiğini öğrenebiliriz (Tacou 1995:13). Bilge Seyidoğlu'na (1985:33) göre mitler, gelenek ve göreneklerin korunmasını sağlar, topluma yön verir, neleri yapıp yapmamayacaklarını telkin eder, bilinmezliğe anlam kazandırır ve koruyucu, tedavi edici toplumsal işlevleri yerine getirir.

Bu dünyadan sonra insanın başına neler geleceği ve dünyanın sonunun ne olacağına ilişkin mitler, eskatoloji adını almaktadır (Çınaroğlu 2008:37-38). Eskatos- *εσχάτος*, Yunanca son/nihai anlamına gelen sözcüktür. İnsan, doğası gereği ölümü mutlak son olarak görme eğiliminde değildir. Eliade bunu, tamamen yeni bir şeyin başlayabilmesi için yozlaşmış eskinin yok olması olarak açıklamaktadır (1993:52). Dolayısıyla dünyanın sonunu anlatan eskatoloji mitleri, bir anlamda "öte-yeni" açıklama girişimidir. Böylesi bir çabanın gerisinde nesnel gerçeklikle, arzulanır düzenin yer değiştirilmesi yatmaktadır (Bull 2005:10; Levi-Strauss 2013:46). Türk mitolojisinde kozmogonik olanlara oranla eskatolojik mitler oldukça sınırlıdır (Kayabaşı 2016:222).

Türk kültür çevresi içerisinde hayvancılık, tarih boyunca temel ekonomik uğraş olarak önemini korumuştur. Hayvanlardan beslenmek, yük taşımak, çift sürmek ve savaşmak gibi pek çok alanda yararlanılmıştır. Konar-göçer yaşam tarzı büyük ölçüde sahip olunan hayvanların gereksinimlerine göre şekillenmiş; at, keçi ve sığır insanın başlıca yardımcısı olmuştur. Kuşkusuz toplumsal yaşam içerisinde bu denli geniş bir yer tutan hayvanlar pek çok mitte, masalda, türküde yer bulmuştur. Öküz, çift sürmek ve yük çekmekte kullanılan iğdiş edilmiş boğadır (Sami 2015:1722). Türkçe, Moğolca

ve Tunguzca'da *pökü-r* sözcüğünden evrilmiştir (Eren 1999:315). Öküz, taşıdığı toplumsal değer bakımından bozkır kültüründe olumsuz veya aşağılayıcı bir anlama sahip olmamıştır (Şirin 2019:13). Öküzün boğadan en önemli farkı ıgdiş edilmiş olmasıdır. ıgdiş etme bir tercih sorunu değildir. ıgdiş edilen boğa sakinleşir ve işe koşulabilir. Boğa ise neslinin devamı için gereklidir. Bu nedenle verimliliği ve gücü simgeler. Oysa öküz, kontrol edilebilen güçtür. Soframızın vazgeçilmezi, temel besin kaynağı buğdayın bereketini simgeleyen sessiz kol işçisidir. Bu nedenle Türk mitlerinde ayrıcalıklı konuma sahip olmuş, ekmeğe kadar kutsal sayılmıştır.

3. Sarı Öküz Miti

Sarı Öküz Miti'nin kaynak kişisi, Kıbrıs'ın fethiyle birlikte Türk köyü olmuş Kar-ye-i Bladanisa doğumlu, okula gitmemiş, okuma ve yazmayı kendi kendine öğrenen Hıfsiye Alkan'dır (D.T.:1918-Ö.T.:2018). 1831 Defter-i Nüfus'una göre doğduğu köy, tamamıyla Müslümanlardan oluşmaktadır (Ek.1). Kendisi de anne ve babası gibi yaşamı boyunca Türkçe'den başka bir dil kullanmamıştır. Köydeki birkaç aileden birinin lâkabı Karamano veya Karamanlu'dur. Bu da köylülerden bir kısmının 1571 sonrası Karamanlu aşiretinden getirilip buraya yerleştirilmiş olabileceğini düşündürür. Karamanlu aşireti, 12. yüzyılın ortalarına kadar Aral Gölü'nün doğusunda yaşıyordu. Moğol baskısıyla yurtlarını terke zorlanıp batıya göç ettiler. Azerbaycan'da ve Şirvan'da konakladıktan sonra bir bölümü Anadolu'ya ulaştı. 1228 yılında I. Alaeddin Keykubad onları Mut ve Ermenek yöresine yerleştirildi (Başkan 1996:5). 21 Mart 2015 tarihinde Hıfsiye Hanıma "insan ölünce ne olur?" diye sorulmuş ve o da büyüklerinden işittiği Sarı Öküz Miti'ni süssüz, yalın bir tarzda aşağıdaki şekilde aktarmıştır:

*"Bir dağın tepesinde durur Sarı Öküz,
Daşır gosgoca dünyayı, iki boynuzcuğunun ortasında.
Boynuzlarında saklar ölenlerin ruhlarını.
Ölünce insan ruhu gurdruk olur, çıkar ağızından,
Sonra ganatları çıkar gurdrukun.
Uçar, gider...
Sarı Öküz'ün boynuzcuklarının içine girer.
Boynuzun içine girmeyenlere
Sarı Öküz çok kızar!
Guyruğunu sallar, govalar onları.
Yerinden oynarsa Sarı Öküz,
Tepininca, yer sarsılır, zelzele olur.
Ne zaman dolacak boynuzcuklarının içi ruhlarla,
Taşıyamayacak dünyayı,
Boynuzcuklarının ortasında.
Boynuzları patlayacak, parımparça olacak
Dünya düşüp darmadağın olacak, zelzeleyñan.
Ortaya saçılacak,
Sarı Öküz'ün boynuzcuklarındaki ruhlar.
Her yana yayılacak.
İşte, o gün mahşer günüdür.
Havada galanlar cennete gidecek,
Cehenneme gidecek, toprağın bastırılanlar."*

3.1. Doğacılık Etkisi ve Toprak Ana Kültü

1856'da Sanskritçeyi çözen Max Muller, dinî metinlerdeki tanrı isimlerinin doğa güçlerinin sembolleri olduğunu görünce, "ilkel" insanın korku duygusuyla doğa güçle-

rine ibadet yolunu seçtiğini düşünmüştür. Ona göre dinsel düşünceyi doğuran doğanın en büyük mucizesi, süreklilik, değişmezlik ve kendini sonsuz yinelemesiydi. Doğal güçler, insan eylemlerine benzerliklerine göre sınıflandırılmıştır. Örneğin toprak, kendi çocuklarını sınırsız besinlerle ödüllendiren ana veya atadır. Tinsel dünya bir kez keşfedildikten sonra insan ruhu ve atalara tapınma, doğaya tapınmanın bir yansıması olarak gelişim gösterecektir (Tylor 1994:103).

Belirli kurallar gözetildiğinde doğaüstü güçleri insanlar için koruyucu olabilirler. Koruyucu doğa güçleri arasında Toprak Ana'nın özel bir yeri vardır (Hoppal 2001:213). Toprak Ana'nın kendi çocuklarına besin maddeleri vermesini sağlayan araçsa kutsal öküzdür. Bu durum, Sarı Öküz Miti'nin kökenlerinin doğacılık ve Toprak Ana/Ata tapıntısına değin gerilere gidebileceğini göstermektedir.

İnsan, avcılık ve toplayıcılıkla yaşamını sürdürdüğü çok eski zamanlarda, insan/boğa ilişkisinin izlerini mağara resimlerinde görmek mümkündür (Şimşek 2017:593). Hayvanlar henüz evcilleştirilmemişti. Avcılar, yaban boğa sürülerini besin stoğu olarak görüyordu. İnsan temsili resimlerin hayvan resimlerinden çok daha sonra ortaya çıkmış olması, hayvanların kontrol edilemeyen gizemli güçlere sahip olduğu düşüncesinin göstergesidir (Hoppal 2001: 218).

İnsan kendini doğanın çocuğu olarak kabul etmişti. Barınak inşa etmek yerine doğal olarak oluşmuş mağaraları yerleşim yeri olarak seçiyordu. Yaşadıkları alanın yakınlıklarında düzensiz şekilde bitki yetiştirmiş olmaları muhtemeldir. Bu dönemde kadının birleştirici rolü onu klan içerisinde başat bir güç elde etmesini sağlamıştır (Çobanoğlu 2001:30). Toprak Ana'yla oluşturulan hassas denge, doğayla oluşturulan uyumun yansımasıydı. Doğaya uyumlu eylemler, kutsanarak toplumsal belleğe yerleşmiş ancak bir nedenselliğe bağlanmamıştı. Diğer bir anlatımla insanın dünyadaki varlığı, henüz yüce bir ereğe varmak için izlemesi gereken bir yol olarak algılanmıyordu. İnsan, ölümden sonrası için değil, bu dünyayı güzelleştirmek için yaşamalıydı.

Sarı Öküz Miti'nde mahşer günü ve Cennet-Cehennem'den bahsedilmektedir. Cennet-cehennem tasarımı, Türkler henüz İslâmiyetle tanışmadan önce inanç dünyalarında belirginleşmeye başlamıştı. Altay şamanizmde gökte on yedi kat ışık âlemi, yer altında dokuz kat karanlık âlemi vardır. Orta yerde insanların yurdu, yeryüzü bulunmaktadır. Gök Tanrı, göğün en üst katında cennette yaşamaktadır. İyi ruhlar ölünce kuş olup uçarak ona gider, kötü ruhlar ise yerin derinliklerine inerdi (Çubukçu 1990:774). Bu evren tasarımı, Türklerin İslâmiyeti kabulünü kolaylaştırdığı gibi İslâmiyetin detaylı bir şekilde işlediği Cennet-Cehennem mekânları ise Türk inanç sistemini zenginleştirmiştir.

Sarı Öküz Miti'ndeki Cennet-Cehennem, "günah-sevap" gibi insanın yaşamı süresince gerçekleştireceği eylemlerinin sonucu ulaşılacak ilâhi mekânlar değildir. Eski Türklerde Cennet, yeni bir hayatın başlayacağı yerdir (Mirşan 1991:18,24). Mahşer günü toplumsal bellekte oluşmuş fakat henüz insanın, eylemlerinden dolayı hesaba çekileceği yargı anına dönüşmemiştir. Sarı Öküz Miti'nde Cennet veya Cehenneme gitme, insanın müdahil olmadığı bir doğa olayına, zelzelenin sonucuna bağlanmıştır. Doğacılık etkisi açıkça görülmektedir. Zelzelenin nedeni ise dünyayı boynuzlarının üzerinde taşıyan öküzün kıvıldamasıdır (Ögel 2010: 538-539). Benzer betimlemeler Kıbrıs'la birlikte Anadolu, Çuvaş, Başkurt, Kırgızistan Türklerine ait mitlerde de yer almaktadır (Balcı 2019:237). Onondaga Kızılderilileri'nin kozmogonisinde öküzün yerini alan kablumbağa almıştır (Kızıldağ 2017:1019).

Sarı Öküz'ün boynuzları ruhlarla dolduğunda dünyayı daha fazla taşıyamayacak, düşüp parçalanacaktır. Dünyanın nereye düşeceği açık olmamakla birlikte, "yeraltı-yeryüzü-gökyüzü" üçlemesinden, dünya benzeri bir yer olduğunu anlıyoruz. Doğal bir

olay sonucunda toprağın altında kalan ruhlar Cehenneme, havada kalanlar ise Cennet'e gidecektir.

3.2. Canlılık Etkisi ve Atalar Kültü

Başlangıçta mağara yakınlarında küçük çaplı bitki yetiştiriciliğinin gelişmesi, avcılık yapan erkeğin hayvanları evcilleştirmesiyle avcı-çobanlığa geçilmiştir. Düzenli beslenme kaynaklarına kavuşum, aile içerisinde kadının konumunu sarsmış, ataerkil topluma doğru evrimsel devinim başlamıştır (Çobanoğlu 2001:30). Yetiştirilen hayvanların et, süt, yün, deri ve kemiklerinden yararlanma yollarının keşfi, hayvanların yük taşımacılığında kullanılması ve sabana koşulması uzun teknik gelişimin sonucudur. Doğacılığın bir biçimi olan canlılık ve atalar kültü bu aşamada önem kazanmış, soyundan gelindiğine inanılan kurt, kartal, boğa gibi birtakım kutsal varlıklar türemiştir. Yarı insan yarı boğa olarak canlandırılan *ar-boğa*, *ud-ana* (sığır) gibi varlıkların türeyip toplumlarda ilahi yer edinmesi bu gelişime örnektir.

İlk insanların düş veya trans halini açıklama çabaları; biri gün boyu, diğeri uyku ve trans halindeyken etkin (beden ve ruh) iki varlığın keşfiyle sonuçlandı (Hoppal 2001:209). Ruh, bedeni süresiz terk ettiğinde ölüm gerçekleşiyordu. Bedenin ölümlü oluşu, ruhun ölümsüz oluşuyla dengeliyordu. Ruh, başka bir insan bedeninde geri dönüşüncüye kadar değişik varlıkların bedenlerinde konaklayabilirdi. Bu nedenle her canlı kıymetli ve saygıyı hak etmekteydi (Tylor 1994:72). Canlılık inancı ölümün bir son olmadığını, ruhun bir bedenden ayrılarak başkasına geçtiğini veya başka bir yere gittiğini öngörür. Henüz öte dünya inancı oluşmamıştır. Sarı Öküz Miti'nde ruhun bedenden çıkışı, kurtçuğa dönüşmesi, kanatlarının çıkarak uçması, canlılık inancındaki kabulganlığın/don değiştirme açık bir göstergesidir. İslâmiyetle birlikte bu inanış hemen terk edilmemiştir. Kabulganlık, efsane ve masallarda sıklıkla yer almıştır (Boratav 1978:109). Türk dervişlerinden Kaygusuz Abdal'ın şeyhi Abdal Musa'nın geyik donuna büründüğü söylenir (Ocak 1983:155).

Doğacılıkta aile reisi, göksel varlıklarla aile üyeleri arasında aracı konumundadır (Yörükân 2009:50-51). Soyun koruyucusu olarak seçilen atalar kült hâline geldi. Sarı Öküz Miti'nde ölüm, ruhun bedenle işini tamamlamasını anlatır. Ruh, boynuzun içine girmelidir. Ruh boynuzun içinde kaldığı sürece, dıştan gelebilecek kötülöklere karşı korunacaktır. Boynuzlarda tek tek biriken ruhlar, bir araya geldiklerinde dünyayı taşıyacak güce erişirler. Atalar kültünün en göze çarpan inancı, ataların ölüm sonrası ailelerini korumaya devam etmesidir. Altay Şamanizmi'ne göre ölen eğer bir çocuksa, ailesinin yanında yedi gün, eğer bir yetişkinse kırk gün yaşadığına inanılır (Antohin 2008:36). Kıbrıs'ta ruhun ölüme alışmadığı veya inanmadığı için kırk gün ailesinin yanında kaldığına inanılır. Bu nedenle ölümün kırkinci günü onu uğurlamak için mevlit okutulur (Bağışkan 1997:228-9). Atalara saygı, kurban kesmek ve aş sunma şeklinde gerçekleştirilir. Kurban kesmek, Gök Tanrı inancının en temel ibadetidir. Aş sunma, kansız kurbandır. Kıbrıs Türkleri arasında ölümden sonra "kabir kurbanı" kesmek adettir (Yonga 2019:142). Ayrıca ölümden sonraki mevlit ayininde türlü yiyecekler 'mevlitlik' olarak dağıtılır. Mevlitlikleri alanların, "ölmüşlerinin ruhuna değsin", "ölmüşlerinin canı için" şeklinde karşılık vermesi, atalar kültündeki ululamalardır.

3.3. Öküzün Boynuzları Üzerinde Duran Dünya

Yaklaşık 30.000 yıl öncesine ait mağara resimlerinde hayvan özniteliklerine sahip insan imgeleri görülmeye başlanmıştır. Orta Asya'ya yakın bir alanda, bu dönemde insanların gömülmeye başlanması ve yanlarına mezar armağanları bırakılması, ölüm sonrası inançlarının oluştuğunu göstermektedir (Trinkaus vd. 2018:7-8). Bu durum, doğaüstüyle iletişim kuran totemik düşüncenin varlığını düşündürür (Mithen,

1996:176). Sürü hayvanlarının ardından atın evcilleştirilmesi ve madenlerin, özellikle demirin keşfi sonrasında ormanlar terk edilerek, atlar için geniş otlakların bulunduğu bozkıra çıkmış ve ataerki düzene geçilmiştir (Çobanoğlu 2001:22). Öte dünya veya hayvan ruhlarıyla ilişkili totem inancının bu dönemde yayıldığını görmekteyiz. Totemcilik, insanın hayvan, bitki ve diğer doğal nesnelere içinde yaşadığı düşünülen ruhlarla gizemli bağlar kurmasına dayanır. Bu durum köken mitlerinde kendini akrabalık ilişkisiyle gösterir. Örneğin Türkler arasında kurt ve boğa önemli atalar arasındadır (Roux 1994:151). Sarı Öküz'ün boynuzları arasında duran dünya imgesel bir totemdir (Uraz 1994:149). Yeryüzünün koruyucu totemi Sarı Öküz'ün boynuzlarını yitirmesiyle ölmüşlerin ruhları son duraklarına uğurlanacaktır.

3.4. Ruhgüder Şaman

Şamanizm insanlığın ilk dinlerinden biridir. Paleolitik Çağ'da avcı yaşam tarzı içerisinde hayvan ruhlarıyla ilişki kurabilmek için canlılığın belli yönlerinin şamanlar tarafından düzenlenmesi sonucu oluşmuştur (Hoppal 2001:210). Şaman, Tunguz dilinde trans hâlinde, ruhani müttefikleri yardıma çağıran kişiler için kullanılan *şaman* sözcüğünden diğer dillere geçmiştir. Yakutça *ojun*, Moğolca *büga*, *böge* veya *bögü* ve Türkçe-Tatarca *kam* olarak adlandırılır (Temir 1991:123). Şaman, doğaüstü güçlere sahip şifacı, yarı zamanlı uygulayıcıdır. Şamanlık kişiye üç yolla geçer: İçsel çağrı, kalıtsal aktarım ve klanın veya kendinin isteğiyle (Eliade 1999:31). Şaman ritüelleri dururgörü yeteneğini harekete geçiren bir dizi tekrarı içerir (Sidky 2015:35). Şaman, eğitim sırasında kötü ruhlarla nasıl savaşılabileceğini, hastaları nasıl iyileştireceğini ve ölmüşlerin ruhlarına son yolculuklarında nasıl eşlik edeceğini öğrenir. Bir ruhgüdere- *psychopompe* dönüşür (Eliade 1999:22). Şaman için dost bir hayvana sahip olmak yeni âlemlere gidebilmenin ilk koşuludur.

Bozkırda dolaşp sürülerini besleyenler, kendi aralarında ittifaklar oluşturarak devlet oluşturmayı başardılar (Ögel 1978:38). Yeni yaşam tarzı, hayvan kültürünün gelişmesine de aracılık etti. Şamanlar kurt, boğa, kartal, ayı gibi hayvanları müttefik olarak seçtiler. Şamanın karşılaştığı her tehlikede, erk hayvanı onun hem şansı hem de koruyucusu olmuştur (Enveri 2018:95). Sarı Öküz Miti'nde kutsal hayvan öküzün boynuzlarını kaybetmesi, gücünü yitirmesini simgeler ki bu durumda koruduğu ruhlar ortalığa saçılmıştır.

3.5. Güç Sembolü Olarak Boynuz ve Kuyruk

Boynuzlarıyla dikkat çeken Gök Oğul, aynı zamanda ilk şaman olarak bilinmektedir (Beydili 2004:106). Sarı Öküz Miti'ndeki boynuz, tesadüfen seçilmiş bir uzuv değildir: Kudretinin sembolüdür. Tunguzlarda "*Buga*", yaşamı kontrol eden kudret sahibi bilge bir tanrıdır (Karakurt 2011:79). Kur'ân-ı Kerim Kehf Süresi'nde anlatılan boynuzlu Zülkarneyn'in demir külçeleri eriterek Ye'cûc ve Me'cûc'ün saldırısına uğrayan halkı koruması, benzer ilahi boğa anlatısıdır (Ateş 1995:1597). Diğer taraftan Dede Korkut'un öykülerinde Boğaç Han'ın gücünü boğayla sınaması inancın gücünü yansıtır (Arslan vd. 1997:249, Ergin 2004:82). İnanç; boşluk, tatminsizlik, hayal kırıklıkları, korku, nefret, ölüm gibi yaşam krizlerinin yarattığı belirsizliklerle baş edebilmeyi kolaylaştırır (Malinowski 1961:199-201).

Şaman davulu üzerindeki çizimler şamanın kimliğini yansıtır (Bozdemir vd. 2019:114). Davulların iç kısmına kendilerini temsil edecek, dış kısmına da ata ve şaman ruhlarını temsil eden resimler çizilerler (Bayat 2006:210). Sarı Öküz Miti'ndeki ölüm, ruhun bedenler arasındaki geçişini tamamlamasını yansıtır. O halde ruh, boynuzun içine girmelidir. Boynuzun içindeki ruh, zaman dışı bir zamandadır. Ruh, boynuzun içinde kaldığı sürece koruma altındadır. Öküz'ün kuyruğuyla kaçkın ruhlara doğru yeri gös-

termesi bu nedenledir. Şaman, ruhgüder olarak nasıl davulunun-*tümgür* tokmağıyla yeryüzündeki ruhlara yol gösteriyorsa, kozmik evrende Sarı Öküz kuyruğuyla ölmüşlerin ruhlarına rehberlik etmektedir. Şamanın davuluna vurduğu tokmak veya “yaşam kamçısı”, (Eliade 1999:182) Sarı Öküz’ün kuyruğuyla simgelenmektedir. Diğer bir anlatımla, Sarı Öküz makro-kozmosta şamanın görevini üstlenerek, kaçkın ruhları terbiye etmeye çalışmaktadır. Bu çabanın nedeni kaçkın ruhlara zarar vermek değil, tıpkı bir şaman gibi onlara kılavuzluk etmektir (Roux 1994:222). Öküzün boynuzlarını kaybetmesi, ruhları ebedi varış yerlerine ulaştırmak için yapılmış yüce bir fedakarlıktır.

3.6. Öte Dünya İnancı ve Araf Düşüncesi

Altay şamanlarının “kalgançı çak/kalıcı çağ” mitlerinde, ebedi dünyanın kurulacağı ve hep öyle kalacağı aktarılır (İnan 1986:24-5). Sarı Öküz Miti’nde ruhlar, nihai ikametgahları olan Cennet veya Cehenneme gideceklerdir. Yeni mekânlar, yaşadığımız dünyanın devamı değildir. Dünyamız düşüp paramparça olacağı için yok olacaktır.

Catalhöyük’teki Neolitik tapınaklardaki en önemli hayvanın boğa olduğunu belirten Bernard Clive Dietrich (1974:101), onun doğurganlık ve bereketi temsil ettiği kadar ölümler için yapılan ayinlerle de bağlantılı olduğuna değinir. Öküz, nasıl ölü bir tohumun canlı bir bitkiye dönüşümüne aracılık ediyorsa insanın canlanmasına da aracılık edebilir. Bu inanç, İslâm içerisinde de kendine yer bulmuştur. Sığır, öküz veya boğa anlamına gelen Bakara, Kur’an-ı Kerim’in bir suresidir. İlginç olan Allah’ın ölümleri diriltme gücünü bu surede anlatılmış olmasıdır: İsrailoğullarından iki genç miras nedeniyle amcalarını öldürmüştür. Ancak katillerin kimler olduğu bilinmez. Musa, katilleri bulmak için Allah’tan yardım ister. O da bir sığır kesilmesini, bir parçasıyla ölüye vurulmasını buyurur. Sığır parçasıyla ölüye vurulur ve ölü dirilir. Dirilen kişi hem katillerinin kimler olduğunu söyler hem de Allah’ın diriltme gücünü kanıtlar (Bakara Suresi 67-73 Kur’an Meali 2011: 14-15).

Ruhun boynuzların içinde barınması Araf düşüncesini çağrıştırmaktadır. Araf düşüncesi İslâm kaynaklıdır. İslâmiyetin etkisiyle, 1431-1439 yılları arasında toplanan Basel-Floransa Konsili’nde resmî olarak Katolik Hıristiyan inancına geçmiştir. Latince Araf -*purgatorio* arındırmak, fiilinden türetilmiştir. Küçük günahlardan arınmak ve temizlenmek için geçici cezalandırma yeridir. İslâmiyet’te Araf, Cennet ile Cehennem arasında bulunan, günah ve sevapları eşit olanların bekletildikleri yerdir. Arapça’da kum tepesi anlamına gelen *urf*’un çoğuludur. Bir şeyin tünediği yer anlamına da gelir. Bu da Sarı Öküz’ün üzerinde durduğu dağı andırır. Dante Alighieri eserinde Araf’ı, kara bir dağ olarak betimler (1998:370). Kum tepelerinin sarı renkte olduğu düşünüldüğünde Sarı Öküz Miti’ndeki tasvir, İslâmiyet’e daha yakındır. Ruhun, Cennet veya Cehenneme gitmeden önce beklediği yer olan boynuz, şamanik tasarım içerisinde bir tür mitsel Araf’tır. İslâmiyet’in şamanizmle sentezini yansıtmaktadır. Tüm ruhlar, boynuzlar parçalanıncaya kadar orada kalacaklardır. Günahlardan arınma veya geçici azapla ilgili herhangi bir ibare yoktur.

3.7. Ruh Düşüncesi

Ruh düşüncesi, en “ilkel” hâliyle öte dünya inancını dışlar. Minnetari Kızılderilileri, öldürdükleri bisonların ruhlarının avlanılmak üzere yeniden canlanacaklarına inanıyorlardı (Eliade 1999:191). Atlaylı şamanlar için ruhlar dünyası üç tabakada varlık gösterir: Yeraltı ruhları- *körmüs*, yerüstü ruhları-*yer/su* veya gök ruhları-*kuday* (Antohin 2008:16). Türk ruh tasarımının kuş biçimli olduğu bilinmektedir (Avcıoğlu 1995:345). Sarı Öküz Miti’nde ise ruh uçan bir kurtçuktur. Ruh, beden kozası içerisinde kendini tamamlar ve ölüm vakti geldiğinde uçup gider. Bu kez bekleme yeri Sarı Öküz’ün boynuzlarıdır. Orada, tıpkı bu dünyada olduğu gibi yeniden bir metamorfozu bekleyecektir.

Doğayı gözlemleyen insanın metamorfoz döngüsünü Sarı Öküz Miti'ne ustalıklı uyarladığını söyleyebiliriz. Kurtçuğun metamorfoz sonucu kanatlarının çıkması, kelebeği çağrıştırır. Kelebek mitolojik olarak önemli bir semboldür. Bernard Clive Dietrich, Çatalhöyük'teki bir evde bulunan kelebek şeklindeki duvar resiminin boğa olarak da betimlenen Fırtına Tanrısı Teşup'un çift ağızlı baltasıyla aynı ölçülere sahip olmasından hareketle, kelebeğe boğa boynuzu arasında özel bir ilişkinin olabileceğini belirtmektedir (1974:101).

Yaşam gücü, bedende değil de beden için gizlenmiş olan ruhta; kurtçuktur. İçeriden dönerek kendini bulma, kutlu yol gösterici ruha ulaşmaktır. Bu kez Sarı Öküz Miti'nde makro-kozmosdaki boğa/öküz, insanın içindeki mikro-kozmosa taşınmıştır. Atalar yoluyla aldığı ruh insanın içinde yaşamaktadır. Bu, Türk tasavvuf düşüncesinin çıkış noktasıdır. Yunus Emre'nin dizelerinde "*Beni bende demen, bende değilim/ Bir ben vardır bende, benden içeru*" diye ifade ettiği, mistik varoluşun özü; "*alter egosu-öteki ben*"dir. Mevlana'da ise varoluşun özü ölümle uyanmaktadır. Çünkü ölüm, âşıkların vuslatıdır (Aydın 1997:34). Sarı Öküz Miti'nde dünyanın paramparça olmasında sonra havada kalan ruhlar, böylesine büyük bir vuslat yaşayacaklardır.

Sonuç

Kıbrıs Türkleri, Orta Asya'dan başladıkları tarih serüveni boyunca pek çok dini ve etnik unursurla temasa geçmesi, inanç dünyalarının zenginleşmesine neden olmuştur. Osmanlı İdaresi'nin sağladığı inanç özgürlüğü, Kıbrıs'ta çökkültürlü yapının korunmasını sağladığı gibi Kıbrıs Türkleri'nin İslam'la birlikte eski alışkanlıklarını da sürdürmelerine olanak vermiştir. Sarı Öküz Miti, içerisinde barındırdığı arkaik öğelerin çözümlenmesi Kıbrıs Türkleri'nin inanç yapısının hangi etkiler altında kaldığını anlamamızı sağlamıştır.

Bir toplumun farklı çağlarına ait inanç öğelerini verili bir anda barındırması; yeni din kabullerine rağmen eski inanç öğelerinin taşınması için bağdaştırmacılığın özel bir türü olarak kullanılması önerilen dinî akışkanlık kavramı, şu ön kabulleri içerir; a. bir toplumun farklı dinlerle karşılaşması sahip olduğu inanç dünyasını geliştirir, b. belirli bir tarihsel anda birden çok dinin farklı etkilere sahip öğeleri, farklı düzeylerde o toplum üzerinde etkili olabilir, c. her toplum kendi doğaüstü evrenini gereksinimlerine uygun olarak şekillendirir, d. dini sembollerin değer ve seçimleri, insanın toplumsal çevresinin hayali temsilleri içerisinde sürekli gelişir ve e. bir kültürel sistem olarak din, toplumun farklı gereksinimlerine hizmet edecek şekilde etkin veya edilgen dinî öğeleri bir arada barındıran eklektik bir yapı sergiler. Bu sayededir ki bir toplum aynı inanç dünyası içerisinde yüzyıllar boyunca kalsa bile doğaüstü algılayışı ve doğaüstünün günlük yaşamı etki tarzı değişebilmektedir. Esasen biri diğerleri üzerinde baskın iken diğer inanç öğeleri ona tabi ve edilgen halde bulunmaktadır. Sarı Öküz Miti'nin çözümlenmesinden de anlaşılacağı üzere Kıbrıs Türkleri için baskın inanç, sadeleştirilmiş İslam'dır.

Boğa/öküz mitleri binlerce yıldır Orta Asya, Anadolu ve Doğu Akdeniz'de benzer toplumsal koşullara sahip topluluklar arasında dolaşım hâlinindedir. Neolitik devrimin şafağında boğanın insanın tarımsal ortağı olup da öküze dönüşmesiyle, ilâhi alanda güç, bereket, ölüm ve yeniden doğumla ilgili mitlerin konusu olmaya başladı. Tohumdan ürüne ulaşan tarımsal sürecin kol işçisi öküz, ölü bir tanenin canlı bir bitkiye dönüşümüne nasıl aracılık etmişse, ölüleri diriltilecek güce sahip olabilirdi. Sarı Öküz miti, doğa güçlerine verdiği özel anlamla Kıbrıs Türkleri'nin geçmişinde sahip oldukları doğacılık ve Toprak Ana/Ata tapıntısı yansıtmaktadır. Ayrıca Sarı Öküz Miti'nde ruhun bedenden çıkışı, kurtçuğa dönüşmesi, kanatlarının çıkarak uçması, canlılık inancının

göstergesidir. Sarı Öküz'ün boynuzları arasında duran dünya imgesel ise bir totemdir. Şamanın ölümlerinin ruhlarını ebedi varış yerlerine ulaştırma görevini Sarı Öküz, kuyruğuyla yerine getirmektedir. Ruhun, Cennet veya Cehenneme gitmeden önce beklediği yer olarak boynuz, şamanik tasarım içerisinde bir tür mitsel Araf'tır. Sarı Öküz Miti'ndeki Cennet-Cehennem tasviri İslam'ın arkaik dini öğeler üzerine baskın hale geldiğini göstermektedir. Bu saptamalardan da anlaşılacağı üzere Kıbrıs Türkleri'nin çok eski zamanlara ait farklı inanç öğeleri, dini akışkanlık sayesinde günümüze taşınmıştır. Adanın coğrafi olarak yalıtılmışlığı, görece kapalı toplum yapısını desteklemiştir. Sarı Öküz Miti, özgün geçmişiyile Kıbrıs Türkleri'nin inanç serüvenini günümüze ulaştıran nadir eskatolojik mitlerden biridir.

YAZARLARIN KATKI DÜZEYLERİ: Birinci Yazar % 100.

ETİK KOMİTE ONAYI: Çalışmada etik kurul iznine gerek yoktur.

FİNANSAL DESTEK: Çalışmada finansal destek alınmamıştır.

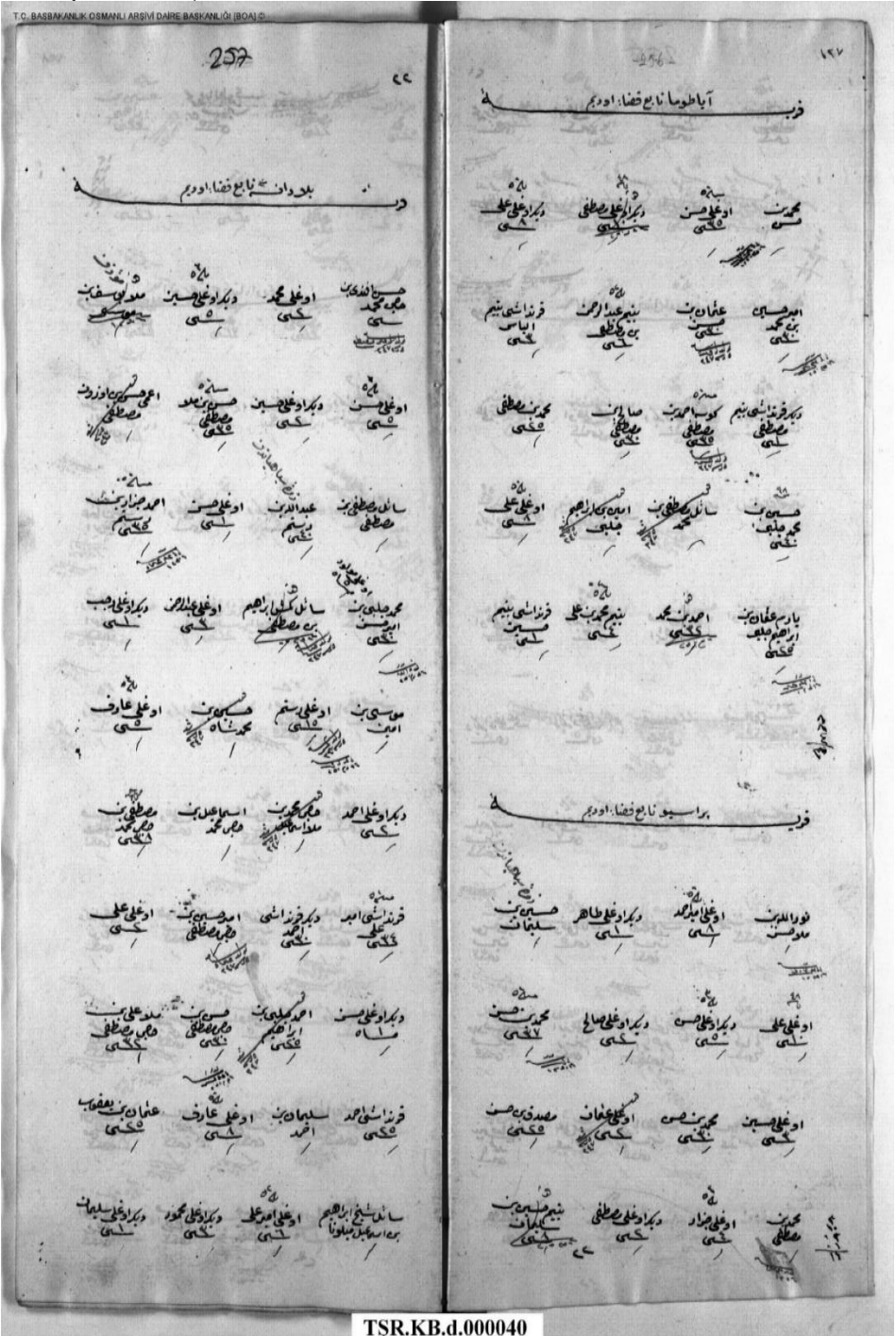
ÇIKAR ÇATIŞMASI: Çalışmada potansiyel çıkar çatışması bulunmamaktadır.

KAYNAKÇA

- Alighieri, Dante. *İlahi Komedya*. Çeviren: Rekin Teksoy, İstanbul: Oğlak Yayınlar, 1998.
- Antohin, A.V. "Ruhlar ve Tanrılar Hakkında". *Türk Dünyasında Din ve Gelenek Üzerine Şamanizm Burhanizmi ve Yesevilik*. (Der. Engin Akgün). İstanbul: Doğu Kütüphanesi Yayınları (2008):16-48.
- Arslan, Mustafa ve Köktürk, Milay. "Boğaç Han Hikayesinde Davranış Analizi". *Türk Dünyası İncelemeleri Dergisi* (1997): 247-255.
- Atay, Tayfun. *Din Hayattan Çıkar: Antropolojik Denemeler*. İstanbul: İletişim, 2004.
- Ateş, Süleyman. *Kur'an'ı Kerim Tefsiri*. İstanbul: Milliyet Yayınları, 1995.
- Avcıoğlu, Doğan. *Türklerin Tarihi- I*. İstanbul: Tekin Yayınları, 1995.
- Aydın, Mehmet. *Türklerin Felsefe Kültürüne Katkıları*. Ankara: Ankara Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları, 1997.
- Bağışkan, Tuncer. *Kıbrıs Türk Halkbiliminde Ölüm*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 1997.
- Balci, Fatih. *Türk Kültüründe Boğa Öküz*. İstanbul: Hiperyayın Yayınları, 2019.
- Balkın, Jack M. "Yapısöküm". *Uludağ Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi* 13/1 (2004): 321-332.
- Başkan, Seyfi. *Karamanoğulları Dönemi Konya Mezar Taşları*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1996.
- Bayat, Fuzuli. *Ana Hatlarıyla Türk Şamanlığı*. İstanbul: Ötügen Yayınları, 2006.
- _____. *Mitolojiye Giriş*. İstanbul: Ötügen Yayınları, 2019.
- Berathlı, Nazım. *Kıbrıslı Türkler'in Kökenleri ve Kıbrıs'ta Bektaşilik*. İstanbul: Kalkedon Yayınları, 2008.
- Beydili, Celal. *Türk Mitolojisi Ansiklopedik Sözlüğü*. Ankara: Yurt Kitap Yayınları, 2004.
- Boratav, Pertev Naili. *100 Soruda Türk Halk Edebiyatı*. İstanbul: Gerçek Yayınları, 1978.
- Bozdemir, Oğuz ve Özçelik, Hüseyin. "Şamanist Ritüeller Kapsamında Şaman Davulunda Bulunan Sembollerin Değerlendirilmesi Üzerine Bir Araştırma". *Akademik Sanat Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi* -K15 (2019):102-116.
- Bull, Malcolm. *Kıyamet Teorileri ve Dünyanın Sonları*. (Çev. İbrahim Şener). İstanbul: İzdüşüm Yayınları, 2005.
- Campbell, Joseph. *Yaratıcı Mitoloji Tanrının Maskeleri*. (Çev. Kudret Emiroğlu). Ankara: İmge Kitabevi Yayınları, 2003.
- Çevikel, Nuri. *Kıbrıs Eyaleti-Yönetim, Kilise, Ayân ve Halk (1750-1800) Bir Değişim Döneminin Anatomisi*. Gazimağusa: Doğu Akdeniz Üniversitesi Yayınları, 2000.
- Çınaroğlu, Menderes. *Türk Kültüründe Eskatoloji Mitlerine Dair Bir İnceleme*. Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, 2008.
- Çobanoğlu, Özkul. "Türk Mitolojisi Türk Dünyası Ortak Edebiyatı". *Türk Dünyası Edebiyat Tarihi (1)*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları, (2001):5-85.
- Çubukçu, İbrahim Agah. "Kültür Tarihimizde Din". *Belleten* Cilt: LIV Sayı: 210. (1990):773-803.
- Demosthenous, Areti. "The Maronites Of Cyprus: From Ethnicism To Transnationalism". *Gamer, I, 1* (2012): 61-72.
- Dietrich, Bernard Clive. *The Origin of Greek Religion*. New York: Walter de Gruyter Yayınları 1974.
- Dündar Recep ve Aydın, Mesut. "Karaman Eyaleti Niğde Kazasından Kıbrıs'a Göçürülen Aileler". *A. Ü. Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi* 47, (2012):225-256.
- Eliade, Mircea. *Mitlerin Özellikleri*. (Çev. Sema Rifat). İstanbul: Simavi Yayınları, 1993.
- _____. *Şamanizm- İlk Esrime Teknikleri*. (Çev. İsmet Birkan). Ankara: İmge Yayınları, 1999.

- Enveri, Ekber. "Zülkameyn ve Boynuzlu İskender -İskender-Nâmelerin Kökenine Dair". *Uluslararası Uygur Araştırmaları Dergisi* 12 (2018): 86-97.
- Eren, Hasan. *Türk Dilinin Etimolojik Sözlüğü*. Ankara: Dizgi Yayınları, 1999.
- Ergin, Muharrem. *Dede Korkut Kitabı*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 2004.
- Evans-Pritchard, Edward Evan. *Essays in Social Anthropology*. Londra: Faber & Faber Yayınları, 1962.
- Glazier, Stephen D. *Anthropology of Religion*. Connecticut: Greenwood Yayınları, 1997.
- Graves, Robert. *Yunan Mitleri*. (Çev. Uğur Akpur). İstanbul: Say Yayınları, 2010.
- Gürkan, Haşmet M. *Kıbrıs Tarihinden Sayfalar*. Lefkoşa: Galeri Kültür Yayınları, 2006.
- Hoppal, Mihaly. "Sibirya Şamanizminde Doğa Tapımını". *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi* 41/1 (2001):209-225.
- İnan, Abdülkadir. *Tarihte ve Bugün Şamanizm- Materyaller ve Araştırmalar*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 1986.
- Karadağ, Metin. *Türk Halk Edebiyatı Anlatı Türleri*. Ankara: Ürün Yayınları, 1995.
- Karakurt, Deniz. *Türk Söylence Sözlüğü*. Yayın Yeri Yok: F-Klavve Yayınları, 2011.
- Kayabaşı, Onur Alp. "Türk Mitolojisinde Eskatoloji Mitleri". *Folklor/Edebiyat* 21-86/2 (2016):217-203.
- Kızıldağ, Hasan. "Onondaga Kızılderililerinin Kozmogonî Miti: Kaplumbağanın Sırtındaki Dünya". *Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim Dergisi* 6/2 (2017):1019-1027.
- Kur'an Meali*. Hazırlayan: Halil Altuntaş ve Muzaffer Şahin. Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, 2011.
- Levi-Strauss, Claude. *Mit ve Anlam*. (Çev. G.Y. Demir). İstanbul: İthaki Yayınları, 2013.
- Malinowski, Bronislaw. *A Scientific Theory of Culture*. New York: Oxford Üniversitesi Yayınları, 1961.
- _____. *İkel Toplum*. (Çev. Hüseyin Portakal). Ankara: Öteki Yayınları, 1998.
- Marett, Robert R. *The Threshold of Religion*. Londra: Methuen & Co. Yayınları, 2004.
- Mithen, Steven J. *The Prehistory of the Mind: The Cognitive Origins of Art, Religion and Science*. Cambridge: Cambridge Üniversitesi Yayınları, 1996.
- Mirşan, Kâzım. *Bolbolar*. Bordo:Yayınevi Yok, 1991.
- Ocak, Ahmet Yaşar. *Bektaşî Menkabelerinde İslâm Öncesi İnanç Motifleri*. İstanbul:Enderun Yayınları, 1983.
- Öznur, Şevket ve Sadrazam, Ejdan. "Ak Sakallı Söylencesi Bağlamında Kıbrıs'taki Alevi/Türkmen İnanç Ögelerinin Kalıntılarının İncelenmesi". *Turkish Studies* 10/8 (2015): 1787-1800.
- Ögel, Bahaeddin. *Türk Kültür Tarihine Giriş-I*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1978.
- _____. *Türk Mitolojisi* Cilt: I. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 2010.
- Roux, Jean Paul. *Türklerin ve Moğolların Eski Dini*. (Çev. Aykut Kazancıgil). İstanbul: İşaret Yayınları, 1994.
- Sami, Şemseddin. *Kamus-i Türki*. Ankara. Türk Dil Kurumu Yayınları, 2015.
- Sarı, Arif. "Dulkadirli Türkmenlerinin Yurtları Hakkında". *Türkbilgi* 35 (2018):29-40.
- Seyidoğlu, Bilge. *Erzurum Efsaneleri*. Ankara: Ankara Üniversitesi Yayınları, 1985.
- Sidky, H. *Religion- An Anthropological Perspective*. New York: Peter Lang Yayınları, 2015.
- Şimşek, Fitnat. "Eskiçağ Toplumlarında Boğa Algısı ve İnanç". *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi* 10/52 (2017):592-599.
- Şirin, Hatice. "Öküz Sözcüğü Üzerine". *Türk Dili Dergisi* 12 (2019):4-17.
- Taçou, Constantin. *Din ve Fenomenoloji*. (Çev. Havva Köser). İstanbul: İz Yayınları, 1995.
- Temir, Ahmet. *Türkojoloji Tarihinde Wilhelm Radloff Devri Hayatı-İlmi Kişiliği- Eserleri*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 1991.
- Trinkaus, Erik & Buzhilova, Alexandra P. "Diversity and Differential Disposal of the Dead at Sunghir". *Antiquity* 92/361 (2018):7-21.
- Tylor, Edward B. *Primitive Culture: Researches into the Development of Mythology, Philosophy, Religion, Art and Custom*. Londra: Routledge Yayınları, 1994.
- Uraz, Murat. *Türk Mitolojisi*. İstanbul: Adam Yayınları, 1994.
- Yonga, Candaş. *Kuzey Kıbrıs 'ın Somut Olmayan Kültürel Mirası*. Lefkoşa: Okman Yayınları, 2019.
- Yörtkan, Yusuf Ziya. *Müslümanlıktan Evvel Türk Dinleri: Şamanizm, Şamanizm'in Diğer Dinler ve Alevilik Üzerindeki Etkileri*. İstanbul: Ötügen Yayınları, 2009.
- Yurdaydın, Hüseyin Gazi. *İslâm Tarihi Derleri*. Ankara: Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Yayınları, 1971.

EK-1: Karye-i Bladanisa Tabi-i Kaza-i Evdim 1831 Defter-i Nüfusu (Kaynak: KKTC Milli Arşiv ve Araştırma Dairesi)



TŞR.KB.d.000040

Karye-i Bladanisa Tabi-i Kaza-i Evdim

Hasan Efendi bin Hacı Mehmet Sinni	Oğlu Mehmet Sinni 2	Diğer oğlu Hüseyn Sinni 5	Molla Yusuf bin Musa Müezzın
Oğlu Hasan Sinni 5	Diğer oğlu Hüseyn Sinni 2	Hasan bin Molla Mustafa Sinni 35	Áma Hasan bin uzun Mustafa
Sail Mustafa bin Mustafa	Abdullah bin Rüstem Sinni 40 Zümre-i Sipahiyândan	Oğlu Hasan Sinni 1	Ahmet Cezzar bin Rüstem Sinni 35
Mehmet Çelebi bin Emir Hasan Sinni 30 Oğlu Mevlüt 5 mah	Sail Gümüş İbrahim bin Mustafa	Oğlu Abdurrahman Sinni 3	Diğer oğlu Recep Sinni 1
Musa bin Emin	Oğlu Rüstem Sinni 15	Hüseyn bin Mehmet Şah	Oğlu Arif Sinni 5
Diğer oğlu Ahmet Sinni 2	Hacı Mehmet bin Molla İsmail	İsmail bin Hacı Mehmet	Mustafa bin Hacı Mehmet Sinni 38
Karındaşı Emir Ali Sinni 34	Diğer Karındaşı Ahmet Sinni 30	Emir Hüseyn bin Hacı Mustafa	Oğlu Ali Sinni 2
Diğer oğlu Hasan 1 mah	Ahmet Çelebi bin İbrahim Sinni 25	Hasan bin Hacı Mustafa Sinni 30	Molla Ali bin Hacı Mustafa Sinni 32
Karındaşı Ahmet Sinni 25	Süleyman bin Ahmet	Oğlu Arif Sinni 8	Osman bin Yakup Sinni 25
Sail Şeyh bin İbrahim bin İsmail Milona	Oğlu Emir Ali Sinni 6	Diğer oğlu Mahmut Sinni 3	Diğer oğlu Süleyman Sinni 1
Mahmut Baltoy bin Hüseyn Sinni 25			

POLONYA, LİTVANYA VE BELARUS TATARLARINDA KÜLTÜREL MİRAS, GELENEK VE KİMLİK*

Cultural Heritage, Tradition and Identity among Tatars Living in Poland, Lithuania and Belarus

Prof. Dr. Metin EKİCİ**
Dr. Emilia TEMİZKAN***

ÖZ

Birbirine bağlı olan gelenek ve kültürel miras kavramları bir toplumun kimlik oluşumunda büyük rol oynamaktadır; özellikle de 600 seneden fazla Hristiyan Slav topluları arasında yaşayan küçük bir Müslüman Türk azınlığı söz konusu olduğunda sahip olunan gelenekleri yaşatmak daha da önemli hâle gelmektedir. Bu makalede inceleme konusu edilen Polonya, Litvanya ve Belarus (PLB)'ta yaşayan Tatar Türkleri, Doğu Avrupa'dadır ve bu bölge, Türk Dünyası adını verdiğimiz büyük coğrafyanın en batısında yer almaktadır. Makalede; Polonya Litvanya ve Belarus Tatarlarının geçiş törenleriyle ilgili geleneklerini ve bunların Tatar kimliğinin oluşumu ve bazı değişimlerle yaşatılarak korunmasının ve bazılarının yeniden canlandırılarak sürdürülmesinin rolünü değerlendirdik. "Polonya, Litvanya ve Belarus Tatarlarında Halk İnanmaları ve Uygulamaları" adlı doktora çalışmasından üretilen bu makalede, Tatarların eski ve yeni yazılı kaynaklarından ve alanda derleme çalışmasıyla kaynak kişilerden elde ettiğimiz verileri kullandık. Polonya, Litvanya ve Belarus Tatarlarının gelenekleri ve ritüelleriyle ilgili önemli kaynaklardan biri el yazmalarıdır. Bunların içerisinde eskiden ve günümüzde yapılan törenlere, gündelik ve dinî hayata dair önemli bilgiler bulunmaktadır. Ayrıca günümüzde icra edilmeyen bazı gelenekler de bu yazmalarda anlatılmaktadır. El yazmaları, Tatarların hayatında önemli rol oynamakta; bu yazmalar yalnızca dinî bilgi aktarma aracı olarak değil, aynı zamanda kültürel kimlik ve etnik aidiyeti belirlemede de önemli rol oynamaktadır. Bu noktadan bakıldığında, sözü edilen el yazmaları Tatar kültürünün devamlılığını sağlayan birer hafıza mekânları gibi değerlendirilebilir. Bu eserler Arapça, Çağatayca ve Lehçe (bazen Rusça ya da Belarusaça) olarak üç farklı dilde Arap harfleriyle yazılmıştır. Bu el yazmaları arasında; Kur'an, tefsir, "kitab (siyer-i nebi)", "chamai", "hramotka (cevşen)" veya "nuska (muska)", "dalawary (rulo şeklinde dualar)" ve "muhiir (duvara asılan levha)" bulunmaktadır. Sözlü kaynaklar ise hâlen Polonya, Litvanya ve Belarus'ta yaşayan ve yaptığımız alan araştırmaları sırasında bize geçiş törenleriyle ilgili inanma ve uygulamalar hakkında bilgi veren az sayıdaki Tatar Türkleridir. İncelemede elde edilen verileri toplamak için Polonya, Litvanya ve Belarus'ta gerçekleştirdiğimiz alan araştırmamızda; görüşme, katılarak gözleme şeklinde derleme yöntemleri kullanılmıştır. 2016-2018 yılları arasında gerçekleştirdiğimiz bu alan araştırmaları sırasında söz konusu kimliğin sürdürülmesine ve korunmasına katkı sağlayan birçok törene katılma fırsatımız oldu. Derleme yapmak için kaynak kişilerin seçiminde titizlik gösterilmiş, gözlem yoluyla elde edilen gelenek ve ritüeller hakkındaki bilgileri doğrulama ya da zamanla nasıl bir değişime uğradıklarını değerlendirmek için görüşme (mülakat) yoluyla elde edilen veriler kullanılmıştır. PLB Tatarları, Slav topraklarına yerleştirildiklerinden bir süre sonra aile ortamı dışında ana dillerini kullanma imkânı bulamamış ve yerel halkla sosyo-ekonomik ve sosyo-kültürel ilişki kurabilmek için Lehçe (Polonya'nın resmi dili) ya da yaşadıkları bölgedeki diğer yerel dilleri kullanmak zorunda kalmışlardır. PLB Tatarlarının yaşadığı ülkelerin belli bir süre Sovyet rejimi içinde kalması da PLB Tatarları üzerinde pek çok olumsuz etki yaratmış; Sovyet rejiminin getirdiği çeşitli yasaklar nedeniyle milli kimliklerini daha çok geçiş törenleriyle ilgili gelenekler ve ritüellerde yaşatmaya çalışmışlardır. Bu nedenle, çoğu geleneği din ve inanç unsuru olarak sürdürmekte ve korumaya çalışmaktadırlar. Ayrıca etnik kimliklerini yeniden canlandırmak için Kırım ve Kazan Tatarları ya da Türkiye'de yaşayan Tatarlar ile etkileşimleri çerçevesinde bazı geleneklerini son yıllarda yeniden canlandırmaya çalıştıkları da araştırmalarımız sırasındaki tespitlerimizdendir. PLB Tatarlarının somut olmayan kültürel miras unsurlarını yaşatma ve belli bir kısmını yeniden canlandırma çabaları üç ülkeye dağılmış olan Tatar Türklerinin kendi kimliklerini yaşatma mücadelesi olarak değerlendirilmelidir.

* Bu makale, Ege Üniversitesi SBE Türk Halk Bilimi ABD'de Prof. Dr. Metin Ekici danışmanlığında Emilia Temizkan tarafından hazırlanıp sunulan "Polonya, Litvanya ve Belarus Tatarlarında Halk İnanmaları ve Uygulamaları" başlıklı doktora tezinden üretilmiştir.

Geliş tarihi: 28 Ekim 2021 - Kabul tarihi: 14 Eylül 2022

Ekici, Metin; Temizkan, Emilia. "Polonya Litvanya ve Belarus Tatarlarında Kültürel Miras, Gelenek ve Kimlik" *Millî Folklor* 135 (Güz 2022): 33-45

** Ege Üniversitesi Türk Dünyası Araştırmaları Enstitüsü Türk Halkbilimi Anabilim Dalı, İzmir, metin.ekici@ege.edu.tr; mekici@yahoo.com, ORCID ID: 0000-0002-9400-8462.

*** tureckie@interia.pl, ORCID ID: 0000-0001-7178-1711.

Anahtar Kelimeler

Geçiş törenleri, el yazmaları, Polonya Tatarları, kültürel kimlik.

ABSTRACT

As a related and tied terms tradition and cultural heritage play very important role in creation and definition of identity. When it comes to a Muslim Turkish minority that has been living among the Christian Slavs for more than 600 years, keeping alive the owned traditions become much more important than ever. The Tatars, living in Poland, Lithuania and Belarus (PLB), that are the subject matter of this article, have been living in east Europe and this region is the west end of Turkic speaking world. In this article, we have dwelled on the role and importance of rites of passage and some other traditions that might have been sustained with some changes on the formation of Tatar identity in Poland, Lithuania and Belarus. Departing from the dissertation “The Folk Beliefs and Practices of Tatars Living in Poland, Lithuania and Belarus” in these article certain old and new written and oral sources are being utilized. As the most important written sources for the traditions and rituals are the manuscripts, those manuscripts provide very valuable information on the rituals about daily life and practices related to beliefs. It should also be reminded that some of the forgotten rituals and practices are described in those manuscripts. It is not an exaggeration to say that those manuscripts have not only provided information on the rituals and practices that plays very important role in the life of the Tatars, but they might also be valued as the memory boxes. Those manuscripts were written down in three languages; Arabic, Chagatai Turkish and Polish (some of them in Russian and Belarussian) and all the manuscripts were written with Arabic scripts. Some of manuscripts consist of verses from Koran and some of them are tafsir, and many of them are called “chamails”, “hramotka”, “nuska”, “dalawary”, and “muhir”. As for the oral sources, they are the Tatar Turks living in Poland, Lithuania and Belarus as small communities, and during our field work they provided information on their current traditions, rituals and practices. In order to obtain information on their traditions we had number of fieldwork trips between 2016 and 2018, and in order to record the information provided we used the method of “face to face meeting”, “observation” and “participation to event”. In order to observe, collect and record the current situations and meaning of each traditions we have participated number traditional ceremonies and we carefully selected our informants who had enough information on the past and current situation and changes took place in those rituals. It is our finding that the Tatars who located in Slavic land could not be able to speak their native language outside the household area. It is also our observation that Soviet rule of Poland, Lithuania and Belarus had certain negative effects and destruction on the cultural identity of the Tatars living in those countries. In the face of the bans exercised by Soviet regime Tatars have tried to keep their cultural identity alive by keeping the traditions related to the rites of passage and rituals alive. As a result, today most of the elements of intangible cultural heritage have been practiced and sustained as part of beliefs and religion. It is also our fieldwork finding and observation that the Tatars living in Poland, Lithuania and Belarus have been revitalizing some of the past rituals and traditions upon meeting and reuniting with their relatives in Crimea, Kazan and Turkey. It should be kept in mind that the struggle and efforts for keeping alive, safeguarding and recreating those intangible cultural heritage elements be regarded as keeping alive the cultural identity of Tatar Turks scattered in those three countries.

Keywords

Rites of passages, manuscripts, Tatars in Poland, cultural identity.

Giriş

Polonya, Litvanya ve Belarus (PLB) Tatarları, Avrupa'nın doğusunda ve Türk Dünyası'na göre ise en batıda yaşayan bir Türk toplumdur. Üç farklı ülkede küçük topluluklar hâlinde bulunmaları hem kendilerinin hem de içinde yaşadıkları ülkelerin yaşadıkları tarihi olayların bir sonucudur. Tarihsel olarak bakıldığında PLB Tatarlarının, 620 yıl önce Orta Asya'dan gelip Slav halklarının arasına yerleşen Kıpçak Türkleri olduğu görülür. Lehistan'ın sınırlarına yerleşmelerinin nedeni Prens Vitold'dur. Vitold, Tatarların iyi birer savaşçı olduğunun farkında olduğu için onların paralı askerler olarak Lehistan'a yerleşmelerini ve Töton Şövalyelerine karşı ülkesinin sınırları korumalarını teklif etmiş ve bunun sonucunda ilk Tatar gruplar bölgeye paralı askerler olarak yerleşmiştir. Litvanya Krallığı için savaşmaları karşılığında kendi inançlarını devam ettirmeleri gibi çeşitli haklar ve bazı bölgelerde de topraklar vermiştir. PLB Tatarları, Leh asillerle aynı haklara sahiplerdi ve ayrıca İslami geleneklerini devam ettirebilmek için, cami ve mezarlıklar kurmalarına ve Leh kadınlarla evlenmelerine de izin verilmiş-

tir. II. Dünya Savaşı'ndan sonra, 27 Temmuz 1944 tarihinde, Polonya Halk Cumhuriyeti ve Sovyet Rusya arasında yapılan antlaşmaya göre PLB Tatarlarının yaşadıkları topraklar, adını aldıkları üç ülke; Polonya, Litvanya ve Belarus arasında bölünmüştür. Günümüzde üç farklı ülke içerisinde yaşasalar da aslında tarihî sürece baktığımızda bunların aynı Tatar toplumunun üyesi olduğu açıktır. PLB Tatarları arasında günümüzde gözlenen bazı farklılıklar ise eskiden hüküm sürdükleri bölgenin bu üç ülke tarafından paylaşılması ve o dönemden günümüze kadar yaşadıkları bölge halkıyla karşılıklı etkileşimlerden kaynaklanmıştır. PLB Tatarlarının tarihi süreçleri hakkında bu kısa bilgiden sonra geçmişten günümüze bu Tatar toplumunun kültürel kimliklerini nasıl korudukları ve bu korumanın somut olmayan kültürel miras unsurlarıyla ilişkisi hakkında bilgi vermek yerinde olacaktır.

Kültürel miras kavramı 1907 yılında Hague'de kabul edilen "Kuşatma ve Bombardımandan 'Tarihi Anıtları' Korumak İçin Savaş Kanun ve Kuralları" adlı uluslararası sözleşmede (1907 Hague Regulations concerning the Law and Customs of War on Land protect "historic monuments" from sieges and bombardments. ilk olarak kullanılmışsa da kültürel mirasın korunmasına yönelik yaklaşımlar UNESCO'nun kuruluşu ile birlikte etkin olmaya başlamıştır. UNESCO tarafından 1950 yılından itibaren oluşturulan kültürel mirası koruma yaklaşımı hakkında ilk sözleşme, II. Dünya Savaşı sırasında kültürel mirasların zarar görmesi durumunun tekrarlanmaması için hazırlanan ve 1954 yılında benimsenen "Çatışma Durumunda Kültürel Mirasların Korunması Sözleşmesi"dir (Blake 2000: 61). 1960'lı yıllarda müzelerin ve doğal miras alanlarının durumu dikkate alınmış, UNESCO tarafından alınan kararlar ilk olarak 1970 yılında "Kültür Varlıklarının Kanunsuz İthal, İhrac ve Mülkiyet Transferinin Önlenmesi ve Yasaklanması İçin Alınacak Tedbirlerle İlgili Sözleşme" ve 1972 yılında ise "Dünya Doğal ve Kültürel Mirasının Korunması Sözleşmesi" benimsenmiştir. Bu ilk sözleşmeler daha çok somut kültürel miras unsurlarının korunmasını dikkate alan sözleşmeler olup, 2003'te imzalanan "Somut Olmayan Kültürel Mirasın Korunması Sözleşmesi" ile kültürel miras kavramının alanı genişletilmiş ve "Somut Olmayan Kültürel Miras (SOKÜM)" kavramı bilimsel literatüre girmiştir.

UNESCO tarafından 2003 yılında benimsenen sözleşmede SOKÜM "*Somut olmayan kültürel miras; toplulukların, grupların ve kimi durumlarda bireylerin, kültürel miraslarının bir parçası olarak tanımladıkları uygulamalar, temsiller, anlatımlar, bilgiler, beceriler ve bunlara ilişkin araçlar, gereçler ve kültürel mekânlar anlamına gelir. Kuşaktan kuşağa aktarılan bu somut olmayan kültürel miras, toplulukların ve grupların çevreleriyle, doğayla ve tarihleriyle etkileşimlerine bağlı olarak, sürekli biçimde yeniden yaratılır ve bu onlara kimlik ve devamlılık duygusu verir; böylece kültürel çeşitliğe ve insan yaratıcılığına duyulan saygıya katkıda bulunur* (2. madde, 1. fıkra)." şeklinde tanımlanmıştır (Oğuz 2018: 202).

Geniş açıdan bakılacak olursa somut olmayan kültürel miras; "Belli bir toplumda geleneğe bağlı olarak ortaya çıkan geleneksel veya başka bir ifadeyle kolektif eserlerin bütün şekillerini kapsayan bir terimdir. Bu miras sözlü gelenekleri, görenekleri, dilleri, müziği, dansı, törenleri ve kutlamaları içerir. Bu gelenekler ya kültürel ifade şekilleri yoluyla veyahut çeşitli kültürel faaliyetleri bir araya toplayan kültürel mekânlar yoluyla kendilerini açığa vurur. Somut olmayan kültürel mirasa yönelik bir odaklanma, geleneksel kültürün bir yaşama tarzı olduğunu gösteren, iç içe geçmiş ilişkiler ve paylaşılan bilgi sistemleri bütünü olduğunu vurgulayan sosyal bağlamcı bir odaklanma olmak zorundadır." açıklaması getirilmiştir (Ekici 2004: 16). Somut olmayan kültürel mirasın yaşatılması ve devamlılığı; aktarım, eğitim, katılım, ortak bellek, toplumsal bellek gibi

unsurlar sayesinde sağlanmaktadır (Oğuz 2013: 10). SOKÜM sözleşmesinde; “... bu onlara kimlik ve devamlılık duygusu verir...” ifadesinde de belirtildiği üzere, somut olmayan kültürel miras, aynı zamanda gelenek ve kimlik kavramlarıyla iç içe geçmiş bir kavramdır. Bu nedenle somut olmayan kültürel miras olarak benimsenen unsurlar ve onların temelindeki gelenekler aynı zamanda bir toplumun milli kimliğinin oluşumu ve sürekli kılınmasında etkilidir. Ancak pek çok kültür unsurunda olduğu gibi somut olmayan kültürel miras içinde yer alan unsurların ve onları oluşturan geleneklerin çeşitli etkilerle, değişime uğrayan unsurlar olduğunu belirtmemiz gerekir. Gelenek ve geleneğin değişimi konusunda Ekici, *Halk Bilgisi (Folklor) Derleme ve İnceleme Yöntemleri* adlı çalışmasında geleneğin yalnızca “eskilik” ve “aktarma” olgularına değil, “yaratıcılık” ve “değişme” özelliklerine de bakmak gerektiğini hatta bu özelliklerin daha önemli olduğunu belirtmektedir. Değişim iki şekilde gerçekleşmektedir. Birincisi, toplum tarafından yaşamı kolaylaştıran yeniliklerin benimsenmesiyle gerçekleşen değişimdir ve bu türdeki değişimler olumludur. Diğeri ise toplumun tamamı tarafından değil, birey tarafından benimsenen değiştirmelerdir ve bunlar olumsuzdur. Ancak, her iki türdeki değişimin arkasında bireysel yaratıcılık vardır (Ekici 2019: 20).

Bu makalede, PLB Tatarlarının somut olmayan kültürel miras kapsamına giren dil, inanç ve ritüel unsurlarının oluşumu, gelişimi, değişimi ve korunması ve bunların PLB Tatarlarının kültürel kimliğine etkisi değerlendirilmiştir.

600 seneden uzun bir süredir Polonya, Litvanya ve Belarus topraklarında yaşayan Tatar toplumu somut olmayan kültürel miras unsurlarını yaşatabilmek için farklı bir yol izlemektedir. İncelememizde PLB Tatarlarının somut olmayan kültürel mirası unsurlarını geçmişten günümüzde ne şekilde ve nasıl yaşatmaya çalıştıklarını ve bu unsurların Tatar kimliğine olan etkileri tartışılacaktır. Bu makaledeki veriler, PLB Tatarlarının 18. ve 19. yüzyıllarda yazıya geçirilmiş el yazmaları olan *chamaifler* vb. gibi yazılı kaynaklar yanında; yine PLB Tatarlarının yaşadıkları üç ülkeyi esas alarak 2016-2018 yılları arasında yaptığımız alan araştırmalarında gözlem ve görüşme yöntemleriyle yaptığımız derlemelere dayanmaktadır.

SOKÜM unsurlarının birinci grubunda “dil ve dille oluşturulan unsurlar” yer alırken, SOKÜM unsurlarının yaratılması ve sürdürülebilir kılınmasında kullanılan “...araç, gereçler ve kültürel mekânlar” ifadeleri dille oluşturulan SOKÜM unsurlarının yaratımı, aktarımı, yaşatılması ve korunmasında kullanılan el yazması kitap vb. türden belgeleri ifade eder. Bu noktada PLB Tatarlarının el yazmaları, onların dille ilgili ve geçiş dönemleriyle ilgili SOKÜM unsurlarının sürdürülmesinde çok önemli bir role sahiptir. Bu el yazması metinler yalnızca dinî bilgileri aktarma aracı değil, aynı zamanda kültürel kimliği belirlemeye yardımcı olan ve Tatar kültürünün devamlılığını sağlayan birer “araç-gereç” ve “hafıza mekânları”, gelenek taşıyıcısı, aktarıcısı ve koruyucusudur. Bu nedenle PLB’de yaşayan hemen her Tatar’ın evinde bu el yazmalarından en az bir tane bulunmaktadır. El yazmalarıyla ilgili bazı genel bilgiler verecek olursak bunların en ilgi çekici yanlarından biri Arapça, Çağatayca ve Lehçe (bazen Rusça ya da Belarusça) olarak üç farklı dilde yazılmış olmalarıdır. Genellikle dua kısımları Arapça kaleme alınmışken, Çağatayca kısımlar bu duaların tercümesi ve ayrıca hangi niyetler için kullanılacağına açıklandığı kısımlardır. Bölge dili olan Lehçe veya Rusça kısımlar ise duaların tercümelerini ve ayrıca Tatar gelenekleri ile İslam dini ve inançlar hakkında bilgileri içermektedir. Üç farklı dilden hangisinde yazılmış olursa olsunlar bu yazmalar mutlaka Arap harfleriyle yazılmıştır. Bu el yazmaları sayesinde PLB Tatarlarının geçiş dönemleriyle ilgili geleneklerin geçmişteki uygulanma şekilleri ve hatta eskiden uygulanan, ancak zamanla sürdürülemeyen ritüeller ve uygulamalar hakkında da bilgi sahibi

olduğumuz gibi, günümüzde yaşatılan pek çok geçiş ritüelinin uygulanma şeklinde de bu yazmalar etkilidir.

PLB Tatarlarında Somut Olmayan Kültürel Miras Unsurları

PLB Tatarlarının Lehistan'a yerleşme tarihine baktığımızda bu toplumun ana dille-rini bir süre sonra Tatar toplumu dışı ortamlarda kullanamadıkları, bu nedenle içinde yaşadıkları bölge yerli halkının dili olan Lehçe ve o dilin bölgesel ağızlarını benimse-dikleri görülmektedir. Sosyal açıdan düşünüldüğünde PLB Tatarlarının ana dillerini kullanamamalarının önemli sebeplerinden birinin Hristiyan Slav kadınlarla yapılan evlilikler olduğunu söylemek mümkündür. Ancak Czesław Łapicz'in doğru bir şekilde tespit ettiği gibi, Slav kadınlarıyla yapılan evliliklerden ziyade, PLB'ye Altınordu Han-lığından gelen Tatarların çeşitli kabilelere mensup olmaları ve farklı Tatar ağızlarında konuştukları için ortak bir Tatar ağzında birleşmelerinin mümkün olmaması, bu yaban-cılaşmanın temel sebebidir. Bu durumda, ortak ve bir Tatar ağzı kullanımından bahset-mek zor olsa da ortak bir ibadet dilinden bahsedilebilir. Bu ibadet dili, PLB Tatarlarının yazılı dini metinlerinde ve günlük ritüellerinde bugüne kadar koruyup yaşattıkları keli-me ve kalıp ifadelerdir. Bölge halklarının kullandığı konuşma ve yazı dili, bir taraftan Tatarların yerel toplumla daha kolay anlaşmalarını sağladığı gibi, aynı zamanda kendine has farklı ağızlarda konuşan ve Tatar adı altında toplanan toplumun ortak noktasını teşkil etmiştir (Łapicz 1986: 214-215). Bir toplumun somut olmayan kültürünü muhafaza etmeye yardımcı olan en önemli unsur dildir. Dil sayesinde masal, destan, türkü ve efsaneler gibi somut olmayan kültürel miras unsurları kuşaktan kuşağa aktarılmaktadır. Bu durum PLB Tatarlarında söz konusu değildir. Kendi kültürünü geleneksel anlatılar üzerinde koruyamayan, ancak kültürün ritüeller ve inanç boyutundaki kültürel miras unsurlarını korumaya çalışan PLB Tatarları, fonetik olarak yerel dil olan Lehçe'den etkilenmiş, Tatarca'ya has kelimeler ancak ritüelistik dil içerisinde kullanılagelmiştir. Bölge halkının dili olan Lehçe'yi konuşma dilinde kullandıkları için Tatarlar ritüeller yoluyla hem Türk kültürünü hem İslam'ı hem de Tatarca dil unsurlarını yaşatmaktadır. Bu durum PLB Tatarlarının kimlik oluşumunu da etkilemektedir.

PLB Tatarlarının dini ritüelleriyle ilgili SOKÜM unsurlarını korumaları formal ve informal eğitim yoluyla mümkün olmaktadır. Bölgeye yerleştiklerinden beri dinî eğitimi sadece ailelerinin yanında değil, devlet okullarında, kurdukları medreselerde ve tuttuk-ları özel öğretmenlerle evlerinde tamamlamaya çalışmışlardır. Polonya'da günümüzde resmî eğitimin içerisinde dinî eğitim de vardır. Orada yaşayan Tatar çocukları, Polon-ya'nın diğer halklarından farklı bir inanca sahip oldukları için kilisenin hazırladığı ders-lere değil, imamların hazırladıkları programa göre dinî eğitim almaktadırlar. Müslüman öğrenciler için din eğitimi, Pazar günleri imamlar tarafından ya da din eğitimi ve peda-gojik formasyon dersleri görmüş Tatarlar tarafından okullarda verilmektedir. Litvanya ve Belarus'ta yaşayan Tatarlar ise çocuklarına resmî eğitim dışında din dersleri vere-bilmek için camilerin yakınında, ayrı bir binada medrese tarzında kurulan mekânlarda dinî eğitim vermektedirler. Bu okullarda Pazar günleri din dersiyse beraber Tatarların tarihi, kültürü ve dili de öğretilmektedir (Miskiniene 2005: 55). Bu üç ülkedeki resmî eğitimin dışında çocuklara Tatar kültürünü ve geleneklerini benimsetmek için halk oyunları gruplarının oluşturulması, eğitim kamplarının organize edilmesi gibi çeşitli etkinlikler düzenlenmektedir. PLB Tatarları kendilerine özgü halk oyunlarını unuttukla-rı için Kırım, Kazan Tatarları ve Başkurtların halk oyunlarını öğretme ve benimsetme çalışmaları yapılmaktadır.

Gündelik yaşam tarzlarına bakıldığında PLB tatarlarının aynı bölgede yaşayan di-ğer insanlar gibi apartman dairesinde ya da müstakil evlerde yaşadıkları görülmektedir.

PLB Tatarlarına mensup bir ailenin evine girildiğinde “Bu evde bir Tatar ailesi yaşamaktadır.” diye düşündürecek özel bir durum veya görüntü yoktur. PLB Tatarlarına ait bir daire veya geleneksel tarzda yapılmış bir eve girildiğinde aynı eşyalar görülür. Ancak daire veya evin salonuna girip de etrafa daha dikkatlice bakıldığında duvardaki *muhir*ler hemen göze çarpar. *Muhir*, (Arapça muhr, Türkçe mühür kelimesinden gelmektedir.) dinî motifleri ve Kur’an’dan ayetleri içeren bir levhadır. Andrzej Drozd’a göre PLB Tatarlarının *muhir*lerinin, Tatarların inançları içinde önemli bir yeri vardır. İçinde gerçek ya da sembolik, yazı ya da Kabe gibi kutsal bir yerin resmi bulunmaktadır (Drozd 2000: 38). Bazı evlerde Arap harfli el yazısı ile yazılmış bir *levha* ya da bir kumaş üzerine Kur’an ayetlerinin Arapça işlendiği levha şeklinde hazırlanmış *muhir*lere rastlamak mümkündür. Neredeyse *muhir* olmayan hiçbir Tatar evi yoktur. Tatarlar, Hristiyan halkın kendi evlerinde kutsal kişilerin resimlerini asmalarına özenerek dinî ifadeler içeren hat levhaları ya da İslamiyet ile alakalı çeşitli görüntüleri içeren *muhir*leri evlerine asmaktadırlar (Kryczyński 2000: 143, Drozd 2000: 38). Bu da toplumun ve bireylerin kendi kimliklerini göstermek istemeleri veya vurgulamalarından başka bir şey değildir. Bu görsel vurgulamadan daha önemli olan husus ise Tatarların duvarlara astıkları *muhir*lerin koruyucu bir güce sahip olduğuna inanmalarıdır. Bizim düşüncemize göre Tatarlar, eskiden *muhir*lerin koruyucu güce sahip olduğunu düşünerek evlerine asarlarken, günümüzde bu uygulama hem bir kimlik ifadesi hem de ritüellerle ilgili olarak karşımıza çıkmaktadır.

PLB Tatarlarının kötülüklerden ve olumsuzluklardan korunma amaçlı kullandıkları *amulet*leri somut olmayan kültürel mirasın vazgeçilmez ve önemli unsurlarından biri olarak kabul etmek mümkündür. *Hramotka*, *nuska*, *dalawary* gibi bu koruyucu nesnelere aynı zamanda Tatar kimliğinin birer göstergesi olarak da kullanılmaktadır.

Hramotka ya da aynı anlamı taşıyan *nuska*, bir kâğıda yazılmış olan çeşitli dualardan oluşan ve bir kumaş parçasının içine diktirilerek koltuk altında ya da boyuna asılarak taşınmaktadır. Bu uygulama çok eski bir Tatar geleneğidir. Hâlâ bazı dedeler torunlarına *hramotkalar* yazdırıp yanında taşıması için vermektedirler. Zamanın değişimiyle *hramotkanın* eski şekli kaybolmuş ve yeni bir şekil almıştır. Eski *hramotkaların* yerine Türkiye’den getirilen cevşenler, yani boyna asılabilen ya da çengelli iğneyle kıyafete tutturulabilen özel bir kutucukta muhafaza edilen kâğıda basılmış dualar kullanılmaktadır. Alan araştırmamız sırasında altı yaşlarında olan bir çocuğun koltuğunun altında Türkiye’den getirilmiş bir cevşen taşıdığını gözlemledik. Bazıları ise bu tür nesnelere cüzdanında taşımaktadır. *Hramotkaların* bebeklerin yastıkları altına konularak onları kötülüklerden koruduğuna inanılmaktadır. *Hramotka* ve *nuska*’nın gücü yalnızca insanı değil, aynı zamanda evi, hayvanları ya da arabayı da korumaktadır. Bu nedenle Tatarların sahip oldukları arabaların dikiz aynasında ayetler ile yazılı objelerin asıldığı görülür. Şu hususu da belirtmeliyiz ki, PLB Tatarlarında muska olumsuz etki için kullanılmaktadır.

PLB Tatarlarının kullandığı bir başka ritüelistik unsur ise “*dalawary*”dir. Rulo şeklinde uzun kâğıt üzerine safranla yazılmış dualar olan *dalawary* cenaze töreninde kullanılmakta ve defin sırasında mevtayla beraber kabre konulmaktadır. Bu uygulamanın ölen kişinin ruhunun öbür dünyaya daha kolay şekilde geçebilmesi için yapıldığına inanılmaktadır. İmam ya da dinî uygulamaları bilen Tatarlar tarafından yazılan *dalawaryları* eskiden kaleme alanlar çoktu; ancak günümüzde sadece birkaç kişi bu uygulamayı sürdürmektedir. *Dalawary*’nin elle yazılması uzun zaman aldığı için Litvanya’daki imamlardan birinin, zaman ve kolaylık açısından daha önceden yazılmış eski *Dalawary*’nin fotokopisini çektilerip kullandığını gözlemledik. Bu gelenek İslami

uygulamalar arasında bulunmasa da benzer uygulamalara eski Türk geleneklerinde rastlamak mümkündür. Eski Türklerde mevta ile beraber öbür dünyada ihtiyacı olacağı düşünülen eşyaların mezara konulduğu bilinmektedir (Harva 2014: 241).

PLB Tatarlarının gelenekleri içerisinde kimliğin oluşturulmasına önemli katkı sağlayan İslamlaştırılmış eski Türk inançlarına ait uygulamaların daha farklı örnekleri de bulunmaktadır ve bunların başında “*sadoga*” geleneği yer almaktadır. PLB Tatarlarında hem bayramlarda ve geçiş törenlerinde hem de kişiler için önemli kabul edilen her kutlamada *sadoga* ritüeli vardır. Adı *sadoga* olmakla birlikte bu ritüelin İslamiyet’teki sadaka uygulamasından farklı bir geleneğin devamı olduğunu düşünmekteyiz. *Sadoga*, insan hayatındaki geçiş dönemleri ve bayram günlerinde tüm topluma dağıtılan yiyecekler ve meyvalardır. Bu ritüel çerçevesinde dağıtılan yiyecekler; helva, şeker, çikolata, bisküvi, ev yapımı poğaçaya ya da meyve vb. den oluşmaktadır. Verilen sadakanın birimi kırk ya da kırkın katlarından oluşmak zorundadır. Biz bu geleneğin eski Türk kültürünün bir parçası olan saç geleneğine dayandığını düşünmekteyiz. Bu ritüelde göksel güçlere ve ruhlara kansasız kurban olarak saçılan yiyecek, içecek veya para söz konusudur. PLB Tatarları arasında bu ritüel her yerde aynı şekilde olup geçiş törenlerinde, önemli gün ve kutlamalarda yapılmaktayken, bazı kaynak kişiler günümüzde bu ritüelin herhangi bir iyi niyete bağlı olarak da yapılabileceğini belirtmiştir.

PLB Tatarlarının somut olmayan kültürel miraslarının bir unsuru olarak kabul edilebilecek farklı bir gelenek de “*azan töreni*” (bebeğe ad verme) ve “*dinî nikâh*” esnasında koyun postunun kullanılmasıdır. *Azan* töreni yani yeni doğan bebeğe ad verme töreni esnasında bebeğin koyun postu üzerine yatırılmakta ve kulağına önce ezan okunmakta ve sonra adı kendisine söylenmektedir. Dinî nikâh sırasında da evlenen çift, koyun postu üzerinde durmaktadır. Koyun postu kullanılması eski Türk geleneklerine dayanmaktadır. Eski Türklerde Han ilan edilen kişi hanlık alameti olarak koyun postu üzerine oturtulup havaya atılıyordu (Chazbijewicz 1997: 70).

Yukarıda bahsettiğimiz somut olmayan kültürel miras unsurların yanında daha başka unsurlar da vardır. Bu unsurlardan biri ateş inancıyla ilgilidir. Defin ritüellerinde, mevtanın mezara defnedilmesinden sonra eve dönen PLB Tatarları ateşi tüten sobaya ya da ocağa 3 kez dokunması gerektiğini saha çalışmamız esnasında tespit ettik. Bu uygulama, ateşin arındırıcı gücü ile ilgili olmalıdır. Çünkü Eski Türkler, ateşin koruyucu ve kötülükten arındırıcı gücü olduğuna inandıkları için defin uygulamasından sonra ölümden arınmak için ölen kişinin akrabaları ve ailesinin yanı sıra, ölenin kalan eşyaları ve çadırı yakılan iki ateş arasından geçirilmekteydi (Roux 1999: 101; Harva 2014: 235). Günümüzde bu gelenek, ölen kişinin evinde ateş yakılması şeklinde uygulanmaktadır (Harva 2014: 233). PLB Tatarlarında cenaze töreninden sonra ölü evinde 40 gün boyunca mum yakılması, günümüzde 40 gün ışık yakılması şeklinde değiştirilerek uygulanmaktadır. Bu ritüeli Türklerde ruh inancıyla ilgili kabul etmek mümkündür. PLB Tatarlarının inancına göre ölen kişinin ruhu, 40 gün boyunca yaşadığı evin yolunu aramaktadır ve bu nedenle 40 gün boyunca ölen kişinin evinde ışık yanması gerekmektedir. Alan araştırmamız esnasında ışığın meyyitin cennete kolayca ulaşabilmesi için açık bırakıldığına inanıldığını tespit ettik. Bu uygulamayla ilgili farklı bir açıklamaysa ölen kişinin ruhunun hâlâ kendi evine dönmek istediğine dair inamadır. Bu ikinci açıklama, Tatarlar arasında daha yaygındır. Stanislaw Kryczyński, çalışmasında bazı imamların bu ritüeli 40 gün değil de 9 gün yaptıklarını belirtmektedir (Kryczyński 2000: 216). Günümüzde genellikle 40 sayısı varlığını devam ettirmiştir. Türk inanmalarına göre ruhlara, 40 gün boyunca ölü evine gelmektedir ve onların evin yolunu kolayca bulması için yedi, dokuz ya da kırk gün boyunca evde ışık yakılmaktadır (Kumartaşloğlu 2016: 317). Artun

Erman'a göre ölü evinde ışık yakmanın sebebi, ölüm ve ruhlardan korunmaktır (Erman 2017: 211). Bu geleneği; Kırgızistan, Kazakistan, Bulgaristan, Azerbaycan ve Türkiye'nin birçok bölgesinde görebiliriz (Harva 2014: 235).

Eskiden, yani bir önceki kuşakta, PLB tatarlarının yaşadığı her ülkede imamın yaşadığı yere göre ya mezarlığın başında ya da cenaze evinde 40 gün boyunca Yasin suresi okunurken son yıllarda söz konusu uygulama ülkeden ülkeye değişiklik göstermeye başlamıştır. Yaptığımız gözlemlerde, bu uygulamalardaki en büyük değişimin Polonya'da olduğunu tespit ettik. Bu ülkede imam 40 gün boyunca, kendi evinde ya da vefat eden kişinin bir akrabasının evinde Yasin suresi okumaktadır. Belarus'ta ise 40 gün boyunca bu uygulama mezarlıkta gerçekleştirilmektedir; ilk önce tüm mezarlığın etrafı dolaşarak Yasin suresi okunurken, sonra mezara yaklaşıp sağ elle dokunularak Yasin suresi okunmaktadır. Mezarlık uzaktaysa ya da mevsim kışsa ilk Yasin, mezarın başında okunduktan sonra kalanlar evde okunabilir. Ancak bu uygulamayı gerçekleştirebilmek için mezarlıktan bir miktar toprak getirilmesi ve Yasin suresinin o toprak üzerine okunması gerekir. Sonucusu okunacağı zamansa Yasin okunmadan tekrar mezarlığa gidilir ve dua okunan bu toprak, tekrar mezara koyulduktan sonra kırkıncı Yasin okunur. Litvanya'da ise Yasin'in nerede okunacağı, dua okuyacak kişiden kişiye göre değişir; bazıları mezar başında okurken bazıları evde okumayı tercih etmektedirler.

Somut olmayan kültürel miras unsurlarını, en çok PLB Tatarlarının geçiş törenlerinde, özellikle de doğum ve ölüme ilgili ritüellerde gözlemlemek mümkündür. PLB Tatarlarının somut olmayan kültürel mirası olarak adlandırabileceğimiz doğumdan sonra yapılan *Azan* törenini örnek olarak verebiliriz. *Azan* töreni, doğumu takip eden en kısa zaman içerisinde yapılmaktadır. *Azan* töreni genellikle evde yapılmaktadır, ancak törenden sonraki ikramların, isteğe ve imkânlara bağlı olarak evde ya da restoranda yapıldığı görülmektedir. Törene katılanlar genellikle en yakın aile üyeleri ve akrabalarıdır. Ayrıca Belarus'ta törene şahitler de katılmaktadır.¹ Litvanya'da ise *Azan* töreni eskiden bayramlara denk getirilmekteydi. Bu törenin tarihini seçmek için imamla irtibatta geçilmektedir. İmamın bu töreni hem kendine uygun bir güne hem de uğurlu zamana denk getirmesi gerekmektedir.

Tören başlamadan önce bebeğe "*gusiel* (güsül)" adı verilen bir banyo yaptırılır. Polonya'da bu ritüeli, manevi anne yerine getirirken Belarus'ta ise annenin bayan akra- ba ya da yakın arkadaşı bebeğe bu banyoyu yaptırır². "Güsül" banyosunda bebeğin yıkanması esnasında imam da bulunur ve bebek için bazı dualar okur. Litvanya'da Nemez köyündeki derlememiz esnasında 1980'li yıllarda yapılan "güsül" törenlerinde beyaz kumaşın uçlarına sarılmış tuz, ekme, madeni para ve ahşap nesnelere koyulduğunu tespit ettik. Bu iki ritüelin, Türk Dünyası'ndaki bebeğin kırkı çıktığında yapılan uygulamaların benzerleri olduğunu düşünüyoruz. Birçok kültürde olduğu gibi Türk kültüründe de su önemli bir rol oynamaktadır; suyla temas eden bireyin hâli, suyla temas etmeden önceki hâli ile aynı değildir. Bu durum kaos hâlinde kozmosa geçiş olarak görülmektedir (Baysal 2020: 148).

Günümüzde, sayısı az da olsa, bu tür eski Türk inançlarına dayanan ritüellerin dinî uygulamaların içine girmesi onların devam ettirilmesini sağlamaktadır. Eski Türk ritüeli olan yağmur duası, ayrı bir ritüel şeklinde uygulandığı için zamanla kaybolmaya yüz tutmuştur. Bu ritüelin PLB Tatarlarında eskiden var olduğunu el yazmalarından ve yaşlı neslin anlatmalarından öğrenmekteyiz. Türk Dünyası'nın birçok bölgesinde yapıldığı gibi, PLB Tatarlarının da eskiden kuraklık olduğu zaman yağmur duasına çıktıkları bilinmektedir. Dua sırasında yüksekçe bir yere çıkılıp kurban olarak ak koyun (Kryczyński 2000: 263) ya da ak koç (Chazbijewicz 2013: 157) keserek dua edilmekte-

dir. Kurban ya nehir kenarında ya da dua edilen tepede kesilmektedir (Smajkiewicz-Murman 2013: 201; Chazbijewicz 2013: 157). Kryczyński'nin verdiği bilgilere göre II. Dünya Savaşı'ndan önce bu uygulama hâlâ canlı bir şekilde yapılmaktaydı (Kryczyński 2000: 263). Kryczyński'nin "Tatarzy litewscy. Próba monografii historyczno – etnograficznej" (Litvanya Tatarları. Etno-Tarih Monografyası Denemeleri) adlı kitabında anlatılan yağmur duasından farklı ve daha ayrıntılı bilgileri Chamaillerde de bulabilmekteyiz ve bu yazılı kaynaklardan PLB Tatarlarının yağmur duasını nasıl yaptıklarını öğrenmekteyiz. İmam önderliğinde toplanan cemaat namaz kıldıktan sonra sessizce iki rekât "salavat-ı iştiha" namazı kılar, ardından cemaat arkaya dönmeden imamın kendi kıyafetini ters çevirmesi gerekir ancak cemaatin bunu yapmasına gerek yoktur. İmam, dua etiketinden sonra yedi kere başka dualar okur, sonra imam ellerini havaya kaldırıp tekrar son bir dua okur ve cemaatin "âmin" dediği sırada kurban kesilir. Sonra imam, tüm cemaatle birlikte üç kere yüksek sesle "Ya Hıdır İlyas" şeklinde seslenir. En sonunda imam ve tüm cemaat, ellerini yukarıya kaldırıp bütün peygamberlerin ruhuna dua eder. Günümüzde bu uygulama artık yapılmamaktadır.

PLB Tatarları arasında unutulmaya yüz tutmuş olsa da yalnızca yaşlı neslin bildiği kan kardeşliği ve ahret kardeşliği geleneği de bir başka somut olmayan kültürel miras unsurudur. Türk kültürünün önemli bir ritüeli olan ve kökenleri çok eski zamanlara dayanan (Duymaz 2013: 6; Aktaş 2013: 2; Ekici 2019: 489) kan kardeşliği geleneği, Abdulkadir İnan'a göre Hun Türklerine kadar uzanmaktadır (İnan 1998: 317). İki kişinin ritüellerini ya da çeşitli işlemlerin eşliğinde içtikleri anda dayalı kardeşlik türüdür (Roux 1998: 182). Ali Duymaz bu tür ilişkinin hem bireylerin hem de toplumun onaylamasıyla törensel bir şekilde gerçekleştiğini belirtmektedir (Duymaz 2013: 7). Tören esnasında yapılan hediyeleşme de içtikleri andın onayı olarak geçmektedir (Durmuş 2011: 105-107; Duymaz 2013: 7). "Kan kardeşi olan kişilerin hayat boyu birbirlerinin hakkını koruyup kolladıkları, öz kardeş kadar birbirinin hukukuna bağlı oldukları kabul edilmektedir."

PLB Tatarlarının gelenekleri arasında ahret kardeşliği uygulaması vardır. Birbirini seven ve sayan, aile bağı olmayan iki kadın ya da iki erkeğin, ahret kardeşi olabileceğini ve bu kardeşliğin PLB Tatarları için kendi kanından olan kardeşten, dosttan daha yakın bir kardeşliği ifade ettiğini tespit ettik. Ayrıca ahret kardeşliğinin *achrečka pie-repiewanna* olarak adlandırılan farklı bir uygulaması daha vardır. *Pierepiewanna*, Rusçadaki *pierepievat* kelimesinden türetilmiş olup "okunmuş" anlamına gelmektedir. Bu geleneğin; imam tarafından okunmuş, onun duasıyla onaylanmış bir kardeşlik türü anlamına geldiğini tespit ettik. Eski Türklerdeki "kan kardeşliği" ritüeli, İslami uygulamalara uymadığı için "*achreç*" kardeşliği, bu geleneğin yerine yerleştirilmiştir (Kryczyński 2000: 221). Türkiye'de bu tür kardeşlik genellikle belli yaşa gelmiş ve hac görevini yerine getirmiş kişiler arasında kurulan bir kardeşlik türüdür (Ekici 2019: 490). Bu kardeşlik türü Türkiye'de genel olarak yaşlı iki kadın arasında olup yalnızca bu dünyada değil, ölümden sonra, öbür dünyada da devam eden bir kardeşlik olarak geçmektedir (Duymaz 2013: 11). PLB Tatarlarında bu kardeşlik iki kadın, iki erkek ya da evli olan erkek ve evli olan kadın arasında gerçekleştirilebilmektedir (Kryczyński 2000: 221).

Ahret kardeşliği ile ilgili bilgiler *Chamail*lerde de mevcuttur. Ancak bu yazılı metinlerdeki bilgiler, bu geleneğin anlam ve işlevini açıklamaktan ziyade, ahret kardeşliği uygulamasının nasıl yerine getirildiğini, yani yalnızca ahret kardeşliği töreninin nasıl yapıldığını anlatmaktadır. Kryczyński "Tatarzy Litewscy, Próba Monografii Historyczno-Etnograficznej (Litvanya Tatarları, Tarihi-etnografik monografia denemesi.)" çalışmasında ahret kardeşliği ritüelinden ayrıntılı bir şekilde bahsetmektedir. Bir imam

eşliğinde gerçekleştirilen bu törende ahret kardeşi olacak kişiler, bir havlunun iki ucunu tutarak ya da nikâhta olduğu gibi birbirinin başparmakları veya işaret parmaklarından tutuşmakta ve nikâh töreninde olduğu gibi üzerinde su, ekme, tuz ve Kur'an bulunan bir masa etrafında üç kez dönmektedir. Kardeş olacak kişilerin masa etrafında dönüşü sırasında imam çeşitli dualar okumaktadır. Bu duaların okunması da yaklaşık bir saat sürmektedir. Törenden sonra iki kardeş birbirine çeşitli hediyeler vermekte ve birbirini kardeş kabul etmektedir (Kryczyński 2000: 221).

Türk kültürünün önemli bir unsuru olan evliya kültü de PLB Tatarlarının somut olmayan kültürel miraslarının önemli bir unsurudur. PLB Tatarları arasında eskiden güçlü olduğu gibi günümüzde de hâlâ devam eden evliya inancı ve bu inanca bağlı çeşitli ritüeller vardır. Orta Asya'dan gelerek Büyük Litvanya Prenslığı'nde yerleşen Tatarlar, birçok somut olmayan kültürel miras unsuru yanında bazı inanç ve uygulamaları da yeni yaşayacakları topraklara taşımışlardır. İnanca bağlı kültür değerleri, bir topluluğunun dünya görüşüne ve yenilenen, değişen ve gelişen inanç sistemine göre şekillenir. Bundan dolayı PLB Tatarları arasında kökleri Şamanizm, atalar kültü, tabiat kültü gibi kaynaklardan gelen, ancak İslami bir renge bürünmüş ritüeller mevcuttur. Bunlar arasında evliya kültü de bulunmakta olup zor durumda olan kişilerin evliya adı verilen kutsal bir kişi aracılığıyla yaratıcıdan talepte bulunması şeklindedir (Eröz 1977: 458). Türk Dünyası'nın birçok bölgesinde yaşatılan bu ritüel; türbe, yatır ve diğer ziyaret yerlerinde mezarı olan kutsal kişilerden, insanların çeşitli uygulamaları yerine getirdikten sonra yardım istemeleri şeklinde devam etmektedir. Bu türden inanma ve ritüeller, PLB Tatarları arasında da mevcuttur. Son zamanlarda "İslam'a aykırı" olduğu gerekçesiyle bu tür inanmaların ortadan kaldırılmak istenmesine rağmen, söz konusu geleceğin Tatarlar arasında güçlü bir şekilde yaşatılmaya devam ettirildiğini tespit ettik. Ancak PLB Tatarlarında evliya inanması sadece bir kişiyle özdeşleşmektedir; o da Kontus Aulej'dir. PLB Tatarları arasında bir dileğin gerçekleşmesini sağlamak için Kontus'un kabrini ziyaret etme uygulaması vardır. Ayrıca maddi durumu elvermediğinden Hacca, yani Hicaz'a gidemeyen Tatarların küçük hac olarak adlandırdıkları Kontus Aulej'in kabrini ziyaret etmek suretiyle bu ibadeti kısmen yerine getirdikleri kabul edilmektedir. Bu ziyaret sırasında Kontus Aulej'in mezarından alınan bir taş, yanında taşıyan kişinin koruma altında olacağına inanılmaktadır. Ayrıca bu kabrin, hasta iyileştirme ve sakat kalan kişileri, eski sağlığına kavuşturma gücü olduğuna inanılmaktadır. Alan araştırmalarımız sırasında Kontus Aulej'in kutsal bir kişi olduğuna dair bir memorat derledik. Bu memoratta anlatılan olay, birkaç sene önce Belarus'un Łowczyce köyünde bulunan caminin tadilatı sırasında gerçekleşmiştir. "Tadilat sırasında bir ağacın kesilmesi gerekiyormuş ve kesilen bu ağacın gövdesinin Kontus Aulej'in mezarına düşme ihtimali ve mezarı tahrip etmesi söz konusuymuş. Ancak ağacı kesimi sırasında yıkılan ağacın gövdesi, imkânsız ve inanılması zor bir şekilde kabristanın üstüne değil, yan tarafına düşmüştür." Bu memoratı bizzat kesim işleri ile ilgilenen bir Tatar'dan dinledik. Kontus Aulej'in mezarını ziyaret ederken Nowogródek imamı, evliya kültürünün İslam'la alakası olmadığını ve bir hurafe olması nedeniyle Kontus Aulej'in mezarlığında dilek tutmadan ve bir şey almadan sadece dua edip uzaklaşılması gerektiğini anlatmıştır. Ancak buraya ziyarete gelen Tatarlar mutlaka bir dilek için gelmektedir. Türkiye'deki türbe ve yatır ziyaret geleneği gibi, Kontus Aulej'in mezarına da çeşitli dilekler dilemeye gelen Tatarlar bu geleneği sürdürmektedir. Kontus'un doğüstü güçleri olduğuna yalnızca Tatarlar değil, Hristiyanların da inandıkları, onların da Kontus Aulej'in mezarına gelip dilek tuttukları bilinmektedir (Kryczyński 2000: 234-235).

PLB Tatarlarında atalar kültüyle ilgili olduğunu bağlayabileceğimiz inanma ve uygulamalar da vardır. Bu konuda Tatarlar arasında anlatılan birkaç efsane bulunmaktadır. Bunlardan biri Polonya'nın Sieniawka köyündeki mezarlıkla ilgilidir. Bu mezarlığın olağanüstü güçleri olduğuna inanan kişiler; onu ziyaret edip dilek tutma, ağaçlara havlu ya da kurdele bağlama gibi uygulamalarda bulunmaktadır. Rivayetlere göre olağanüstü güçleri sayesinde mezarlıktaki bazı mezarlar şekil değiştirip küçük kurgan şeklini almışlardır ve geceleri onların üstünde ışıklar görünmektedir. Bu mezarlıklara zarar veren kişiler, hiç beklemedikleri şekilde hastalıkla ya da ölümlle cezalandırılmaktadırlar (Kryczyński 2000: 230). Aynı mezarlık ile ilgili Miśkiewicz de bazı bilgiler vermektedir. Ona göre Sieniawka köyünde yaşayan Tatarlar, Türkiye'ye göç ettikleri için yalnızca küçük bir mezarlık kalmış ve bu mezarların hiçbirinde mezar taşı yokmuş. Mezarlığın etrafındaki topraklar, Hristiyanlara ait olduğu için Müslüman Tatarlara ait bu mezarlığın arazisine de el koymak isteyen Hristiyanlar olmuş, ancak bu teşebbüslerden sonra kendi kendini korumak için mezarlığın etrafı derin bir çukurla çevrilmiştir (Miśkiewicz 1990: 99).

Sonuç

600 seneden uzun bir süredir Doğu Avrupa topraklarında yaşayan PLB Tatarlarının geçmiştten günümüze yaşattıkları ağırlıklı olarak geçiş dönemleriyle ilgili somut olmayan kültürel miras unsurları hakkında hazırladığımız bu incelemede PLB Tatarlarında kültürel miras, gelenek ve kimlik ilişkisini değerlendirdik. Bu bölgede yaşanan sosyal, kültürel ve siyasal tüm değişimlerin PLB Tatarları üzerinde etkisi olmuştur. Avrupa'nın doğusu olarak görünen bölgenin, Türklerin yaşadıkları tüm bölgelerin en batısında olduğu göz önünde bulundurulmalıdır. Rönesans'tan itibaren Avrupa toplumlarının teknolojik, siyasal ve sosyal olarak gösterdikleri hızlı değişim PLB Tatarlarını da ciddi seviyede etkilemiş ve sahip oldukları pek çok gelenek ve ritüelin zamanla büyük oranda zayıflaması ve bir kısmının icra edilememeleri nedeniyle tamamen unutulmasına neden olmuştur.

PLB Tatarları tarafından günümüzde sürdürülen gelenek ve ritüellerin önemli bir kısmının İslami bir renge bürünmüş olarak yaşatılan Türk inanç ve ritüelleri olduğunu görmekteyiz. Bunların bazıları İslami uygulamalarla o kadar bütünleşmiştir ki Polonyalı bilim insanları tarafından bu uygulamaların kökenleri Türk kültüründe değil, Arap ve İslam kültüründe aranmaktadır. Ancak yapmış olduğumuz araştırma ve incelemeler PLB Tatarlarının günümüzde devam ettirdikleri gelenekler üzerine kurulu kültürün eski Türk kültürünün unsurlarından oluştuğunu ve Türk Dünyasının diğer bölgelerindeki Türk boylarının gelenekleri ve somut olmayan kültürel miras unsurlarıyla ilişkili olduğunu göstermiştir. Bu somut olmayan kültürel miras unsurlarının PLB Tatarlarının kimlik oluşumunda ve Tatar kimliğinin sürdürülebilir kılınmasında önemli bir role sahip olduğu özellikle vurgulanmalıdır. Ancak, çoğu Tatar geleneğinin tarihsel süreç içinde belli seviyede değişmiş ve belli yerel unsurları da içerecek şekilde genişlemiş olduğunu da belirtmekte yarar görüyoruz. Koruyucu güce sahip olduğuna inanılan araba süsleri, kadınların ve çocukların kullandıkları nazar boncukları ya da kırmızı renkli süs eşyalarının eski ve yeni kullanımındaki işlevleri bu türden bir değişime örnek göstermek mümkündür.

Bir başka durum ise unutulmanın hatırlanması ve bazı somut olmayan kültürel miras unsurlarının yeniden canlandırılarak Tatar kültürel kimliğinin güç kazanmasıyla ilgilidir. Uzun zamandır PLB Tatarlarının sadece evlerinde ve özel günlerinde yaptıkları Tatar yemekleri artık işyerleri ve lokantalarda sunulmaya başlamıştır. Yine Tatar halk oyunlarını icra eden yeni gruplar oluşturulmuş, bu gruplar hem gençlere kendi millî

oyunlarını öğretmeye hem de belli kutlamalarda icra etmeye başlamışlardır. Tatar kimliğini yeniden güçlendirmeye yönelik yeniden canlandırmanın bir başka örneğini ise PLB Tatarlarında millî bayramların canlandırmasında görmekteyiz. Bu duruma *Sabantuj* ve *Nuvruz* Bayramlarını örnek gösterebiliriz. Üç ülkede düzenlenen ve farklı etnik grupların katılımıyla ülke çapında bir festival havasında kutlanan bu bayramlar, yalnızca Tatarlara değil tüm ülke halkına açık yapılmaktadır. Bütün bu yeniden canlandırma çalışmalarını hem Polonya hem de Litvanya ve Belarus'ta yaşayan Tatarlar arasında bir öze dönüş hareketi ve Tatar kimliğinin güç kazanması olarak değerlendirmek gerekir.

YAZARLARIN KATKI DÜZEYLERİ: Birinci Yazar %50, İkinci Yazar %50.

ETİK KOMİTE ONAYI: Çalışmada etik kurul iznine gerek yoktur.

FİNANSAL DESTEK: Çalışmada finansal destek alınmamıştır.

ÇIKAR ÇATIŞMASI: Çalışmada potansiyel çıkar çatışması bulunmamaktadır.

NOTLAR

1. Kanapatskaya Z. I. (Zorina İbrahimovna) 2004 <http://elib.bsu.by/bitstream/> (erişim tarihi 03.05.2021)
2. Kanapatskaya Z. I. (Zorina İbrahimovna) 2004 <https://elib.bsu.by/bitstream/> (erişim tarihi (03.05.2021)

KAYNAKÇA

- Abdülaziz Bey. Osmanlı Adet, Merasim ve Tabirleri. (Ed. Kazım Arısan ve Duygu Arısan Günay) İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 2000.
- Aktaş, Erhan. "Türklerde ve Macarlarda Ant İçme ve Kan Kardeşliği". Acta Turcica Ed: Emine Gørsöy Naskali, Hilal Oytun Altun, 5/2: https://actaturcica.files.wordpress.com/2020/01/v_2_04.pdf, 2013.
- Artun, Erman. Türk Halkbilimi. Adana: Kahraman Kitabevi, 2017.
- Blake, Janet (2000). "On Defining Cultural Heritage." The International and Comparative Law Quarterly. Vol. 49, No. 1 (2009): 61-85.
- Chazbijewicz, Selim. "Duchowa kultura Tatarów Polskich Jako Integralny Element Kultury Pogranicza Słowińskiego-Muzulmańskiego". Acta Baltico-Slavica 37, (2013): 151-163.
- Chazbijewicz, Selim. "Zwyczaje i Obrzędki Religijne". Tatarzy Muzulmanie w Polsce. Ed.: Leon Bohdanowicz, Selim Chazbijewicz, Jan Tyszkiewicz. Gdańsk: Rocznik Tatarów Polskich, 1997.
- Drozd, Andrzej. "Piśmiennictwo Tatarów Polsko – Litewskich (XVI-XX w.) Zarys Problematyki". Piśmiennictwo i Muhiry Tatarów Polsko-Litewskich, Katalog Zabytków Tatarskich C. 3. (2000): 12-37.
- Durmuş, İlhami. "Türklerde Kan Kardeşliği ve Antla İlgili Unsurlar". Millî Folklor 89 (Bahar 2011): 100-108.
- Duymaz, Ali ve Ayaz, Berna. "Balıkesir Yöresinde Kan Bağı ve Evlilik Dışı Akrabalık İlişkilerinde Ant". Acta Turcica Ed: Emine Gørsöy Naskali, Hilal Oytun Altun, 5/2; https://actaturcica.files.wordpress.com/2020/01/v_2_03.pdf, 2013.
- Dziekan, Marek M. "Magia i Tradycje Ludowe Tatarów Polsko-Litewskich". Piśmiennictwo i Muhiry Tatarów Polsko-Litewskich, Katalog Zabytków Tatarskich. C.3. (2000): 44-47.
- Ekici, Metin. "Somut Olmayan Kültürel Miras Neden ve Nasıl Korunmalı ve Nasıl Müzelenmeli: Sorunlar, Çözümler ve Ülkeden Örnekler". Somut Olmayan Kültürel Mirasın Müzelenmesi Sempozyumu Bildirileri. (2004): 15-20.
- Ekici, Metin. "Türk Kültüründe "Al" Renk". TDİD 16/2, (2016): 103-107.
- Ekici, Metin. "Türk Kültüründe Kardeşlik Kavramı ve Halk Anlatmalarında Kardeşlik". Prof. Dr. Ali Berat Alptekin Armağanı. Konya. 2019: 487-494.
- Ekici, Metin. Halk Bilgisi (Folklor): Derleme ve İnceleme Yöntemleri. Ankara: Geleneksel Yayınları, 2019.
- Eroğlu, Ahmet Hikmet (2017). "Geçiş Dönemleri ile İlgili İnanışlar". Halk İnanışları El Kitabı. Ed.: Durmuş Arık, Ahmet Hikmet Eroğlu. Ankara: Grafiker Yayınları. 2017: 257-282.
- Harva, Uno. Altay Panteonu, Mitler Ritüeller, İnançlar ve Tanrılar. İstanbul: Doğu Kütüphanesi, 2014.
- İnan, Abdülkadir. "Eski Türklerde ve Folklorunda Ant". Makaleler ve İncelemeler. C.1. (1998): 317-330.
- Kanapatskaya, Zarina İbrahimovna. Prazdnično – obriadovaya kultura beloruskih tatar. Ty. 03.05.2021. <http://elib.bsu.by>
- Korkmaz, Esat. Eski Türk İnançları ve Şamanizm Terimleri Sözlüğü. 2. Baskı. İstanbul: Anahtar Kitapları Yayınevi, 2008.
- Kruczyński, Stanisław. Tatarzy Litewscy, Próba Monografii Historyczno-Etnograficznej. Gdańsk Y.Y., 2000.
- Kumartaşoğlu, Sati. Türk Kültüründe Ateş ve Ocak Kültü. Konya: Kömen Yayınları, 2016.
- Lapicz, Czesław. Kitab Tatarów Polsko-Litewskich (Paleografia. Grafia. Język). Toruń: UMK, 1986.
- Miśkiewicz, Ali. Tatarzy Polscy 1918-1939, Życie Społeczno-Kulturalne i Religijne. Warszawa: PWN, 1990.

- Miskiniene, Galina. "Otçerk İstori i Kulturi Litovskih Tatar". Diaspori Niezavisimoy Nauçniy Jurnal. C. 2. (2005): 40-61.
- Oğuz, Öcal (2013). "Terim Olarak Somut Olmayan Kültürel Miras". Milli Folklor, 100 (Kış 2013): 5-13.
- Oğuz, Öcal (2018). Somut Olmayan Kültürel Miras Nedir? (3. Baskı), Ankara: Geleneksel Yayınları, 2018.
- Örnek, Sedat Veyis. Sivas ve Çevresinde Hayatın Çeşitli Safhalarıyla İlgili Batıl İnançların ve Büyüsel İşlemlerin Etnolojik Tetkiki. Ankara: Bilgesu Yayınları, 2017.
- Örnek, Sedat Veyis. Türk Halkbilimi. Ankara: Bilgesu Yayınları, 2014.
- Roux, Jean - Paul. Altay Türklerinde Ölüm. (Çev. Aykut Kazancıgil). İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 1999.
- Roux, Jean - Paul. Türklerin ve Moğolların Eski Dini. (Çev. Aykut Kazancıgil). İstanbul: İşaret Yayınları, 1998.

MANZUM BİR TIP METNİ ÖRNEĞİNDE TIP VE HALK HEKİMLİĞİ UNSURLARININ İNCELENMESİ*

An Examination of Medicine and Folk Medicine Elements on the Example of a Medical Text In Verse

Dr. Öğr. Üyesi Aslı AYTAÇ**

ÖZ

İnsanlar, eski zamanlardan beri yaşadıkları hastalıkların, rahatsızlıkların tedavisine çareler aramışlardır. Bunlar kimi zaman dönemin büyücü, otacı, emçi, afsuncu, atasagun ya da şamanı kimi zaman ise dönemin modern tıbbi üzerine çalışan hekimleri olmuştur. Anadolu, medeniyetlerin kesiştiği toprak olarak birçok kültürden izler barındırmakta ve kültürel birikim yönünden oldukça derin bir yapıya sahip olmaktadır. Anadolu'da eski dönem tıbbi düşünüldüğünde, kimi zaman modern tıp bilgilerinin ve geleneksel halk hekimliği yöntemlerin bir arada kullanıldığı görülebilmektedir. Bu yöntemler, yazılı metinlerde sıkça konu edilmiş ve sağlık alanında gerek telif gerek tercüme birçok eser meydana getirilmiştir. Rahatsızlıklara kolay tedavi yöntemleri barındırmaları ve halkın günlük hayatta kullanabileceği tıbbi bilgileri içermeleri bu tip metinlerin önemini vurgulamaktadır. Anadolu'da yazılmış Türkçe en eski tıp metinlerinin XIV. yüzyılda oluşturulduğu bilinmektedir. O zamandan itibaren kaleme alınan tıp, halk hekimliği, farmakoloji, botanik gibi alan bilgilerini içeren birçok eser, dilimizin sözcük dağarcığı ve yapısını tam olarak ortaya koyma açısından da ayrı bir öneme sahiptir. Çalışma konumuz olan metin, Ankara Milli Kütüphane Elâzığ İl Halk Kütüphanesi koleksiyonunda 23 Hk 2/3 numarasıyla kayıtlıdır. Kayıta eserin adı *Manzûme-i Tıp* ve yazarı Ferdi olarak görülmektedir. Aruzun me fâ' ilün me fâ' i lün fe' ü lün kalıbıyla yazılmış olan metnin 61 beyitten oluşmaktadır. Yazma kaydında yazarın adı Ferdi olarak görünüyorsa da, eserin başına yazarının belli olmadığı notu düşülmüştür. Yazım yılı belli olmamakla birlikte eser Eski Anadolu Türkçesi ile kaleme alınmıştır. Eserin başına düşülen notta, sağlığın korunmasıyla ilgili birtakım bilgileri içerdiği bilgisi yer almaktadır. Muhtevasında, sağlığı ve hastalığı etkileyen etmenler üzerinde durulmaktadır. Yazıldığı döneme kadarki tıbbi bilgi birikimi ve halk hekimliği alanından birtakım uygulamalar harmanlanarak hastalıkların tedavisinde yapılması ve kimi rahatsızlıklar için de uzak durulması gereken davranışlara yer verilmiştir. Tıp konulu bir metnin aruzla kaleme alınması, bilgilendirme amacının yanında aktarılan bilgilerin belli bir ahenk içinde verilmesiyle akılda kalıcılığı da sağlamaktadır. Metinde hastalıklar konusunda; hazımsızlık, baş ağrısı, boğaz ağrısı ya da boğaz kuruluğu, halsizlik, felç, siyatik, menenjit, kabızlık, basur, kramp ve ağrı gibi sorunlara yer verilmiştir. Tedaviler arasında ise; istifa, müşil, hacamat, riyâzet gibi yöntemler konu edilmiştir. Kişinin ruh hali de sağlığı etkileyen etmenler arasında gösterilmektedir. Bunların yanı sıra; diş sarılığı, ağız kokusu, basur gibi bazı rahatsızlıklar için kullanılacak bitkisel terkipler metinde yer almaktadır. Bazı rahatsızlık ve durumlara karşı, tedavi amaçlı tüketilmesi önerilen günlük gıdalara işaret edilmiştir. Çalışmamızda, söz konusu yazmanın transkripsiyonu verilerek içeriğinde bulunan hastalıklar, rahatsızlıklar ve bunlar için önerilen tedavi yöntemleri üzerinde durulmuştur. Söz konusu öneriler, sağlığa faydalı ve zararlı hareketler başlıkları altında gruplanarak incelenmiştir. Anadolu'da telif edilen diğer tıp metinlerinden örnekler de verilerek karşılaştırmalar yapılmıştır. İncelemenin sonunda tıp ve halk hekimliği alanlarında kullanılan terimlerin yer aldığı bir sözlük yer almaktadır. Bu tıp metinlerin daha fazla incelenmesiyle birlikte, Eski Anadolu Türkçesi söz varlığı daha sağlıklı bir şekilde ortaya konulabilecek ve tıp ile birlikte botanik, halk bilimi, farmakoloji, psikoloji gibi çeşitli alanlardaki çalışmalara da ışık tutan veriler elde edilebilecektir.

Anahtar Kelimeler

Halk hekimliği, manzume, tıp metinleri, hastalık, tedavi.

ABSTRACT

People have sought cures for the diseases and ailments they have experienced since ancient times. These were sometimes the sorcerers, herbalists, embers, enchanters, atasaguns or shamans of the period, and sometimes the physicians who worked on modern medicine of the period. Anatolia, as the land where civilizations intersect, contains traces of many cultures and has a very deep structure in terms of cultural accumulation. Considering ancient medicine in Anatolia, it can be seen that sometimes modern medical knowledge and

* Geliş tarihi: 25 Mart 2021 - Kabul tarihi: 29 Haziran 2022
Aytaç, Aslı. "Manzum Bir Tıp Metni Örneğinde Tıp ve Halk Hekimliği Unsurlarının İncelenmesi" *Milli Folklor* 135 (Güz 2022): 46-61

** Başkent Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Ankara/Türkiye, aaytac@baskent.edu.tr,
ORCID ID: 0000-0003-2075-3280.

traditional folk medicine methods are used together. These methods are frequently mentioned in written texts and many works in the field of health, both in copyright and translation, have been created. The fact that they include easy treatment methods for illnesses and that they contain medical information that the public can use in daily life emphasize the importance of such texts. It is known that the oldest medical texts in Turkish written in Anatolia were created in the 14th century. Since then, many works including field information such as medicine, folk medicine, pharmacology, botany have a special importance in terms of fully revealing the vocabulary and structure of our language. The text, which is our subject of study, is registered in the collection of Ankara National Library Elazığ Provincial Public Library with the number 23 Hk 2/3. The title of the work appears to be *Manzûme-i Tib* and its author Ferdî. The text, written in “me fâ’ î lün me fâ’ î lün fe’ û lün” prosody pattern and consists of 61 couplets. Although the name of the author appears as Ferdî in the manuscript, the note that the author is not known was written at the beginning of the work. Although the year of writing is not known, the text was written in Old Anatolian Turkish. The note to the head of the manuscript contains the information that it contains some information about health protection. In its content, factors affecting health and disease are emphasized. The medical knowledge until the time of writing and some practices from the field of folk medicine have been combined to include behaviors that should be done in the treatment of diseases and avoided for some diseases. Writing a text on the subject of medicine with prosody, besides the purpose of informing, it also ensures the permanence of the information transferred in a certain harmony. In the text, on the subject of diseases; Problems such as indigestion, headache, sore throat or dry throat, weakness, paralysis, sciatica, meningitis, constipation, hemorrhoids, cramps and pain were included. Among the treatments; Methods such as vomiting, laxative, cupping, and consent have been discussed. Although in small numbers, there are herbal preparations that can be used for some ailments such as tooth jaundice and bad breath. In the face of some ailments and conditions, the daily foods recommended for therapeutic purposes have been pointed out. It is seen that information about mood is also included in addition to physical health. In our study, by giving the transcription of the aforementioned manuscript, it will be pointed out the diseases, diseases and the treatment methods recommended for them. These suggestions will be examined under the headings of beneficial and harmful actions. Comparisons will be made by giving examples from other medical texts written in Anatolia. At the end of the review, there will be a glossary of terms used in the fields of medicine and folk medicine. With further examination of such texts, Old Anatolian Turkish vocabulary will be put forward in a healthier way and data that shed light on various fields such as botany, folklore, pharmacology and psychology will be obtained along with medicine.

Keywords

Folk medicine, poem, medical texts, illness, treatment.

Giriş

İnsanlık tarih boyunca sahip olduğu hastalıklara, rahatsızlıklara çare bulmaya çalışmıştır. Dönem şartlarından ötürü sağlık alanında müdahaleler, genellikle kişilerin öğrendikleri ve kendi kendilerine uyguladıkları birtakım yöntemlerle mümkün olabilmektedir. Bütün kültürlerde, farklı birtakım adlarla anılan hekimler, şifacılar, şamanlar, afsuncular, otacılar, kamlar bulunmaktadır. Bunlar; çeşitli yöntemlerle, kimi zaman bitkiler, kimi zaman büyüler, kimi zaman da bazı hareketlerle insanların başlarına gelen rahatsızlıklara çare bulmaya çalışmışlardır. Bu yöntemler, geleneksel tıp ya da halk hekimliği adlarıyla anılmaktadır. Boratav’ın da tanımında belirttiği üzere “Halkın, olanakları bulunmadığı için ya da başka sebeplerle doktora gidemeyince veya gitmek istemeyince, hastalıklarının tanılama ve sağaltma amacı ile başvurduğu yöntem ve işlemlerin tümüne halk hekimliği diyoruz.” (1984: 122) ifadesinden yola çıkılarak geçmiş dönemlerde insanların çeşitli sebeplerle doktora ulaşamamalarından kaynaklı, çeşitli yerlerden öğrenip uyguladıkları yöntemler, halk hekimliği içerisinde değerlendirilmektedir. Ek olarak; halkın kendi kendini tedavi etme yöntemleri (Oğuz 1996, Büken 2003’ten), tıp tarihindeki uygulamaların günümüzdeki kalıntıları (Büken 2003: 46), modern tıp ile tam olarak açıklanamayan tedavi yöntemleri (Becerra 1995, Ersin 2004’ten), batıl inanç olarak adlandırılan şeylerin önemsiz/ikincil bir türü (Huffurd 2007: 73) gibi tanımlamalar da bulunmaktadır. Modern tıbbın imkânları tükendiği noktada insanların umudu halk hekimliği ile canlanmıştır. Bu da halk hekimliğinin Türk kültüründe vazgeçilmez bir unsur olarak varlığını sürdürmesini sağlamıştır (Alptekin 2010: 5-6). Yöntemlerin bir

kısmı zaman içerisinde kaydedilmiş, kâğıda geçirilmiş, böylece eski tıp metinlerinde yer alan ve günümüzde halk hekimliği olarak adlandırılan sağaltma yöntemleri, günümüze kadar ulaşabilmiş ve bir ölçüde modern tıbbın temellerini oluşturmuştur. Geleneksel tıp ile modern tıp arasındaki ayrımın temelinde, modern tıbbın sebep-sonuç ilişkisine bağlı mantıksal, kesin ve bilimsel bilgiyi kullanması varken geleneksel tıbbın inançlar ve tecrübeye dayalı bilgi ve uygulamaları kullanması bulunmaktadır. Batı tıbbi ile Batı dışı toplumlardaki iyileştirme yöntemleri, farklı kavramlarla anılmıştır. Buna göre, Batı tıbbi modern/bilimsel tıp iken, Batı dışı toplumlarda tıp “ethno-medicine” denilen yerel tıp/halk tıbbi tabiriyle adlandırılmaktadır (Kaplan 2011: 151).

Halk tıbbında şifalanmak hem bedenen hem de ruhen şifalanmayı ifade etmektedir. Sağlık bir bütün olarak düşünülür ve bedenin iyileşmesi için önce ruhun iyileşmesine yönelik bir anlayış izlenir. Halk tıbbının kökenlerini oluşturan bu anlayış “ruh-beden sağlığı” birlikteliğinde kendisini ifade etmektedir (Kaplan 2011: 151). Halk tıbbında sağaltma yöntemlerinin sınıflanmasında farklı tasnifler görebilmekteyiz. Boratav, büyüye dayananlar ile büyü ve akla dayanan uygulamalar şeklinde iki temel başlık çerçevesi oluşturur (1984: 123). Acıpayamlı ise bunları; irvasalama yöntemi, parpılama yöntemi, dinsel yöntemler, hayvan kökenli emlerle yapılan yöntemler, bitki kökenli emlerle yapılan yöntemler ve maden kökenli emlerle yapılan yöntemler olmak üzere altı farklı grupta toplamaktadır (1989: 2-4).

Anadolu’da görülen halk hekimliğinin temelinde Şamanizm’e ait uygulama ve kâğıtlar bulunmaktadır (Acıpayamlı 1969: 5). Tarihi birçok toplumda büyü ve sağaltma görevleri aynı kişi üzerinden devam etmiştir. Başlangıçta büyü ile bir arada uygulanan yöntemler, zamanla büyüün ikinci planda kalmasıyla modern tıba zemin oluşturmuştur (Doğan 2011: 121-123). Yaşam bölgelerinde yer alan çiçekler, bitkiler ve günlük hayatta kolaylıkla uygulanabilecek yöntemlerden oluşan tedavi şekillerinin kayıt altına alınmasıyla ilk tıp metinleri ortaya çıkmaya başlamıştır. Dönemlerinin seçkin tıp uygulamalarını içeren bu metinler, yazıldıkları zamanın bilimsel tıp eserleri olarak görülmektedirler. Şu anki bilgiler doğrultusunda, bu anlamda ilk eserlerin XIII. yüzyıldan itibaren verilmeye başlandığı görülmektedir (Doğan 2014: 2). Takip eden yüzyıllarda tıp alanında telif, yarı telif, tercüme birçok eser kaleme alınmıştır. Bu eserlerin tespit edilip incelenmesi ile çeşitli bilimlerde kullanılan terminoloji ortaya konmakta, bu noktadan hareketle de Türk dili ve Türk kültürü çalışmaları için önemli bir yol kat edilmiş olmaktadır. Eldeki bilgiler doğrultusunda Anadolu’da Türk diliyle kaleme alınmış tercüme ilk tıp kitabı olarak Hekim Bereket’in *Tuhfe-i Mübârizî* adlı eserini görmekteyiz (Erdağı 2001: 47). Türkçe ilk telif tıp kitabı ise İshak Bin Murâd tarafından yazılmış olan *Edviye-i Müfredê*’dir (Canpolat 1973: 21). Tıp ile ilgili eserler, halk hekimliği bilgileriyle halk bilimi ve tıp alanına yaptığı katkının yanı sıra, barındırdığı çeşitli botanik, ecza ve tıp terminolojisi ile de dil araştırmalarına katkı sağlamaktadır.

Elimizdeki metin *Manzûme-i Tıb* başlığıyla Ankara Milli Kütüphane Elazığ İl Halk Kütüphanesi koleksiyonunda 23 Hk 2/3 numarasıyla kayıtlıdır. Kitabın ölçüleri 172x130-125x80 cm’dir. Eserin kaydında sayfa bilgisi olarak 60a-61b yazmasına rağmen kitabın içerisinde söz konusu metnin yeri 64a-65b olarak görülmektedir. Nesih hatla 17 satırlı olarak kaleme alınan metin, aruzun *me fâ‘ î lün me fâ‘ î lün fe‘ û lün* kalıbıyla ve mesnevî nazım şekliyle yazılmış olup 61 beyitten oluşmaktadır. Yazma kaydında eserin yazarı için *Ferdî* mahlası bulunmakla beraber 64b’de eserin başına “Hıfzu’s-şihhaya dâir ba‘zı veşâyâyı muhtevî bir manzûmenün mâ-ba‘dı şâhibi olmadığundan eser kimün oldığı mehûldür.” ibaresi eklenmiştir. Yapılan araştırmada divan edebiyatı sahasında dokuz adet Ferdî mahlaslı kişiye ulaşılmış ancak elimizdeki metnin

bunlardan birine ait olup olmadığı hususu tespit edilememiştir. Yazım yılı belli olmakla birlikte eser, Eski Anadolu Türkçesi özellikleri göstermektedir. Halka yarar gözetildiğinden sade bir dille ve didaktik üslup çerçevesinde yazılmıştır.

Manzûme-i Tıbb

Eser, genel itibarıyla sağlığı ve hastalığı etkileyen, tetikleyen etmenler üzerinde durmaktadır. Halk hekimliği ya da geleneksel tıp yöntemleri kullanılarak, insanlara günlük hayatta kullanılabilecek tıbbî bilgiler manzum olarak verilmektedir. Halka yararlı olabilecek tıp bilgilerinin manzum şekilde verilmesi, akılda kalıcılığı dolayısıyla da ezberi kolaylaştırmaktadır. Böylece tıp metinlerinin bir kısmının neden manzum olarak kaleme alındığı hususu açıklanabilmektedir. Metinde anlamı ve manayı zorlaştıracak etkilerin bulunmaması, akıcı ve yalın bir anlatımın tercih edilmiş olması da bu tezi doğrular niteliktedir. Söz konusu durumu açıklar bir delil olarak XV. yüzyıl şairlerinden Mehî'nin kaleme aldığı *Müfîd*—diğer adıyla *Nazmü't-Teshîl* adlı eserinin, telif sebebini açıkladığı satırları örnek gösterebiliriz. Mehî bu eserde, hocası Şerâfeddîn Sabuncuoğlu'nun tavsiyesiyle Hacı Paşa'nın *Teshîl* adlı eserini nazma çekmiştir. Hocasına, bu eserin çok uzun ve ezberlenmesinin zor olduğunu söyleyince Sabuncuoğlu eseri nazma çekerse ezberlemenin daha kolay olacağını tavsiye eder. Mehî, nazma çektiği eserde sağlığı ezberlemenin yolunu bulduğunu ifade eder:

*Nesr-iken cehd eyleyüb ezberlese olmaz kişi
Anuñ-ıçun nazma getürüb kolay itdüm işi*

*Sıhhati hıfz itmegüñ yolını bulıp boyladum
Şol marazlar kim olur vâki' sebebini söyledüm* (Gözlü 2009: 125)

Yine Nidâî 1567'de kaleme aldığı *Manzûme-i Tıbb* adlı eserinin ikinci bölümünde; tıp ilmini kimsenin bilmediğini, kimsenin şiir şeklinde ifade etmediğini ve ancak bu bilgiler ezberlenirse kişinin işinin ehli olabileceğini belirterek şu beyitlere yer vermiştir:

*Nazm-ıla hiç kelâm-ı hikmete el
Kimse urmuş değil bi-Hakk-ı ezel*

...
*Kim ki ezberlese olur hâzık
Kâzib olmaya her sözi sâdik* (Paçacıoğlu-Yıldırım 2009: 74-75)

Metinde yer verilen bilgiler, çeşitli macun ya da terkiplerden ziyade daha çok nelelerin bir arada tüketilmesi/tüketilmemesi gerektiği, hangi rahatsızlık için ne yapılması gerektiği, yapılan bazı günlük yanlışların neden hatalı olduğu ve yapılması gerekenin ne olduğuyla ilgili çeşitli öğütler ve uyarılardan ibarettir. Eski Türkçe tıp metinlerinde de bulunan sağaltıcı bazı karışımlara da yer verilmiştir.

Anadolu'da telif edilen bilinen en eski Türkçe eser şeklinde tanımlanan Hekim Be-
reket'in *Tuhfe-i Mübârizi*'sinde (Bayram 1996: 99, Doğuer 2013: 14-15) fasıllardan biri hastalık ve sağlığın sebeplerine ayrılmıştır. Bu metne göre hastalık ve sağlık durumu toplam altı sebebe bağlanmıştır. Bunlar; *hava, yeme-içme, istifra-lavman, yürüme-dinlenme, uyuma-uyanma-ve vücudu canlı tutacak hisler (korkma-sinirlenme- sevinç)* şeklinde belirtilir. Bunların fazlasının hastalık sebebi olduğu ve normalinin de sağlıklı olma vesilesi olduğu anlatılır (Doğuer 2013: 61, 82-83). Elimizdeki metinle kıyaslandığında anlatılanların büyük ölçüde paralellik gösterdiği anlaşılmaktadır:

...dördüncü fasıl sağlığı ve sayruluğu sebeplerin bildürür sağlığı ve sayruluğu sebebi dahı ol hâlün sebebi kim ne sağlık-dur ne sayrulukdur kamusu altı sebeb-dendür...bu altı nesne tamâm sebeb-dür sayruluğa eger orandan taşra olsa ve sağlığı sebeb-dür eger oranıla olurısa... (Doğuer 2013: 61).

Metin, yine XIV. yüzyılda Anadolu’ da yazılmış Ahmedî’nin *Tervihü’l-ervâh* isimli manzum tıp mesnevisi ile aynı vezinde olmakla beraber, içeriğinin onun ancak küçük bir özeti şeklinde olduğu söylenebilir. Ahmedî’nin eseri, Anadolu’da manzum olarak yazılmış Türkçe ilk tıp kitabı olma özelliğini taşımaktadır (Özer 1995: 11).

Çalışmamızda, metinde yer verilen öneri ve uyarılar üç başlık altında toplanmaya çalışılmıştır. Yukarıda görüldüğü gibi, *Tuhfe-i Mübârizî*’de dördüncü faslın “sağlığın ve sayrulugun sebepleri” şeklinde isimlendirilmesinden de yola çıkılarak bunlar; sağlığı bozan etmenler, sağlığa faydalı etmenler ve yararlı terkipler olarak belirlenmiştir.

a) Sağlığı Bozan Etmenler

Su Tüketimi:

Eski tıp metinlerinin çoğunda su içmenin vakitleri ile ilgili bilgiler bulunmaktadır. Bazı zamanlarda su içmekten kaçınılması gerekmektedir. Metne göre, gece vakti su hızlı içilmemelidir. Bu durum, çeşitli uzuvların güçten düşmesine sebep olur. Hamam, cinsel birleşme ve müşhilden sonra aç karna su içmekten kaçınılmalıdır. Helva ve incir gibi tatlı besinlerden sonra da su içilmemesi gerektiği belirtilir:

Şuy[1] tiz içme yime yatacağ vakt
Ki a’ zây[1] ider süst yüregi saht (2)

Cimâ’ uñ dağı hammâmuñ şöñına
Dağı müşhil şöñına aç qarına (4)

Müntehâb-ı Şifâ’nın su bahsinde de benzer uyarılarda bulunulmuştur:

... mizâcî ıssı kişi ta’âmdan şöña yarım şâ’at giçmeyince içmeye ve ta’âm yiyü
tururken ve acıla şu içmeyeler... şulu yimişler yiyüp cimâ’ dan şöña ve hammâm
içinde ve hammâmdan çıkub bir şâ’at giçmeyince şu içmeyeler... (Önler 1990:
13)

Uyku Vakti:

Metinde uykunun Allah’ın bir nimeti olduğu, ruhun ve beden rahatlamasını sağladığı ancak gündüz vakti uyumanın vücutta kuruluğa, hazımsızlığa yol açacağı bulunmaktadır. Yemek hazmedildikten sonra uyumanın faydası mübalağalı bir ifadeyle şöyle anlatılır:

Velikin ba’ de[hu] hazm giceler hâb
İderse râhet olur şeyh eger şâb (7)

Ki gündüz uyumağdur âfet-i cân
Yübüsetdür zeremdür ‘ aqla noğşân (8)

Tuhfe-i Mübârizî’de de uyku bölümünde de en iyi uykunun gece olması gerektiği gündüz çok uyumanın iştah zayıflığı ve mayışıklığa, gevşekliğe yol açacağı söylenmektedir (Doğuer 2013: 85). *Müntehâb-ı Şifâ*’nın ilgili bölümünde ise en iyi uykunun gece sekiz saat olması gerektiği vurgulandıktan sonra gündü uykusunun benzi sararttığı, dalağı büyüttüğü ve hastalıkları artırıp iştahı azalttığı vurgulanır:

...gündüz uykusu yavuzdur beñzi sarardur talagı büyüdür nâzleyi ve balgamî ma-
razları arturur kâhel ider iştahâyı zâ’ if ider ve zihni küd ider... (Önler 1990: 13)

Perhiz/Riyâzet:

Perhizin vücut eklemlerine iyi geldiği, gönlü ferahlattığı belirtilmekle beraber, altı çizilen nokta bunda aşırıya kaçmamaktır. Bunun yanında, vücudu zayıf düşürdüğü de belirtilmektedir. Hareketsizliğin de perhizin de dengeli olması gerekir. Perhiz yapmak vücudu kuvvetten düşüreceği için perhizden kaçınılmalıdır ancak çok yiyerek mideyi hazımsızlığa sürüklemek de sakıncalıdır. İstifra ve ishahin dozu kaçırıldığı zaman, hasta-

lıklarının önünü açtığı belirtilerek alışkanlığa dönüştürülmemesi gerektiği de vurgulanmaktadır:

Sükün ile riyâzet i' tidâlin
Gözet ifrâtinuñ çekme vebâlin (32)

Riyâzetden bulur kuvvet mefâşıl
Ferağ olur gönül ü câna hâşıl (33)

Riyâzet müfred olsa za' f ider tîz
Sükün ifrât[ı]dur hem balğam-engîz (34)

Hastalıkları ve rahatsızlıkları gidermek için önerilen bu yöntemlerin, fazlasının da kişiye sıkıntı olacağı söylenmiş ve adet haline getirilmemesi gerektiği belirtilmiştir. Kanın vücuttan boş yere atılmaması gerektiği de vurgulanmıştır. İshalin ve istifranın alışkanlığa dönüşmemesi, gerekli olmadıkça kanın damardan giderilmemesi konusunda öğütler metinde şöyle aktarılır:

Velî olmağıl ifrâtına tâlib
Ki bunlardur iden hem renc[i] gâlib (23)

Şahîh olsañ eyâ ehl-i sa' âdet
Kay u ishâl [kim] sen itme 'âdet (24)

Șamardan yok yire giderme kanı
Ki kan olur vücuduñ pâsbânı (25)

Balık Tüketimi:

Balık için ayrılan birkaç beyitte; balığın süt ile tüketilmemesi gerektiği, ciltte lekeler ve sancılara sebep olabileceği ve yine eğer ölçülü tüketilmezse baş ağrısını artırıp vücudu güçsüz bırakacağı söylenir:

Yiyen hâmmâm içinde balığ el-hâk
Teni mülkin behâk tuta muhâkkağ (37)

Yiyen balığ ile süd yiye gâmlar
Çeke bād-ı kılunc aña zağamlar (38)

Süt ile balığın bir arada tüketilmesi günümüzde de kaçınılan bir tutumdur. Bu uyarıya *Tervîhü'l-Ervâh*'da da değinilir ve cüzam ve felç gibi hastalıkların sebebi olarak gösterilir.

Lebenle balığı cem' eylemegil
Cüzâm u fâlic ider sen yimegil (Özer 1995: 187)

İmtilâ:

Yemek yemenin kişiye faydası olduğu kadar gereğinden fazla yemek yemek de sağlığı bozan etmenler arasında gösterilmektedir. İmtilâ, sözlük anlamıyla “dolgunluk” manasındadır (Devellioğlu 2010: 518). Midenin gereğinden fazla doldurulması sıkıntıya ve hazımsızlığa yol açar. Birçok hastalığın sebebi olarak da hazımsızlık gösterilmektedir. Çaresi ise istifra etmektir:

Șa'âmı çok yimek belki belâdur
Ki her emrâzuñ aşlı imtilâdur (16)

Ne durur çāresi bil imtilānuñ
Ki kaydur yigregi cümle belānuñ (17)

İmtilâ konusunda *Tervihü 'l-Ervâh*'da çok yemek yemek, fazla oturmak gibi sebepler verilir ve incelediğimiz metinde olduğu gibi çok hastalığın sebebi hazımsızlığa bağlanır. Ahmedî, imtilâ çaresi olarak ishali göstermektedir:

Çoğ oturan ya çoğ yiye gızâyı
İrürür gendüye tiz imtilâyı (Özer 1995: 152)

Gider ishālile var imtilâyı
İrür her 'u'z-v-ı ma' lüle devâyı (Özer 1995: 214)

Kan:

Eski Yunan'da Hipokrat tarafından geliştirilen ve XIX. yüzyıla kadar tesirini sürdüren hümorale patoloji/ahlât-ı erba'â yani dört unsur anlayışına göre insan vücudu da tabiat gibi dört ana unsurdan meydana gelmekte ve bunların vücuttaki oranlarının değişmesiyle kişideki hastalık ve sağlık durumu değişkenlik göstermektedir (Demirhan Erdemir 1989: 24). Bu dört unsurdan dört biri kandır. Metinde birçok yerde değinildiği gibi kanın vücuttan yok yere atılması sağlığı bozan etmenlerdendir ancak kanın fazlalığı da kişiyi sıkıntılı bir hale sokmaktadır. Belirtileri olarak; kişinin ağızda tatlılık, boğazda kuruluk idrarda kırmızılık, ekşi yeme isteği ve kendini iyi hissetmemek sayılmaktadır. Bunlar, vücutta kanın fazla olduğunun göstergesi olarak sunulmaktadır:

İçer şu çoğ u göñli ekşi ister
Sidügi rengi şankim kana beñzer (53)

Anuñ bil kim olubdur xanı gālib
Tiz olsun xanın aldurmağa tālib (54)

Balgam:

Balgam vücutta bulunan ve hastalık yapan dört unsurdan biri olarak verilir. Eğer kişi vücudunda balgam mevcutsa onun canlı ve sağlıklı olmadığı belirtilir:

Gerekdür her bir ay içinde bir kay
Xavî olmaya balgām[1] olan hay (18)

Gereğinden fazla hareketsiz kalmak, vücutta balgam artıran bir etmen olarak gösterilir. Aynı görüşe *Müntehâb-ı Şifâ*'da hareket bahsi anlatılırken de yer verilmiştir (Önler 1990: 13).

Riyâzet müfred olsa za' f ider tiz
Sükün ifrât[1]dur hem balgām-engiz (34)

Safra:

Öd maddesi olan safra vücuttaki dört ana unsurdan bir diğeridir. Kişinin ağızında acı bir tat safra göstergesi olarak belirtilir. Bunun yanında, tenin ve idrar renginin sarılığı da diğer göstergelerdir. Sebep olarak kuruluk ve sıcaklık gösterilirken ekşi-tatlı dengesiyle bu sıkıntının giderilebileceği söylenmektedir:

Sidügi rengi hem beñzi durur zerd
Ki germ [ü] huşkdandır aña bu derd (56)

Getürüb ekşi tatlu i' tidāle
Yise dāyim gide andan melāle (57)

Tuhfe-i Mübârizi'de bir bölüm mizaçlara ayrılmıştır. Karışık mizaçlardan biri, sıcak ve kuru mizaçtır. Safra, sıcak ve kuru mizaca mensup olarak şöyle anlatılır: "Ammâ safra issi-dür kurudur nite-kim od issidür kurudur safra dahı iki dürlüdür...". Safra çe-

şitlerinin asıllı ve asılsız olmak üzere ikiye ayrıldığı, asıllı safranın bir, asılsızın ise yedi çeşit olduğu da eklenir (Doğuer 2013: 29).

Sevdâ:

İnsan vücudunda dört ana unsurdan biri olan sevda, kara safra maddesidir. Eğer kişinin ağzında ekşi bir tat hâkimse bünyedeki fazlalığının göstergesidir. Cilt renginin kararması da bir diğer gösterge olarak verilmektedir. Giderilmesi için yağlı ve tatlı gıdalar tüketilmelidir:

Anuñ bil etinüñ beñzi qaradur
Yiye şirîn [ü] çerb aña devâdur (61)

Vücutta bulunan bu dört ana unsur, kan, safra, balgam ve sevda anlatılırken *Tuhfe-i Mübâriz*'de de bazı belirtilere işaret edilmiştir. Bu belirtilerle, kişinin vücudunda hangisinin fazla miktarda olduğu anlaşılabilir. Buna göre; ten, başta ağırlık, çok esnemek, ağır uyku, kaygı, sebepsiz hastalıklar, ağızda tatlılık, anüs ve burundan kan gelmesi gibi belirtiler vücutta kanın galip olduğuna; benzin renginin solması, ağızdan salya akması, fazla uyumak, tembellik ve ağırlık balgamın üstünlüğüne; benzin sarı olması, ağızda acı tat olması, ağız kuruluğu, susuzluk ve iştahsızlık gibi belirtiler safranın; cilt kuruluğu, kanın renginin çok koyu olması ve endişe ise vücutta sevdanın galibiyetini gösteren belirtiler olarak verilmektedir. Elimizdeki metinle kıyaslandığında belirtilerin birbiriyle tutarlı olduğu görülmektedir:

... sebepsiz hastalık ve ağız tatlılığı ve dil tımağ kaynamak burundan yâ oturacak yirden kan gelmek ve düşde kızıl nesnelere görmek bu kamusu kan gâlib olduğunun nişâni-dur... beñiz aklığı ağızdan yar çok akmak ve çok uyku ve düşinde qarlar ve sular görmek ve ağırlık ve kâhillik bu kamusu balgam gâlib olduğunun nişâni-dur... beñiz şaruluğı ve ağız acılığı ve ağız damağ kuruluğı ve susalık ve iştihâ za'ifliği ve düşde od görmek ve şaru nesnelere görmek bu kamusu şafrâ gâlib olduğunun nişâni-dur... tenüñ taş yüzi kuru olmak ve beñiz bulanıklığı ve kan qaralığı ve endişe çokluğu ve korkulu düşler görür bu kamusu sevdâ nişânlardur (Doğuer 2013: 64).

Ahmedî'nin *Tervihü'l-Ervâh*'ta bu dört ana unsuru anarken yazdığı beyitlerle elimizdeki metindeki ilgili beyitlerin benzerlik gösterdiği dikkati çekmektedir:

Olupdur 'akla burtânıla rüşen
Ki dörd ahlâtdan mahlûkdur ten (Özer 1995: 59)

Biri balgamdur ikincisi sevdâ
Üçüncü demdurur dördüncü safrâ (Özer 1995: 59)

Örılmış dörtden insânuñ nihâdı
Yine aḫir bu dörtdendür fesâdı (50)

Birisi kandur anuñ biri şafrâ
Biri balgam durur birisi sevdâ (51)

Ruh Hali:

Ruh halinin kimi hastalıklara sebebiyet verdiği ve bünyeyi olumsuz etkilediği bilinmektedir. Metinde; keder, hüzün, korku, utanç gibi haller insanı hastalığa sürükleyen sebeplerden sayılır. Mutluluğun da acının da ölçüsünün olması gerektiği vurgulanır:

Ėazab Ėamm u feza' u hem hacâlet
Getürür hastalığa hem helâket (9)

Gerekdür şāz yanuñda i' tidālī
Melālet olmaya yaşda me'ālī (10)

Mum Dumanı:

Metnin ilk beytinde bilgi verilen husus mumun dumanından çıkan kokudur. Bu koku menenjit hastalığının sebebi olarak gösterilir:

Çerāğūñ dūd büyüñdan hāzer kıl
Anı sersām rencine sebeb bil (1)

Taranan *Tuhfe-i Mübârizî*, *Tervihü'l-Ervâh*, *Müntehâb-ı Şifâ* gibi metinlerde, mum dumanı ya da menenjit hastalığıyla ilgili benzer bir bilgiye rastlanmamıştır.

b) Sağlığa Faydalı Etmenler

Hacamat/Fasd/Kan Almak:

Zorunluluk halinde vücuttan kan almak kimi rahatsızlıklara çare olarak gösterilmektedir. Ertelenmesinin ise sağlığa ciddi zarar getireceği eklenir.

Olur qan almağa tiz ihtiyācuñ
Ki te'hîri fesādıdır mizācuñ (31)

Tuhfe-i Mübârizî'de vücuttan kan alınması hususunda iki nokta öne çıkarılmıştır; birincisi kan alınacak yer ve ikincisi de kan alınacak zaman. Kanın giderilmesi için uygun zamanlar ve yaşanan rahatsızlığa göre uygun olan damarlar sıralanmaktadır. Buna göre, elimizdeki metinle de denk olması açısından, şahdamarı dikkati çeker. Bununla ilgili metinde “kîfâl: bu şamardan qan almak eyüdüñ göze başa yüze eyüdüñ.” (Doğuer 2013: 98) cümlesi bulunmaktadır. Benzer duruma elimizdeki metinde de şöyle değinilmiştir:

Ser ü gūş u şakaqda ger zararlar
Qatı kîfâl urıcaq kıl hāzerler (28)

Boğazda kuruluk olması ve kişinin kendini kötü hissetmesi durumunda ise kanın vücutta fazla olduğu anlaşılmalıdır. Bu halde iken, ağızda da tatlı tat hâkim olur. İdrar kırmızı renktedir, kişi devamlı su ve ekşi besinler tüketmek ihtiyacı hisseder. Böyle bir durum karşısında vücuttan fazla kanın alınması gerekmektedir:

Anuñ bil kim olubdur qanı gālîb
Tiz olsun qanın aldurmağa tālîb (54)

Bunun yanı sıra, kanın vücuttan lüzumsuz yere alınmasının kişiyi kuvvetsiz bırakacağı ancak gerekli durumlarda hacamatın uygun olduğu vurgulanır:

Eger nāçâr olur ise zârüret
Revādur itseler fasd u hicāmet (27)

Bunlar, felç ve siyatiğın giderilmesine çare olarak sunulur. Duyuların kuvvetlenmesi ve organların sağlığında da etkili yöntemlerdir. Ancak, uygulama hususunda aşırıya kaçılmaması gerektiği konusunda uyarılar verilmektedir:

Qamu emrāza bil bunlar şifādur
Ki def'-i fālîc ü 'ırq-ı nesādur (21)

Dimāğ u mi' de vü hem sem'e ferdür
Dağı hem kuvvet-i nür-ı başardur (22)

İstifrá/Kay:

İstifra etmek metinde hazımsızlığa ve hatta çoğu hastalığa çare olarak gösterilmektedir. Her ay bir defa istifranın vücuda fayda sağladığı ve hatta bazı hekimlerin ise bu süreyi haftada bir olacak şekilde uygun gördükleri belirtilir. Eğer yemek fazla kaçırılırsa bunun için çare istifra etmektir:

Gerekdür her bir ay içinde bir kay
Kavî olmaya balgām[ı] olan hay (18)

Eṭṭbbānuñ iderler baʿzı fermān
K'ola her hefte içre bir kay ey cān (19)

İstifra etmenin sindirim açısından faydası dışında, metinde istifra aralıklarıyla ilgili verilen bilgiler için taradığımız *Tervihü'l-Ervâh*, *Tuhfe-i Mübârizi* ve *Müntehâb-ı Şifâ* gibi tıp kitaplarında bir karşılık tespit edilememiştir.

İshâl/Müşhil:

Vücutta fazla bulunan maddenin dışarı atılması anlamına gelen ishal ve buna yardımcı olacak ilaç olarak müşhil bazı rahatsızlıkların çaresi durumundadır. Metne göre, ağızda tuz tadı yoğun ise balgāmın fazla olduğu anlamına gelmektedir. Balgām, insanı hastalığa sürükleyen dört unsurdan biridir. Çare olarak da müşhil gösterilmektedir:

Anuñ ishâl ile olur şifâsı
Ki müşhil balgāmuñ olur devâsı (59)

Tervihü'l-Ervâh'da da balgāmın çaresi olarak müşhil gösterilmekle beraber, kullanılacak müşhilin içeriği hakkında da bilgi verilmektedir. Buna göre kullanılması gereken şey *kadiağacı*¹ da denilen bitkiden elde edilen reçinedir:

Nedür hiltit şamğı encüdān bil
Olur ol balgāma gāyetde müşhil (Özer 1995: 238)

Beslenme:

Kederli olup kendini sikan kişiler için ve bazı orantısız ruhsal durumlar için yemek yemenin önemi üzerinde durulmuştur. Eğer bu tip durumlar mevcutsa yemek yemek hayli önem taşımaktadır. Bununla birlikte gereğinden çok yemenin zararı da vurgulanır. Mideyi çok doldurmak hazımsızlık ve rahatsızlık sebebidir:

Azık bu yolda rencūra kuvādur
Azıksuz yola gitmeklik hāṭādur (13)

Ṭaʿāmi çok yimek belki belādur
Ki her emrāzuñ aşlı imtilādur (16)

c) Yararlı Terkipler

Madensel tedavilerin hem orta Türkçe tıp metinlerinde hem de halk hekimliğinde başvurulan bir tedavi yöntemi olduğu bilinmektedir. Tuz, çeşitli hastalıklar yanında diş çürüğünün ve diş ağrısının tedavisinde kullanılmaktadır (Turan 2000: 20; Yaylagül 2014: 52). Ateş kullanılan sağaltma yöntemlerinin ise kökeninin şamanlığa dayandığı kaydedilir (Bayat 2006: 261). Metinde, ateş tuz ve öd ağacından oluşan terkinin basur ve diş tedavisinde kullanıldığı görülmektedir. Aynı yöntem, safra ve balgām sorunlarında da kullanılır.

Oda yak ʿūdı eyle aña dermān
O yanmış ʿūda birez tuz kat ey cān (43)

Dögüb bunları hāl itseñ revādur
Bevāsir üzre ek kim hoş devādur (44)

Sürer[se] dişe her gün bu devādan
Dişi pāk eyleye reng ü dağādan (46)

Zeytinyağı ve biraz reçine karışımı ise basur rahatsızlığını hafifletecek bir diğer terkip olarak verilmiştir:

Çatub zeyt yağına hün-ı siyāvūş
Sür ol dış üstine tā kim ola hoş (49)

Basur problemi ve dış bakımı için *Tuhfe-i Mübârizi*'de benzer terkiplere rastlanmamıştır. Dışın renginin açılması ve ağız kokusu konusunda, *Müntehâb-ı Şifâ* da çeşitli reçeteler verilmiş olmakla birlikte bunların arasında *tuz* ve 'ûd ile yapılan bir terkip tespit edilememiştir². Ağız sağlığında özellikle ağız kokusu için *Tervihü'l-Ervâh*'da 'ûd ve *tuz* adları anılmış ancak bunlar aynı macun içeriğinde birlikte verilmemiştir. Dış rengi konusunda da farklı terkiplere yer verilmiştir.³

Sonuç

Tarihî tıp metinleri, içerdikleri halk hekimliği öğeleri açısından halk bilimi, farmakoloji, tıp ve dil araştırmaları için önem taşımaktadır. Eski zamanlarda insanların fiziksel ve ruhsal rahatsızlıklarına çare bulmak için geliştirdikleri ve tecrübe ettikleri birtakım yöntemler, kimi zaman sözlü kimi zaman ise yazılı olarak, gelecek nesillere aktarılmıştır. Halk tıbbı, halk hekimliği veya geleneksel tıp olarak adlandırılan ve bu kadim tedavi yöntemlerini içeren ilk Türk metinleri, eldeki verilerle XIII. yüzyıldan itibaren oluşturulmaya başlanmıştır. İçerisinde bulundukları kültürel ve tıbbî bilgiler, yöntemler bağlamında tarihî tıp metinleri, modern tıbbın temelini oluşturmaktadır.

İncelediğimiz tıp metni, *Manzûme-i Tıb* başlığıyla Ankara Milli Kütüphane Elazığ İl Halk Kütüphanesi koleksiyonunda 23 Hk 2/3 numarasıyla kayıtlıdır. Nesih hatla ve *me fâ' î lün me fâ' î lün fe' û lün* kalıbıyla yazılmış olup 61 beyittir. Başına eklenen bilgide yazarının belli olmadığı belirtilmiştir. Eski Anadolu Türkçesi özellikleri gösteren metin, halka yarar gözetildiğinden sade bir dille ve didaktik üslup çerçevesinde kaleme alınmıştır. Metinde, sağlığı ve hastalığı etkileyen sebepler, öneriler üzerinde durulmaktadır. Halka günlük hayatta kullanabilecekleri tıbbî bilgiler vermektedir. Bu bilgiler macun ya da terkiplerden ziyade daha çok nelerin bir arada tüketilmesi/tüketilmemesi gerektiği, rahatsızlıklara ve hastalıklara karşı uygulanacak tedavi yöntemleri ile ilgilidir. Bazı durumlar için kullanılacak terkiplere de yer verilmiştir. Bunların içeriğinde kullanılan maddelerin, en eski tıp metinlerinde de sağaltma yöntemi olarak kullanıldığı görülmektedir.

Metin, Anadolu'da yazılmış Türkçe ilk manzum tıp metni olan Ahmedî'nin *Tervihü'l-Ervâh* mesnevisiyle aynı vezindedir. *Müntehâb-ı Şifâ*, *Tuhfe-i Mübârizi*, *Tervihü'l-Ervâh* gibi Anadolu'da yazılmış en eski tıp metinlerinde ayrı ayrı başlıklar halinde incelenen mevzular, bu metinde belli bir sıra gözetilmeksizin ve başlıklara ayırmaksızın işlenmiştir. Yazarın, önceden bildiği ve halk arasında da kullanılan bazı yöntemleri özet halinde manzum bir metin haline getirmeye çalıştığı söylenebilir. Değinen hususlar, çalışmamızda başlıklara ayrılarak gruplandırılmıştır. Bunlar, diğer tıp metinlerinde görülen sağlık ve hastalık tedbirleri şeklinde kurulan başlıklar düşünülerek oluşturulmuştur. Buna göre inceleme; sağlığa faydalı etmenler, sağlığı bozan etmenler ve yararlı terkipler olarak üç ana kısma ayrılmıştır. Sağlığa faydalı etmenler için yazarın değindiği mevzular; *istifra*, *müşhil*, *beslenme* ve *kan almak*; sağlığı bozan etmenlerde ise *su tüketimi*, *uyku vakti*, *balık tüketimi*, *imtilâ*, *perhiz*, *riyâzet*, *kan*, *balgam*, *safrâ*, *sevdâ kötû ruh hali* ve *mum dumanı* ile ilgili başlıklar bulunmaktadır. Yaralı terkipler kısmı; *baş ağrısı*, *ishal*, *basur*, *dış sağlığı*, *safrâ* ve *balgam* için verilen karışım ve uygulamaları içermektedir. Metnin içerisinde geçen tıbbî terimler, halk hekimliğine ait birtakım kullanımlar, sözlük kısmında anlamlarıyla verilmiştir. Metnin içerisinde Arapça

kökenli kelime kullanımının Farsça ve Türkçe kelimelere oranla çok daha fazla olduğu görülmektedir.

Genellikle halka fayda sağlaması açısından düzyazı şeklinde kaleme alınan tıp metinleri içerisinde, elimizdeki metnin manzum olması ilgi çekicidir. Verilen bilgilerin kolay öğrenilmesi ve akılda kalması için manzum yazılmış olması muhtemeldir. Diğer tıp kitapları ile kıyaslandığında dağınık bilgiler ihtiva etmesine karşın yalın anlatımı, kafiye ve Eski Anadolu Türkçesi özellikleri gösteren dili dikkat çekmektedir. *İstifrâ/Kay, Mum Dumamı* gibi bahislerde yer verilen bazı bilgilerin, anılan diğer tıp kitaplarında tespit edilemediği de vurgulanması gereken bir noktadır. Yararlı terkipler kısmında yer alan karışımların içeriğine, tam tarif olarak, yukarıda adı geçen diğer tıp kitaplarında rastlanmaması da eserin önemine vurgu yapar niteliktedir.

Geçmişten günümüze gelen bu metinler ışığında, başvuru birçok yöntem ve unsurun halk hekimliği vasıtasıyla sürdürüldüğü görülmektedir. Geleneksel tıpla uğraşan insanlar tarafından keşfedilen yöntemlerin bir kısmı, hem sözlü gelenekle nesilden nesle aktarılmış hem de tarihi tıp metinlerinde yer almıştır. Buradan derlenen bilgiler geçmişin otacı, afsuncu, emçi, atasagun ya da büyücüleri, bugünün ise modern tıbbının izlerini taşımaktadır. Her tıp metninde olduğu gibi metnin içerdiği terim ve terminoloji ile birlikte dönemin dil özelliklerini yansıtması onun tıp, halk hekimliği, halk bilimi ve edebiyat alanlarında sahip olduğu önemi göstermektedir. Bu sayede yapılacak olan benzer çalışmalara bir örnek oluşturacağı tahmin ve umut edilmektedir.

METİN

64a⁴

me fâ' î lün me fâ' î lün fe' ü lün

Çerâğuñ düd bûyından hâzer kıl
Anı sersâm rencine sebep bil

Çazab ğamm u feza' u hem hacâlet
Getürür hastalığa hem helâket

Şuy[1] tîz içme yime yatacağ vakt
Ki a' zây[1] ider süst yüregi saht

Gerekdür şâz yanuñda i' tidâlî
Melâlet olmaya yaşda me' âlî

Şudan bir niçe yirlerde hâzer kıl
Şudan hâşıl olur kamu maraz bil

Dağı dârüya itme i' tîkâdı
Ço çursuñ kendü hâli üzre zâtı

Cimâ' uñ dağı hammâmuñ soñına
Dağı müşhil soñına aç çarına

Zarüret ger olur ise edâ kıl
Vücuduñ derdine dürlü devâ kıl

Yidükden soñra halvâ vü yimişler
Şu içmek key hañâ durur dimişler

Mişâl itmiş eñbbâ rence dâhî
Ki rencür anda vü hervdür kemâhî

Ĥuzânuñ uyhu bize ni' metidür
Zirâ cân u tenüñ ol râhetidür

Azık bu yolda rencüra kuvâdur
Azıksuz yola gitmeklik hañâdur

Velikin ba' de[hu] hazm giceler hâb
İderse râhet olur şeyh eger şâb

Sakın perhîz ile düşme kuvâdan
Naşib almak dilerseñ ger şifâdan

Ki gündüz uyumağdur âfet-i cân
Yübüsetdür zeremdür ' aqla noğşân

Ça' amı çok yimek belki belâdur
Ki her emrâzuñ aşlı imtilâdur

Ne durur çāresi bil imtilānuñ
Ki kaydur yigregi cümle belānuñ

64b
Gerekdür her bir ay içinde bir kay
Kavî olmaya balgam[ı] olan hay

Eṭibbānuñ iderler ba'zı fermān
K'ola her هفته içre bir kay ey cān

Bahār içre ider kay tāze cānı
Gözet etme zemistānī ḥazānı

Ḳamu emrāza bil bunlar şifādur
Ki def -i fālic ü 'ırq-ı nesādur

Dimāğ u mi' de⁵ vü hem sem'e ferdür
Daḥı hem kuvvet-i nūr-ı başardur

Velī olmağıl ifrātına ṭālib
Ki bunlardur iden hem renc[i] ḡālib

Şaḥīḥ olsañ eyā ehl-i sa' ādet⁶
Kay u ishāl [kim] sen itme 'ādet

Ṭamardan yoğ yire giderme kanı
Ki kan olur vücūduñ pāsbanı

Zirā kan iledür kuvvet bedende
Ki kan olmasa cān olmaz bedende

Eger nāçār olur ise zarūret
Revādur itseler faşd u ḥicāmet

Ser ü gūş u şakağda ger zararlar
Ḳatı kıfāl urıcağ kıl ḥazerler

Şehā sürmele ol dem iki gözi
Daḥı nāfi' dūr aña ḥaml-ı cevzi

Eger ḥaddin geçerse key ḥaṭādur
Ḥaḳīḳat bil ki tebdili 'anādur

Olur kan almağa tiz ihtiyācuñ
Ki te'hiri fesādıdur mizācuñ

Sükün ile riyāzet i' tidālin
Gözet ifrātınuñ çekme vebālin

Riyāzetden bulur kuvvet mefāşıl
Feraḥ olur göñül ü cāna ḥaşıl

Riyāzet müfred olsa za' f ider tiz
Sükün ifrāt[ı]dur hem balgam-engiz

65a
Sözi çok olanuñ çokdur ḥaṭası
Ki olmaz yañşagūñ 'ağlı ḥayası

Sözi az u öz it irgil necāta
Ki çün sözden ziyān irer zebāna⁷

Yiyen ḥammām içinde balığ el-ḥağ
Teni mülkin behağ tuta muḥaḳḳağ

Yiyen balığ ile süd⁸ yiye ḡamlar
Çeke bād-ı ḳulunc aña *zahamlar*?

Balığı çok yimek kim itse 'ādet
Şudā' ı arta tenden gide kuvvet

Ḥicāmet kim ki iderse ḳafādan
Yimesün turşı ḳurtıla belādan

Daḥı dehlizde bil kim çok ṭuranuñ
Bevās[ı]r mağ' adın teng ider anuñ

Gide her rüz mağ' addan çü kanı
Belā vü miḥnet içre ola cānı

Oda yağ' üdi eyle aña dermān
O yanmış 'üda birez ṭuz ḳat ey cān

Dögüb bunları ḥall itseñ revādur
Bevāsir üzre ek kim ḥoş devādur

Daḥı kim yirse bundan aç ḳarına
Gide balgam u şafrası arına

Sürer[se] dişe her gün bu devādan
Dişi pāk eyleye reng ü dağādan⁹

Be-ğāyet ḥüb-bü ide dehānı
Müdām ağzuñ içinde dutsañ anı

Kimüñ nāsürdan olursa cefası
Diyem aña anuñ nedür devası

Çatub zeyt yağına hūn-ı siyāvūş¹⁰
Sūr¹¹ ol diş üstine tā kim ola hoş

Örilmüş dörtten insānuñ nihādı
Yine āhîr bu dörtendür fesādı

Birisi kândur anuñ biri şafrā
Biri balğam durur birisi sevdā

65b
Turub tañla gören ağzını tatlu
Boğazı kurımış u hālî yatlu

İçer şu çoğ u gönli ekşi ister
Sidügi rengi şankim kana beñzer

Anuñ bil kim olubdur kanı gâlib
Tiz olsun kanın aldurmağa tâlib

Turub tañla ki göre ağzı acı
Za' if itmîş durur şafrā mizāci

Sidügi rengi hem beñzi durur zerd
Ki germ [ü] huşkdandur aña bu derd

Getürüb ekşi tatlu i' tidāle
Yise dāyim gide andan melāle

Turub tuzlu bulan ağzını tañla
Aña gâlib olubdur balğam aña

Anuñ ishāl ile olur şifāsı
Ki müşhil balğamuñ olur devvāsı

60
Turub ekşi¹² bulan ağzını ferdā
Aña gâlib olubdur bil ki sevdā

Anuñ bil etinüñ beñzi qaradur
Yiye şirîn [ü] çerb aña devādur

Temmet

TİBBÎ TERİMLER SÖZLÜĞÜ¹³:

‘anā: Ar. Zahmet, meşakat, güçlük.

a'zā: Ar. Organlar.

balğam: Ar. Vücuttaki hastalık yapan dört unsurdan biri.

behak: Ar. İnsan derisinde pul pul beyazlık ve alaca bir renk oluşturan hastalık.

bevāsîr: Ar. Basurlar, emoroitler.

cimā': Ar. Cinsel birleşme.

çerb: Far. Yağ, yağlı.

dağā: Far. Tortular, posalar.

dārū: Far. İlaç.

devā: Ar. İlaç, çare.

dimāğ: Ar. Beyin, bilinç.

emrāz: Ar. Hastalıklar.

eṭṭibbā: Ar. Hekimler, doktorlar.

fālic: Ar. Vücutun yarısına inen felç, yarım inme.

faşd: Ar. Kan alma.

feza': Ar. İnleyip sızlanma, bağırıp çağırma.

germ: Far. Sıcak.

haml-i cevzi: Ar. Ceviz ağacı meyvesi.

ḥayy: Ar. Diri, canlı.

hazm: Ar. Sindirim.

helāket: Ar. Mahvolma, ölme.

hicāmet: Ar. Kan alma.

hūn-ı siyāvūş: Far. İbn-i Sinā'nın hazırladığı bir tür tıbbî reçine.

huşk: Far. Kuru.

'ırk-ı nesā: Ar. Siyatik.

ıfrāt: Ar. Aşırıya kaçma, aşırılık.

imtilā: Ar. Dolgunluk.

ishāl: Ar. Dışarı atma, ishal.

i'tidāl: Ar. Ölçülü olma, ölçülülük.

kan: kan.

kay: Ar. Kusma, istifra.

kıfāl: Yun. Şahdamar.

kulunc: Ar. Bir tür sancı, kramp. Bağırsaklarda sertlik.

maḳ'ad: Ar. Oturak yeri, kış.

mefāsıl: Ar. Eklemler.

mi' de (ma' de): Ar. Mide.

müşhil: Ar. Bünyede fazla olan bir şeyin kolay çıkarılmasını sağlayan ilaç.

nāsūr: Ar. Basur, emoroit memesi.

nūr-ı başar: Ar. Görme, göz, göz nuru.

perhîz: Far. Dince yasak edilen şeylerden tamamıyla uzak kalma.

renc: Far. Ağrı, sızı, hastalık.

rencür: Far. Sıkıntılı, hasta.
riyâzet: Ar. Ruhi ve fiziki hareket.
şafra: Ar. Vücuttaki dört ana maddeden biri olan öd.

sersâm: Far. Menenjit hastalığı.
sem': Ar. İşitme, kulak.
sevdâ: Ar. Vücutta bulunan dört unsurdan biri, kara safra, öd.
şudâ': Ar. Baş ağrısı.
sükün: Ar. Hareketsizlik.

ţamar: damar.
te'hîr: Ar. Geciktirme.
'ûd: Ar. Öd ağacı.
yübüset: Ar. Kuruluk.
za'f: Ar. Zayıflık, kuvvetsizlik.
zerem: Ar. Peklik, rektumda kuruluk.

YAZARLARIN KATKI DÜZEYLERİ: Birinci Yazar %100.

ETİK KOMİTE ONAYI: Çalışmada etik kurul iznine gerek yoktur.

FİNANSAL DESTEK: Çalışmada finansal destek alınmamıştır.

ÇIKAR ÇATIŞMASI: Çalışmada potansiyel çıkar çatışması bulunmamaktadır.

NOTLAR

1. *Şeytanteresi, şeytanboku, hiltit* olarak da anılan ve antiseptik olarak kullanılan bir bitki. Latince adı *Ferula assa-foetida* 'dır. Ayrıntılı bilgi için bkz. Paçacıoğlu (2014), s. 338.
2. Ayrıntılı bilgi için bkz. Önlcr (1990), ss. 65-67.
3. Ayrıntılı bilgi için bkz. Özer (1995), ss. 403-404, 546-547.
4. Sayfanın başında "Hıfzı's-şihhaya dâir ba' zı veşâyâyı muhtevî bir manzûmenüñ mâ-ba' dı şâhibi olmadığından eşer kimüñ oldığı meçhûdür." notu bulunmaktadır.
5. Harekesi *mi' de* şeklinde okutulmuştur.
6. sa' âdet: sa' âdât
7. zebâna: zebâna
8. süd: südi
9. dağâdan: du' âdan
10. siyâvuş: siyâhveş
11. sür: süre
12. ekşi: eksi
13. Sözlüğün hazırlanmasında şu kaynaklardan yararlanılmıştır: Paçacıoğlu (2014); Önlcr (1981);

KAYNAKÇA

- Acıpayamlı, Orhan. "Türkiye Folklorunda Halk Hekimliğinin Morfolojik ve Fonksiyonel Yöneden İncelenmesi". *Türk Halk Hekimliği Sempozyumu Bildirileri*. Ankara: Kültür Bakanlığı Millî Folklor Araştırma Dairesi Yayınları, 1989, 1-8.
- Acıpayamlı, Orhan. "Türkiye Folklorunda Halk Hekimliği ve Özellikleri". *Dil Tarih Coğrafya Fakültesi Dergisi XXVI* (1969): 1-9.
- Alptekin, Ali Berat. "Türk Halk Hikayelerinde Halk Hekimliği". *Millî Folklor* 86 (2010): 5-19.
- Artun, Erman. *Türk Halkbilimi*. Adana: Karahan Kitabevi, 2013.
- Bayat, Fuzuli. *Ana Hatlarıyla Türk Şamanlığı*. İstanbul: Ötügen Neşriyat, 2006.
- Bayram, Mikail. "Anadolu'da Te'lif Edilen İlk Türkçe Eserler Meselesi". *V. Selçuklu Kültür ve Medeniyeti Semineri Bildirileri*, Konya, (1996): 899-905.
- Becerra, Rosina M. "Iglehart AP. Folk Medicine Use: Diverse Populations In a Metropolitan Area." *Soc Work Health Care* (1995): 37-58.
- Boratav, Pertev Naili. *Türk Halkbilimi II. Yüz Soruda Türk Folkloru (İnanışlar, Töre ve Törenler, Oyunlar)*. İstanbul: Gerçek Yayınevi, 2003.
- Boratav, Pertev Naili. *Türk Halkbilimi II/ 100 Soruda Türk Folkloru (İnanışlar, Töre ve Törenler, Oyunlar)*. İstanbul: Gerçek Yayınevi, 1984.
- Büken, Nühket Örnek. "Folklorik Değerler ve Folklorik Tıp. Türkiye Klinikleri Journal of Medical Ethics, Law and History 11 (2003): 45-47.
- Canpolat, Mustafa – Zafer Önlcr. *Edviye-i Müfredde, Metin-Sözlük*. Ankara: TDK Yayınları, 2006.
- Devellioğlu, Ferit. *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lugat*. Ankara: Aydın Kitabevi, 2010.
- Doğan, Ahmet Turan. "Eski Anadolu Türkçesiyle Yazılmış Bir Tıp Metni "Kitâbu Tıbbü'l-Hikmet". *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi C.7. S. 29* (2014): 312-318.
- Doğan, Şaban. "XIV.-XV. Yüzyıl Tıp Metinlerinde Halk Hekimliği İzleri". *Millî Folklor* 23 (2011): 120-132.
- Doğuer, Binnur. *Tuhfe-i Mübârizî (Metin-Sözlük)*. Ankara: TDK Yayınları, 2013.
- Erdağı, Binnur. "Anadolu'da Yazılmış İlk Türkçe Tıp Kitabı". *Türkbilgi*, (2001/2): 46-54.
- Demirhan Erdemir, Ayşegül. "Ahlât-ı Erba'â". *Diyanet İslam Ansiklopedisi C.2* (1989): 24.

- Gözlü, Emel Kaya. “Muhyiddin Mehî'nin Müfîd (Nazmü't-Teshîl) Adlı Eserinin Türk Dili ve Tıp Tarihindeki Yeri ve Önemi. *Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi* 25, (2009): 119-136.
- Ersin, Fatma ve Şahin Aksoy. “Şanlıurfa'da Bir Halk Hekimi Attar İsa”. *Türkiye Klinikleri Journal of Medical Ethics, Law and History* 12 (2004): 87-91.
- Hufford, J. David. “Halk Hekimleri”. (Çev. Mustafa Sever). *Millî Folklor* 73 (2007): 73-80.
- Kaplan, Melike. “Halk Tıbbının Kökenleri: Teşhisten Tedaviye Din ve Büyü İlişkisi”. *Millî Folklor* 23/91 (2011): 151-156.
- Johnson, Francis. *Dictionary Persian, Arabic And English*. London, 1852.
- Paçacıoğlu, Burhan. *İlaç ve Bitki Adları Sözlüğü*. Sivas: Cumhuriyet Üniversitesi Yayınları, 2014.
- Paçacıoğlu, Burhan – Gülay Yıldırım. “Nidai'nin Kitabı: Manzûme-i Tıbb”. *Türkiye Klinikleri J Med Ethics* 18/2 (2010): 71-79.
- Şar, Sevgi. “Anadolu'da Rastlanan Halk Hekimliği Uygulamalarına Genel Bir Bakış”. *Türkiye Klinikleri Dergisi Journal of Medical Ethics-Lawand History*, C. 13, S. 2, (2005): 31-136.
- Şar, Sevgi. “Halk Hekimliğinin Dünü ve Bugünü”. *Türk Halk Hekimliği Sempozyumu Bildirileri*. Ankara: Kültür Bakanlığı Millî Folklor Araştırma Dairesi Yayınları, 1989, 221-229.
- Oğuz, Neyyire Yasemin. “Toplum, Bilim ve Tıp Etiği Açısından Alternatif Tıp ve Halk Tıbbı”. *Bilim ve Ütopya Dergisi* 25 (1996): 36-37.
- Önler, Zafer. *Müntehab-ı Şifâ I (Giriş-Metin)*. Ankara: TDK Yayınları, 1990.
- Özer, Osman. *Tervihü'l-Ervâh I/A (Giriş-İnceleme-Metin)*. Elazığ: Fırat Üniversitesi, Doktora tezi, 1995.
- Turan, Fatma Ayten. *Türkiye'de Halk İlacı Araştırmaları*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yay., 2000.
- Yaylagül, Özen. “Anadolu'da Yaşayan Halk Hekimliği Uygulamalarının Eski ve Orta Türkçe Tıp Metinlerindeki Temelleri”. *Millî Folklor* 26 (2014): 45-58.

VİRÜSÜN ESKATOLOJİ MİTİNE DÖNÜŞÜMÜ: KORONAVİRÜS*

Conversion of Virus Into Eschatology Myth: Coronavirüs

Arş. Gör. Dr. Ergin ALTUN SABAK**

ÖZ

Mitler başlangıcı, yaratılışı esasa aldığı gibi dünyanın ve evrenin sonu ve yok oluşuyla ilgili hikâyeleri de içermektedir. Başlangıç hakkındaki anlatı türleri kozmogoni mitlerini, dünyanın sonuyla ilgili anlatılar ise çeşitli eskatoloji mitlerini oluşturmaktadır. Eskatoloji mitleri ile ilgili genel kabul, bu mitlerin arkaik dönem izlerinin bulunduğu sözel ya da yazılı ürünlerde ve inanışlarda yer aldığıdır. Bu nedenle eskatoloji mitleri dünyanın sonuna ilişkin olsa da bu mitlerin kaynağı olarak uzak geçmiş toplulukların inanışları görülmektedir. Oysa son yıllarda dünyanın ve insanlığın sonu ile ilgili yayılan bazı inanışlar, modern topluluklar arasında da eskatoloji miti üretildiğini göstermektedir. Dolayısıyla mitlerin günümüzde de varlığını ve etkisini farklı şekillerde sürdürdüğünü söyleyebilmek mümkündür. Bu mitler ile toplulukların inanışlarında, gündelik pratiklerinde, ritüelistik eylemlerinde, sözel anlatı türlerinde karşılaştığı gibi bazen de toplumun önemle rağbet gösterdiği sosyal medya üzerinden yayılan kıyamet senaryoları hâlinde de karşılaşılabilmektedir. Bu senaryolara 2020 yılının başlarından itibaren koronavirüs de dâhil olmuştur. Koronavirüs ilk ortaya çıktığı anda insan toplulukları üzerinde bir korku meydana getirmemişken ilerleyen zamanlarda virüsten kaynaklı ölümlerin meydana gelmesi ve virüsün bulaşıcılığının açıklanmasıyla dünyayı insanlık tarihinde derin izler bırakacak bir dönüştürme içerisine sokmuştur. Virüsün bu denli toplumsal bir etki oluşturması virüsün kaynağı, ortaya çıkış nedeni, insan vücudu üzerindeki etkileri ve sonuçları üzerine birçok tartışmayı da beraberinde getirmiştir. Virüs hakkındaki bilgilerin az olması ve virüsün görünmeyen bir düşman olarak nitelendirilmesi virüsün kıyamet senaryosu olarak değerlendirilmesini kolaylaştırmıştır. Özellikle sosyal medya platformlarındaki virüsle ilgili bilimsel dayanağı olmayan paylaşımlar salgının olumsuz senaryolarına içerik sunmuştur. Halk arasında yayılan dolayısıyla sosyal medyada yer alan virüsle ilgili inanışlardan hareketle bu çalışma eskatoloji mitlerinin bugünkü icrasına ve yeni bir unsurunun ortaya çıkışına yönelik bir tespiti amaçlamaktadır. Bu tespiti yapmak için öncelikle virüsün etrafında dünyanın ve insanlığın sonuna ilişkin gelişen inanışların oluşma sürecine yönelik bir çözümleme gerçekleştirilmektedir. Virüsle ilgili hızla değişen bilimsel görüşler, virüsün varyantlaşması gibi olumsuz seyreden salgın süreci infodemi olarak adlandırılan yanlış bilgiye dayalı korku ve panik sürecinin hızlanmasına neden olmuştur. Virüsün gizemi, gittikçe artan korku ve panik, virüse dair sosyal medyada hızlıca yayılan olumsuz düşünceler salgının bir eskatoloji mitine dönüşme sürecini beslemiştir. İnsanların son dönemlerde doğanın kötüyü kullanımına yönelik artan fikirlerinin salgın sürecinde cereyan etmesi ise virüsün eskatoloji mitlerinin geleneksel içeriğiyle uyum göstermesini sağlamıştır. Çalışmada elde edilen bulgularda virüsün eskatoloji mitlerinin güncel bir unsuru hâline dönüşmesini sağlayacak bir bağlam oluştuğu görülmektedir. Nihayetinde mit ve virüs ilişkisine dair elde edilen önemli iki çıktı bulunmaktadır. Birincisi eskatoloji mitlerinin modern topluluklar üzerinde koronavirüs aracılığıyla yeniden canlanarak virüsün eskatolojinin yeni bir unsuru olması, ikincisi virüsün mitik bir unsura dönüşüp koronavirüsün kutsiyet kazanmasıyla mitin topluluk üzerinde etkisinin ve yaptırım gücünün yeniden kazanmasıdır. Bunun neticesinde virüs etrafında oluşan inanışların ve bu inanışların etkisinin mitin sürekliliği, mitin icra bağlamı ve mitin işlevine yönelik güncel bir örnek niteliğinde olduğunu söylemek mümkündür.

Anahtar Kelimeler

Çağdaş mit, inanış, infodemi, kıyamet senaryoları, salgın.

ABSTRACT

Myths include stories about the beginning, creation and the end and destruction of the world and the universe. The narrative types about the beginning constitute the myths of cosmogony, while the narratives about the end of the world constitute various eschatological myths. The general acceptance about eschatology myths is that these myths take place in oral or written products and beliefs that contain traces of the archaic period. For this reason, the beliefs of distant past communities are seen as the source of eschatology myths. However, in recent years, some beliefs about the end of the world and humanity show that eschatology myths have been produced among modern societies as well. Therefore, it is possible to say that myths continue their existence in different ways today. These myths can be encountered in communities, beliefs, daily practices,

* Geliş tarihi: 21 Nisan 2021 - Kabul tarihi: 9 Eylül 2022
Altunsabak, Ergin. "Virüsün Eskatoloji Mitine Dönüşümü: Koronavirüs" *Milli Folklor* 135 (Güz 2022): 62-72

** Aksaray Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü Türk Halk Edebiyatı Anabilim Dalı, erginaltunsabak.ea0@gmail.com, ORCID ID: 0000-0002-7906-1257.

ritualistic actions, and verbal narrative types. These myths can also be encountered in recent social events, which are highly sought after by the society, or in the case of doomsday scenarios spread over social media. These scenarios have included the coronavirus since the beginning of 2020. When coronavirus first emerged, it did not cause fear in human communities. However, with the subsequent deaths from the virus and the declaration of the contagiousness of the virus, the virus has put the world into a transformation that will leave deep traces in the history of the world. The fact that the virus has such a social impact has brought along many discussions on the source of the virus, the reason for its emergence, its effects on the human body and its consequences. The lack of information about the virus and the characterization of the virus as an invisible enemy made it easier to evaluate the virus as a doomsday scenario. Particularly, the posts on social media platforms that have no scientific basis about the virus provided content for the negative scenarios of the epidemic. Based on the beliefs about the virus in social media, this study aims to determine the emergence of a new element of the eschatology myth. In order to make this determination, first of all, an analysis is carried out regarding the formation of beliefs about the end of the world and humanity around the virus. The rapidly changing scientific views about the virus, the negative epidemic process such as the variant of the virus, caused the acceleration of the fear and panic process based on false information called infodemic. The mystery of the virus, the increasing fear and panic, and the negative thoughts about the virus that spread rapidly on social media fed the process of turning the epidemic into an eschatology myth. The fact that people have recently increased ideas about the abuse of nature during the epidemic has made the virus compatible with the traditional content of eschatology myths. In the findings obtained in the study, it is seen that a context has emerged that will enable the virus to become a current element of eschatology myths. Finally, there are two important outputs about the relationship between myth and virus. The first is that eschatology myths have been revived in modern societies through coronavirüs, making the virus a new element of eschatology. The second is that the virus turns into a mythical element and regains its influence and sanction power on the community with the holiness of coronavirüs. As a result of this, it is possible to say that the beliefs formed around the virus and the effect of these beliefs are a current example for the continuity of the myth, the context of the performance of the myth and the function of the myth.

Keywords

Contemporary myth, belief, infodemic, doomsday scenarios, epidemic.

Giriş

Koronavirüs ilk ortaya çıktığı zamanlarda insanlarda bir korku veya endişeye neden olmazken ilerleyen zamanlarda virüsten kaynaklı ölümlerin hızlıca meydana gelmesi ve virüsün kolay bulaşıcılığının açıklanmasıyla dünyayı insanlık tarihinde derin izler bırakacak bir dönüşümün içerisine sokmuştur. Virüsün bu denli toplumsal bir etkiyi oluşturması virüsün kaynağı, ortaya çıkış nedeni, insan vücudu üzerindeki etkileri ve virüsün sonuçları üzerine birçok tartışmayı da beraberinde getirmiştir. Virüs hakkındaki bilgilerin azlığı ve görünmeyen bir düşman olarak nitelendirilmesi “Yarasa Çorbası: Koronavirüs Hakkında Modern Çağın Mitleri ve Şehir Efsaneleri” başlıklı çalışmada örneklendiği üzere öncelikle virüsün çıkış noktasından kaynaklı modern mitleri ortaya çıkarmıştır (Duman 2020). Virüsün kaynağı hakkındaki bilinmezlik ise alanın uzmanı olmayan insanlar arasında virüsün varlığı ve yokluğu ya da ortaya çıkış nedeni üzerine fikir ayrılıklarını da meydana getirmiştir. Bu tartışmalar sürerken virüsün can kayıplarına neden olması toplum üzerinde oluşturduğu korkuyu yaymış hatta Dünya Sağlık Örgütü (DSÖ) tarafından dile getirilen ve yanlış bilgi epidemisini ifade eden “infodemi”¹ nin toplumsal etkisini de artırmıştır. İlk başlarda az önce bahsedildiği gibi virüsün çıkış noktasından kaynaklı mitler oluşurken, virüsün neden olduğu olumsuz sonuçlar ise zamanla virüsün kendisini modern çağın yeni bir eskatoloji mitinin unsuruna dönüştürmüştür. Çünkü virüsün nedeni ile sonucu arasında anlamsal bir bağın kurulması onun mitik bir unsura dönüşmesine zemin hazırlamıştır. Şöyle ki; Mustafa Duman’ın yukarıda bahsedilen çalışmasında belirttiği üzere “Yenilmemesi gereken nesnenin yenilmesi” ile yasağın ihlali ve bu ihlalin sonucunda ölümlerin meydana gelmesi (2020: 63) mitin geleneksel türlerinin içeriği ile uyum göstermektedir. Öte yandan virüsün insanın doğayı kontrolsüz kullanması veya doğa üzerinde kontrol sağlamaya çalışırken çıktığıyla

temellendirilen düşünceler, insanın sınırını aşan uğraşları ile dünyanın sonunu getireceği inancıyla bir neden-sonuç ilişkisi kurmaktadır. Frank Furedi, *Korku Kültürü* adlı çalışmasında bilginin de bilimin de istenmeyen sonuçları olan yenilikler üreterek sorun yaratabileceğinden bahseder. Buna ek olarak “Eylemlerimizin sonuçlarını bilemediğimiz için, belirsizlik ve olaylarla ilgili olumsuz beklentilerimiz güçlenir” (2017: 104) ifadelerini kullanır. Koronavirüs bu görüş bağlamında ele alınacak olursa virüsün çıkışı veya sonucuyla ilgili olumsuz düşüncelerin meydana gelmesi kaçınılmazdır. Virüse dair olumsuzlukların artması dünyanın sonunun geldiği düşüncesini artırırken çıkış nedeni ve sonuç ilişkisi eskatoloji mitlerinin geleneksel içeriğine atıf yapmaktadır. Nitekim virüs korkusunun belirsizlik ve olaylarla ilgili olumsuz düşüncülerle beslenerek yaygınlaşması virüsün mitik bir forma bürünüp kutsiyetini kazanmasına yol açmıştır. Virüsün buradan hareketle kazandığı saygınlık, alınacak önlemler ve yaptırımlara da kolaylık sağlamıştır. Bu anlamda virüsün eskatolojik mitin bir unsuru hâline dönüşerek virüsle toplumsal mücadele sürecinde mitin işlevini ve etkisini görmek üzere kısaca mit ve eskatoloji mitinin tanımı ve işlevine değinmekte çalışmanın amacı doğrultusunda fayda bulunmaktadır.

Mit ve Eskatoloji Mitleri

“Mit nedir?” sorusunun birçok farklı tanımı yapılmış, bu tanımlarda din, inanış, hu- rafe, uydurma söz, hayal gibi açıklamalara yer verilmiştir. Türkçe Sözlükte anlamı ise “Geleneksel olarak yayılan toplumun hayal gücü etkisiyle biçim değiştiren, tanrı, tanrı- ça, evrenin doğuşu ile ilgili hayali, alegorik bir anlatımı olan halk hikâyesi” (2009: 1453) şeklinde aktarılan mitin, farklı tanımlarının genel kanısı ise mitin, hikâye olduğudur. Ancak anlatma, hikâye etme gibi kelimelerin mitleri ifade etmekte yeterli olmadığını ifade eden İsmail Taş ise bu şekildeki sözlü türlerin belki, mit'in sadece belirli bir şekli olabildiğini ifade ederek mitlerin bir de kutlama ve rituel boyutlarının olduğunu dile getirir. Taş, burada mitlerin sözlü olarak ifade edilmediğini, ifade tarzının tamamen eylemsel olduğunu aktarır (2000: 58). Robert A. Segal ise mitin başka bir yönüne vur- gu yaparak hikâye olmasıyla birlikte mitin, bilimsel olmaya da yakın olduğunu ifade eden görüşünü Nuh tufanı ile desteklemektedir. Segal'a göre Nuh tufanındaki eylem, olduğu gibi gerçekleşmemiş olabilir ama bir tufanın gerçekleştiği ise bilinmektedir. “Böylelikle elimize bilimsel bir doğru geçmiş olur.” Segal, mitin bilimsel geçerliliğinin olup olmamasını değil, bilimle ne kadar uyduğunu tartışma gereği olarak görüp, miti “...bilimin bilim öncesi eşdeğeri” olarak izah ederek (2012: 25-26) mitin türünden ve aktarım şekline daha çok işlevi üzerinde durmaktadır. Mit üzerine yapılan çok fazla sayıdaki tartışmaların kısa bir özetinden anlaşılacağı üzere mit, çok farklı ifade şekille- riyle farklı işlevleriyle dile getirilmektedir. Lauri Honko, “Miti Tanımlama Problemi” başlıklı yazısında mitin on iki modern teorisini açıklar. Bunlardan birincisi olan, mitin anlaşılma- zı şartırtıcı olayların açıklaması olarak görüldüğü ifadesi ise doğrudan (2010: 149) virüsün mite dönüşümdeki karşılıklarından birisi olarak değerlendirilebilir.

Mitler başlangıcı, yaratılışı esasa aldığı gibi dünyanın ve evrenin sonu ve yok olu- suyla ilgili hikâyeleri de içermektedir. Başlangıçla ilgili içerikler kozmogoni mitlerine atıfta bulunurken son ile ilgili içerikler eskatoloji mitlerine yönelmektedir. Buna ilişkin olarak Öcal Oğuz'un aktardığı üzere “eskatolojinin kozmogoninin zıddı olarak, dünya- nın ve insanın sonu ile ilgili anlatıları içermekte olduğu kabulü günümüzde artık bir ansiklopedik bilgiye dönüşmüştür” (2009: 52). Işıl Altun ve Menderes Çınaroğlu'nun çalışmalarında eskatoloji mitlerine ilişkin görüşleri ise şu şekildedir; “Eskatoloji bir inanç sistemidir. Bu bağlamda sadece mitlerden oluşan bir sistem de değildir. Her inan- cın mit olmadığı gerçeğinden hareketle eskatolojinin de dünyanın sonu, kıyamet ve öte

dünya gibi inançları ele aldığı muhakkaktır” (2020: 30). Son ile ilgili olan mitler günümüzde de varlığını farklı şekillerde sürdürmektedir. Bu mitler ile toplulukların inanışlarında, gündelik pratiklerinde, ritüelistik eylemlerinde, sözel anlatı türlerinde karşılaşıldığı gibi bazen de toplumun önemle rağbet gösterdiği son dönem toplumsal olaylarında ya da medya üzerinden yayılan kıyamet senaryoları hâlinde de karşılaşılabilmektedir. Altun ve Çınaroğlu'nun “‘Tarihin Sonu’ Olgusu ve Eskatolojya Mitleri” adlı çalışmalarında değindiği üzere son dönemde meydana gelen küresel ısınma, iklim değişiklikleri; ekonomi açısından küreselleşmenin yol açtığı ekonomik buhranlar, hızlı nükleer silahlanma gibi olayların yanı sıra astrofizik açıdan ortaya çıkan kıyamet teorileri (2020: 30) toplulukların bu yöndeki kaygılarını artırmaktadır. Böylece bugün kıyamet senaryoları olarak dile getirilen ve halk arasında inancı sürdürülen birçok anlatı ve eylem türü arkaik dönemlerin eskatoloji mitleriyle ortak bir paydada buluşmaktadır.

Eskatoloji mitlerinin yaygın şekliyle tufan mitleri olarak karşılaşılmaktadır. Ancak tufan mitlerinin genel eskatoloji ile net ve kesin bir ayrımının olduğunu belirten Gönül Yonar; tufanda kâinatın tümüyle yok olmasından söz edilmediğini, dünya kötülüklerden ve yozlaşmalardan arındırılarak aynı dünya üzerinde yeniden hayatın başladığını ifade eder (2019: 42). Ancak bugünün mitik inanışlarını yukarıda değinildiği üzere iklim değişiklikleri, son dönemlerde yaygınlaşan UFO mitleri gibi (Aslan, 2019) eskatoloji mitlerinin geleneksel içeriğinde mevcut olmayan olgular ve inanışlar beslemektir. Bu inanışlara 2020 yılı itibarıyla virüsler de dâhil olmuştur ve bu inanışların tufan gibi kısmi bir felaket mi yoksa kâinatın tamamen yok oluşunu mu getireceği hakkında yargıya varmak mümkün olmadığından bunları çağdaş eskatolojik mitler olarak değerlendirmek gerekmektedir. Böylece bu tür güncel içerikler eskatolojik mitlerin yeniden canlılık kazanmasının da sağlayıcısı olmaktadır. Çünkü Onur Alp Kayabaşı'nın bahsettiği üzere;

Eskatoloji mitleri, diğer mitler gibi kötünden iyiye ya da yokluktan varlığa gidişi (kaostan-kozmosa) değil, her şeyin iyiden kötüye doğru gidişini veya varlıktan yokluğa gidişi (kozmostan-kaosa) anlatan mitlerdir ve bunların sonunda, evrenin ve insanlığın bir yok oluşla karşı karşıya kalacağını anlatmaktadırlar. Bu yok oluşla birlikte insanların elinde günahkâr ve yaşanamaz bir yer haline gelen dünya mit aracılığıyla (kutsal) yeniden yaratılarak yenilenecek ve ilk hâline geri dönecektir (2016: 168).

Buradan anlaşılacağı üzere ister kısmi bir felaket ister toptan bir yok oluş olsun, aradaki farklılık eskatoloji mitinin ortaya çıkış nedenini ve işlevini reddetmemektedir.

Çağdaş Mitin Yeni Unsuru²: Koronavirüs

Dünyanın varoluşuna dair inanmalar geliştiren insanoğlunun varlığına ve yaratılışına dair anlamlandırma çabası kozmogoni mitlerini oluştururken yaşamı içerisinde doğumun olduğu gibi ölümün de tanıklığını yapan insan, kendisi gibi dünyanın da bir gün son bulacağı kaygısıyla birlikte eskatoloji adı verilen dünyanın sonuyla ilişkili mitleri meydana getirmiştir. Bu mitler çağdaş dünyada da meydana gelen menfi toplumsal olaylarla varlığını sürdürmekte ve gündelik yaşantıda da önemini korumaktadır. Mircea Eliade, bu tür varlığını koruyan mitlere “yaşayan mitler” adlandırmasını yaparak, bu tür mitleri insanın, kabileler uygarlaştığında tümüyle ortadan kalkacak tek tük “vahşilik” durumları olarak kabul edip yadsıyacağını, önemsizmiş gibi göstermeye veya unutmaya çalışacağını ya da bu tür aşırılıkları açıklayan, doğrulayan ve onlara dinsel bir değer veren mitsel geçmişleri anlama sıkıntısına katlanacağını dile getirmektedir. Bu sayede Eliade'ye göre, mitlerin sürdürülmesi davranışı yalnız ve yalnız tarihsel-dinsel bir bakış açısı içinde kültür olguları olarak ortaya çıkabilirler ve taşıdıkları çocuk oyununa ya da salt-içgüdüsel eyleme özgü olma veya korkunç olma özelliklerini yitirirler (2001:13-

14). Ne var ki Eliade'nin bu çıkarımlarına koronavirüs salgınının çıkması ile kulaktan dolma bilgilerle paniğe kapılarak dünyanın sonunun geldiğine inanan insanlar göz önüne alınarak bakıldığı zaman, Eliade'nin ifadesiyle, “kabilelerin uygarlaşmasıyla” insanların bu tür mitleri yadsımadığı yine bunların varlığını sürdürdüğü görülmektedir. Bu durumda toplum, bilimsel gelişmelere rağmen bu tür mitleri yadsımadığına göre onlara dinsel bir değer veren mitsel geçmişleri anlama sıkıntısına katlanacaktır. Bu bağlamda düşünülecek olursa, bilimsel ve teknolojik gelişmelere rağmen insanların bunları yadsımamasının sebebi ya da sebepleri neler olabilir? Özellikle dünyanın sonuna dair bu tür mitlerin, sinema sektöründe ve medyada konu edinilmesi ve bunlara gösterilen ilgi, toplumların uygarlaşmadığını mı yoksa uygarlaşan toplumun mitleri ve buna dair sözlü kültür ürünlerini başka şekilde mi kullandığını gösterir? Öte yandan mitin bu dönüşümü birçok bilimsel ilerlemeye rağmen dünyayı kontrol altına aldığı zanneden insanlığın, kontrolü kaybetmesiyle dünyayı kontrol edemeyen atalarının “ilkel” düşüncelerini yeniden sahiplenme süreci midir? Buradan hareketle mitlerin, toplulukların modernleşmesine rağmen yok olmadığından sadece mitik ögenin unsurlarında günün getirileriyle bir değişimin olduğundan bahsetmek mümkündür. Kıyamet, eskatoloji mitlerinde yaygın olarak su unsurunun tufana dönüşmesiyle gerçekleşirken çağdaş mitler ile kıyamet unsuru değişerek dünya dışı varlıklar olan UFO'lara kadar gelmektedir. Bununla ilgili olarak Erkan Aslan, *Günümüz Kent Toplumunda Mitin Dönüşümü ve Sürekliliği: Ufo Mitleri* adlı çalışmasında “Eski insanların tufan üzerinden kurguladığı zihinsel olgu, günümüz insanların UFO üzerinden kurguladığı yok oluş senaryolarıyla büyük oranda örtüşmektedir.” (2019: 138) ifadelerine yer vermektedir. 2020 yılının başı itibarıyla ise yok oluş senaryoları virüs olarak karşımıza çıkmaktadır. Buradan anlaşılacağı üzere mitin işlevi, etkisi değişmemekle birlikte senaryoların ve unsurların dönüşümüyle devam etmektedir. Çağdaş dünyada, insanlığın eski zamanlarda ortaya çıkardığı mitik hikâyelerin varlığını devam ettirmesi, bu hikâyelerin özellikle salgın döneminde ortaya çıkarak dünyanın sonunun geldiğine ve kıyametin kopacağına dair bir senaryonun ortaya çıkması, insanlığın uygarlık seviyesiyle birlikte bilimsel gelişmelere rağmen mitlerin gizeminden kopmadığını ya da mitin bir şekilde işlevini sürdürdüğünü göstermektedir. Buna ilişkin olarak Öcal Oğuz, “bir toplumun hangi uygarlık seviyesinde bulunursa bulunsun, çevresindeki gündelik yaşantıyı ve sıradanlıkları değiştiren, insanı olağanüstü varlık ve unsurlarla tanıştıran, gizemli bir atmosfer yaratan mitik ve ritüelistik dünyadan kopmadığı” (2002: 94) ifadesine yer verilebilir.

Virüsü Mit Yapan Etkenler

Toplumun bu tür bir miti günümüz bilimsel dünyasında sürdürmesinin sebebi, gelişen ve değişen birçok gereksinim olabilir. Ancak bunun gerçekleşebilmesi için daha önemli olan bu tür bir mitin günümüz şartlarında nasıl inandırıcılığını koruyabildiğidir. Bunun sebeplerinden biri olarak elinde somut bir varlığı bulunmayan unsurları dahi mantıksal çerçevede açıklamak isteyen insanın, her ne kadar mit olsa da onu da bilimsel dayanaklarla açıklama çabası gösterilebilir. Strauss'un “bilim ve mit kesinlikle aynı şeyler olmasalar da- hem mitin hem de bilimin işleyişi aslında aynıdır; her ikisi de göstergeler kullanır.” (2013: 18) ifadesinden yola çıkılırsa bu mitin de birtakım bilimsel göstergelerle örtüşüyor olması, akılları işgal edecek bir yer bulmasını sağlamıştır. Her ne kadar gelişmiş olmakla birlikte her şeye akla dayalı açıklamalar getirmeye çalışan bilim dünyasının, şimdiye dek insanın akıldan başka bir yönü olan inanç unsurunu bazı zamanlarda göz ardı ettiğinin bir göstergesi olarak mitlerin bu evre içerisinde yeniden ortaya çıkması gösterilebilir. Buna bir nevi çağdaş mitler, modern bilimin boşluğunda ortaya çıkabilmektedir denilebilir. Bu bakımdan maddesel gerçekliklere dayalı açıklama-

maları, fen bilim araştırmalarının araştırma ve sonuçlarını bir kenara bırakarak bu tür mitlerin geri dönüş sürecinde toplumun mitleri çağdaş dünyasında yaşamasının sebebi göz ardı edilmemelidir. Bununla ilişkili olarak Straus'un, bilimsel açıklamanın büyüklüğü ve üstünlüğünün, yalnızca bilimin pratik ve entelektüel başarısında olmadığını, aslında giderek daha fazla şahit olduğu gibi, bilimin kendi geçerliliğinin yanı sıra mitik düşünmede de bir dereceye kadar geçerli olanı açıklayabilmesinde yattığı (2013: 57) görüşü ele alınmalıdır. Yani bir şekilde ortaya konan bazı bilimsel çıkarımlar, topluluğun mitik inancıyla örtüştüğü durumda, mite modern yaşam içerisinde daha fazla yer açmaktadır. Bilim insanların koronavirüsün bütün insanlara bulaşabileceği görüşü, dünyanın sonunun geldiğine odaklı olan bir insanın mitinin geçerliliğini ve etkisini artırmaktadır. Olumsuz bir bilimsel görüş, bireydeki olumsuzluğa dayalı bir mite büyük oranda yer açarken virüsün herkese bulaşabileceği ancak orantısız olarak grip virüsü kadar az insanı öldüreceği görüşü ise o mitik algının büyümesini engellemektedir. Bu hâliyle ispatlanmamış ancak ortaya koyulan bazı bilimsel görüşler ile mitin inandırıcılığında bilimsel verilerin de kolaylaştırıcı olduğu görülmektedir. Kısaca, öncelikle kitle iletişim araçlarıyla virüsün öldürücülüğünün ifade edilmesi, ardından insanlığın tamamının virüs bulaşı olma olasılığı mite önemli derecede alan açmıştır denilebilir.

Youtube gibi sosyal medya platformlarında veya çeşitli haber sitelerinde virüsün dünyanın sonuyla ilişkilendirildiği binlerce kişi tarafından izlenme veya okunma sayısına ulaşan, aşağıda verilen video ve haber başlıklarından anlaşılacağı üzere koronavirüs, eskatoloji mitlerinde dünyanın sonunu getiren unsurlar arasına girmiştir. Örneğin *Sözler Köşkü* adlı Youtube kanalında yer alan “Dabbetül Arz Corona Virüsü Mü? - Kıyamet Alameti Mi? - Fatih Yağcı”³ başlıklı koronavirüsün İslam inancında kıyamette ortaya çıkacağına inanılan Dâbbetü'l- arz ile ilişkilendirildiği video, 1 milyon 400 binin üzerinde kişi tarafından izlenmiştir. 700 binin üzerinde izlenen *140journos* adlı Youtube kanalı tarafından yayımlanan “virüs: bildiğimiz dünyanın sonu”⁴, başlıklı belgeselde ise virüsün doğanın intikamı olduğu şeklinde eskatolojik bir göndermede bulunmaktadır. Bu videoda bu gönderme yapılıyor olsa da “bildiğimiz dünyanın sonu” ifadesiyle sosyal ve teknik alanlardaki yeni dünya düzenine dikkat çekilmeye çalışılmaktadır. Öte yandan *Yaygara TV* adlı Youtube kanalında yer alan yaklaşık 100 bin kişi tarafından izlenen “Corona Kıyamet Alameti mi?”⁵ adlı video da yeni dünya düzeni ile birlikte virüsle Yahudilik inancındaki eskatoloji arasında bağ kurulmaktadır.

Youtube üzerinden yapılan bu yayınlarda genel itibarıyla virüsün dünyadaki karmaşayı sonlandırdığı ve insanın doğaya, dünyaya ve kendisine verdiği zarara karşı bir ceza olarak çıktığı görüşü bulunmaktadır. “Bildiğimiz dünyanın sonu: Kovid-19 ve küresel siyaset”⁶, “Bilinen dünya düzeninin sonu mu?: Covid-19 krizi toplumların çöküşünde domino etkisi mi yaratacak?”⁷, “Dünyanın sonu mu geliyor?”⁸ gibi başlıklı yazılarda da kıyamete dair görseller de kullanılarak virüsün sonucunda sosyal ve iktisadi olarak dünyanın köklü bir değişim içerisine gireceği üzerinde durulmaktadır. Farklı haber sitelerinde yer alan yukarıdaki başlıklarla yer alan yazılarda virüsün iklim kriziyle ilgisine dikkat çekilerek Youtube videolarında yer alan eskatolojik göndermelere kıyasla, virüsün neden ve sonucu daha bilimsel bir yaklaşımla ele alınmaktadır. Her ne kadar bu yazılarda daha bilimsel bir yaklaşım bulunsa da kullanılan görseller ve başlıklarla yine eskatolojik göndermelerde bulunmaktadır.

Görüldüğü üzere virüsün çeşitli eskatolojik inançlarda yer alan kıyamet gibi bir yaptırım aracı olduğuna yönelik bir düşünce, modern topluluk arasında yaygınlaşmıştır. Bir diğer taraftan virüsün insan ayrımı yapmadan toplumun her statüsündeki insana bulaşabilme potansiyeli de virüsün insanlar arasındaki yayılan eşitsizlik gibi haksızlıkla-

rın da bir karşılığı, bir nevi hesap zamanı olduğunu düşündürmüştür. Sadece internet platformlarında değil, halk kültürünün geleneksel temsillerinden olan âşıklar arasında da virüs bir ceza olarak değerlendirilerek kutsalla bağdaştırılmıştır. Bununla ilgili olarak Selcan Gürçayır Teke "...âşıklar arasında virüsün ortaya çıkışına ilişkin görüşler ağırlıklı olarak virüsün Allah tarafından gönderilen ilahi bir ceza olduğu yönündedir. "Yaradan'ın dosyayı açması, görüp emretmesi, kullarına mesaj vermek istemesi, hikmet göstermesi, kul azmadıkça bela yazmayacağı" gibi metaforik ifadelerle virüsün Allah tarafından gönderildiği düşüncesi desteklenir" (2020: 13) ifadelerini dile getirmektedir. Buradan anlaşılacağı üzere koronavirüs, klasik eskatolojik mitlerde olduğu gibi kutsalla bağdaştırılan ve sonun gelmesinde aracı unsur konumundadır. Bu sonun olmasındaki aracı unsur, eskatolojide daha çok tufan iken güncel kıyamet senaryosunda bu aracı unsurla virüs olarak da karşılaşılmaktadır. Virüsün tufan mitleriyle ortak yanı ise bu mitlerde kıyametten sonra dünyanın yeniden kurulmasıyla koronavirüs sonrasında da bildiğimiz dünyanın son bularak yeni bir dünya düzeninin oluşacak olmasıdır. Mitin bu hâliyle modern çağın bilimsel atmosferinde kendine yer bularak devamlılığını sağlaması doğrudan mitin işleviyle ilişkilendirilebilir. Çünkü insanın yasak ihlalinin ardından ortaya çıkan eskatoloji miti, karmaşaya sürüklenen düzenin yaptırımı olarak karşımıza çıkmaktadır. Çınaroğlu'nun bahsettiği üzere "Bilim doğal felaketlere çözümler üretmek için önemli mesafeler kat etse de günümüz insanı hâlâ bu felaketleri metafizik ve kutsal boyutuyla algılamayı sürdürmektedir" (2008: 197). İnsanın felaketi kutsal boyutuyla algılaması başına gelen olayı onun için daha katlanılabilir kılmaktadır. Bugünün eskatoloji mitinin aracısı olarak ortaya çıkan koronavirüsün alt edilebilmesi için de değişen sürece uyumun sağlanmasında felakete atfedilen kutsallığın etkisi bulunmaktadır. Aksi hâlde insan, mitin ihlal edilen ilkelere karşı vaat ettiği yıkımla yüzleşmek zorunda kalacaktır.

Teknolojinin ve buna bağlı olarak makineleşmenin hayatın hemen hemen her alanını işgal ettiği bugünün dünyasından dünyanın sonuna dair bir hikâyeye bakılacak olursa, bu mitik hikâyenin kırsaldan-kentsele kadar her eve girebilmesinin sebeplerinden bir diğerini de anlamak pek zor olmayacaktır. İnsanın bu gelişmelerle birlikte bireyselleşmesi kendisine yönelik dezavantajlarla birlikte, özgür arayış sürecini de bir yerde kazandırmış bulunmaktadır. Ancak bireyin bu özgür arayışını gerçekleştirmesiyle, ruhunda oluşan boşluğu doldurma gereksinimi, bilinmeyene (gizeme) olan merakı beraberinde getirmiştir. Doğasında bulunan merak duygusuyla sonuna dair sorgulamaların, maddesel gerçekliğe dayalı olarak açıklanmasının tatminsizliğinde bulunan özellikle 21 yy. insanı, bu sebeple de mitini yeniden yaşayabilmektedir.

Evrenin bilinmezliği karşısında insanoğlu içinde yaşadığı dünyadaki bilinmezlikleri bir de gizem katarak açıklamaya çalışmaktadır. Gizemin olaylara yeni bir bakış açısı kazandırmasıyla, olayların sonuçlarını da insan kabullenmekte daha dirençli bir hâle gelmektedir (Yalın, 2011: 21). Bununla kendine bir savunma mekanizması oluşturan insanın, koronavirüsle birlikte yeni bir dünya tasarlamaya çalışması arkaik düşüncenin miti var etme süreciyle aynı noktaya gelmektedir. Ancak arkaik düşüncenin doğayı tanımlayarak edindiği bilgileriyle ortaya çıkardığı kozmogonik bir mitte akıldışı olanı kabullenme durumuyla, virüsten kaynaklı bir dünya sonu senaryosuyla eskatolojiye dayalı mit aracılığıyla akıldışı olana hükmetme mücadelesi arasında da ironik bir fark bulunmaktadır. İnsanoğlu kontrol edemediği ve bildiğinden emin olduğu durumlarda kendini güvende hissedemeyen ve bu da kişide bir tehdit unsuru oluşturur. Fakat bilinmeyen veya sonu kestirilemeyen olaylar, durumlar karşısında insanoğlu kendisine bir duvar örer ve bir direnç ortaya koyar. Bu durum, teknoloji çağının insanının kendine olan

güveniyle, bilinmeyene olana korkusu arasında bir ikilemi ortaya çıkardığının örneklemini niteliğinde olabilmektedir. Arkaik inanışların modern insan üzerindeki etkisine Bronislaw Malinowski'nin ilkel ve çağdaş denizcinin büyüye olan yaklaşımlarının benzerliği üzerine ifadesi örnek gösterilebilir. Malinowski, hesaplanamayan akıntıların, muson rüzgârları zamanındaki ani fırtınaların ve bilinmeyen sığ kayalıkların tehlikelerine karşı “ilkel” denizcinin büyüye başvurmasını vurgulayarak “..bilimle ve akılla silahlanmış çelikten gemisi içinde her türlü kurtarma aracıyla donatılmış çağdaş denizcinin bile batıl inanca özel bir eğilimi varsa -bu onun ne bilgisini ve aklını, ne de mantığını yok ediyor- çok daha zor koşullardaki ilkel meslektaşının büyüün koruyuculuğuna ve avuntusuna bel bağlamasına şaşabilir miyiz?” (1990: 20) ifadelerini kullanmaktadır. Buradan hareketle insanın bilinmeyen ve başa çıkılamayan tehlike karşısında hangi dönemde yaşarsa yaşasın, hangi gelişmişlik düzeyinde olursa olsun başa çıkmadığı durumlarda bin yıl önceki atalarıyla benzer inanışlar veya davranışlar ortaya koyabilmesi mümkündür. Çağdaş bir denizci de olsa insanın ilkel atasıyla ortak kaygısı kontrol edemediği ölüm gerçeğidir. Var oluşunu sorgulayan insan, bununla birlikte ölümü de sorgulamakta ve bilimin hâlâ açıklık getirmekte zorlandığı ölüm gerçeği birey de korkuya sebep olmaktadır. Bu noktada da din, ruh özgürlüğüne kapıyı açmaktadır (Akova, 2011: 158). Bireyin bu arayış içerisinde kendi kutsalını bulduğu ve inanma isteği duyduğu yerler sığınma noktaları hâline gelmektedir. Burada akla gelen soru şudur ki; kişinin dinî inancı günümüz koşullarında dahi olsa, kişinin mitik hikâyelerde kendisine yer bulmasını engelleyememekte midir? Bununla ilişkili olarak da Sibel Akova, “Kentli insanın birey olarak varoluş ve kendisi ile ilgili sorularının yanıtlarını ararken geleneksel din pratikleri ile cevaplayamadığı sorulara postmodern arayışlarda çözüm araması günümüzde olağan karşılanan bir gerçekliğe dönüşmüştür. 20. Yüzyılın sonlarına doğru ivme kazanan bu akım milenyum insanının dilinde gittikçe önemli yer edinmektedir” (2011: 159) ifadesini kullanmaktadır. Ancak şaşırtıcı olan postmodern arayışlar içerisine giren bu bireylerin çözümü modern denilemeyecek kadar arkaik dönemlerden beri var olan mitik inanmalarla gerçekleştirerek telkin yöntemlerinde bulmalarıdır. Bununla birlikte daha gelişmiş toplumlarda görülen manevi bunalımın temelinde yine insanın kendini ve dünyasını anlamlandırma süreci bulunmaktadır. Ali Köse, bugün Batı modernizminin çocuklarının bir kısmı babalarının miraslarını kabul etmeyip katı bir bilimcilik ve akılcılığa kilitlenen dünya görüşüne isyan ettiğini belirtmektedir. Batı’da milyonlarca insan Doğu dünyasından gelen, özellikle Hint kökenli dini ve felsefi akımlara katılmaktadırlar (2011: 15). Modern zamanda da yine bir mitin ilgi görmesi bununla ilişkilendirilebilir. Hem bireyin dinsel inancıyla örtüşen aynı zamanda dünyanın bilinmezliğine karşı bir sığınak olan salgın gibi küresel olay ve diğer kıyamet senaryoları, bu sebeplerle çağdaş dünyada kendisine kolaylıkla yer bulabilmektedir.

Öte yandan koronavirüsün mitik bir türe dönüşmesinin altında medya etkisine de değinmek gerekmektedir. Bu hususla ilgili öncelikle şu soruyu sormak gerekir? Kitle iletişim ve sosyal medya araçları olmasaydı koronavirüs korkusu toplum üzerinde aynı etkiyi gösterir miydi? Bununla ilgili “Covid-19 Mythology and Netizens Parrhesia Ideological Effects of Coronavirus Myths on Social Media Users” adlı çalışma bir örnek oluşturmaktadır. Çalışma sosyal medya kullanıcılarının koronavirüse karşı olan tutumlarını sosyal medyanın nasıl yönlendirdiğine dair görüşleri iletmede ve virüsle ilgili sosyal medyada yayılan koronavirüs haberlerinin koronavirüse dair mitleri oluşturduğunu da belirtmektedir (Arafah ve Hasyim, 2020: 1398-1409). Buna ek olarak Yusuf Kaplan’ın bir diğer kitle iletişim araçlarından olan televizyonu, çağdaş toplumlar için “en önemli ve etkin mit-üreten araç” (akt. Çevik, 2015: 35) olarak değerlendirdiğini göz

önünde bulundurmak gerekir. Günümüz şartlarında sosyal medya ağlarının bulunmadığı yerlerde televizyon, televizyonun bulunmadığı yerlerde ise sosyal medya ağları bulunmaktadır. Bu da kitle iletişim araçlarının oluşturduğu düşünüş biçiminden kaçınılmayacağı en açık göstergesidir. Böylelikle mitin bilinmezliğinin tesiri, toplulukların mite yatkınlığı ile kitle iletişim araçlarının görsel-ışitsel yanılgılarının bir araya gelmesi mitin oluşumunun ve aktarımının yeni bir türünü kolaylıkla ortaya çıkarmaktadır. Oluşum ve aktarım ortamında yeni bir forma giren mit, uygulama olarak ise geleneksel formlarıyla aynı işlevi sürdürmektedir.

Son olarak kültürlere ait olan bu tür mitlerin ve bununla birlikte diğer mistik hikâyelerin günümüzde yeniden kurgulanması, Erhan Ayberk'in ifadesiyle konuya iki açıdan bakmanın gerekliliğini oluşturmaktadır. Bunlardan birincisi; mistik öğeler kullanılarak, kapitalist yöntemlerle sömürülebilir, ikincisi; mistik öğeler öne çıkarılarak, insanın ruh dünyasında huzur verici vahalar yaratılabilir. Bu yapılırken ticari amaç dozunda tutulabilir (2011: 76). Salgın sonrası insanlığın yaşam modelini sorgulaması, dijital bir kültürel alanın yaygınlaşması, küresel çok yönlü yeniliklerin-değişimlerin olması ve birçoğunun gündelik yaşam pratiğine dönüşmesinde otoritelerin yönlendirmelerinin ve yaptırımlarının büyük oranda etkisi bulunmaktadır. Ancak sürecin hızla değişim göstermesinde, toplulukların bu dönüşüme uyumunu sağlamasında ve yaptırımları kabullenmesinde otoritelerin işini kolaylaştıran bir diğer etken, virüsün bilinmezliğini içeren mitin varlığıdır.

Sonuç

Sonuç olarak arkaik dönemlerde doğayla başa çıkmada zayıf kalan insanlığın mitik hikâyelerle yüzleşmesi de onlar için gayet doğal bir süreç olmaktadır. Elinde bulunan teknik imkânlarla kendini tam anlamıyla savunamayan insan, olası sonla sıkça yüzleşebilmekte ve bu da mitin etkisinin yoğunluğunu sağlamaktadır. Oysa çağdaş topluluk salgınla yüzleşinceye kadar deprem haricinde kontrol edemediği bir doğa olayıyla yüzleşmemekte, deprem ile de aldığı önlemlerle başa çıkacağını düşünerek bu doğa olayına bağlı bir mite dayanma gereği duymamaktadır. Salgının ortaya çıkmasıyla ise depremde veya diğer doğa olaylarında olduğu gibi doğa kontrolünün ya da korunmanın kendisinde olmadığını ve kontrolü kaybettiğini düşünen bireyin binlerce yıl sonra atalarının arkaik inancıyla yüzleşmesi, çağdaş insanın yeniden dayanağı olan miti karşımıza çıkarmaktadır. Ancak bugün insanlık, arkaik dönemlerden farklı olarak eskatoloji mitinin başka bir yönü ile ilk defa yüzleşmektedir. Bugün dünyanın sonunun tanrılar veya doğaüstü varlıklar tarafından getirileceğini düşünen insandan, kontrolün bir ya da birkaç insanın elinde olduğunu ve sonun onlar tarafından getirileceğine düşünen insana geline bir mitik evre bulunmaktadır. Bu da topluluğun büyük bir kısmının onlar üzerinden senaryolarını kurarak mitlerini oluşturduklarını göstermektedir. Yukarıda bahsedildiği üzere yine bu sürece de kitle iletişim araçları ve bu mitik düşünceyi destekleyecek birkaç bilimsel görüşün etki ettiği görülmektedir. Yani bir şekilde ortaya konan bazı bilimsel çıkarımlar topluluğun mitik inancıyla örtüştüğü durumda, mite modern yaşam içerisinde daha fazla yer açmaktadır. Ya da bu örtüşmenin gerçekleşmediği fakat bilimsel bulgularında inanışların rasyonelliğine yönelik cevap veremediği durumlarda bu tür mitler ön plana çıkabilmektedir. Tüm bunlardan yola çıkarak koronavirüs örneğinde modern çağda mitin bir uygulama(n)masını görmek mümkündür. Mitin toplumu düzenleme, yasağı koyma ve metafizik olana gönderme yapma gibi işlevleri ile virüsün bir ceza olarak nüksettiğine dair menfi düşünceler virüse mitik rol biçmiştir. Mitin gizemi ise virüse karşı konulan yaptırımların uygulanmasında ve toplulukların virüse olan tutumunda örtük bir işlev görmüştür. Bununla birlikte insanlar, salgından kaynaklı mitik hikâyelere

rağbet gösterirken bu durum arz, talep meselesi olarak karşımıza çıkmakta bu durum milyarlarca dolara varan yeni ürün ve pazarlama alanları hâline dönüşmektedir.

YAZARLARIN KATKI DÜZEYLERİ: Birinci Yazar %100.

ETİK KOMİTE ONAYI: Çalışmada etik kurul iznine gerek yoktur.

FİNANSAL DESTEK: Çalışmada finansal destek alınmamıştır.

ÇIKAR ÇATIŞMASI: Çalışmada potansiyel çıkar çatışması bulunmamaktadır.

NOTLAR

1. İnofemi kavramı salgın ve bilgi kelimelerinin birleşiminden meydana gelen ve İngilizce “information” ve “pandemic” sözcüklerinden türetilmiştir. Dünya Sağlık Örgütü, Covid-19’a yönelik gerçek dışı ya da hatalı bilgilerin yayılmasını “aşırı bilgi yükünün kaçınılmaz olarak beraberinde yanlış veya güvenilir olmayan bilgileri de getirmesini, yanlış bilgi epidemisini” ifade eden bu kavram ile tanımlanmaktadır. Bu durumun toplumlarda panik ve korkuya neden olabileceğini, hastalıkla mücadeleyi güçleştirebildiğini, damgalamayı da artırdığını ifade etmektedir. Bkz. Gölbaşı SD, Metintaş S. (2020). “Covid-19 Pandemisi ve İnofemi”. *ESTÜDAM Halk Sağlığı Dergisi*. 5(COVID-19 Özel Sayısı) (2020): 126-137.
2. Eskatoloji mitlerinin geleneksel içeriklerinde dünyanın sonu tufan, kıyamet vb. su unsuruyla gerçekleşmektedir. Bu çalışmada virüsün bir eskatoloji mitinin unsuru olarak değerlendirilmesinin nedeni dünyanın sonunu getiren su unsurunun çağdaş mitlerde halk tarafından virtüs olarak görülmesiyle ilgilidir.
3. Videoya erişim için bkz. https://www.youtube.com/results?search_query=koronavir%C3%BCs+k%C4%B1yamet+alamet
4. Erişim için bkz. <https://www.youtube.com/watch?v=6PnVi1uKP9A>
5. Erişim için bkz. <https://www.youtube.com/watch?v=CAXewaob4uY>
6. Erişim için bkz. <https://www.aa.com.tr/tr/analiz/bildigimiz-dunyanin-sonu-kovid-19-ve-kuresel-siyaset/1814134>
7. Erişim için bkz. <https://tr.euronews.com/2020/04/09/bilinen-dunya-duzeninin-sonu-mu-covid-19-krizi-toplumlarin-cokusunde-domino-etkisi-mi-yara>
8. Erişim için bkz. <http://www.gazete1453.com.tr/2020/05/19/gezegenimizin-sonu-mu-geliyor/>

KAYNAKÇA

- Akova, Sibel. *Mistik Pazarlama*. Edt. Filiz Otay Demir, İstanbul: Mediacat Yayınları, 2011.
- Altun, Işıl ve Çınaroğlu, Menderes. “Tarihin Sonu” Olgusu ve Eskatologiya Mitleri.” *Milli Folklor* 128 (2020): 28-40
- Arafah, Burhanuddin ve Hasyim, Muhammed. “Covid-19 Mythology And Netizens Parhesis Ideological Effects Of Coronavirus Myths On Social Media Users”. *PalArch's Journal of Archaeology of Egypt/ Egyptology*. *PJAE*, 17 (4) (2020): 1398-1409.
- Aslan, Erkan. *Günümüz Kent Toplumunda Mitin Dönüşümü ve Sürekliliği: UFO Mitleri*. (Yayınlanmamış Doktora Tezi). Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Ankara, 2019.
- Ayberk, Erhan. *Mistik Pazarlama*. Edt. Filiz Otay Demir, İstanbul: Mediacat Yayınları, 2011.
- Çevik, Mehmet. “Televizyon Dizileri Halk Hikâyelerinin Modern Şekli midir?”. *Milli Folklor* 106 (2015): 34-46.
- Çınaroğlu, Menderes. *Türk Kültüründe Eskatoloji Mitlerine Dair Bir İnceleme*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). *Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü*. Kocaeli, 2008.
- Duman, Mustafa. “Yarasa Çorbası: Koronavirüs Hakkında Modern Çağın Mitleri ve Şehir Efsaneleri”. *Milli Folklor* 127 (2020): 59-71.
- Eliade, Mircea. *Mitlerin Özellikleri*. (Çev. Sema Rifat). İstanbul: Om Yayınevi, 2001.
- Furedi, Frank. *Korku Kültürü*. (Çev. Barış Yıldırım). İstanbul: Ayrıntı Yay. 2017.
- Gölbaşı S. Dilan ve Metintaş Selma. “Covid-19 Pandemisi ve İnofemi”. *ESTÜDAM Halk Sağlığı Dergisi*. 5(COVID-19 Özel Sayısı) (2020): 126-137.
- Gürçayır Teke, Selcan. “Gerçek Ozan Kimdir Diye Sorarsan/Çağına Tanıklık Eden Kişidir: Âşıkların Toplumsal Rollerini Açısından Koronavirüs Konulu Şiirleri” *Milli Folklor* 127 (2020): 5-17
- Honko, Lauri. “Miti Tanımlama Problemi”. (Çev. Nezir Temür). *Halkbiliminde Kuram ve Yaklaşımlar* 2. (hazl. M. Öcal Oğuz vd.) Ankara: Geleneksel Yay. (2010): 145-153.
- İnternet: *Bildiğimiz dünyanın sonu: Kovid-19 ve küresel siyaset*. <https://www.aa.com.tr/tr/analiz/bildigimiz-dunyanin-sonu-kovid-19-ve-kuresel-siyaset/1814134> (Erş. Tar. 05.02.2020)
- İnternet: *Bilinen dünya düzeninin sonu mu?: Covid-19 krizi toplumların çöküşünde domino etkisi mi yaratacak?*. <https://tr.euronews.com/2020/04/09/bilinen-dunya-duzeninin-sonu-mu-covid-19-krizi-toplumlarin-cokusunde-domino-etkisi-mi-yara> (Erş. Tar. 10.04.2020)
- İnternet: *Corona Kıyamet Alameti mi?*. <https://www.youtube.com/watch?v=CAXewaob4uY> (Erş. Tar. 15.03.2020)

- İnternet: *Dabbetül Arz Corona Virüsü Mü? - Kıyamet Alameti Mi? - Fatih Yağcı.* https://www.youtube.com/results?search_query=koronavir%C3%BCs+k%C4%B1yamet+alamet (Ers. Tar. 01.02.2020)
- İnternet: *Dünyanın sonu mu geliyor?.* <http://www.gazete1453.com.tr/2020/05/19/gezegimimizin-sonu-mu-geliyor/> (Ers. Tar. 10.04.2020)
- İnternet: *virüs: bildiğimiz dünyanın sonu.* <https://www.youtube.com/watch?v=6PnV1uKP9A> (Ers. Tar. 15.03.2020)
- Kayabaşı, Onur Alp. “Türk Mitolojisinde Eskatoloji Mitleri”. *folklor/edebiyat* 86 (2016): 167-180
- Köse, Ali. *Milyenyum Tarikatları*. İstanbul: Timaş Yayınları, 2011.
- Levi-Strauss, Claude. *Mit ve Anlam*. Çev. Gökhan Yavuz Demir. İstanbul: İthaki Yayınları, 2013.
- Malinowski, Bronislaw. *Büyük, Bilim ve Din* (Çev. S. Özkal). İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 1990.
- Oğuz, M. Öcal. *Küreselleşme ve Uygulamalı Halkbilimi*. Ankara: Akçağ Yayınları, 2002.
- Oğuz, M. Öcal. “Kul Himmet ve Sözlü Gelenek Tanıklığında Kozmogonik Mitin Eskatolojik Serüveni”. *Millî Folklor* 84 (2009): 51-56.
- Segal, Robert A. *Mit*. Ankara: Dost Kitabevi, 2012.
- Taş, İsmail. “Mit ve Mitik Düşüncenin Yapısı”. *Dinî Araştırmalar Dergisi*. 3(8) (2000): 57-72.
- Türkçe Sözlük*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yay. 2009.
- Yalın, Ahsen. *Mistik Pazarlama*. Edt. Filiz Otay Demir, İstanbul: Mediacat Yayınları, 2011.
- Yonar, Gönül. *Kıyamet Mitolojileri*. İstanbul: Ötüken Neşriyat, 2019.

“SALUR KAZAN’IN YEDİ BAŞLI EJDERHAYI ÖLDÜRMEŞİ BOYU”: BEN VE ÖTEKİ AÇISINDAN BİR DEĞERLENDİRME*

“The Epic Story of Salur Kazan Kills the Seven Headed Dragon”: An Analysis with Regard to Me and the Other

Doç. Dr. Sema ÖZHER KOÇ**

ÖZ

Masallar, destanlar, halk hikâyeleri gibi anonim metinler ortak (kolektif) bilinç dışının ürünleridir ki bu ürünler, bir milletin çok eski çağlardan itibaren günümüze dek getirdiği inanışları, tecrübeleri, yürüttüğü toplumsal kuralları sembolik bir dil kullanarak ortaya koyar. Bu bağlamda -yakın zamana kadar- üç nüshası olduğu bilinen Kitab-ı Dede Korkut’un dördüncü nüshasının bulunuşu, Türklerin ortaya koyduğu tinsel varlığın tespiti ve yorumlanması ile dünya kültürüne katkısının ortaya konması açısından oldukça kıymetlidir. Hermenötik, 17. yüzyılda Hristiyanlığa ait kutsal metinlerin farklı versiyonu üzerine eleştirel incelemeler yaparak metnin “gerçek anlamının” yeniden elde edilmesi ile ilgilenmiş bir yöntem olup 18. yüzyılın sonlarında yazımsal metinlere uygulanmak için genişletilmeye başlanmıştır. Hermenötüğün temel iki kavramı “anlama” ile “yorum”dur ve bu iki kavram daima birbiriyle ilintilidir. Hermenötikte metnin anlamı aranıp bulunacak bir şey değil, inşa edilecek bir şeydir. Metni yorumlama sırasında metnin dili -ki hermenötik daha çok yazılı metinlerle ilgilenir ve yorumlanacak metnin ana dilde yazılmış olması tercih edilir- ve metnin yazıldığı “ortaklaşılabilir ortamı” (ortaklaşılabilir sferi/nesnel tin) göz önünde bulundurulmalıdır. Zira Dilthey hermenötüğünde tinsel yaşam “tarihsellik” karakterine sahiptir. Bu çalışmada Kitab-ı Dede Korkut’un dördüncü nüshasında yer alan Salur Kazan’ın Yedi Başlı Ejderhayı Öldürmesi Boyu, hermenötik yöntem kullanılarak yorumlanmaya çalışılmıştır. Bu yöntemin uygulanması sırasında doğru yorum için dikkat, edebî metnin kendisine yöneltilmiştir. Metnin ilk okunuşu sırasında bazı sözcük, sözcük grubu ve ifadelerde anlamsal boşluklar bulunduğu dikkati çekmektedir. Örneğin; Kazan, üzerine gelen yüz bin düşmanı yendiği hâlde av avlamaya güğitleriyle değil, yalnız olarak gider ve bu “yalnız” olma durumu vurgulanır. Kazan, yedi farklı yerde gördüğü ışıkları kendi ordusunun ışıkları sanır; ama başarılı bir komutanın yönünü şaşırması mantıklı değildir. Kazan, yatmış uyuyan ejderhayı gördüğünde onu hemen öldürmek yerine “er” olarak nitelendirir ve ok atarak uyandırır. Ejderhanın tam Kazan’ı yutacağı sırada ikisi arasında birdenbire bir “kaya” belirir ve Kazan, bu kayanın kuytu bir yerine geçerek ejderhanın kendisini yutmasına engel olur. Ejderhanın heybetinden Kazan’ın gözü kanlanır ve Kazan, kendi gözünü oymaya yeltenir. Ejderha ile nasıl başa çıkacağını halâsından öğrenen Kazan, ejderhanın başını kesince ejderhanın başını kendi başına giyer ve ejderhanın derisinden silahlarına kılıf, atına örtü, çadırına gölgelik yaptırır. Bu ifadelere “Neden?” veya “Nedir?” sorularını yöneltecek ve Türklerin yüzyıllar içerisinde yarattığı “ortaklaşılabilir ortamı”nı da göz önünde bulundurarak bu soruları cevaplamak Salur Kazan’ın Ejderhayı Öldürmesi Boyu adlı metnin anlamını ortaya koymaya yardım edecektir. Çalışma metninde Salur Kazan’ı bilinç, ejderhayı ise yabancı/Öteki olarak kabul edeceğiz. Yabancı/Öteki ile karşılaşmak, bilincin sınırlarını fark edebilmesi için gereklidir. Yabancı ile karşılaşan bilinç ya Öteki tarafından yutulacak ya da Öteki ile uzlaşarak ontolojik anlamda yeniden doğacaktır.

Anahtar Kelimeler

Dede Korkut, Salur Kazan, ejderha, ben ve öteki, hermenötik çözümleme.

ABSTRACT

Anonymous texts such as fairy tales, epics and folk tales are the products of the common (collective) unconscious that reveal the beliefs, experiences and social rules of a nation bringing since ancient times using a symbolic language. In this context, the discovery of the fourth manuscripts of the Book of Dede Korkut which is known to have three manuscripts until recently, is accompanied by the determination and explanation of the spiritual existence revealed by the Turks is very valuable in terms of revealing its contribution to world culture. Hermeneutics was concerned with the recovery of the “true meaning” of the text by making critical studies on the different versions of the Christian scriptures in the 17th century and was began to be expanded to apply to literary texts in the late 18th century. The two basic concepts of hermeneutics are “understanding” and “interpretation” are always related to each other. In hermeneutics, the meaning of the text is not something to be searched for but something to be constructed. While interpreting the text, the language of the text -

* Geliş tarihi: 24 Ağustos 2021 - Kabul tarihi: 14 Eylül 2022

Özher Koç, Sema. “Salur Kazan’ın Yedi Başlı Ejderhayı Öldürmesi Boyu: Ben ve Öteki Açısından Bir Değerlendirme” *Millî Folklor* 135 (Güz 2022): 73-82

** Osmaniye Korkut Ata Üniversitesi, sozherkoc@osmaniye.edu.tr, ORCID ID: 0000-0001-8428-7763.

hermeneutics is mostly concerned with written texts and is preferred that the text to be interpreted is written in the mother language - and the "commons environment" (collaborative sphere, objective spirit) in which the text is written should be taken into consideration. Because in Dilthey hermeneutics, spiritual life has the character of "historicity". In this study, "The Epic Story of Salur Kazan Kills the Seven Headed Dragon" in the fourth manuscripts of the Book of Dede Korkut, will be tried to be interpreted using the hermeneutic method. During the application of this method, attention was directed to the literary text itself for correct interpretation. It is noteworthy that there are semantic gaps in some words/word groups and expressions during the first reading of the text: Although Kazan defeated a hundred thousand enemies who came upon Kazan, he goes to hunt alone, not with his valiants, and this state of being "alone" is emphasized. He thinks the lights he sees in seven different places are the lights of his own army, but it doesn't make sense for a successful commander to be disoriented. When he sees the sleeping dragon, he calls it as "hero" and instead of killing it immediately, he awoke it by shooting an arrow. Just as the dragon is about to swallow Kazan, a "rock" suddenly appears between the two of them and Kazan prevents the dragon from swallowing him by moving into a secluded part of this rock. Kazan's eye bleeds from the dragon's majesty and Kazan attempts to gouge out his own eye. Learning how to deal with the dragon from his lala, Kazan puts the dragon's head off on his own and made a sheath for his weapons, a cover for his horse and a shade for his tent with the dragon's skin. Answering these questions to these expressions by directing "Why?/What?" questions and taking into account the "collaborative environment"/ "objective spirit" created by the Turks over the centuries, will help to reveal the meaning of "The Story of Salur Kazan Kills the Dragon". In the text of the work, we will regard Salur Kazan as consciousness and the dragon as alien/other. Encountering with the stranger/other is necessary for consciousness to realize its limits. The consciousness that encounters the stranger will either be swallowed by the other or be reborn ontologically by reconciling with the other.

Keywords

Dede Korkut, Salur Kazan, dragon, me and the other, hermeneutic analysis.

Giriş: Teorik Arka Plan/Hermenötik ve Edebiyat

"Hermenötik, dil dışında hiçbir şeyi varsaymaz."

F. Schleiermacher

Hermenötik (yorum bilim), köken itibarıyla Yunancada "açıklama ile ilgili", "açıklayıcı" anlamına gelen *hermeneutikos* sözcüğüne dayandırılır. (1) 17. yüzyılda hermenötik, *Kitab-ı Mukaddes* metinlerinin farklı versiyonları üzerine eleştirel incelemeler yapmış ve metnin "gerçek anlamı"nın yeniden elde edilmesi ile ilgilenmiştir (Bauman 2017:9). 18. yüzyıl sonlarında çalışma alanı genişlemeye başlayan hermenötik; Schleiermacher, Dilthey ve Gadamer gibi düşünürler tarafından temel kavramları belirlenerek günümüzde sosyal bilimlerin pek çok alanında uygulanan bir yönteme dönüşmüştür.

Hermenötiğin temel iki kavramı olan "anlama" ile "yorum" daima birbiriyle ilintilidir. Schleiermacher hermenötiği "anlama"nın gerçekleştirilmesi için bir metnin dilini veya içinde yer aldığı tarihsel ortamı bilmenin yeterli olamayacağını, yazarın bireysel dünyasını da algılamaya çalışmanın gerekli olduğunu, "anlama sanatı"nın ancak bir metnin dilinin genel yapısıyla yazarının özel düşünme tarzını birleştirebildiğimiz zaman ortaya çıkacağını öne sürer (Tatar 2004:39). Schleiermacher, "ortak tın"den söz ederek ortak tının yorumcu ve yazar arasında var olan zaman farkının ortadan kalkmasına aracılık ettiğini belirtir (Toprak 2003:105).

Hermenötiğin görevi her şeyden önce metinlerin anlaşılmasıdır. Metni anlamada metinde kullanılan dil ile metnin tarihsel bir bilinçle yorumlanması önemlidir. Zira insanın dünya ile ilişkisi "sözel"dir (Gadamer 2009:299) ve bu nedenle anlama ve yorumlama sözlü gelenekle ilişkilidir. Gelenekle birlikte düşünülmesi gereken zaman meselesine bakış, Heidegger'den sonra değişmiştir. Heidegger'in Dasein'in varlık/oluş modunu ontolojik bir şey olarak yorumlamasından sonra zaman mesafesi, "köprü kurulması gereken bir gedik" olmaktan çıkmış; zamansal mesafeyi (uzaklığı), anlamayı mümkün kılan üretici ve pozitif bir durum olarak görmek önem kazanmıştır. Dasein'in

dünyayı anlamlandırmasında âdet ve geleneğin sürekliliği önemlidir. Çünkü “geçmişten tevarüs eden her şey kendisini bize onun ışığında sunar” (Gadamer 2009:49).

Tarihin etkisi altında olan anlamayı gerçekleştiren varlığın bilinci öncelikle hermenötik “durumun” bilincidir. Gadamer, durum kavramı için “ufuk” kavramının temel öneme sahip olduğunu belirtir. “Bir ufku olmak” yakın olan şeyle sınırlı olmamak, onun ötesini görebilmek; “hiçbir ufku olmamak” ise yeterince uzağı görememek ve bu yüzden kendisine yakın şeyleri abartmak demektir (Gadamer 2009:56). Ufuk kazanmak, tarihi daha büyük bir bütün hâlinde görerek şimdinin ufkunu şekillendirmek ve Öteki’ni anlamak için gereklidir. Çünkü anlama “ufukların kaynaşması”dır (Gadamer 2009:62).

Dilthey’da hermenötüğün psikolojik temelini “yaşantı” kavramı oluşturur. Dilthey, daha sonraları yaşantı kavramını “ifade” ve “anlama” kavramlarıyla birleştirmiştir (Gadamer vd. 2003:18). Dilthey hermenötüğü açısından farklı dönemde yazılmış bir metnin çok zaman sonra anlaşılması mümkündür. Dilthey’a göre anlama, “ben”in kendisini “sen”in içinde tekrar bulması şeklinde gerçekleşir. (2) Toplumun bireyleri arasındaki kültürel ortaklıktan kaynaklı bir “ortak alan” a Dilthey “nesnel tin” adını verir (Toprak 2003:115-116). Nesnel tin, hepimizin “içine batmış olduğumuz” ve içinde birbirimizi anladığımız bir “ortaklaşılabilir ortamı”dır (Gadamer vd. 2003:98). Nesnel tinin alanı bir toplumdaki kabul gören yaşama biçimlerinden “ahlâk, hukuk, devlet, din, sanat, bilim ve felsefe”ye kadar yayılır (Gadamer vd. 2003:99). Dilthey’in anlama öğretisinde amaç bir tek insanı anlamak değil, “dünyayı ve yaşamayı bütün olarak anlamak” yani toplumu anlamaktır. Bunun için de gerekli olan bireyin batmış olduğu “ortaklaşılabilir sferi”ni göz önünde bulundurmak (Gadamer vd. 2003:101). Dilthey hermenötüğünde tinsel yaşam “bir kendini bilme tarzı” (Gadamer vd. 2003:198) olarak tanımlanan “tarihsellik” karakterine sahiptir (Gadamer vd. 2003:48).

Dilthey, sanatın insan yaşantılarının kısıtlı ve dar çerçevesini genişlettiğini, bu sa- yede de insanın kendini “yaşam karşısında serbest bir konumda bulduğunu” (Dilthey 2011:38) belirtir. Bauman da sanatın, anlamının daha yüksek formları arasında olduğundan söz eder (Bauman 2017:51). Edebiyatın güzel sanatlarla olan ilişkisi göz önünde bulundurulursa edebî metinlerin tabii tutulacağı üst düzey bir anlama ve anlamlandırma süreci insan yaşantısına ışık tutacaktır. Zira edebî metinlerin sembol, yan anlam, mecaz ve metaforlarla zenginleştirilmiş dili “sözcüklerin zenginliğini açmak, çok-yönlülüğünü gözetmek” (Bauman 2017:311) üzere yorumlanmayı beklemektedir. Tin bilimlerinin nesnesi dilsel eserlerdir (Gadamer vd. 2003:50). Tin bilimlerinin amacı “ancak (doğrudan doğruya) duyuşsal olgular yardımıyla bedenleşmiş dünyanın ve Dasein’in anlamını anlamaktır” (Gadamer vd. 2003:274). Bu nedenle yazarın bir kenara bırakıldığı, metnin ve okuyucunun ön plana çıkarıldığı günümüzde metinlerin anlamını inşa etmek için hermenötik yöntem kullanılmaktadır. Anlamın tüm insani kültür yaratımlarında var olduğunu ileri süren Gadamer’e göre hermenötik okuma, bu anlamları da kapsar (Gadamer vd. 2003:29). Hermeneutik, alımlama estetiği tarafından geliştirilen son evresi ile (Toprak 2003:21) günümüzde popüleritesini artırmaktadır.

Bu çalışmada, İran’ın Günbed şehrinde yaşayan Veli Muhammed Hoca’nın özel kütüphanesinde bulunan ve “*Dede Korkut -Günbed Yazması- Kazan Bey Oğuznamesi*” adlı nüshada yer alan “*Salur Kazan’ın Yedi Başlı Ejderhayı Öldürmesi Boyu*”(3) adı verilen metni hermenötik yöntemle yorumlayacağız. Bu metni seçme nedenlerimizden ilki, *Dede Korkut Kitabı*’nın bilenen diğer nüshalarında bu boyun yer almamasıdır. Diğer neden ise bizim açımızdan metnin ana dilde yazılmış olmasıdır. Çünkü hermenötik yöntem uygulamalarında metindeki satır aralarının okunabilmesi için ana dilde yazılmış metinler tercih edilir. Dördüncü nüshada yer alan bu boy üzerine yapılacak anlam

inşasının büyük bir Oğuz destanının parçası olduğu düşünülen Dede Korkut anlatılarında ortaya konan “tinsel ortak alan”ı (ortak geist’i) tespit etmeye katkı sağlayacağı inancındayız. Metni anlamlandırma sürecinde bireyin yaşadığı ortak geisti ortaya koyabilmek adına yer yer Türk kültürüne ait başat eserler ile mitik kaynaklara gönderme yapılacaktır.

Metindeki anlamsal boşluklardan hareketle çalışmanın ikinci bölümünde şu sorulara cevap aranacaktır:

- Kazan üç yüz yiğit ile kahramanlık göstermişken ava neden tek başına çıktı?
- Kazan yedi yerde yanan ışık görünce bunları neden kendi ordusunun ışıkları sandı?
- Kazan ejderha için neden “er” dedi? Metinde “ejderha” ile kastedilen nedir?
- Kazan ile ejderha arasında peyda olan “kaya” nedir?
- Kazan’ın gözünün kanlanması nedir?
- Ejderha donuna girmek nedir?
- Kazan’ın kılıcını Kara Budak’ın beline bağlaması ne anlama gelir?

Yeni ontoloji, sanat eserini bir “objektivation” yani, “bir tinsel içeriğin bir objede ortaya çıkışı” (Tunalı 2014:43) olarak kabul eder. Bu bağlamda edebî metinler de “sanat eseri olarak bir objektivation”dur (Tunalı 2014:108). Yukarıda sıralanan sorulara verilecek cevaplarla inşa edilecek anlam, *Salur Kazan’ın Yedi Başlı Ejderhayı Öldürmesi Boyunda* hangi tinsel içeriğin öne sürüldüğünü gösterecektir.

Salur Kazan’ın Ejderhayı Öldürme Edimi: Ben ve Öteki

“İnsanım; insana ait hiçbir şey bana yabancı değildir.”

Tertullianus (İ.S. 160-230)

Hegel, *Tinin Görüngübilimi* adlı kitabında tını “genel olarak bilinç” (Hegel 2011:276) şeklinde tanımlar. Bilinç/öz bilinç bir şeyi kendinden “ayırt eder” ve onunla “ilişkiye girer”; ya da bu bir şey “bilinç için” vardır (Hegel 2011:62). Hegel’e göre öz bilinç için önünde kendi “dışına” çıkmış başka bir öz bilinç vardır ve Hegel, bunun iki anlamlı olduğunu belirtir: “İlkin, kendi kendisini yitirmiştir, ...başkasında kendi kendisini görür. Bu başkılığını ortadan kaldırmalıdır; ... ilkin Öteki bağımsız özü ortadan kaldırmaya gitmelidir, öyle ki bu yolla kendisinden bir öz olarak pekin alabilsin; ikincisi, böyle yaparak kendi kendisini ortadan kaldırma yoluna gider, çünkü bu başkası kendisidir” (Hegel 2011:122-123). Hegel, iki anlamlı başkılığının bu iki anlamlı ortadan kaldırılışının aynı zamanda iki anlamlı bir “kendi içine” geri dönüş olduğundan söz eder. Hegel, burada sözü edilenin iki öz bilincin çifte devimi; buradaki eylemin “birinin” olduğu gibi “Öteki”nin de eylemi olduğu için iki anlamlı olduğunu belirtir.

Salur Kazan’ın Yedi Başlı Ejderhayı Öldürmesi Boyunda Kazan bilinci/öz bilinci; ejderha ise kendi “dışına” çıkmış başka bir öz bilinci temsil eder. Kazan’ın üç yüz yiğidiyle av avlayıp kuş kuşladıktan sonra “Ben yalnız (başıma) bir av avlayıp gelirim.” (Özçelik 2021: 258) cümlesiyle yalnız başına olmaya getirilen vurgu, temelde öz bilincin Öteki’nin sınır deneyimini yaşayabilmesi için öne sürülen şarttır. Öz bilincin yabancı/Öteki ile karşılaşması metinde çok ayrıntılı biçimde şöyle anlatılır:

“... Kazan yalnız Ak Mankan’ın tepesine konur atını sürdü. Karanlık bastı, ancak eline bir av geçmeyince dedi: ‘Allahım! Ben beylerimden ayrıldım, bir av avlayayım, eli avsız gitmeyeyim obaya; sen beni eli avsız bırakma!’ Alçak ova yerlere göz gezdirdi, kara dağın eteğinde yedi yerde meşale yanar gibi gördü, yedi yerde koyu koyu duman çıkar gördü. Kazan sandı (ki) kendi ordusunun meşale ışığıdır.” (Özçelik 2021: 258)

“Yukarı” (tepe) ve “aşağı” (alçak, etek); “aydınlık” (ak, meşale, ışık) ve “karanlık” (kara) arasındaki ikili karşıtlıklar, bilinç ile yabancıнын (Öteki’nin) gireceği ilişkinin

karakteristiğini belirlemeye yardım eder: aşağı ile yukarı, kutsal ile din dışı; aydınlık ile karanlık, bilinç ile bilinç dışı arasındaki diyalektik ilişki. Ejderhanın gözlerinden yayılan ışıkları “kendi ordusunun meşale ışıkları sanmak” ise Öteki olmadan ben’in kendiliğinden söz etmenin ancak bir yanılğı olduğunu ilan etmektir. Burada söz konusu olan eylem, Salur Kazan (öz bilinç)’in ejderhaya (Öteki) karşı gerçekleştirdiği bir eylem olduğu kadar Öteki’nin de eylemidir ve bu bağlamda Hegel’in söylediği gibi iki anlamıdır.

Hegel’e göre “topluluk kendi için olan tindir, çünkü tin kendini bireylere yansımasında saklar ve kendinde tindir ya da tözdür, çünkü onları kendi içinde kapsar. Edimsel töz olarak tin bir ulustur, edimsel bilinç olarak ulusun yurttaşlarıdır” (Hegel 2011:279). Hegel, eylemin tinin “bilinç olma” süreci olduğunu belirtir (Hegel 2011:251). *Salur Kazan’ın Yedi Başlı Ejderhayı Öldürmesi Boyu*’nda anlatılan Salur Kazan’ın ejderhayı öldürme edimi Salur Kazan’ın kendilik sürecinin bir parçası olarak değerlendirilebilir. Bu eylemle Salur Kazan, ortak tine katkı sağlar.

Dilthey’a göre “tinsellik” (Geistigkeit) ve “tinsel” (geistig) sözcükleri “insan duygusu ve düşüncesinden, insan emeğinden çıkmış, zaman içerisinde toplumsal yaşama mal olmuş ve dolayısıyla aynı zamanda tarihsellik kazanmış olan her şeyi imler” ki Dilthey dil, ekonomi, din, ahlak, hukuk, sanat, siyaset, bilim, teknik, devlet, felsefe gibi formları tinselliğin kapsamında değerlendirir (Dilthey 2011:131). Tin dünyası insanları birbirine bağlayan ortak bir dünyadır (Gadamer vd. 2003:119). Anlama, bu ortak dünyanın içerisinde mümkün olabilir, “anlama daima yabancı ve anlaşılmaz olanla sınırdadır” (Gadamer vd. 2003:108). Yine Dilthey’a göre başkaları yoksa bir “ben bilinci” oluşamaz (Dilthey 2011:131). Salur Kazan’ın ejderha ile karşılaşması bilincin yabancı ve anlaşılmaz olanın sınırına vardığı noktadır ki bu aynı zamanda yaratıcı bir edimin de başlangıcıdır. Metinde geçen ışık (meşale) sözcüğü bilincin yaşayacağı tinsel doğuşu imler. Gadamer’e göre ışık, şeyleri hem “güzel” hem de “iyi şekillerde görülebilir” hâle getirdiği gibi o “genelde iyinin görünüş modu, olması gereken şey olarak varlık/oluş modudur. Yalnızca görülebilir alanda değil, aynı zamanda anlaşılabilir alanda da ilişkisi kurulan ışık güneşin ışığı değil, Geist’in, yani nous’un ışığıdır ...sözün ışığıdır” (Gadamer 2009:309). Gadamer, güzel olanın görünür hâle gelmesi ile anlaşılabilir olanın apaçıklığı arasında yakın bir ilişki olduğundan söz ederek anlamlı şeyler ile güzel olanın “apaçık/açık seçik ortada” olması arasında benzerlik görür (Gadamer 2009:312). Sözün geçen boyda ejderhadan (4) söz etmenin hemen öncesinde yedi yerde yanan ışığa dikkat çekilmesi, yedi (5) sayısının vurgulanması tinsel doğuşun yaratacağı aydınlanma ve anlaşılır olmayı imler.

Öteki ile karşılaşan öz bilinç, savaşmak ya da kaçmak arasında bir seçim yapmak mecburiyetindedir. Foucault, kendilik pratiğinin hedeflediği şeye ulaşabilmesi için genç insanın eğitimi (formation) konusunda vazgeçilmez olan üç tür hocalıktan söz eder. Bu üç tür hocalığın her birinin “cehalet” ile “hafıza” arasındaki bir tür oyuna dayandığını; cehaletin kendi başına kendinden kurtulamayacağı için hafızanın bu geçişi sağlayacağını; bu sebeple hocanın bireyin özne olarak yetiştirilmesinin (formation) faili kabul edilmesini öne sürer (Foucault 2019:112-113). Çalışma metnimizde Salur Kazan (bilinç)’in ejderha (Öteki) ile karşılaşması şöyle anlatılır:

“(Kazan) Yedi başlı yer evreni bir ejderhaya rastladı. ... Ejderhayı gördüğünde Kazan’ın cesur yüreği doldu taşı. Dünya âlem Kazan’ın başına aydın oldu, ejderha ile savaşmayı istedi. Dönüp arkasına baktı, Lele Kılbaş’ı emrine amade görünce Lele ile fikir danıştı: ‘Canım Lele! Bu tepe gibi yatan ejderhayı görüyor musun. Bu ejderhanın üstüne varalım mı yoksa yan verip savuşup geçelim mi? Düşüncen nedir? Canım Lele,

bana söyle!’ dedi. Lele ‘Ejderha dedikleri aslı bir yılanıdır, o yılanın üstüne yürü!’ dedi” (Özçelik 2021:258- 259).

Lala Kılbaş, Salur Kazan’ın özne olarak yetiştirilmesinin failidir. Kazan’ın Lala Kılbaş’a soru sormasının metni anlamada önemli olduğu kanaatindeyiz. “Bir metni anlamak bu soruyu anlamak demektir. ... hermenoytik ufku, metnin anlamının içinde belirlediği soru’nun ufku olarak anlayabiliriz” (Gadamer 2009:152). Kazan’ın lalaya sorduğu soru, ejderhanın varlığını/neliğini açma eylemini başlatmıştır: “Ejderha dediklerinin aslı bir yılanıdır, o yılanın üstüne yürü!” Lalanın cevabı ejderhanın niteliğini ve üstüne gidilmesi gerektiğini ifşa etmiştir. Bundan sonra yılan simgesi üzerinde durmak faydalı olacaktır.

Yılan (6) dinler tarihinde çok farklı anlamlara gelmekle beraber tüm simgeleri aynı düşünce etrafında gelişir: ölümsüzdür, çünkü yenilenir; yılan “dönüşen” bir hayvandır (Eliade 2018b:197). “Evren” (7) sözcüğünün yılan anlamına gelecek şekilde kullanılması yılanın başka bir şeye dönüşmesiyle yakından ilintili olsa gerek. Yine “evren” (yiğit anlamında da kullanılır) sözcüğünün etimolojisinden hareketle Kazan’ın ejderhanın yanına gelince “... ejderhayı yatıp uyumuş gördü. Kazan düşündü ki yattığı yerde er öldürmek mertlik olmaz, hile ile yaşamak, er oğluna dirlik olmaz” (Özçelik 2021:259) diye düşünmesi ejderhayı er olarak nitelendirmesi ejderhanın Öteki/başka/sen oluşunu imlemektedir. Metin şöyle devam eder:

“Sadağından kayın ok kapıp okla ejderhayı attı vurdu. Ejderha uyanıp kuyruk çaldı, dağ dolandı; ağu saçıp yer boyadı, sonra nefes(ini) çekip sömürdü. Eşek dikenini kozası yel önünde gider gibi atı ile giyimi ile Kazan ejderhanın boğazına gidecekti. Kazan nara atıp Allah’ına yalvardı:

Kazan, Allah’ına yalvarır yalvarmaz kendisi ile ejderhanın arasında bir otağ gibi kaya belirdi. Kazan o kayanın duldasına ulaşınca attan inip mızrağını yere dikti, kalkanını (siper) edindi. Bir yiğit sağ oldukça bir silaha can verir. O silah bir dem, bir saatçik o yiğide gerekir. Ejderha, ne kadar gayret eylediyse Kazan’ı sömürüp yutmaya mızrak ile kalkan, koymadı kayanın duldasından çıkmaya. Kazan, o kayanın duldasında kendini yerleştirdi” (Özçelik 2021:260).

Kazan’ın uyuyan ejderhayı uyandırmak için ok atması, birdenbire Kazan ile ejderha arasında bir kaya belirmesi ve bu kayanın korunaklı bir yanının bulunuşu, Kazan’ın yere diktiği mızrağı ve elinde siper edindiği kalkanı ile ejderhanın kendisini çekmesine mani olması ilk bakışta anlamsız görünür. Metinde geçen uykunun kavramsal bir metafor olarak düşünülebileceği, ben ve teki arasındaki iletişim kanallarının kapalılığını işaret ettiği; ejderhaya atılan okun (8) ise Rene Guenon’un yorumundan hareketle “söz” manasında sembolik bir silah olarak değerlendirilebileceği düşüncesindeyiz. Özneyi zaman ve mekândan bağımsız düşünmek mümkün olmasa gerek. Türk kültüründe yer yer okun zamana benzetilmiş olması, ışınla ok benzeşmesi, ışığın yaratıcı ve dönüştürücü bir sembol oluşu, sözün de varlık üzerindeki etkisiyle örtüşmektedir. Bu bağlamda ok atmak, ben’in Öteki’ye yönelttiği bir konuşma eylemi olarak yorumlanabilir ve atılan ok, “ayrılmış benliği Öteki’ne bağlar. Konuşma da tıpkı bilinç gibi varlık ile dünya arasındaki boşluğu doldurur. Konuşmanın, bilincin bıraktığı izler ve o izlerin toplumsal varlığın amaçlarına uygun ifadesi olduğu söylenebilir. Sözcük Öteki’ni adlandırır; Öteki’ni bir nesne olarak oluşturur; nesneyi varlığa sunar ve yeniden sunar ve böylelikle varlık ile onun Öteki’si arasındaki boşluğu kaplar. Bu anlamda konuşma varlığı yeniden oluşturur. Ancak sözcük bir varlığın güçlerini ve ayrılmışlığını da geliştirir. Bu yolla konuşma, logos yardımıyla Öteki üzerinde kurulan bir tahakkümün ve varlığın temelinden daha da yabancılaşmanın aracı olur” (Kovel 2000:243). Ejderhanın Kazan’ı sömü-

rüp yutmaya çalışması Öteki'nin "her şeye rağmen efendisine karşı yönelttiği bir güç/iktidar tutkusunu" (Gadamer 2009:138); Kazan ile ejderha arasında peyda olan "kaya" ise ben'in Öteki üzerinde kurduğu tahakkümü temsil eder. Bu nedenle Kazan, kayanın "dulda"sında kalabilir.

Dede Korkut'ta mızrakların evrene benzetildiğini gösteren "Ala evren süvri cıdamı saklar-idüm bu gün için" (DK, 129-9); "Ala evren sivri cıdalar süsildi!" (DK, 132-9) örnekler mevcuttur. Hegel, "Silahlar çatışanların kendilerinin özlerinden başka bir şey değildir, bir öz ki her ikisi için de karşılıklı olarak ortaya çıkar" (Hegel 2011:242) demektedir. Hegel'den hareketle yorumlarsak Kazan'ın ejderhaya attığı oklar Kazan'ın özünün bir parçasıdır. Yutma ve ateş püskürme de ejderhanın özüdür. Öyleyse bilinç, Öteki'nin onu yok etme eylemine ancak kendisi olarak karşı koyabilir. Dede Korkut anlatılarında mızrakların evrene benzetilmesi -evren sözcüğünün etimolojisinden hareketle- bilincin Öteki ile girdiği ilişkide sabit olmayıp değiştiği ve belki "zaman-içinde-evrilerek-var olduğu" söylenebilir. Metnin devamında "Ejderhanın heybetinden Kazan'ın bir gözü yaşardı kana döndü. Kazan kendi gözüne öfkeleni: 'Mere, sen benim namert gözüm! Kara polat keskin kılıcın ağzından korkmazdım. Kayın oklar temreninden çekinmezdim. ... Ejderha dedikleri bir yılanıdır, onda ne var ki yaşarırısın, zayıflarısın. Senin gibi namert göz benim gibi mert yiğitte neyler?' Hançerini çıkardı, gözlerini oymaya niyet etti. Yine düşündü ki eğer ben gözümü oysam diyecekler: 'Kazan, ejderha görünce korkusundan hiç bahane bulamayıp gözlerini çıkarmış.'" Kazan, gözünü çıkarmaktan vazgeçer ve ejderhayı oklar. Sonra "yedi başı bir (bir) boyundan kılıçlayıp yere saldı" (9) (Özçelik 2021:260). Kazan'ın ejderhanın üstünde bağdaş kurduğunu gören lala: "Barekallah! Beyim Kazan, erliğine yeğliğine aferin!" dedi (Özçelik 2021:260). Kazan: "Canım Lele! Ejderhayı ben öldürmedim, senin tutumun ile yardımın öldürdü." (Özçelik 2021:260) cevabını verdikten sonra laladan ejderhanın derisini soydurmasını ister.

Metinde insana ait görme organı "göz" vurgulanmıştır. İnsan vücudu hem görendir hem de görünürdür; "Bir insan vücudu, gören ile görünür arasında, dokunan ile dokunulan arasında, bir gözle diğeri arasında, el ile el arasında bir çeşit kesişme olduğunda, hissedenden-hissedilir'in kıvılcımı parlamış, buradadır" (Merleau-Ponty 2019:34). Kazan, Öteki ile karşılaşmakla sınır durum yaşamış ve bilinçlenmiştir. Kendilik süreci olarak da adlandırılabilir bu süreçte Kazan cesaret göstererek ejderhanın başını gövdesinden ayırmıştır. "Ejderha dedikleri bir yılanıdır..." Mircea Eliade yılanın başını kesmeyi yaratılışa engel olan şeyi ortadan kaldırmak olarak yorumlar. (Eliade 2018a: 33) Kazan, yılanın başını kesmek suretiyle özne oluşu önündeki engeli ortadan kaldırmıştır.

"Ejderhanın derisinden Kazan, korku bilmez canına zırh diktirdi, akca tozlu katı yayına kap diktirdi, üç yelekli suhar oklarına sadak diktirdi, kara polat kılıcına kın yaptırdı, altı kanatlı koca gürzüne kap eyledi, ala(ca) sancak sarı mızrağına kap yaptı, kurt tüylü konur atının eyerine örtü diktirdi. Sayvanın yelkenlerini ejderhanın derisinden yaptırdı. Ejderhanın yedi başını (10) bir yöntemle yüzüp seçkin başına Kazan, giydi. Atı ile zırhlı ile ejderhanın kılığına girip Padişah Bayındır'a yönelip yola düştü" (Özçelik 2021:260-261).

Ejderhanın derisinden "korku bilmez canına zırh", silahlarına kap, atına örtü, gölgeğine yelken yaptıran Kazan, ejderhanın başını kendi başına giyerek ejderha donuna girmiş oldu. (11) Don değiştirmeyi Öteki'yle uzlaşma, Öteki'nin özelliklerini alıp güçlenme biçiminde yorumlamayı öneriyoruz. *Yedi başlı* ifadesinde tekrarlanan yedi sayısının daima kutsalla birlikte anılması, sözü edilen uzlaşmanın bilince katkı sağladığını

imler. Buradan hareketle yedi başlı ejderhayı öldürme edimi ve ardından dona girme bir erginlenme ritü (12) olarak kabul edilebilir. Erginlenen kahraman, aynı zamanda tinsel olarak yeniden doğmuş olur.

Michel Foucault'ya göre kendilik pratiği sürekli bir mücadele olarak kavranır. Çünkü bireye bütün hayatı boyunca kavga edecek silahları ve cesareti vermek gerekir. Bu süreçte iki metafora çok sık rastlanır: "atletik yarış ve savaş". Foucault'ya göre kendilik kültürünün "... tedavi edici bir terapi etkisi vardır. ... ruha ve bedene muayene etme, tedavi etme, ampüte etme, derisini soyma, arındırma gibi ifadeleri uygulamayı mümkün kılan metaforik bir alanın genişliği" gibi (Foucault 2019:419). Kazan, Öteki'nin derisini soymakla -tıpkı yılanın gömlek değiştirerek yenilenmesi gibi- onu arındırmış, sağaltmış ve yenilemiş; Öteki ile uzlaşmak suretiyle kendi benini ise daha güçlü kılmıştır. Kazan, ejderhanın derisinden "korku bilmez canına zırr" yaptırmakla kendi bedenine bir ten yapmış olur. "Ten tinsel bir bedendir, çünkü yaşamın maddesinden oluşmuş, ancak tin-güç ve tin-varlıkça canlı tutulan bir organizmadır" (Kovel 2000:178). Bu, ontolojik bir değişimdir. Yedi başlı ejderhayı öldürmeyi başaran Kazan, tinsel olarak yeniden doğmuş, bu suretle özne olabilmeyi gerçekleştirmiştir. Daha sonra Kazan'ın "... kılıcını Kara Budak'ın beline bağla(ması)" (Özçelik 2021:261) erginlenme/tinsel doğuş sırasının Kara Budak'a geçtiğini işaret etmektedir.

Sonuç

"Anlama yorumda gerçekleşir."

Gadamer

Bu çalışmada bir anlama ve yorumlama yöntemi olan hermenötüğü kullanarak *Salur Kazan'ın Yedi Başlı Ejderhayı Öldürmesi Boyu* adlı metni çözümlemeye çalıştık. Sözü geçen yöntemi, çalışma metnine uygularken *Salur Kazan'ı* bilinç/öz bilinç/ben; ejderhayı ise yabancı/Öteki olarak konumlandırdık. Kazan'ın ejderha ile karşılaşmasını ben'in Öteki ile karşılaşması; Kazan ile ejderha arasındaki mücadeleyi ben'in özne olabilmek için farkındalık kazanması -ben, Öteki ile arasındaki sınırı ancak böyle belirleyebilir-; Kazan'ın ejderhayı öldürmesini ise ben'in Öteki karşısında başarı kazanması sonucunda özne oluşu biçiminde yorumladık. Metinde "Ejderhanın yedi başını bir yöntemle yüzüp seçkin başına Kazan, giydi." cümlesiyle kastedilen şeyi bir çeşit "don değiştirme" olarak kabul ederek don değiştirmeyi ise ben'in Öteki ile uzlaşması şeklinde anlamlandırdık. Özne olan (erginlenen) Kazan, metnin sonunda kılıcını Kara Budak'ın beline bağlamakla erginlenme sırasının Kara Budak'a geçtiğini işaret etmiş olur. Bu da şu olasılığı ortaya çıkarır ki bir gün Dede Korkut'un başka bir nüshasında yeni bir boy daha bulunduğu takdirde baş kişi olarak karşımıza Kara Budak çıkabilir. Bu kez, okuyucu Kara Budak'ın özne oluş sürecinin izini sürebileceği, onun bu adı almasına neden olan olayı anlatan bir metin okuyabilir.

Sonuç olarak *Salur Kazan'ın Yedi Başlı Ejderhayı Öldürmesi Boyu* üzerine yaptığımız bu çalışmanın bir yorumlama ve anlama çabası olduğunu; bu metne uygulanacak başka yöntemlerle daha farklı anlamlara ulaşılabileceğini belirtmek isteriz.

YAZARLARIN KATKI DÜZEYLERİ: Birinci Yazar %100.

ETİK KOMİTE ONAYI: Çalışmada etik kurul iznine gerek yoktur.

FİNANSAL DESTEK: Çalışmada finansal destek alınmamıştır.

ÇIKAR ÇATIŞMASI: Çalışmada potansiyel çıkar çatışması bulunmamaktadır.

NOTLAR

1. Buna benzer şekilde Hermenötik sözcüğünün kökenini Gadamer "hermeneuic sanatı, yani bildirme, haber verme, çeviri yapma, açıklama ve açılma sanatı" biçiminde açıklamıştır. Gadamer şöyle devam eder: "Tanrıların habercisi/mesajcısı/elçisi Hermes tanrıların mesajlarını ölümlülere iletir. Ne var ki onun

- bildikleri hiç de tanrıların mesajlarının dümdüz bir aktarımı değildir; tanrısal buyrukların birer açıklamasıdır. Öyle ki Hermes bunları ölümlülerin diline, onların anlayabilecekleri şekilde çevirir. Hermeneutik etkinliği daima bir başka 'dünya'ya ait bir anlam bağlamını o an içinde yaşanan dünyaya aktarma/çevirme etkinliği olmuştur" (Gadamer 2003:13).
2. Dilthey "anlama" ile ilgili "empati"(*Einfühlen*), "sempati"(*Nachfühlen*) ve "antipati"(*Missfühlen*) gibi üç terimden sıkça söz eder ve tin bilimleri metodolojisi açısından empatiye büyük önem verir (Dilthey 2011:130).
 3. Dede Korkut Kitabı'nın elde dört nüshası mevcuttur. Bunlardan birincisi Dresden nüshası adıyla anılan Dede Korkut Kitabı'nın ilk yazma nüshasıdır. İkincisi Vatikan nüshasıdır (Ergin, 1994: 64-67). Üçüncüsü Prof. Dr. Mustafa S. Kaçalın tarafından bulunmuş ve 2017 yılında yayımlanmış olan Ankara Yazmasıdır (Özçelik 2021:26). Dördüncü nüsha, Prof. Dr. Metin Ekici tarafından "13. Dede Korkut Destanı: "Salur Kazan'ın Yedi Başlı Ejderhayı Öldürmesi" Boyunu Beyan Eder Hanım Hey!" Milli Folklor 122 (Yaz 2019): 5-13 künyeli makaleyle Türk bilim dünyasına tanıtılmıştır. Ekici, daha sonra Ötügen Yayınlarından "Dede Korkut Kitabı Türkistan/Türkmen Sahra Nüshası, Soylamalar ve 13. Boy Salur Kazan'ın Yedi Başlı Ejderhayı Öldürmesi" adlı bir kitap çıkarmıştır (Ekici 2019a:23). Dördüncü nüsha ile ilgili Yusuf Azmun 2019 yılında Kutlu Yayınevinden "Dede Korkut'un Üçüncü Elyazması Soylamalar ve İki Yeni Boy ile Türkmen Sahra Nüshası" adıyla bir kitap çıkarmıştır. Dördüncü nüsha ile ilgili bir başka kapsamlı çalışma Shahgoli, Nasser Khaze vd. tarafından 2019 yılında Modern Türklük Araştırmaları Dergisinde "Dede Korkut Kitabı'nın Günbed Yazması: İnceleme, Metin, Dizin ve Tıpkıbasım" adıyla yayımlanmıştır (Shogholi vd. 2019:165). Dördüncü nüsha ile ilgili Prof. Dr. Sadettin Özçelik de 2021 yılında Türk Dil Kurumu Yayınlarından "Dede Korkut -Günbed Yazması- Kazan Bey Oğuznamesi" adıyla bir kitap yayımlamıştır.
 4. Türk kültüründe ejderha sözcüğü *evren* sözcüğü ile de karşılanır. "Evren": "ejderha, büyük yılan" (Tarama Sözlüğü) *Dede Korkut Kitabı*nda kişilerin "evren" ile tanıtılmaları söz konusudur. Örnekler: "erenler evreni Karaçuk Çoban!" (DK, 41-13); "erenler evreni, Kazan Bigün kartaşı Kara Göne" (DK, 59-15); "erenler evreni Kan Turalı" (DK 171-10); "âdemiler evreni Deli Dumrul" (DK,159-5) "âdemler evreni ... Salur Kazan" (Ekici 2019a:201).
 5. Türklerde yer 7 kattır, gök de 7 kattır. (Ögel 2010b:162) Ögel, 7 sayısı ile ilgili olarak "Tanrı'nın oturduğu ak-dağlar'dan söz eder. Ak, Türklerin yücelik ve kutluluk sembolüdür (Ögel 2010b:461). Salur Kazan'ın yüceliği simgeleyen "dağın eteği"nde ejderha ile karşılaşması, bu dağın adında (*Ak Mankan*) aydınlığın vurgulanması ve yedi sayısının tekrarlanması sözü edilen metnin Türklüğün yarattığı toplumsal tin açısından çok detaylı bir biçimde işlendiğini göstermektedir.
 6. Gılgames Destanının Babil versiyonunda yılan, insanlıktan ölümsüzlüğü çalmış bir varlık olarak karşımıza çıkar. Mezopotamya mitolojinde *seçkin yılan/yedi başlı yılan* diye bir yılan söz edilir. Yunan mitolojisinde Zeus ile Typhon'un savaşı, ejderha öldürme mitlerindedir (Ayrıntılı bilgi için bkz. Sevgi Dönmez, Eski Mezopotamya Toplumlarında Yılanlar, Ejderhalar ve Tanrılar, Arkeoloji ve Sanat Yayınları, İstanbul 2018).
 7. *evren* kelimesi "evir-" fiiline +(g)An sıfat fiil ekinin getirilmesiyle türetilmiştir. "evir-" fiili Orhon Yazıtlarında "ebir-" şeklinde kullanılmıştır (Tekin 1988:132).
 8. Köktürkçe "evir-" "çevirmek" anlamında kullanılmıştır (Erdem, Demirci, 2019:472). Türk kültüründe okun zamana benzetildiğine dair örnekler rastlanır. "Atılan ok dağa uğrarsa, dağın özü ve kuytu yerleri yırtılır". Kaşgarlı Mahmut, DLT: "Zamanı anlatarak diyor ki: Zaman okunu gezledikten sonra atarsa ve ona bir dağı amaç tutarsa, dağın yüzük yerleri ile koynu, parça parça olur ve yırtılır" (Ögel 2010b:429). Rene Guenon, okun kılıç ve sapan gibi sembolik bir silah olduğunu, güneş ışımına benzetildiği belirtir. Işığın var etme ve yok etme gücünü aynı anda bünyesinde barındırmasından söz eder (Evola, Guenon 2000:55). Bize okun söz manasına gelebileceği fikrini veren sözün de ışık gibi insan üzerinde değişim ve dönüşüm yaptırabilme gücüdür. Yunus Emre'nin *söz* redifli ilahisinde sözün yaratabileceği değişimi vurgulayan benzer bir kullanım dikkati çeker: "...Söz ola kese savaşı söz ola bitüre başı/ Söz ola agulu aşı balıla yag ide bir söz ..." (Tatçı 2012:209)
 9. Ejderha öldürerek kahraman olmayı anlatan metin örneklerine başka kültürlerde de rastlamak mümkündür. Thor'un Hrungnir ile düello (İskandinav mitolojisi); İndra'nın kuraklıkla özdeşleştirilen Vritra adlı ejderhayı öldürmesi (Hint mitolojisi); Herakles'in Lerna ejderini öldürmesi (Yunan mitolojisi), Thraetaona'nın üç başlı ejderi öldürmesi (İran mitolojisi), Firavunun savaştığı düşmanların Apophis ejderleriyle özdeşleştirilmesi gibi. Yeremya'nın takdim ettiği Nabukadnezar öyledir. Aşer'in Ahdi'nde Mesih su altında ejderi öldürür. Rodos Şövalyelerinin üçüncü Büyük Ustası Dieudonne de Gozon, Malpasso ejderhasını öldürdüğü için ünlüdür (Eliade 2018a:43-53). Mircea Eliade üç başlı bir canavarla dövüşü -Dumezil'in öne sürdüğü gibi- büyük bir olasılıkla arkaik bir inisiyasyon ayininin mite dönüştürülmesi olarak kabul eder. Eliade bu inisiyasyonun her zaman kahramanlık türünden olmadığını belirtir. Hristiyan mitolojisinde aziz Georges kahramanca bir ejderhayla savaşıp onu öldürüyorsa, başka azizler savaşmadan aynı sonuca ulaşmışlardır. Ejderha, kahramanlık inisiyasyon ayinlerindeki ve mitlerdeki olası rolünün

- yani sıra ejderha başka birçok gelenekte (Avustralya-Asya, Hint, Afrika, vs.) kozmolojik bir sembolizm de yüklenir: Evrimleşmemişliği (involution), evrenin şekil almamış halini, Yaratılış'tan önce henüz parçalanmamış "Bir"i simgeler... Bu yüzden neredeyse her yerde yılanlar ve ejderhalar, yeni gelenlerin, "fa-tihlerin", işgal edilmiş bölgeleri "şekillendirmesi" (yani yaratması) gerekenlerin savaşması gereken "yerin sahibi"yle, "yerliler"le özdeşleştirilir (Eliade 2018:54-55).
10. Yusuf Azmun'un kitabında bu bölüm şöyle verilir: "(Ejderhanın) yedi başını bir tasarruf ile soyarak Gazan iyi başı üstüne giydi..." (Azmun 2019:88). Ekici'nin kitabının Türkiye Türkçesine aktarımında geçen "iki kafa derisini" giyme olayı kitabın transkripsiyon bölümünde yoktur (Ekici 2019a:147). Shahgoli vd. de bu bölüm "Yeddi başını bir tasarrufilang soyubanı yeg başı üstüne Gazan geydi." (Shahgoli vd. 2019:225) biçiminde geçer.
 11. Don değiştirme Türk mitolojisinin yaygın bir motifidir. Ögel, dona girmede totemizm izlerini bulur. İslamiyet'i kabul eden Türklerde şamanizmin en önemli izleri, ilk dervişlerin istedikleri zaman bir hayvan veya kuş şekline girebilmeleridir (Ögel 2010a:29).
 12. Erginleme terimi en genel anlamda, amacı kabul edilecek veya eriştirilecek kişinin dinsel ve toplumsal statüsünde radikal bir değişim üretmek olan bir dizi töreni veya sözlü öğretiyi ifade eder. Felsefi anlamda, erginleme varoluşsal koşulun ontolojik değişimine tekabül eder. Aday çektiği çileden veya sıkıntılı durumundan tamamen farklı bir varoluşa geçer: Başka birisi olur (Eliade 2017:143).

KAYNAKÇA

- Azmun, Yusuf. Dede Korkut'un Üçüncü Elyazması Soylamalar ve İki Yeni Boy ile Türkmen Sahra Nüshası. İstanbul: Kutlu Yayınevi, 2019.
- Bauman, Zygmunt. Hermenötik ve Sosyal Bilimler. (Çev. Hüseyin Oruç). İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2017.
- Dilthey, Wilhelm. Hermeneutik ve Tin Bilimleri. (Çev. Doğan Özlem). İstanbul: Notos Kitap Yayınevi, 2011.
- Dönmez, Sevgi. Eski Mezopotamya Toplumlarında Yılanlar, Ejderhalar ve Tanrılar. İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları, 2018.
- Ekici, Metin. Dede Korkut Kitabı Türkistan/Türkmen Sahra Nüshası, Soylamalar ve 13. Boy Salur Kazan'ın Yedi Başlı Ejderhayı Öldürmesi. İstanbul: Ötügen Yayınları, 2019a.
- , "13. Dede Korkut Destanı: 'Salur Kazan'ın Yedi Başlı Ejderhayı Öldürmesi' Boyunu Beyan Eder Hanım Hey!". Millî Folklor 122 (Yaz 2019): 5-13.
- Eliade, Mircea. Arayış Tarih ve Dinde Anlam. (Çev. Cem Soydemir). Ankara: Doğu Batı Yayınları, 2017.
- , Ebedi Dönüş Miti. (Çev. Ayşe Meral). İstanbul: Dergâh Yayınları, 2018a.
- , Dinler Tarihine Giriş. (Çev. Lale Arslan Özcan). İstanbul: Alfa Yayınları, 2018b.
- Erdem, M. Dursun ve Demirci, Ü. Özgür. Köktürkçe. Ankara: Pruva Yayınları, 2019.
- Ergin, Muharrem. Dede Korkut Kitabı-I. Ankara: TDK Yayınları, 1994.
- Evola, Julius ve Guenon, Rene. Savaş Metafiziği ve Sembolik Silahlar. (Çev. Atilla Ataman, Mustafa Tahralı, İsmail Taşpınar). İstanbul: İnsan Yayınları, 2000.
- Foucault, Michel. Öznenin Yorumbilgisi. College de France Dersleri 1981-1982. (Çev. Ferda Keskin). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2019.
- Gadamer, Hans-Georg. Hakikat ve Yöntem. İkinci Cilt. (Çev. Hüsamettin Arslan-İsmail Yavuzcan). İstanbul: Paradigma Yayınları, 2009.
- Gadamer, Hans-Georg ve diğer. Hermeneutik Üzerine Yazılar. (Çev. Doğan Özlem). İstanbul: İnkılâp Kitabevi, 2003.
- Hegel, Tinin Görüngübilimi. (Çev. Aziz Yardımlı). İstanbul: İdea Yayınevi, 2011.
- Kovel, Joel. Tarih ve Tin. (Çev. Hakan Pekinel). İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2000.
- Merleau-Ponty, Maurice. Göz ve Tin. (Çev. Ahmet Soysal). İstanbul: Metis Yayınları, 2019.
- Ögel, Bahaeddin. Türk Mitolojisi. Cilt: I, Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 2010a.
- , Türk Mitolojisi. Cilt: II, Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 2010b.
- Özçelik, Sadettin. Dede Korkut -Günbed Yazması- Kazan Bey Oğuznamesi. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 2021.
- Shahgoli, Nasser Khaze vd. "Dede Korkut Kitabı'nın Günbed Yazması: İnceleme, Metin, Dizin ve Tıpkıbasım". Modern Türklük Araştırmaları Dergisi 2 (Haziran 2019): 147-379.
- Tatar, Burhanettin. Hermenötik. İstanbul: İnsan Yayınları, 2004.
- Tatçı, Mustafa. Yunus Emre Divân-ı İlâhiyât. İstanbul: Kapı Yayınları, 2012.
- Tekin, Talat. Orhon Yazıtları. Ankara: TDK Yayınları, 1988.
- Toprak, Metin. Hermeneutik (Yorum Bilgisi) ve Edebiyat. İstanbul: Bulut Yayınları, 2003.
- Tunalı, İsmail. Sanat Ontolojisi. İstanbul: İnkılâp Kitabevi, 2014.

Elektronik Kaynaklar:

"ejderha" sözcüğü. <https://sozluk.gov.tr/>; 19.08.2021; saat: 13: 42

TÜRK DÜNYASI GELENKSEL OYUNLARINDAN “MOR MENEKŞE”NİN SÖZEL DOKUSU VE OYNANIŞINDA MİTOLOJİ VE HAYAT*

Mythology and Life in Verbal Texture and Gameplay of “Mor Menekşe”, Turkic World’s Traditional Game

Öğr. Gör. Dr. Seçkin SARP KAYA**

ÖZ

Geleneksel oyunlar insanlığın tarih sahnesindeki başlangıcından beri kültürün temel öğeleri arasındadır. Oyunun fiziksel, biyolojik, bireysel, toplumsal ve kültürel tarafları vardır. Birçok oyunun kökeninde ritüeller, merasimler ve uygulamalar vardır. Oyunların sözel dokularında mitik öğeler görülmektedir. Oyunların bu özellikleri zaman içinde gizlenmiş, her bir oyun eylemi sadece birer oyun olarak özellikle çocukların geleneksel dünyasında ve sosyokültürel yapısında yaşamaya devam etmiştir. Bunun yanında bazı oyun örneklerinde, oyunların oynanışı mitik öğelerle benzer nitelikler sergiler ve mitolojiyi canlandırır. Tüm bu özellikleriyle oyun gündelik hayatın dışında fakat gündelik hayata yönelik işlevleri bulunan kültürel bir olgudur. Geleneksel oyunlar, o oyunu kendine ait kabul edip oynayan topluluğun mitik birikimini ve düşünce tarzını gerçek yaşama yönelik biçimde bünyesinde barındırmaktadır. Bir oyunun mitik özellikleri ve oynanışının işlevsel açıdan yorumlanması oyunun bütüncül olarak ne anlama geldiğini gösterecektir. Oyunların bu özellikleri Türk dünyası geleneksel oyunlarında da kendini göstermektedir. Bu özelliklerin gösterilmesi ve sergilenmesi açısından bu makalede “Mor Menekşe” inceleme malzemesi seçilmiş, sözel dokusu ve oynanışı mit ve hayat ilişkisi bağlamında işlevsel olarak incelenmiştir. İlk olarak geleneksel oyunların mitik özellikleri ile hayata dair nitelikleri belirtilmiş; ardından Türk dünyası geleneksel oyunlarından “Mor Menekşe”nin genel özelliklerine kısaca değinilip sözel dokusuyla ilgili bilgi verilmiştir. Daha sonra oyunun sözel dokusunun Türk mitik tasavvuruna göre özellikleri belirtilmiştir. “Mor Menekşe” oyununun oyun içi tekerlemesinin Türk mitolojisinin doğa ve evrene dair görüşlerini taşıdığı, bitkilerle ve ağaç kültürüyle ilgili özelliklere sahip olduğu belirtilmiş, oyunun sözel dokusunun Türk mitolojisindeki doğa, yaşam, birlik, beraberlik, bolluk ve bereket ile kaos ve kozmos sembolizmine sahip olduğu gösterilmiştir. Ardından oyunun oynanışı hakkında bilgi verilip özellikleri yorumlanmış, bu yorumlamada oyun, birey ve toplum ilişkisinde ele alınarak oyundan hareketle bireyin kendini kanıtlaması, grup aidiyeti, grupla iş birliği, toplumsal gruplar arası ilişkiler irdelenmiş ve sembolik bir kaos ve kozmos incelemesi yapılmıştır. Oyunun sözel dokusunda yer alan tekerlemenin mitik arka planı hayatla ilgilidir. Oyunun oynanışı da oyuncu için bir hayat provası niteliğindedir. Bu sebeple sözel dokudaki mitik anlam ve oyunun eylemlerindeki gerçek hareketlerin yorumu birlikte düşünülmüştür. Oyun, sözel doku ve oynanışı olmak üzere söz ve harekete dayalı iki kısımda incelenmiştir. Sözel dokuda ve oynanıştaki özellikler belirlenirken her aşamada düzenin kurulması ve bozulması olarak tanımlanabilecek “mikro-kozmos” ve “mikro-kaos” ifadeleriyle adlandırabileceğimiz durumlara bağlı olarak tasnif edilmiştir. Oyunun söz ve hareket özellikleri düzenin kurulması ve bozulmasıyla ve mitik anlamla ilişkili değerlendirilmiştir. Sonuç olarak oyunun Türk mitolojisindeki hayatla ve doğayla ilgili bilgisi sözel dokusunda ve oynanışında gösterdiği ve oyunun Türk kültüründeki birikimle işlevsel olarak insanı, bireysel ve toplumsal bütünlük bakımından hayata hazırlama özelliği incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler

Oyun, sözel doku, oynanış, mitoloji, hayat.

ABSTRACT

Traditional games have been among the basic elements of culture since the beginning of human history. Games have physical, biological, individual, social, and cultural aspects. At the origin of many games, there are rituals, ceremonies, and practices. Mythic elements can be seen through the verbal textures of the games. These features of the games have been remained in the background over time, and each game action has continued to exist as just a game, especially in the traditional world and socio-cultural structure of children. In addition, in some traditional games, the gameplay exhibits similar qualities with the mythical elements and revives the mythology. With all these features, the game is a cultural phenomenon that located outside of daily life but has functions for daily life. Traditional games embody the mythical accumulation and way of thinking of the

* Geliş tarihi: 18 Nisan 2022 - Kabul tarihi: 26 Ağustos 2022
Sarpkaya, Seçkin. “Türk Dünyası Geleneksel Oyunlarından “Mor Menekşe”nin Sözel Dokusu ve Oynanışında Mitoloji ve Hayat” *Milli Folklor* 135 (Güz 2022): 83-94

** Ege Üniversitesi Türk Dünyası Araştırmaları Enstitüsü TÖBİR, İzmir/Türkiye, seckin.sarpkaya@ege.edu.tr, ORCID ID: 0000-0003-3528-1562.

community that accepts and plays that game as their own, in a way that is oriented towards real life. The mythical features of a play and functional interpretation of gameplay will show what the play means. These features of the games also stand out in the traditional games of the Turkic World. In this article, "Mor Menekşe" was chosen as the paradigm in terms of showing and exhibiting these features. The verbal texture and gameplay of the game were functionally examined within the context of myth and life. Firstly, the mythological origin and features, and life-related qualities of traditional games are stated. Then, the general features of "Mor Menekşe" were briefly mentioned and information about its verbal texture were given. Later, the features of the verbal texture of the game were specified in accordance with the Turkish mythical thought. In this paper, it is stated that the in-game rhyme of the "Mor Menekşe" game carries the views on nature and the universe of Turkish mythology, and it is stated that "Mor Menekşe" game has a symbolism related to plants and tree cult, and the verbal texture of the game has the symbolism of nature, life, unity, togetherness, abundance and fertility, chaos, and cosmos. Then, information about gameplay were given and examined, and through examination process, the game was handled in the relationship between the individual and the society, and based on the game, the individual's self-proofing, group belonging, cooperation with the group, relations between social groups were examined and a symbolic analysis of chaos and cosmos was conducted. The mythical background of the game's rhyme that function as battle of words in the verbal texture of the play is about life. And the gameplay is a rehearsal for the player's life. For this reason, the mythical meaning in the verbal texture and the interpretation of the real movements in the actions of the play were considered non-separate. The game has been analyzed in two parts, which are verbal texture and gameplay, based on word and action. While determining the features in the verbal texture and gameplay, it has been classified depending on the situations that we can call "micro-cosmos" and "micro-chaos", which can be defined as the establishment and disruption of order at every stage. These features in the parts of the play depending on the word and movement have been associated with the establishment and disruption of the order, and have also been evaluated in relation to the mythical meaning. As a result, the game, shows the knowledge about life and nature in Turkish mythology both in its verbal texture and in its gameplay, and that the game is a rehearsal that functionally prepares people for life in terms of individual and social integrity with an accumulation that in Turkish culture.

Keywords

Game, verbal texture, gameplay, mythology, life.

Giriş

Tarihte videodan, fotoğraftan ve yazıdan önce insanlığın, hayatına üç şeyle başladığı düşünülebilir. İnsan; hareket etmiş, sesler çıkarmış ve bir şeyler çizmiştir. Bunların karşılığı olarak insan oyunları oynamış, hikâyeler anlatmış ve resimler çizmiştir. Fiziksel, kültürel ve toplumsal olarak hayatın başlangıcında bu üç unsurun yer aldığı söylenebilir. Oyun, masal ve resim hayatın başlangıcının önemli araçları arasında yerini almıştır.

Bu üç üretim alanı olarak birbirine unsurlar taşımıştır. Bu unsurlar hayatın dışında, bağımsız bir sembol dünyasına sahipken hayatın bizatihi kendisiyle ilgili örtük anlamlar ve işlevlere sahiptirler. Oyun, masal ve resim geçmişten günümüze belli kültürel şablonlarla sürekli değişip dönüşen mitolojinin ve hayatın temel parçaları arasındadır.

Huizinga, "Oyun, kültürden daha eskidir" (2006: 16) diyerek oyunun zaman öncesi olarak eskiliğini ve insan-öncesi olarak yaşamın tamamına yönelik niteliğini vurgular. İnsanlığın ve insanın çocukluk çağının yaratımı ve etkinliği olan oyun, insanlığın tarih öncesinin yaratımı olan mitlerin ve insanın hayatının imgelem düzleminde bir sunumu ve eğlenceli bir provasıdır. Kültür yaratıcısı olarak oyun, kültürün sürdürülebilirliğinde mitleri ve hayatı üzerinde taşır.

Kubilay Aktulum oyunun, kültür ve sunum ikilisindeki konumunu "Kültür oyuna dökülür, oyunla temsil edilir" (2022: 292) diyerek özetler. Bir sunum olarak oyun, canlandırılan kültürel bir hikâyedir. Oyunun yapısı, anlatmaların ve hayatın yapısıyla benzerlik gösterir. Oyun, hayattan bağımsızdır; zaman ve mekân dışıdır ama tüm meselesi hayatla bağlantılıdır. Oyundaki birçok unsur kültürel motiflerle ve hayatın düzeniyle bağlantılıdır.

Bu makalede örnek olarak Türk dünyasındaki ortak geleneksel oyunlardan biri olan "Mor Menekşe" seçilmiş; oyunun oyun için tekerlemesiyle oynanışı, mitoloji ve hayat

bağlantısı açısından incelenmiştir. Çalışmanın birinci başlığında kuramsal yaklaşım hakkında, ikinci başlıkta “Mor Menekşe” oyunu hakkında bilgi verilmiştir. Ardından oyunun sözel dokusu ve oynanışı mitoloji ve hayat kavramları açısından incelenmiştir. Sonuç olarak söz konusu oyunun bireyi kültüre ve hayata hazırlama yönündeki rolü irdelenmiştir. Bu çalışmanın amacı bir mit, imgelem, sembolizm veya yapı incelemesi yapmak değildir. Ele aldığımız oyunun sözel dokusunu oluşturan oyun içi atışma işlevindeki tekerlemesinde geçen ifadeler Türk mitolojisinin hayatla ilgili tasavvurunu taşımaktadır. Oyunun oynanışı da aynı şekilde eğlenceli bir ortamda tecrübe edilen bir tür hayat provası içermektedir. Bu iki unsur mit ve hareketin birlikteliğinde yorumlanmış, bu yorumlamada oyundaki düzen, düzenin bozulması ve tekrar kurulması şeklinde ilerleyen mikro-kozmos ve mikro-kaos döngüsü irdelenmiştir. Bu irdeleme söz/sözel doku ve oynanış/hareket ikilisinde yapılmış, oyunun mitik arka plan ve hayata dair sembolizmle hayattaki aşamaları, grupları, sosyal ilişkileri, değişim ve dönüşümlerle mücadeleleri yansıttığı görülmüştür.

1. Oyunda Mitoloji ve Hayat

Oyun kavramı oyuncuyu, oyunu ve oyunun işlevlerini içerir. Bir oyun oyuncular tarafından oyunun kuralları ve içerik özelliklerine bağlı kalınarak eğlence amaçlı oynanan ve birçok işlevi olan kültürel bir etkinliktir. Sylvia Grider, “[Ç]ocuk insanlığın atasıdır” (2019: 320) cümlesiyle insana dair her şeyin başlangıcına çocuğu yerleştirir. Bu biyolojik gerçek, kültürel anlamda da geçerlidir. Mitlerin insanlığın çocukluk dönemlerinden gelen ve yaşayan yaratmalar olmasıyla benzer bir şekilde çocukların tüm üretimleri, kültürün temellerindedir. Çocukların oyunları çocuğun kültürün temellerine koyduğu yapıtaşlarından biridir. Huizinga’nın belirttiği gibi “İnsan toplumunun ilk büyük faaliyetleri zaten oyunla iç içedir” (2006: 21). Çocuk ve oyun, insan ve kültürün başlangıcıdır. Oyunlarda insanı ve kültürü görürüz.

Oyunların kökeninde geçmiş zaman vardır. Bu geçmiş zaman tarih öncesi zamana, mitlerin zamanına kadar gider. Avrupa’da yapılan araştırmalar oyunların birçoğunun eski ritüellerden geldiğini göstermektedir (Van Gennep 1939: 42). Kimi araştırmacılar çocuk oyunlarının “ilkel halkların fikirlerini ve uygulamalarını yansıtan, antik geçmişten günümüze ulaşan kalıntılar olduğunu” (Grider 2019: 322) belirtmişlerdir. Bir örnek olarak “Hobsoth [Hopscotch ‘Seksek’] oyununun klasik labirent mitlerinden yola çıkılarak geliştirilmiş” olabileceği öne sürülmüştür (Georges 2015: 323). Türkiye’de Pertev Naili Boratav (2015: 275, 285) ve Metin And (2012: 30, 32) gibi önemli araştırmacılar oyunların birçoğunun geçmişteki mitik veya dinî uygulamalara, ritüellere, merasimlere bağlı olduğunu; bu uygulama ve ritüellerin zamanla çocuk dünyasında oyunlaştığını belirtmektedirler. Oyunlar özellikle sözel dokularında, belli başlı kurallarında, oynanışlarında mitik tasavvuru gösterirler. Oyun, oyundur fakat alt metninde mitik arka planı, yapısal niteliklerinin işlevsel çözümlemesinde ise hayata dair mesajları taşır.

Oyunlar, tıpkı mit ve ritüel ilişkisinde olduğu gibi, “sözel olan mitlerin göstergeye dönüştürülmüş varyantlarıdır” (Bayat 2006: 220). Mitler, aslen birer davranış biçimidir ve ritüellerle bağlantılıdır. Oyun da mitler gibi gerçeğin yorumlanmasıdır (Segal 2012: 102). Mitik arka plandan gelen hayata dair bilgi, oyunda sözel doku ve oyun hareketleriyle canlandırılır ve oyun, gerçek hayata dair örtük bir işlev kazanır.

Oyunlar “kullanılmayan semboller ve ritlerin muhafaza edildikleri yerdir. Oyunlar arkaik sembolik kalıntılarla çocukluğu eğitmektedir, bu kalıntılardan oluşan oyunlar, çocuğun sembolik hassasiyetinin özgürce oynamasını sağlar, masallar da birer tahayyül oyunudur” (Durand 1993: 75-76). Kubilay Aktulum, Durand’ın imgeleme antropolojik yaklaşımından hareketle “folklor ürünlerini toplumu temsil etme ve insan düşüncesinin işleyişini kavrama” (Aktulum 2021: 43; Aktulum 2022: 308) aracı olarak ifade eder.

Oyun, günlük yaşamın bir parçasıdır fakat algı bakımından günlük yaşamdan bağımsızdır. Onun içinde ayrı bir zaman ve mekân algısıyla birlikte mitik düşünceyle geçmişin, günlük yaşam ve şimdiki hayata yönelik tesiri vardır. Oyundaki birçok kural, düşünce, davranış biçimi ve hareket geçici olarak günlük hayatın ve dünyanın dışından, gündelik hayata ve dünyaya yönelik anlamlar taşır. Oyun, bir toplumun ve genel olarak insanın düşüncesinin işleyiş biçimlerini üzerinde taşır.

Türk kültüründe “oyun” kelimesi ve oyunun ifade ettiği anlam dünyası Türk mitolojisinde, özellikle Türk şamanlık sisteminde geçmişten günümüze mevcuttur. “Oyun” ifadesi, şamanın ve şaman ritüelinin farklı Türk boylarındaki adlarında görülür. Şamanın ritüel hareketleri ve hareketlerin anlamları Türk kültüründe tiyatro, dans ve çeşitli seyirlik oyunların kökenini teşkil etmektedir. Şamanın ritüeldeki hareketleri “ oynamak”tır ve onun “oyun”u gerçek dünya ve öteki dünya arasındaki olağanüstü bir eylemdir (And 2012: 327; Bayat 2006: 218-220). Birçok oyun tekerlemesinin taşıdığı sembolizm Türk mitolojisiyle bağlantılıdır ve tekerlemelerin kökeni eski Türk sihir şiirleridir (Boratav 1995: 146-147; Duymaz 2002: 14, 31). Oyun kavramı Türk mitolojisinde ve Türk kültüründe tarihî ve coğrafi bir derinliğe sahiptir (Özdemir 2006: 291-308). Bu özelliğiyle Türk dünyası geleneksel oyunları, Türk kültür kodlarını ve yaşayış biçimini yansıtır.

Oyunlar elbette ki sadece çocukların değildir fakat oyun, çocuğa dair bir kavram olarak hayatın merkezindedir. Çocuk, oyunla öğrenir; bunu bilinçli bir şekilde yapmaya-bilir, ama örtük bir şekilde kültürel kod ve toplumsal yaşama dair kendi içinde bir süreç yaşar.

Oyunlar, oyuncuların mensubu olduğu toplumların özellikleriyle bağlantılıdır. Oyunlar “halkın yaşam biçiminin bir parçasıdır” (Fried 1954: 439). Bir toplumun karakter özellikleri hakkında bir şeyler söyleyebilmek için o toplumun boş zaman etkinlikleri önemli veriler sağlar (Strutt’tan akt. Georges 2015: 323). Toplum, neyle uğraşıyorsa ona benzer, ona dönüşür. Çocuk da neyle ilgileniyorsa, neyle vakit geçiriyorsa ona benzer, ona dönüşür. Oyunun yapısal özellikleri, bu özelliklerin hizmet ettiği işlev ve özellikle sözel dokudaki mitik düşünce yapısı oyunun, çocuğu bireysel ve toplumsal açıdan etkilediği önemli noktalar. Oyun, çocuğu dönüştürür; çocuğun tam anlamıyla çocuk olması için oynaması gerekir. Çocuğu gerçek bir çocuk kılan geleneksel oyun, onu aynı zamanda birey yapar ve çocuk ne oynarsa, ona dönüşür.

Aysun Dursun, oyun için “bir bireyin, bir toplumun var oluş macerasının ortaya konulduğu bir alandır. Toplumun üyesi olma çabasında belki de bireyin kendini ifade etmesinin yolu ve yöntemi oyunun ta kendisidir” (2021: 151) der. Kubilay Aktulum da oyunun bir topluluğun doğa karşısındaki konumu ve tutumuyla ilgili ipuçlarına sahip olduğunu ve oyunu bir metafor olarak kullandığımızda “toplumun gerçeklik algısına ilişkin bilgi” yolunda bir adım olabileceğini belirtir (2022: 289). Oyun, özellikle çocuk için birçok işlevsel özelliğe sahiptir. Bu özellikler son derece geniş bir yelpazede tek başına birey olan çocuk için ve sosyal bir varlık olarak var olan çocuk için etkilidir (Özdamar 2022: 131-136). Oyun eğlencedir. Diğer tüm yorumları ve bağlantıları umursamaz görünür. Bir noktaya kadar bu tavır oyunun ve çocuğun hakkıdır. Bunun yanında çocuk, oyunda bu hakkını kullanırken bir tür yaşam provası gerçekleştirir. Oyunun alt metninde hem çocuğun hem de çocuğun içinde yetiştiği toplumun hayat ve doğaya karşı düşüncelerini okumak mümkündür. Çocuk, yetişkinleri taklit ederken örtük bir şekilde yetişkinlerin hayatında yaşayacağı aşamaları ve zorlukları aşma tecrübelerini prova eder. Bununla birlikte taklit, rahatlatma, rekabet, kazanma ihtiyacı ve bir tür arınma etkisi olarak gerçek hayatta mümkün olmayan şeylerle ilgili tecrübe ortamına ve zamanına sahip olma gibi işlevler de oyunlarda mevcuttur.

Oyunlar kendi içlerinde belli bir bütünlüğe sahiptirler. Belli bir mekânda ve belli bir zaman aralığında gerçekleştirilen oyun eylemi hem kendi icrasında hem de bir metin olarak yorumlandığında belli başlı yapı özellikleri sergiler. Oyunlar, “bir yapı olarak algılandığında kendisini oluşturan parçaların bir toplamı olarak anlaşılır” (Aktulum 2022: 299). Geleneksel oyunların oyun olarak yapısal incelenmesinde yapıyı oluşturan “oyunun adı, oyuncu(lar) ve icra ile kurallar” oyunun “aslı” öğelerini gösterir, geri kalan oyun unsurları ise “değişken” öğeler arasında yer alır (Fedakâr ve Şarman Korkutan 2016: 369). Oyunu bir masal metni gibi değerlendiren Alan Dundes ise farklı bir yapısal yaklaşım ortaya koyarak Propp’un yapısal inceleme yönteminden hareketle (Propp 2008) ve motifem ifadesini kullanarak oyunların masallarla yapısal olarak benzer olduğunu iddia eder. İki oyun üzerinden örneklem sunan Dundes, “bir masal, tek boyutlu bir yolda sergilenen iki boyutlu bir eylemler dizisidir veya yapısal olarak konuşursak, tam tersi bir şekilde oyun iki boyutlu bir masaldır” diyerek oyunun oynanışını bir metin olarak görmeyi teklif eder (Dundes 2007: 156). Nebi Özdemir de oyunla masal arasındaki ilişkileri açık bir şekilde ortaya koymaktadır (2006: 332-333).

Oyun, başta çocuklar olmak üzere oyuncular tarafından gündelik yaşamın dışına çıkarılan bir zaman algısıyla icra edilen, kendine ait kuralları ve oynanış özellikleri bulunan, sözel dokusuyla bir ifade dünyası yaratan kültürel bir olgudur. Bu olgunun biçimlendiği söz ve hareket dünyası mite benzer şekilde yaşamın dışındadır ama doğrudan yaşama yöneliktir. Bu anlamda oyunun sözel dokusu ve oynanışının mitik ve işlevsel okuması oyunun yorumlanması yolunda önemli veriler sağlayacaktır.

2. “Mor Menekşe”nin Sözel Dokusu ve Oynanışı

Bu başlık altında “Mor Menekşe” oyununun genel özellikleri sözel dokusu ve oynanışı olarak iki başlıkta verilecektir. Burada oyunun mitolojik kökeni, ritüelle ilişkisi ve detaylı tanımı hedeflenmemektedir. Bu başlık altında oyunun adlandırılışı, sözel unsurları ve oynanış özellikleri verilecektir.

2.1. “Mor Menekşe”nin Sözel Dokusu

Mor Menekşe [MM], Türk dünyasında yayılım alanı gösteren bir oyundur. Oyunun tarihi hakkında detaylı bilgi mevcut değildir. Oyun Türkiye, KKTC, Irak, İran, Azerbaycan, Kırgızistan, Kazakistan, Türkmen, Başkurt ve Altay Türk sahalarında “Menekşe”, “Ak Terek” gibi adlarla bilinmektedir ve bu bölgelerde oynanışı büyük ölçüde aynıdır. Oyun adını oyun tekerlemesinden almaktadır. Açık alanda, daha çok çocuklar ve gençler arasında oynanan bu oyun bireysel ve toplumsal olarak çeşitli işlevlere sahiptir (Sarpkaya 2022).

MM’nin Türk Dünyası’nda aldığı farklı adlar isim değişikliği ve bölgesel geçiş göz önünde bulundurularak aşağıdaki tabloda belirtilmiştir:

Tablo 1: MM’nin Adlandırılması:	
Türkiye	Menekşe, Mor Menekşe, Mer Mer Menekşe, Menekşe Mendilim Düşe, Grup Yarması, Kırmaca, Kol Kırmaca (Özhan, 1997: 172; Bozdemir, 2018: 65).
KKTC	Mor Menekşe (Onur ve Güney, 2002: 416).
Irak	Alaylim Buleylim (Abdulmajeed, 2010: 167).
İran	Benövşe (Ferehmeni, 2009: 12).
Azerbaycan	Benövşe, Benöşe, Menöğşe, Gıyılıc, Gıngılış, Gız Gaçırıtı, Adıgözel, Akterek (Bayar Çelebi, 2007: 56, 139-141).
Kırgızistan	Ak Terek Kök Terek, El Çabar, Çartek [Ak Ağaç Gök Ağaç] (Taşbaş ve Maratızı, 2010: 222).
Kazakistan	Aygölek (Nussipkhan, 2021: 114).
Türkmen	Ay Terek Kün Terek [Ay Ağaç Gün Ağaç] (Özhan ve Muradoğlu, 1997: 129)
Başkurt	Ak Tiräk [Ak Kavak] (Yazıcı Ersoy, 2010: 78).

Altay	Kol Üzüş (Dilek, 2008: 632).
-------	------------------------------

MM'nin adlandırılması belli bir temel özellik etrafında oluşmaktadır. Oyun, oynanışına göre “kol kırmaca” gibi farklı adlar almakla birlikte daha çok “Menekşe” ve “Terek [Ağaç]” etrafında adlandırılmıştır. Oyunun adı bu ifadelerin geçtiği, karşılıklı iki grubun veya gruplardan birer sözcünün oyun içi atışması şeklindeki tekerlemeden gelmektedir. Bu tekerlemelerin birer örneği aşağıdaki tabloda verilmiştir:

Tablo 2: MM'nin Oyun İçi Tekerlemesi	
Türkiye	1. Mer mer menekşe / Mendilim dört köşe / Bizden size kim düşe? / ‘Fatma’ düşe 2. Menekşe mendilin düşe, bizden size kim düşe? (Özhan, 1997: 172; Bozdemir, 2018: 65).
KKTC	Mor menekşe / Mendilim yere düşer / Bizden size kim düşer / Fatma (!) düşer (Onur ve Güney, 2002: 416).
Irak	Alaylim bulaylim sap sap salaylim. Ne istisen ne istisen sene bulaylim. İstirem istirem o güzelı (Abdulmajeed, 2010: 167).
İran	Benövşe / Bende düşe / Bizden size kim düşe? (Ferehmeni, 2009: 12).
Azerbaycan	1. Benövşe / Bende düşe / Bizden size kim düşe? (Bayar Çelebi, 2007: 141). 2. Gıy gılnc gıy gılnc / Gıyma gılnc / Oh [ok] atdım / Öğru [hırsız] tutdım / Benövşe / Bende düşe / Bizden size bir gız düşe. Adı güzel, özü güzel. Aysel Hanım bu gol üste (Gafarlı, 2011: 391).
Kırgızistan	Ak terek, kök terek, bizden sizge kim kerek? (Taşbaş ve Maratkızı, 2010: 222).
Kazakistan	Aygölek-au aygölek au / Aydıñ cüzi döngelek / Bizden sizge kim kerek? [Aygölek ay, ayın yüzü yuvarlak, bizden size kim gerek?] / Aygölek-au aygölek au / Sayıp aldım bayterek / Anau turğan palenniñ / Kak bası kerek [Ay gölek ay, orada olan kimsenin, tam başı gerek] (Nussipkhan, 2021: 114-115).
Türkmen	“Ay terek. Gün Terek. Bizden size kim gerek? Soyrap [öten] dil gerek. Dillerin haysı [hangisi] gerek? Gülşah adlı kız gerek (Özhan ve Muradoğlu, 1997: 129).
Başkurt	Aq tiräk! Kük tiräk! Küktä-küktä nižär bar? Sıbar ala quştar bar. Qanatında nižär bar? Şäkär minän yufar bar. Şäkäriñdi bir miñä! Niñä biräyim hiñä? Aq tiräk! Kük tiräk! Bižžän hižgä kım käräk? Bižgä Mästürä käräk. [Ak kavak, Gök kavak, Göklerde neler var? Rengärenk alaca kuşlar var. Kanadında neler var? Şeker ile misk var. Şekerini ver bana. Niye vereyim sana? Ak kavak! Gök kavak! Bizden size kim gerek? Bize Mesture gerek.] (Yazıcı Ersoy, 2010: 78).
Altay	Tabır-tubır kamçılı. Tarılğazı cincülü. Ak tay, kök tay attu. Adazı sürlü [bir isim söylenir], kel! (Dilek, 2008: 632).

2.1.1 “Mor Menekşe”nin Sözel Dokusunun Mitoloji ve Hayat Bağlamında Yorumlanması

MM'nin ismi oyun içindeki tekerlemeden gelmektedir. Oyunun adlandırmasıyla ilgili geçiş noktası Azerbaycan olarak görülmektedir, çünkü oyunun Türkiye, KKTC, Azerbaycan ve İran'daki ortak ismi “menekşe” çiçeği etrafında oluşturulurken; Türkmen, Kırgız, Kazak, Altay bölgeleri “Ak Terek [Ak Kavak/Ağaç] etrafında şekillenmektedir. Azerbaycan Türk sahasında her iki adlandırmanın da görülmesi Azerbaycan Türk sahasının Türk dünyası için merkezi bir bölge olmasıyla ilgilidir. Oyunun adının Türk dünyasında ortak bir şekilde doğaya dair mitik bir algıyla oluşturulmuştur.

Türk dünyasında çeşitli bitkilerin mitik özelliğinin olduğu, bazı bitkilere ve ağaçlara kutsallıklar atfedildiği bilinmektedir (Roux, 2005). Bu oyunun adında da bu mitik özelliğin tezahürü görülmektedir. Azerbaycan Türk sahasından Ramazan Gafarlı “benövşe [menekşe]” ile ilgili bilgi verirken onun eski Türk mitolojisinde “bitki ilahesi” olduğunu ve bütün canlıların iyisi, koruyucusu olduğunu belirtmektedir. Ayrıca Gafarlı, bu oyunun teatral yönünün ön planda olduğunu ve eski Türk merasimlerine benzediğini de söyler (2011: 7, 387).

Menekşeyle ilgili bilgi oyununun adında hayata dair bir anlamı işaret etmektedir. Bitkilerin ilahesi ve canlıların koruyucusu olmak oyuna ait bolluk, bereket, hayatın birliği ve devamlılığıyla ilgili bir tasarımı düşündürmektedir. Oyunun bu özelliği Türk dünyasının farklı bölgelerinde, özellikle “Ak Terek” adlandırılmalarında görülmektedir.

Oyundaki “Ak Terek, Kök Terek” ifadeleri Türk mitolojisindeki ağaç kültüyle ve ağacın evrenin merkezi, kâinatın üç katını bir arada tutan hayat ağacı olması özellikleriyle ilgilidir. Pervin Ergun’a göre Türk mitolojisinde ağaç “tanrının kutunu temsil eder” ve “hayatın kaynağı”dır. Ergun’a göre ağaç kültürünün temelini “hayat ağacı” kavramı oluşturur ve hayat ağacı “bütünlüğü temsil eder, sembolleri vasıtasıyla tabiatın kanununa uyum sağlar, hayat ağacı bazı anlatılarda “Bayterek”tir, dünyanın merkezindedir, kozmik âlemi birleştirir, insanın yaratılışıyla ilgilidir” (2017: 27-28, 185, 362-363, 445, 486).

Özbekistan Türk sahasında bu oyun üzerine inceleme yapan Nigara Safarova, bu oyunun tekerlemesinin “Özbeklerin eski dönemlerdeki animistik ve totemistik inançlarıyla bağlantısını” incelemiş, “ak ve kök renklerinin eski inançlarla yakından alakalı olduğunu” ve “terek (direk)” ifadesinin de “Türklerin ağaç kültüyle bağlantılı” olduğunu belirtmiştir (Safarova’dan akt. Keskin 2009: 56).

Türk mitolojisinde ağaç bir kültür unsuru olarak hayatın kaynağı, hayatın birliği ve devamlılığının sembolü ve koruyucusu, bolluk, bereket ve baharın sembolüdür. Oyunun tekerlemesi ve buna bağlı olarak adında bu unsurun geçmesi ve Türk dünyasında yayılım göstermesi ağaç kültürünün oyuna yansımalarıdır ve oyunun oynanış özelliklerine yönelik yorumlama için de veri sağlamaktadır. MM, bu özellikleriyle Türk kültürünün hayat, birlik, beraberlik, bolluk, bereket ve bunlar için yapılan ortak çalışma ve mücadele düşüncesinin oyuna dönüştürülmüş hâlidir.

Oyunun sözel dokusuyla ilgili bir örnek Azerbaycan Türk sahasına aittir. Azerbaycan Türk sahasında oyunda başarısız olan oyunculara “Yer de haram olsun sene / Göy de haram olsun sene / Yediyin halva çörek / O da haram olsun sene” (Gafarlı 2011: 392) kargışının söylendiğini belirtilmektedir. Bu kargışta oyunun kozmogonik göndermesi görülmektedir. Yer ve gök birlikteliği oyunda söylenen bu kargışta karşılık bulmuştur ve bu yapı Türk mitolojisinin hayatla ilgili tasavvurunu yansıtır.

Oyunun bu özelliği Türk dünyasının farklı bölgelerinde oyunun oynanma yeri ve zamanıyla ilgili bilgide de görülebilmektedir. MM’nin Türkiye sahasında Hıdırellez törenlerine has olduğu yönünde bir bilgi vardır (Ayvazoğlu 2012: 233). Oyun, Azerbaycan sahasında yaz merasim şenliklerinde oynanmıştır (Bayar Çelebi 2007: 141). Kırgızistan’da çeşitli düğünlerde (Supataeva 2019: 135) oynanan bu oyunun Teleütlerde bahar mevsiminde, Altay Türklerinde “bereket ve mutluluğun sembolü Koço-Kan adına düzenlenen hasat mevsimindeki törenlerde” (Dilek 2008: 630, 632) oynandığı bilgisi verilmektedir.

MM, Türk dünyasında merasim/ritüel arka planının ve Türk mitolojisinin izlerini taşımaktadır. Oyunun sözel dokusu Türk mitolojisinden gelen menekşe, ağaç ve yer/gök sembolleriyle ilgilidir; oynanışın bazı durumlarda bağlı bulunduğu dönem ve merasimlerle de oyun evren, dünya, hayat ve bunların birlik, beraberlik, bolluk ve bereketiyle ilgilidir. Oyunun düğünlerde oynanması ve bazı versiyonlarında evlenme sembolizmi taşıması oyunun makro-kozmos ve mikro-kozmos imgelemlerinde bireyin, ailenin, toplunun ve evrenin düzenine dair özellikler taşıdığını gösterir.

Oyunun sözel dokusunu oluşturan adlandırma ve tekerlemenin sahip olduğu mitik arka planın anlamı oyunun oynanışında da etkilidir. Oyundaki tekerlemenin oluşturduğu atışma, oyuncuların kurulu düzenlerinde bozulma, bozulmanın ardından düzenin tekrar kurulması ve bu kurulu düzenin tekrar bozulması şeklinde ilerleyen süreci başlatmakta ve

devam ettirmektedir. Oynanışın, yani hareketin başlangıcı ve sebebi olan tekerleme oynanışın sahip olduğu hayat provası özelliği için belirleyicidir. Tekerlemenin söylenmesi, atışmanın yapılması ve buna bağlı olarak bir oyuncunun harekete geçip hamlesini yapması oyundaki mitik söylemin ve anlamın harekete dökülmesidir. Bu da oyundaki söz ve hareket koşutluğu ile mitik sembolizm ile hayat provası birlikteliğini gösterir.

2.2. “Mor Menekşe”nin Oynanışı

Oyundaki tekerlemelerin oynanışta kullanılışı Türk dünyasında büyük ölçüde ortaktır. İki grup arasında bir tür aksiyon başlatıcı görevi taşıyan tekerleme Türk mitolojisine ait unsurları içermektedir. Yapısalcı bakış açısıyla oyunun oynanışı bir metin özelliği gösterebilir. Oyunun oynanışı bir masal metni gibidir. Masal, anlatılan bir oyundur; oyun ise canlandırılan ve harekete dökülen bir masaldır. Bu bağlamda MM'nin de oynanışının nitelikleri bir masal metni gibi ele alınacaktır. Bu işlemin amacı oyunun sözel dokusunun yanında oyunun oynanışını bir metin gibi görebilmektir. Oyunun sözel dokusundaki mitik unsurları ve anlamları, oyunun oynanışında fiilî olarak görmek mümkündür. Sözel dokuda mitik unsurlar aracılığıyla anlatılan “şey”, oyunda fiilî olarak ortaya konularak “canlandırılır”. Bu sebeple ikisi için bir alt metin okuması mümkündür.

Tablo 3: MM'nin Oynanışı

Mor Menekşe (Özhan, 1997: 172; Bozdemir, 2018: 65; Şarman, 2015: 130-131; Turgut, 2005: 469, Onur ve Güney, 2002: 323; Kaşgın, 2018: 189).

1. Oyuncular eşit sayıda oyuncuyla iki gruba ayrılır. Gruplardaki oyuncular birbirlerinin ellerinden veya kollarından tutarak yan yana sıralanırlar. Bu sıralara “zincir” adı verilir. İki grup bu şekilde karşı karşıyadır. Genelde iki grubun da birer lideri olur. Bir sayışma veya adım sayma ile ilk kimin başlayacağı belirlenir.
2. İlk başlayan grubun lideri veya bütün grup, diğer gruba oyun tekerlemesiyle seslenir, atışmadan sonra karşı gruptan bir oyuncunun adı söylenir. Bu oyuncu, genelde rakip takımın en zayıf oyuncusu olduğu düşünülen oyuncu olur.
3. Adı söylenen oyuncu kendi grubundaki arkadaşlarının ellerini bırakır ve ayrılır.
4. Oyuncu, koşmaya hazırlanır. Karşı takımdaki oyuncular, gelen oyuncuyu aralarından geçirmemek için sıkıca tutunurlar.
5. Oyuncu kendine rakip grupta bir yer belirler ve oraya doğru koşar.
6. Oyuncu, rakip takımda el ele tutuşan iki oyuncunun ellerini ayırmak, zinciri kırmak için onlara çarpır veya vurur.
7. Oyuncu, rakip takım oyuncularına çarptıktan sonra,
 - 7.1. Oyuncu, rakip takım oyuncularının ellerini ayırıp aralarından geçer. Zinciri kırar.
 - 7.2. Oyuncu, rakip takım oyuncularının ellerini ayıramaz, aralarından geçemez. Zinciri kıramaz.
8. Oyuncunun rakip takımı geçme veya geçmeme durumuna göre,
 - 8.1. Oyuncu, zinciri kırarsa rakip takımdan birini alıp kendi grubuna döner.
 - 8.2. Oyuncu, zinciri kıramazsa rakip takıma katılır.
9. Oyun bu şekilde karşılıklı devam eder. Hangi takımda oyuncu kalmazsa o takım kaybeder. Diğer takım kazanır.

Bu tabloda 1-8 arası adımlar oyunun bir turuna işaret eder. Bu da o turun bir masal metnine denk düştüğünü gösterir. Oyun iki boyutludur. İki takımın veya oyuncunun da kazanma ihtimali her zaman vardır ve oyun tekrar edebilen birden fazla tura sahiptir. Bu anlamda her oyuncunun turu, bir masal metni gibidir ve birden fazla masalın canlandırıldığı bir süreç görülür.

2.2.1. “Mor Menekşe”nin Oynanışının Mitoloji ve Hayat Bağlamında Yorumlanması

MM, oynanışında birey aksiyonunu ve ekip çalışmasını içerir. Oyunun başlangıcı klasik bir oyun özelliği olarak ve bir anlatmada kahramanların ortaya konulması gibi oyuncuların belirlenmesi ve liderin seçilmesiyle oluşturulur. Oyundaki “zincir” bir tür hayat sembolizmidir. Zincir, bireyin uzun veya kısa süreli mensubu olduğu toplumu, toplumsal grupları temsil eder. Oyundaki iki grup bir halayı andıran biçimde sağlam ve bir

arada durup grubu ve düzeni korumak amacıyla bir araya gelmiştir. Sözel dokuda “me-nekşe” veya “ak terek [hayat ağacı]” ile sembolleştirilen düzen, birlik ve beraberlik, harekette zincir ile karşılanır ve bu görüntü halkı, aileyi, toplumsal grubu, ekibi ve düzeni simgeler.

Oyunun başındaki mikro-kozmos, masallardaki eksiklik veya krizi başlatan kısım gibi kahramana yapılan çağrıyla bozulur ve sembolik bir kaos geçiş durumu yaratılır. Bu durumda “maceraya çağrı” (Campbell 2010: 63-73) gibi iki grup arasında eyleme geçmeye çağrılan oyuncu maceraya başlamıştır. Propp yaklaşımıyla (Propp 2008) eksiklik oluşturulmuştur, giderilmesi gerekmektedir. Oyuncu o esnada bir bireydir ve hem bir birey olarak hem de grubun bir parçası olarak üstüne düşeni yapmalı, hem mikro-kozmos hem de makro-kozmosu inşa etmelidir. Bu noktada yine iki boyutlu bir durum vardır. Hem karşı zincire atak yapacak oyuncu hem de zincirini savunacak oyuncuların kazanma ihtimali vardır. Bu anlamda oyun iki tarafın da anlatısını içerir.

Oyunun oynanışında zincir ve zincirin bir parçasının karşılıklı eylemleri görülür. Bir metafor olarak zincirin en zayıf halkası prensibi gereği zincirin gücü en zayıf halkası kadardır. Oyunda çağrılan oyuncunun en zayıf olduğunun düşünülmesi de bunu işaret eder. Bu noktada en zayıf oyuncu için bu çağrı bir eşik atlama vazifesi gösterecektir. Oyuncu, üzerindeki bu algıdan kurtulmak ve eşığı atlamak için hareket edecektir. Oyuncu, zayıf olduğunu düşündüğü noktaya veya tam tersi şekilde, masal kahramanı çocuğun deve ya da ejderhaya karşı galip gelmesi gibi, kendini kanıtlamak adına güçlü bir rakibe doğru koşacaktır. Bu da karşı takım için zinciri savunmada bir ekip çalışmasını, grup bilincini gerektirir. Karşı zincirin ilgili kısmı zayıf olmadığını ya da gerçekten güçlü olduğunu ispat edecektir. Buradaki sembolik kaos iki taraftan birinin kozmosuna dönüşecektir. Bu süreç iki grup için de bir hayat provasıdır. Oyuncuların bu ilişkisinde gruplar arası ilişki, mücadeleler, geçiş ve toplumsal sınıf mücadelesinin örtük bir şekilde işleniş mevcuttur. Ayrıca oyundaki aile sembolizmi de bireyin, ailenin, toplumun ve düzenin inşa edilme süreçlerini gösterir. Bu süreçte MM oyunu, taşıdığı sembolik evren tasarımını oyunun oynanışında da göstermektedir. MM, bir hayat provasıdır, bireylerin ve grupların yaşadığı süreçleri gösterir. Bu süreçlerdeki çatışma ve uyum süreci oyunla örtük bir şekilde işlenir. Oyuncular bir birey olarak maceraya çıkma, eşikleri aşma, kendi grubuna kazanç sağlama ya da başka bir sosyal gruba katılma sürecinin provasını ve bir grubun parçası olarak sosyal dayanışma, birlik, beraberlik ve düzen bilincini örtük bir şekilde yaşar.

Oyuncunun bir turu, oyuncunun karşı zincirden birini alması veya o zincire katılmasıyla tamamlanır. Turun sonunda kaos, tekrardan bir kozmosa dönüştürülür. Evrenin ve toplumun katmanları arasında bir ilişki sağlanmış ve bunun sonucunda grupların inşası tamamlanmıştır. Bu kısımda bireyin sosyokültürel gelişimiyle ve toplumsal konumuyla ilgili bir örüntü vardır. Bireyin mevcut grubunu koruması, grubuna katkı sağlaması, gruplar arası iletişimdeki rolü ve kazanma/kaybetme noktasındaki konumu oyun sınırları içinde tecrübe edilir.

Oyunun tüm bu oynanış özellikleri çocuğun birey ve bir grubun parçası olma yolunda işlevseldir. Çocuk oyun sırasında sadece oynamaktadır, tüm bunları düşünmek zorunda değildir. Örtük bir biçimde bunları yaşar. Çocukların oluşturduğu sosyal grup gerçek hayatın provasıdır ve oynayan çocukların arasındaki açık veya kapalı sosyal ilişkiler, düşünceler ve mesajlar oyun ortamında işlenir. Lider seçimi, en zayıf halka olma, kendini ispatlama, mensubu olduğun topluluğa fayda gibi hedefler çocuğun bilişsel, sosyokültürel ve fiziksel gelişiminde işlevseldir.

Oyunun söz ve harekete dayalı özelliklerinin düzenin bozulması ve kurulması, kaos-kozmos döngüsündeki oluşumu oyunun her bir turunda sözel doku ve oynanış

birlikteliğinde ortaya çıkmaktadır. Her oyuncunun kendi zincirinden rakip zincire hamlesi, oyunun sözel dokusunun harekete geçirme özelliğiyle oluşmaktadır ve bu ikili yapı mitik anlamı ve hayat provası olma özelliğini birlikte göstermektedir. Bu yapıyı aşağıdaki tabloyla göstermek mümkündür:

Tablo 4: MM'de Mitoloji ve Hayat			
Mitik anlam ve hayat sembolizmi	Oyundaki Bir Tur		
	Sözel Doku (Söz/Tekerleme)		Oynanış (Hareket)
Mikro-kozmos (düzen)	<i>Oyunun adı</i> "Menekşe" ve "Ak Terek" = Hayat ağacı, bitki ilahesi, tabiat, birlik, yaşam	↔	Zincir = Hayatın düzeni, birlik, aile, grup
Mikro-kaos (bozulma)	<i>Oyun tekerlemesi ve atışma</i> = Hayat ağacı, bitki ilahesi, tabiat, birlik, yaşam düzeninin bozulması	↔	Zincirin bozulması = Düzenin bozulması, hareket, rekabet, umut
Mikro-kozmos (düzen)	<i>Oyunun genel özelliği olarak kullandığı/gelenekleşmiş bir ifade olmamakla birlikte sevinç, kutlama, zafer ifadeleri</i> = Düzenin sağlanması	↔	<i>Oyuncunun hareketi ve (eski veya yeni) zincirin yeniden oluşması</i> = Düzenin yeniden kurulması, yeni düzen, birlik, aile, grup
Oyundaki Bir Turun Tekrarı			

Sonuç

Oyun, bir eğlence aracı olarak çocukların gelenek dünyasına, aralarındaki toplumsal örgütlenmeye ve kültürel ortama aittir. Bununla birlikte oyun yetişkinler tarafından da oynanabilir ve çocuk için de yetişkinler dünyasına geçişin temel araçlarından biridir. Oyunlar, mitler gibi insanlığın çocukluk zamanlarından günümüze kültürün en temel öğelerindedir. Oyun günlük yaşamla ve mitolojiyle doğrudan ilgilidir.

Birçok oyunda, oyunu yaratan ve/ya icra eden toplumun mitik düşüncesinin izlerini görmek mümkündür. Özellikle oyun tekerlemeleri mitik tasavvurun izlerini yansıtır. Bu durum, estetik bir unsur ve oyunun parçası olmanın ötesinde oyunun yapısal özellikleri ve imgelemenin işleviyle ilgilidir. Oyunun sözel dokusu ve oynanışı mitolojik tasavvurun sembolleriyle birlikte düşünce yapısını yansıtır ve bu doğrudan birey ve topluma ilgilidir.

MM, "Menekşe" ve "Ak Terek" sembolizmiyle Türk mitolojisinden gelen evren, doğa, hayat ve toplum sembolizmini taşır. Oyunun farklı bölgelerde oynanışındaki bahar ritüellerine bağlılık da oyunu doğa ve hayat fikrinin bir parçası hâline getirmektedir. Oyunun sözel dokusundaki yaşam sembolizmi, oyunun oynanışında da görülmektedir. Oyundaki grupların oluşumu, zincir ve zincirin kırılması ya da kırılmaması, oyuncunun eylemleri ve oyunun sonuç durumu bir hayat provasıdır, hayatın kendisidir. Oyuncular güvenli bir biçimde, kazanma ve kaybetmeyi öğrenme ikiliğinde hayata hazırlanırlar. Oyuncular bunların bilincinde olmak, bilgisine sahip olmak zorunda değildir. Sadece eğleniyor olabilirler. Bu, oyunun ve oyuncunun temel hakkıdır. Yapısal özelliklerin ve sembolizmin işlevi örtük bir biçimde işlemektedir.

Mit, oyunla yürütülen ritüelin sözel dokusudur. Masal, bir hayal oyunu olarak hayatın hayalî bir anlatımıdır. Oyun, mitin ve ritüelin sembolizmini taşıyan, oynanan bir maldır. Üç unsur da sembolizminde dünyanın ve hayatın dışından dünyaya ve hayata dair

yapı ve işlev özellikleri sergilerler. MM, kendi yapısal nitelikleriyle oynanışında iki boyutlu ve iki sonuçlu bir masal metnine benzer. Oyunun arka planı Türk mitolojisinin dünyaya ve hayata dair birey ve toplum için birlik ve beraberlik anlamlarını taşır. MM, Türk mitolojisiyle bağlantılı ve hayatın provası niteliğinde bir geleneksel oyundur.

YAZARLARIN KATKI DÜZEYLERİ: Birinci Yazar %100.

ETİK KOMİTE ONAYI: Çalışmada etik kurul iznine gerek yoktur.

FİNANSAL DESTEK: Çalışmada finansal destek alınmamıştır.

ÇIKAR ÇATIŞMASI: Çalışmada potansiyel çıkar çatışması bulunmamaktadır.

KAYNAKÇA

- Abdulmajeed, Sawash M. AL. D. *Irak Türkmenlerinde Çocuk Oyunları*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İzmir: Ege Üniversitesi, 2010.
- Aktulum, Kubilay. "Gilbert Durand ve Folklor: İmgelemin Antropolojik Yapıları'nda Hayvan İmgeleri ve Simgesel Değerleri". *Milli Folklor* 33/129 (2021): 32-44.
- . *Folklor Söylemi*. İstanbul: Çizgi Kitabevi, 2022.
- And, Metin. *Oyun ve Bügü – Türk Kültüründe Oyun Kavramı*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2012.
- Ayvazoğlu, Beşir. *Güller Kitabı Türk Çiçek Kültürü Üzerine Bir Deneme*. İstanbul: Kapı Yayınları, 2012.
- Bayar Çelebi, Didem. Türkiye ve Azerbaycan'daki Çocuk Oyunları ve Oyuncaklarının Karşılaştırmalı İncelemesi. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Muğla: Muğla Üniversitesi, 2007.
- Bayat, Fuzuli. *Ana Hatlarıyla Türk Şamanlığı*. İstanbul: Ötügen Neşriyat, 2006.
- Boratav, Pertev Naili. *100 Soruda Türk Folkloru (İnanışlar, Töre ve Törenler, Oyunlar)*. Ankara: BilgeSu, 2015.
- . *100 Soruda Türk Halk Edebiyatı*. İstanbul: Gerçek Yayınevi, 1995.
- Bozdemir, Osman. *Harmanbiş: Çocukluğumuzun Oyunlarını Unutmayalım*. Konya: Damla Ofset, 2018.
- Campbell, Joseph. *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu*. Çev. Sabri Gülsel. İstanbul: Kabalıcı Yayınevi, 2010.
- Dilek, İbrahim. "Altaylardan Anadolu'ya Bir Yemek, Bir Oyun ve Bir Ölüm Geleneği Üzerine". *Prof. Dr. Ahmet Bican Ercilasun Armağanı*. Ed. Ekrem Arkoğlu. Ankara: Akçağ Yayınları, 2008: 628-635.
- Dundes, Alan. "On Game Morphology: A Study of the Structure of Non-Verbal Folklore". *The Meaning of Folklore: The Analytical Essays of Alan Dundes*. Ed. Simon J. Bronner. 154-163. Utah: Utah University Press, 2007: 154-163.
- Durand, Gilbert. *Sembolik İmgelem*. Çev. Ayşe Meral. İstanbul: İnsan Yayınları, 1993.
- Dursun, Aysun. *Oyun Kültürü Benlik Türk Halk Kültüründe Geleneğin "Temsil"leri*. İstanbul: Kesit Yayınları, 2021.
- Duymaz, Ali. *İrfanı Arzulayan Sözler Tekerlemeler*. Ankara: Akçağ Yayınları, 2002.
- Ergun, Pervin. *Türk Kültüründe Ağaç Kültü*. Ankara: AKM, 2017.
- Fedakar, Pınar ve Şarman Korkutan, Selnur. "Seferihisar Geleneksel Çocuk Oyunlarının Yapısal Analizi". *Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi* 25/1 (2016): 366-374.
- Ferehmandi, Ehed. "Oyunlar". *Azerbaycan Elbilimi Dergisi* 14-15 (2009): 5-20.
- Fried, Jerome. "Games". *Funk & Wagnalls Standart Dictionary of Folklore, Mythology and Legend*. Ed. Maria Leach & Jerome Fried. San Francisco: HarperCollins, 1954: 431-439.
- Gafarlı, Ramazan, haz. *Azerbaycan-Uşaq Folkloru (Metn)*. Bakü: Ağrıdağ Neşriyyatı, 2011.
- Georges, Robert A. "Eğlence ve Oyunlar". Çev. Derya Filiz Korkmaz. *Halk Biliminde Kuramlar ve Yaklaşımlar* 3. Haz. M. Öcal Oğuz ve diğerleri. Ankara: Geleneksel Yayınları, 2015: 322-333.
- Grider, Sylvia A. "Çocuk Folkloru Üzerine". Çev. Erkan Aslan. *Halk Biliminde Kuramlar ve Yaklaşımlar* 4. Haz. M. Öcal Oğuz ve diğerleri. Ankara: Geleneksel Yayınları, 2019: 319-325.
- Huizinga, Johan. *Homo Ludens Oyunun Toplumsal İşlevi Üzerine Bir Deneme*. Çev. Mehmet Ali Kılıçbay. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2006.
- Karğın, Dilek. *Şanlıurfa İli ve Çevresi Çocuk Oyunları*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Ardahan: Ardahan Üniversitesi, 2018.
- Keskin, Ahmet. *Özbek Çocuk Folklorunda Türler*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İzmir: Ege Üniversitesi, 2009.
- Nussipkhan, Gulnaz. *Kazak Çocuk Folkloru*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Nevşehir: Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi, 2021.
- Onur, Bekir ve Güney, Neslihan, haz. *Türkiye'de Çocuk Oyunları: Derlemeler*. Ankara: Ankara Üniversitesi Basımevi, 2002.
- Özdamar, Fazıl. "Şambaydı Köyünde Derlenen Oyun Tekerlemeleri ve Çocuk Oyunlarının İşlevleri". *Folklor Akademi Dergisi* 5/1 (2022): 114 – 140.
- Özdemir, Nebi. *Türk Çocuk Oyunları 1 Cilt*. Ankara: Akçağ, 2006.
- Özhan, Mevlüt ve Muradoğlu, Malik. *Türk Cumhuriyetlerinde Çocuk Oyunları*. Ankara: Kültür Bakanlığı, 1997.

- Özhan, Mevlüt. *Türkiye’de Çocuk Oyunları Kültürü*. Ankara: Feryal Matbaası, 1997.
- Propp, Vladimir. *Masalın Biçimbilimi ve “Olağanüstü Masalların Dönüşümleri”* Çev. Rifat, M & Rifat S. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2008.
- Roux, Jean-Paul. *Orta Asya’da Kutsal Bitkiler ve Hayvanlar*. Çev. Aykut Kazancıgil ve Lale Arslan. İstanbul: Kabalıcı Yayınevi, 2005.
- Sarpkaya, Seçkin. “Mor Menekşe Oyunu”. *Geleneksel Sporlar ve Oyunlar Ansiklopedisi*. 2022. <https://encyclopedia.worldethnosport.org/spor-detay/mor-menekse-oyunu> Erişim Tarihi: 29.03.2022
- Segal, Robert A. *Mit*. Çev. Nursu Özge. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, 2012.
- Supataeva, Shadmanai. *Kırgız Türklerinde Çocuk Folkloru*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Nevşehir: Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi, 2019.
- Şarman, Aliye Selnur. *Seferihisar Geleneksel Çocuk Oyunları ve Oyuncakları Üzerine Bir İnceleme*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İzmir: Ege Üniversitesi, 2015.
- Taşbaş, Erhan ve Maratkızı, Aymira. “Kırgız Ulusal Oyunları”. *Acta Turcica Çevrimiçi Tematik Türkoloji Dergisi* 2/1 (2010): 221-243.
- Turgut, M. Ebru. *Elazığ Çocuk Oyunlarının Halk Bilimi Açısından İncelenmesi*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Elazığ: Fırat Üniversitesi, 2005.
- Van Gennep, Arnold. *Folklor*. Çev. Pertev Naili Boratav. Ankara: Ulus Basımevi, 1939.
- Yazıcı Ersoy, Habibe. “Başkurt Çocuk Oyunları”. *Millî Folklor* 22/86 (2010): 75-86.

KARAGÖZ NEDEN YENİDEN SAHNEDE?: İNCİ ARAL'IN KENDİ GECESİNDE ROMANINDA KARAGÖZ'E YÜKLENE ANLAMLAR*

**Why Is Karagöz on the Stage Again?:
The Meanings Attributed to Karagöz in İnci Aral's Novel *Kendi Gecesinde***

Doç. Dr. Pelin ASLAN AYAR**

ÖZ

İnci Aral'ın 2014 yılında yayımladığı *Kendi Gecesinde* adlı romanı halk tiyatrosu türlerinden biri olan gölge oyunundan yeni bir estetik formda yararlanmanın bir örneğini sunar. Her bir bölümü Karagöz ve Hacivat tasviriyile başlayan romanda hem Karagöz'ün oğlu, Kara adıyla bir karakter olarak vücut bulmuş hem de romanda Karagöz yeniden yazılıp sahnelenen bir metin olarak ortaya konmuştur. Böylece romanın içinde varlığı somut bir biçimde görünür olan Karagöz, romanı metinlerarası ilişkiler ve yeniden yazım kuramları bağlamında incelemeye olanak tanır. Hacivat ve özellikle de Karagöz romanın bağlamına taşınmış, romanın bir parçası hatta ana izleğin yansıma alanı olmuş, romanı hem izleksel hem anlamsal yönden desteklemiş, başta romanın başkarakteri olmak üzere roman kişilerini anlayıp yorumlamada kilit bir rol üstlenmişlerdir. Belirtmek gerekir ki romanın ortaya koyduğu anlama süreci tek yönlü değildir; Karagöz roman karakterlerini aydınlatmakla kalmaz, romanın başkarakteri sayesinde Karagöz de yeniden yorumlanır. Aral, geleneksel gölge oyununa bağlam merkezli halk bilimi incelemelerinin anlayışıyla paralel bir biçimde yaklaşmış, kendi romanı bağlamında Karagöz'ü özgürleştirici, düşsel açıdan zengin, toplumsal, siyasal ve cinsel göndermeleri yoğun bir metin olarak ele almıştır. Başkarakterin anlatıcı olarak işlevi, yazarın bu yaklaşımını okura geçirmektir. Başkarakterin toplumsal dayatuları, "normal" ve "gerçek" olarak sunulana, verili erkeklik ve kadınlık tanımlamalarını, kendilik, farklılık, ötekilik, cinsellik, cinsiyet, aile, özgürlük gibi kavramları sorgulayarak özfarkındalık geliştirip eleştirel bir tavır takınması Karagöz'ün onun önüne serdiği her türlü varoluşa, muhtelif olma biçimlerine açık çoksesli âlem sayesinde gerçekleşmiştir. Yine aynı biçimde Karagöz alıcısında böyle bir bilinç düzeyi oluşturacak bir metin olarak yorumlanmıştır. Aral'a göre gücünü düş ve mizahtan alarak haz, keyif ve eğlence dolu bir dünyada alıcısını eğlendirirken bilinçlendiren böyle metinler günümüzde yeniden yazılmalıdır. Yazar, Karagöz'ü sadece tipleri ve içeriği açısından kıymetli bulmaz, Karagöz'de yüksek bir estetik ve sanatsal değer de bulur. Bunlar, yazarın Karagöz'ün yeniden dolaşıma girmesini istemesindeki poetolojik, edebî gerekçeleridir; yazara göre mizahtan gücünü alan, komedi yönü ağır basan Karagöz metinleri zaten gündelik hayatında onlarca sorunla uğraşan insanlar için trajik metinlere göre daha ilgi çekici, daha rahatlatıcı ve daha inceliklidir. Aral, içerdiği yapısal ve estetik özellikler bakımından Karagöz'ün ayrıksılığını ve etkileyciliğini ortaya koyarken aynı zamanda ideolojik gerekçelerle de Karagöz'ün yeniden yazımını savunur. Başkarakteri üzerinden, yaşadığı dönemde Karagözvari bir metne ihtiyaç olduğu düşüncesini okurla paylaşır; ona göre siyasal, toplumsal her türlü güncel sorunu sahneye taşımak için Karagöz çok uygun bir ideolojik araçtır. Yazar, mevcut Karagöz diriltmelerinden memnun değildir. Toplumsal, siyasal ve cinsel meseleler üzerine zengin çağrışımları, yoğun göndermeleri olan bir metin, geleneksel öz korunarak yeniden yazılmalı, oyun çağın teknolojik imkanlarından yararlanarak yenileşmeli, canlı ve etkili olmalı, seyirciyi kendisine çekmeyi başarabilmelidir. Aral, yenileşmenin ve gelenekle kurulacak bağın nasıl olması gerektiği konusundaki önerilerini Kabare Kara için yapılan hazırlıklar ve bir hayaliye dönüşmüş başkarakterinin taslak Karagöz metni üzerinden somut bir biçimde ortaya koyar. Makale, bu bağlamda yazarın poetolojik ve ideolojik gerekçelerle başkarakteri üzerinden Karagöz'e yüklediği anlamları ve roman içinde yeniden sahnelenen Karagöz'ü gelenek ve yenilik eksenini üzerinden yorumlamayı amaçlamaktadır.

Anahtar Kelimeler

Karagöz, gelenek, yenileşme, metinlerarasılık, yeniden yazma.

ABSTRACT

Kendi Gecesinde written by İnci Aral in 2014 offers a model of using the shadow play which is the one of the genres in folk theatre in a new esthetical form. The novel whose each chapter begins with the description of Karagöz and Hacivat includes both a character called Kara who is the son of Karagöz and a text as staging with rewriting Karagöz. As a result of this explicit presence of Karagöz, the novel can be analyzed with the

* Geliş tarihi: 24 Mayıs 2021 - Kabul tarihi: 15 Mart 2022

Aslan Ayar, Pelin. "Karagöz Neden Yeniden Sahnedeyi: İnci Aral'ın *Kendi Gecesinde* Romanında Karagöz'e Yüklene Anlamlar" *Milli Folklor* 135 (Güz 2022): 95-106

** Kocaeli Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Kocaeli/Türkiye, pelin.aslan@kocaeli.edu.tr, ORCID ID: 0000-0001-8877-1739.

theories of intertextuality and rewriting. Hacivat and especially Karagöz are carried into the novel context, they become the part, even the reflection of the main theme, support the novel with both the thematic and the semantic aspect and take a crucial role in understanding and interpreting of firstly the protagonist and the rest. It should be mentioned that, the process of understanding that the novel reveals is not one-way; not only Karagöz enlighten the characters of the novel but also Karagöz is reinterpreted through the protagonist. Aral's approach is parallel to the context-oriented folklore approach and she evaluates Karagöz in her own novel as a text which is emancipating, rich in terms of imagination, intense in social, political and sexual references. The function of the protagonist is to convey her approaches to the readers. The protagonist develops a self-awareness by questioning and criticizing social norms, "normality", "reality", manhood, femininity definitions and the notions such as self, difference, otherness, sexuality, social gender, family, freedom etc. thanks to Karagöz that narrates a polyphonic universe which is open to diverse existence forms. Again the same way, Karagöz is interpreted as a text which awakens up such consciousness on its recipients. According to Aral such texts whose power originated from imagination and humor and make its recipients conscious while giving them fun with world full of pleasure and joy should be rewritten. She does not appreciate Karagöz only in terms of characters and content but also she finds a high esthetic and artistic value in it. These are her poetological, literary reasons in order to rewrite Karagöz. From her point of view, comic Karagöz texts are more interesting, more relaxing and more nuanced than tragic texts for people who are already exposed to daily problems. While she put forwards Karagöz as unique and effective in terms of its structural and esthetical characteristics, at the same time she supports rewriting of Karagöz with ideological reasons. She shares her thought with the readers that through her protagonist, there is a need a text like Karagöz in her time she lived. In order to reflect all kind of current social and political issues from the stage Karagöz is an appropriate medium. She is not pleased with the existing adaptations of Karagöz. Karagöz which is full of social, political and sexual implications should be rewritten with both conserving traditional essence and benefiting from technological opportunities of the era and should be lively, impressive and attractive for the audiences. The author exhibits concretely her offers about how tradition and modernization should be handled through the preparation for Cabaret Kara and the draft text of Karagöz written by the main character who is transformed a puppeteer. In this context, this article aims to interpret Karagöz which is rewritten by the author's poetological and ideological necessities in the light of the notion of tradition and modernization.

Keywords

Karagöz (Shadow Play), tradition, modernization, intertextuality, rewriting.

Giriş

Meddah, Kukla, Karagöz, Ortaoyunu gibi halk tiyatrosu türleri geçmişte icra edildiği şekilde günümüzde artık neredeyse hiç uygulanmamaktadır ancak metinlerarası ilişkiler bağlamında söz konusu türlere roman türü içinde rastlamak mümkündür. Her biri kendi içerisinde ayrı değerler barındıran halk tiyatrosundan yeni bir estetik formda yararlanmanın bir örneğini İnci Aral, 2014'te yayımladığı *Kendi Gecesinde* adlı romanında sunar. Roman, Hayali isimli başkarakterin bulunmak zorunda kaldığı Londra'dan geçmişine uzanan iç hesaplaşmasını konu edinir. Romanın anlatıcısı da olan Hayali, babasıyla çatışmalı ilişkisi, annesinin yokluğu, aşk ilişkileri, meslek hayatına ilişkin aldığı kararlar gibi kişisel yaşamına dair mevzuları Türkiye'yi etkileyen sosyopolitik olayların eşlik ettiği içsel yolculuğunda yeniden yorumlarken, şimdiki de hikâyesine katar, sevgilisi Reyhan'ı ve İstanbul'a dönüp kendisini sanatla, Karagöz'le nasıl iyileştirdiğini anlatır. Çocukluktan yetişkinliğine Karagöz onun hayatında daima merkezî bir konumdadır. Karagöz sadece etkileyici bir karakter olarak değil, bir edebî tür olarak da romanda önemli bir yer kaplar. Bu bağlamda *Kendi Gecesinde*, Genette'nin tanımladığı anlamda, bir metnin başka bir metindeki varlığının somut bir biçimde gözlenmesiyle (1997: 2) tam bir metinlerarası evren barındırır. Karagöz hem romanda kurulan dünyayı anlamlandırmada hem de Karagöz'e dair bir yirmi birinci yüzyıl yorumunu tahlil etmede önemli veriler sunar. Zaten romanın içerdiği her bölümün başında bulunan Karagöz ile Hacivat tasviri –ki bu da Genette'nin metinlerarası ilişkilerde işaret ettiği paratext (1997: 3) unsurlardan biri olarak– okuru doğrudan gölge oyunuyla bağlantı kurmaya yönlendirir ve roman bir yeniden okuma deneyimine okurunu ortak ederken metnin derinliğini kavrayabilmesi için

ondan Karagöz'le yoğun bir ilişki kurmasını talep eder. Romanda yazar, Karagöz'ü metnine yalnızca başkarakterin iç dünyasının ve onu çevreleyen yaşamın yorumlanmasına katkı sağlamak için değil, bilindik bir tiyatro türünün yeniden, taze bir estetik bakışla nasıl yazılabileceğine dair bir öneri sunmak için de yerleştirmiştir. Bu açıdan içi içe geçen metinler, Karagöz'ün aşına olunan ve *Kendi Gecesinde*'nin özgün içeriğinden teşekkül metinler, anlam çokluğuna olanak sağlar. Aktulum'un belirttiği üzere, metinlerarası göndergelerin olası anlamlarını çözümleyebilmek için yararlanılan metnin bağlı olduğu yazınsal gelenek, yazarın yeniden yazıma yaklaşımı, yeniden yazmadaki amacı, metindeki bakış açısı, metnin stratejisi, tarihsel ve toplumsal koşullar gibi (2000: 167) birçok unsuru bir arada düşünmek elzemdir. Bu makalenin amacı tüm bu unsurlar eşliğinde, metinlerarasılık ve yeniden yazım kuramlarını temel alıp *Kendi Gecesinde* romanında zuhur eden Karagöz'ü yorumlayarak geleneğin modern edebiyat içerisinde büründüğü görünümü ve kazandırdığı işlevi değerlendirmektir.

Bilindiği üzere, geleneksel tiyatro ürünleri kapalı ve yazılı metinler içermez; halk hikâyelerine, masallara, efsanelere, dinî öykülere ya da tamamen gündelik gerçeklere dayanarak şekillenirler (Pekman 2002: 29). Bunlardan biri olan Karagöz de “hayvanların, bitkilerin, canlı cansız her şeyin birer oyun kişisine dönüşebildiği, sanatçının sonsuz ve sınırsız hayaline imkân tanıyan (...) her an her şeyin mümkün olduğu son derece zengin bir tiyatro formu” (Pekman 2002: 57) olarak çok sesli, çok anlamlı olma özelliği gösterir. Zaten “bağlam merkezli” halk bilimi incelemeleri anlayışı, halk anlatılarının, sabit bir metne sahip olmayıp pek çok etkenle bağlama göre değiştiğini savunur. Bu da “doğru” metne ulaşmanın imkânsızlığını ortaya koyar (Çevirme, Oymak 2009: 76). Söz konusu Karagöz olunca “doğru” metne ulaşma imkânsızlığın yanı sıra pek çok tartışmayı da beraberinde gelir. Sayısız işte, bin bir kılıkta görülen Karagöz karakterinin zeki mi saf mı; ahlaklı mı, ahlaksız mı; bilgisiz mi, kıvrak zekâlı mı olup olmadığı, hangi toplumsal kimlikleri temsil ettiği bile tartışmaya açıktır. Bazı metinler Karagöz ve siyaset ilişkisine, Karagöz'ün siyasal taşlamalar yaparak yönetimden hoşnutsuz halkın sesi olduğuna vurgu yaparken onun cinselliği sınırsız sunmasından, açık saçıklığından hiç bahsetmez. And, genel bir suskunluk hâlinin hâkim olduğu bu konu hakkında yerli kaynaklarda pek az bilgi bulunduğunu, edinilen bilgilerin çoğunlukla yabancı kaynaklardan alındığını kaydederek (2014: 43). Araştırmacıların büyük bir kısmı çoğu zaman Karagöz'ün açık sözlü, dürüst, adil, fedakâr gibi kişilik özelliklerini, resmî bir eğitim almamasına rağmen irfan sahibi olmasını, halkın saf ve manevi yanını temsil etmesini, kullandığı dili öne çıkararak onu; bazen de akıl veren âlim pozisyonu ile Hacivat'ı olumlarken bazı araştırmacılar da olumlu özelliklerini görmezden gelip söz konusu özellikleri ters yüz ederek onları olumsuz tipler olarak değerlendirmişlerdir. Değerlendirmelerin çoğunda Karagöz övgüsü ile Hacivat yergisi geniş yer tutar. Coşar ve Usta, her iki tipin de böylesi net yargılarla değerlendirilemeyeceğini söyleyip Karagöz ve Hacivat'ın tek yönlü değil, çok boyutlu bir şekilde ele alınmasını önermiş ve Karagöz metinlerini inceleyerek örnekler üzerinden, Karagöz veya Hacivat'ın sadece iyi, ideal ve örnek tipleri temsil etmediklerini, hem iyi hem de mizahın etkisiyle her ne kadar abartılı bir biçimde gösterilse de kötü özellikler de taşıdıklarını ortaya koymuşlardır (2009). Ek olarak, abartılı mizah konusunda Pekman'a başvurmak yerinde olur. Pekman, halk tiyatrosunun önemli bir özelliğinin doğanın ya da yaşamın uyumlu gibi gözükken kurallarını, geleneklerini, alışkanlıklarını, töre ve davranışlarını altüst etmek, onları karikatürleştirmek olduğunu vurgular. Bu anlamda Halk tiyatrosu, son derece grotesk bir yapı sergileyerek seyircinin izlediği şeye yabancılaşım onu sorgulamasını sağlar (2002: 33). Karagöz de bu özellikleri gösterir, And'ın daha çok yabancı kaynaklardan yola çıkarak belirttiği üzere, cinselliği, iğrenç ve pornografik olanı

abartır (2002: 34). Sokullu, Karagöz’de böyle bir tutumun ikili bir anlam barındırdığını savunur. Oyundaki grotesk yapı sayesinde kişi, geride bıraktığını sandığı ilkel yanıyla tekrar karşılaşarak onu aşmak isteyen ahlak anlayışını görür ve uyarlaşmadan önceki yiyecek, içecek, sevişen yönüne yani doğal güdülerine yakınladır. Bu da ilkeli uyarlaştrın insanın “yetkinleştirme ülküsü” ile onu “olduğu gibi kabullenme”yi eşzamanlı bir biçimde düşündürerek kişinin bir uyum aramasının yolunu açar (Akt. Pekman 2002: 34). Aral da Karagöz’e “bağlam merkezli” halkbilim incelemeleri anlayışına göre yaklaşmış, kendi romanı bağlamında Karagöz’ün en çok grotesk yapısından faydalanarak zorlu bir iç yolculuğa çıkan başkarakteri üzerinden kişi ve toplum arasındaki uyumsuzluğu irdelemiştir. Ayrıca Aral’ın roman içinde bir Karagöz metni de kaleme alıp doğrudan bir yeniden yazım eylemine girişmesi Lefevere’n işaret ettiği anlamda yeniden yazımın ideolojik ve poetolojik (poetological) yönünü gözler önüne serer. Lefevere yeniden yazılan eserleri değerlendirmede yazarların kendi zamanlarının egemen ideolojisiyle uyumunun ya da eserin ideolojik kısıtlamalar altında üretilmiş olup olmadığının ve poetolojik motivasyonların yani edebiyattaki baskın eğilimlere göre aldıkları tavrın çözümlenmesinin önemini vurgular ve yeniden yazımın her durumda manipülatif bir doğası olduğunun altını çizer (1992: 8-9). Bu doğrultuda olası ideolojik ve poetolojik etmenler ışığında makalenin ilk bölümünde roman karakterini anlamada Karagöz’ün işlevi, karakter üzerinden de Karagöz’ün karakterinin algılanışına getirilen yeni yorumlar; ikinci bölümünde, yeniden yazılan Karagöz’ün gelenekle bağı ve geleneğe getirdiği yeni açılımlar değerlendirilmeye çalışılacaktır.

1. Benliği ve Karagöz’ü Anlamada Bir Rehber: Kara

Roman türü söz konusu olduğunda, metinlerarasılık en çok roman karakterlerinin kişilik özelliklerinin, psikolojilerinin, takıntı, saplantı ya da çelişkilerinin daha iyi aydınlatılmasında önemli katkılar sağlar (Aktulum 2000: 167). *Kendi Gecesinde*’nin 1971 askeri darbesinin hemen öncesinde, ülkenin huzursuz ve karmaşık günlerden geçtiği bir dönemde doğan –ve roman boyunca da hep önemli sosyopolitik dönemeçlere şahit olan– babasının Hayati, annesinin Hayal olsun istediği, uzlaşıyla Hayal Ali adını verdikleri, zamanla ise adı Hayali’ye dönüşen başkarakteri kendisi ve geçmişiyle çetin bir hesaplaşmaya girmiş, bu hesaplaşmada çocukluğundan beri içinde yaşadığı Kara’yla yeniden temas geçmiştir. Kara, Hayali’nin vicdanıdır, öteki benidir, özgür yanıdır: “Konumuma pek uymayan görüşlerimi, inançsızlık ve umutsuzluğumu alttan alta körükleyen, olmadık zamanlarda kontrolden çıkıp beni zor durumlara düşüren ses. Susması gerektiğinde çenesi açılan, konuşmak zorunda olduğunda inatla susan, yalanlarımı hiçe sayıp yanlış ve doğrularımı birbirine karıştıran safdil!” (Aral 2014: 8). Hayali üst sınıf mensubu, sanat ve antika meraklısı entelektüel bir babanın oğlu olarak toplumun ondan beklediği rollere uygun davranırken, kendi için biçilmiş hazır kalıplara girerken; Kara, hem bunlara meydan okuyan sesi hem de safdil oluşuyla farklı Karagöz yorumlarını aynı potada eritir ve Hayali’nin de Karagöz gibi çok boyutlu bir karakter olduğu bilgisini açık eder. Kara; kötülük, bencillik, düşmanlık ve ihanetle dolu yoz bir dünyada o dünyaya uymak istemeyen, kendi olmayı, kendi sesini yitirmemeyi dileyen, aslında Hayali’nin dönüşmek istediği, bir olmak istediği imkânsız arzudur. Bu arzuya birleşmek, kendi yolculuğuna çıkıp “kendisine koyduğu sınırları esnetmek” (16) adına Kara onun rehberi konumundadır. Hayali, rehberi Kara’yla çocukluğunda babasının önüne serdiği âlem sayesinde tanışmıştır ve rehberinden öğrendiği ilk şey, ona şimdilerde yetişkin hayatında yaşadığı huzursuzlukta bile tutunacağı bir dayanak sağlayan, yıllara rağmen kısırlaşmayan hayal gücü ve kavrama yeteneğidir. Hayali, Karagöz’ü ilk kez 6 yaşında izlemiştir. Bir bayram günü Karagöz oyunu izlerken, oyunun bir yerinde cinlerden korkan Karagöz’ün oğlu perdeden ona

sığınmıştır: “(...) Karagöz’dü bu. Adı Kara’ydı. Benimle kaldı, arkadaşım oldu.” (30). Babasının kendi gölge oyunu tutkusunu Hayali’ye aktarması, Aral’ın gölge oyununun Osmanlı’ya nasıl girdiği konusunda And’ın verdiği bilgilerle metinlerarası bir ilişki kurmaya olanak sağlar niteliktedir. Nasıl ki 1517’de Mısır’ı ele geçiren Yavuz Sultan Selim, Roda Adası’ndaki sarayda izlediği gölge oyununu çok beğenmiş ve bu oyunu “(...) oğlum da görsün, eğlensin” (2014: 39) diyerek İstanbul’a getirmişse Kara’nın padişahları hatırlatacak kudret ve ihtişamlı bir yaşama sahip babası da aynı dürtüyle hareket etmiştir. Karagöz ve Hacivat, ebeveyn kavgalarının eksik olmadığı, kocaman bir yalıda yapayalnız hisseden Hayali’ye daha küçük yaşta özgür ve kendi olmanın kıymetini zerk ederler. Hayali için Karagözün gelişi “salıncakla gökyüzüne doğru havalanmak”, “sevdiği birini kucaklamak”, “papatya dolu kırlara açılmak” (31) gibidir. O, gölge oyunundan âdetâta büyülemiş, onun sayesinde yaratıcı yanını geliştirmiş ve olağanüstü bir hayal dünyasına dalmanın keyfine varmıştır. Gündelik hayatın sıkıcı ve tekdüze akışını kıran bu çok zengin, çokselli, her türlü varlığa ve varoluş biçimine açık oyun, onu özgürleştirerek hem tuhaf hem rahatlatıcı, hazlarla dolu bambaşka bir âleme dâhil eder:

Orada, o hayal perdesinde bir şeylerin değiştiğini, gökyüzünün daha mavi, daha yüksek olduğunu, bir engeli aşmış başka bir yere adım attığımı duyardım. Orada hem ben vardım, hem de türlü insan ve mahlukat. Yılanlar, ayılar, atlar, eşekler. Büyücüler, iyiler ve kötüler, dürüstler ve çıkarıcılar, açlar ve toklar, deliler, akıllılar, ayıklar, ayyaşlar, yok yere görünür olanlar ve ister istemez görünmeyenler yani toplumun aykırı hayaletleri (32).

Karagöz metinlerinde ayrıca birçok sözcük, deyim, atasözünün anlamlarıyla birlikte kullanılması, soyut düşünce ve mecazlı ifadelerin sıklığı çocukların kelime dağarcığı, dil, ifade ve düşünme gelişimlerine de önemli katkılar sağlamaktadır (Tazegül ve Özdemir 2013: 78). Hayali de bu konularda oldukça iyidir. Aral, böylece karakterinin Karagöz’le olan macerasını, çocuk yaştan başlatarak ve Karagöz’ün nasıl bir oyun olduğunu anlatarak girişte sözü edilen ideolojik ve poetolojik amaçlarından birini ortaya koymuş olur: Bu metinler, bir çocuğun zekâsından hayal gücüne besleyici, öz farkındalık yaratıcı, eğlendirirken geliştiren, sorgulatan eşsiz araçlardır ve çocuk edebiyatının bu tarz metinler içermesi çocuğun hem kendine hem ötekilere hem toplumu düzen ve işleyişine dair güçlü bir içgörü ve kavrayış kazanmasını sağlarlar.

Oyunun her türlü varoluşa, çeşit çeşit insan hâllerine açık çokselli dünyası ve “Karagöz ve Hacivat’ın istediklerini yapabilmekte cesaretleri, rengârenk karakterleri, hayatın görünen yüzünü yalanlayıp gerçeği güldürerek dile getirme becerileri ve alçak gönüllü bilgelikleri” (31) sayesinde kazandığı yüksek içgörü, Hayali’ye izlediği hayalî ve eğlenceli dünyanın aslında gerçeğin perdeye yansımış hâli olduğu bilgisini erken yaşta kavratır. Burada altı çizilmesi gereken nokta Karagöz oyununun “gerçek” denen mefhumun nasıl oluşturulduğu hakikatini izleyene sunmasıdır. Işık-gölge tekniğine göre düzenlenen, “surret” oynatmaya dayanan, olduğu gibi taklit etmek yerine tabiatı aşan metafizik bir sanat olarak değerlendirilen (Baltacıoğlu 1959: 1922) Karagöz, başta bu tekniği sayesinde gerçekçi temsilden uzaklaşıp yaşattığı yabancılaştırma ve “gerçek”te bir kırılma yaratmasıyla hakikat konusunda aydınlatıcı bir role bürünür. Felski sanatın, edebiyatın alıcısına kendi benliği, toplum ve onun işleyişi hakkında derin bilgiler sunduğunu söyler ve gerçekten görmenin “sözcük bolluğundan çok bir yokluğu; etraflı bir özetten yahut ansiklopedik bir tasvirde çok ustaca düzenlenmiş birkaç çarpıcı ayrıntıyı” gerektirdiğini ve bilmenin “içeride tutulan şeyler kadar dışarıda bırakılanlar tarafından da şekillendirildiğini” (2000: 129) savunur. Bu anlamda Aral da Hayali üzerinden Karagöz’ü tam olarak bunu başardığı için takdir eder: “Karagöz’de ise perdeye yansıyan nesne ve dekorlar gerçek ölçülerle ilgisiz ama yalın ve dingin birer izdüşümdüler. Hikâyelerin yarattığı düşsel

zenginlik bu yalınlıkta gizliydi. Çocuk ruhunun dünyayı keşfetme serüvenine dil, müzik, sesler ve düş geliştiren işaretlerle katılan o oyunları heyecanla izlerdim.” (31). Karagöz tasvirlerinden dekoruna, dilinden müziğine, metninden performansın icra edilmesine kadar her unsuruyla izleyicisine yabancılaşma yaşatarak onun gerçeğe dair algısını tazeler ve yeni görme biçimleri kazanmasının yolunu açar.

Hayali, çocuk yaşta zihnine yerleştirdiği Karagöz sayesinde yetişkinliğinde çok sesli, çok renkli, çok tahammüllü bir iç dünya kurmuş, yeni görme biçimleri kazanmış, dayatılanlarla kendi içinden gelenler arasındaki gerilimin bilincine varmıştır. Kara, Hayali’yi Heidegger’in işaret ettiği dalgınlıktan, gündelik olaylara kapılıp gitmiş bir varoluş biçiminden varoluşun farkındalığı aşamasına taşımış; onu mutlak özgürlüğün yanı sıra hiçe indirgenme riski de içeren, sınırlarını ve imkânlarını genişletecek bir varlığını anlamlandırma çabasına itmiştir (Akt. Geçtan 2013: 183). Hayali, yaşamını yeniden sorgularken toplumsal düzenin kısıtlayıcı ve yönlendirici tutumunu en çok cinsellik söz konusu olduğunda hisseder ama meselenin yalnızca cinsellikle sınırlı kalmadığının da bilincindedir: “Sadece cinsellik değil konu. Baskıcı toplumda çoğunluktan farklı olan ya da düşünen, inandığı gibi yaşamak isteyen pek çok insan susmak, katlanmak ya da saklanmak zorunda kalıyor.” (49). O, yaşamın her aşamasında kişilerin üzerine boca edilen tanım, rol ve beklentileri bunları sanki doğalmış gibi kabul edenlerin aksine sorgular. Her şeyin egemenlerce şekillendirildiği normatif toplumda kimin kimi sevmesinin uygun ve kabul edilebilir olduğu bile çoktan belirlenmiştir. Hâlbuki Hayali, birçok sevmeye biçiminin var olduğunu bilir, kendini ne aşkını yönlendirmede ne de cinselliği deneyimlemede sınırlar. O; verili erkeklik, kadınlık tanımlarını sorgular, kendisini tanımlamaların kısırıcılığından kurtarmaya çalışır, ne erkekliğin ne evliliğin ne tekeşliliğin sınırlandırıcılığında yaşamaktan yana olmaz çünkü arzu nesnesinin kalıcı olmayıp sürekli yer değiştirdiğini ve asıl arzunun kişinin kendi yansımasıyla, içindeki bastırılmış ötekiyle birleşmeye yönelik olduğunu çoktan fark etmiştir.

Bahtin, karnavaleks roman yapısında hiçbir son nokta tanımayan imgelerle; dogmacı yaklaşımların, tek bir bakış açısının egemenliğinin, düşüncenin ve yaşamın kutuplaştırılıp tek bir kutbun hâkim kılınmasının altının oyulduğunu belirtir (2001: 297). Bu bağlamda, girişte bahsolunduğu üzere, sergilediği grotesk yapıyla, uygarlaşmanın gerektirdiği ve uyuma zorladığı toplumsal yapıya karşı ilkel güdülerini öne çıkarmasıyla, her türlü mahlûkatı aynı anda ve kendi sesleriyle perdeye taşımasıyla Karagöz karnavaleks bir yapı sergiler. Bir açık eser örneği olarak Karagöz’ün öğeleri, parçaları sonsuz olanakla değişkenlik gösterebilir (Kırcı 2005: 25). Muhtelif olma biçimlerine var olma imkânı veren, görmezden gelinenleri görünür kılan bu sonsuz oluş biçimlerine açık yapıyı Hayali de yaşamda aramış ve onu bir sahilde bulmuştur. Romandaki gece, deniz ve sahil metaforunun ilk adının “hayal-i zili” olan, perdeye gölge hayaletleri yansıtan (And 2014: 34) Karagöz oyunuyla doğrudan ilgisi vardır. Bu bağlamda gölgenin toplumsal hayatta bastırılan vahşi istek ve duyguların yerine geçen bir metafor olması da anlamlıdır (Fordham 1994: 62-63). Nasıl ki hayal perdesine yaşamda görünmez olanlar ve yaşamın susturulmuş alanları yansıtılıyorsa Hayali’nin sahilinin sakinleri de geceleri sahilde, kendi gecelerinde var olmaya çalışanlar, bastırdıkları, gizledikleri karanlık yanlarını gecenin karanlığına katarak özgür kılmaya çabalayan ötekilerdir:

Sahil ilginç bir yer, şehir içinde bir tür kaçış bölgesi, fantastik bir özgürlük sığınağıydı. Orada alışıldık kesinlikler yoktu. Kimilerinin yasak yorgunluğunu, kimilerinin bilinmeyene duyduğu arzuyu besleyen bu sahil, amaca göre başka birinin arzu ve iradesiyle rastlantı sınıfına giren bir araya gelişlerin alanıydı (98).

Burada cinsellik her biçimde, en çıplak ve yalın hâliyle deneyimlenir. Hayali de bu deneyimi yaşayanlardan biridir. Tıpkı Karagöz metinlerinde olduğu gibi ilksel yaşama,

doğaya dönme özlemi bu sahil üzerinden giderilir. Toplumsal normlarla şekillendirilmiş bakış açısına göre “iğrenç” olarak değerlendirilebilecek bu sahil üzerinden Aral, aslında ilksel olanı bastırıp üzerine inşa edilen uygar dünyanın ahlak anlayışını eleştirir.

Sahile göre şehrim çok daha tehlikeli, kanlı ve zalim bir kuyu olduğunu düşündüm. Kaza eseri yan yana düşmüşlerin, zorunluluktan birlikte kalanların, zorla alıkonanların, tecavüzcülerin, fuhuşa zorlanmışların, ensest düşkünlerinin, kadın katillerinin ve istekli isteksiz, yasal ya da yasadışı cinselliklerin yaşandığı bir Gayya kuyusuydu büyük şehir (105).

Hayali’ye sarf ettirilen bu sözlerle Aral, ikiyüzlü bir ahlaka sahip olmanın, düzgün, doğru dürüst görünmek adına gizli saklı yaşamının sahteliğini ya da suça bulaşıp marjinalleştirerek toplum dışına itilenlerin sanıldığı gibi marjinal olmayıp her yerde olduklarını göstermek ister. Sonuçta sahil, zengininden yoksuluna her kesimden insanı bir araya getirerek, onların gündelik yaşamda diğerlerine açamadıkları yanlarını, kendi hayaletlerini, özgür bırakmalarını sağlayarak, hayal ve fantezilerini sınırsızca yaşamalarına olanak tanıyarak, her türlü tutku ve eğilime alan açarak Hayali’nin ifade ettiği gibi “bir karnaval” ortamı, bir başka dünya yaratmanın yolu olur. Orada ne erkeklik ne kadınlık ne de başka tanımlamaların geçerliliği vardır. Bahtin’in sözünü ettiği karnaval, romanda Karagöz’den ilhamla oluşturulmuş, bu da Hayali’nin kendisini sıkışmış, kısırılmış hissettiği, çıkar ve hesap üzerine kurulu gördüğü dünyadan kaçarak özgürleşmesini sağlamıştır. Çocukluğunda perdede bulduğu haz ve ferahlamayı yetişkinliğinde çoğunluğa benzememenin yaşattığı dehşetli baskıdan kurtulmanın yolu olan bu sahilde yeniden tatmıştır. Zaten roman boyunca Hayali ruhsal, zihinsel ve cinsel özgürleşmeye ulaşmayı arzular, ahlak adı altında üstüne vurulan zincirleri kırmak için çabalar. Bu bağlamda Aral, Sokullu’nun öne sürdüğü Karagöz’ün ortaya koyduğu ilkeli uygarlaştıran insanın “yetkinleştirme ülküsü” ile onu “olduğu gibi kabullenme” eğilimini hem kabul etmiş hem de ona yeni bir yorum getirmiştir. Uygarlık adı altında ehlileştirmeyi olumsuz bir noktadan ele almış, kişiyi doğasından ve kendi asıl benliğinden uzaklaştırarak sahteleyen bir süreç olarak görmüştür. Bu tavır uygarlaşmaya karşı değil, uygarlaşmayı farklı olanlara yaşam hakkı tanımadan tektipleştirip talimatlarla dayatmacı bir şekilde uygulayanlara karşıdır.

Sonuçta Karagöz, Hayali’nin çocuklukta muhayyilesini genişletmiş, yalnızlığını giderip onu eğlendirmiş ve ona çeşitli hazlar yaşatmıştır. Ancak yetişkinliğinde içine dâhil olduğu dünya kendisi olmayan, buna izin verilmeyen insanların huzursuzluğuyla doludur; burada hazlar yapaylaşmıştır, özgürlükler sahtedir ve hayatın nasıl “doğru” bir şekilde yaşanabileceği çoktan belirlenmiş, buna uymayanlar ötekileştirilmiştir. Onun hayal perdesinde bulduğu çok sesli, açık ve özgür dünya sadece bir hayal ya da sahilde bir hayalet olarak yaşanabilen bir şeye dönüşmüştür. Onun sahnesi sahilidir ve orası içindeki Kara’nın sesini duyurabildiği tek yerdir; Hayali orada kendisi olmakta, var olmaktadır ama bunu diğerleri bilmez. Resmî Hayati dışarıda bırakılır; görünür Hayal Ali ve görünmez Kara bir olur. Hayali olanın, perdeye yansıyanın hakikate dair çok şey söylemesi gibi, sahilde de Hayali’nin hakikati kıyıya vurmuştur. Ekleme gerekir ki romanda Hayali kendisini Karagöz’le özdeşlik kurarak tanımaya çalıştığı gibi diğer roman kişilerini de gölge oyunu karakterleri üzerinden yorumlar. Dedesinin hırsız yeğeni Tuzsuz Deli Bekir’dir, daha da önemlisi çocukluğunda Karagöz’ü birlikte canlandırdığı arkadaşı Cevat, Hacivat’tır. Gecekondu mahallesinde büyümüş yoksul Cevat, büyüyünce de canlandırdığı Hacivat’a dönüşür. Düzenin adamı olur, bu yolla mevki kazanarak hayal ettiği “saygınlığa” kavuşur. Bu bağlamda Aral, Hacivat yorumunda genel kanıya sadık kalmıştır; onun için Hacivat, Cevat gibilerini temsil eder: “Günümüzün çok yüzlü, modern molla kılıklı, inançsız, derinlikten yoksun, çıkarıcı, kuşkulu tipi.” (255). Böylece gölge oyunu sadece

Hayali'nin gerçek benliğini bulmada değil, kendisini çevreleyen yaşamı yorumlamasında da biricik rehberi olur.

2. Kabare Kara: Karagöz Yeniden Sahnede

Disiplinler arası bir bilim olarak halk bilimi sadece sözlü edebiyat ya da anonim ürünlerle değil töreden gelenek göreneğe, giyim kuşamdan mutfağa, müzikten mimariye kısacası halka ait maddi kültürün tamamıyla ilgilenir (Sarıtaş 2019: 30-31). Bu noktada Aral'ın romanında âdeta bir halk bilimcisi gibi hareket ettiği öne sürülebilir çünkü Karagöz'de maddi kültüre dair birçok unsuru gözlemek mümkündür. Hayali de Karagöz'e sadece benliği açısından bir yakınlık duymaz; kullanılan tasvirlerle kültür taşıyıcısı sanatsal objeler olmaları bakımından büyük bir hayranlık besler ve bu hayranlığa başkalarını da ortak etmek ister. Tıpkı Karagöz'ün nesilden nesle aktarılması gibi, onun ailesi için de Karagöz bir gelenek olmuş, kendisine Karagöz sevgisi aşıl原因an babasının amcası hayali iken 40'lı yaşlarında o da hayali olarak geleneği sürdürmeye girişmiş, tutkusunu başkalarıyla paylaşmaya karar vermiştir. Bu sayede Aral, karakterinin tavrı aracılığıyla hem kültürel belleği taze tutmaya katkı sağlar hem de yirmi birinci yüzyılda tekrar yorumlanacak Karagöz'e dair estetik, yapı ve içerik açısından bir yeniden yazım örneği verir. Hayali ilk gençlik yıllarındaki (80'ler, 90'lar) Karagöz uyarlamalarından memnun değildir: "Televizyonlarda deli bozuk, Ramazanlık Karagöz-Hacivat oyunları cansız, kuru. Perdenin perdesi, gölgenin gölgesi." (64). Bu memnuniyetsizliği ilerleyen yıllarda da devam eder. Sevgilisi Reyhan'a "(...) Karagöz çocuk eğlencesine indirgendi. Toplumsal, siyasal içeriği, zengin cinsel çağrışımları hadım edildi. Sana garip geliyor ama Kara olmasaydı ben de delirebilirdim." (145) der. Onu maruz kaldığı aile içi acılardan, eve hâkim olan hüzünden kurtaracak kadar etkili, hem eğlenceli hem de doyurucu ve eleştirel bir içeriğe sahip Karagöz oyunlarının içinin boşaltılması Hayali'yi kendi tutkusunu yaşama geçirme konusunda tetiklemiştir. Aslında bu Karagözcülüğün zaten doğasında mevcuttur. Baltacıoğlu'nun belirttiği üzere, hayal perdesinin mekân ve mesafe tanımaz özgürlüğünde Karagözcü o perdeyi istediği gibi kullanır, "her şeyi koyar, kaldırır, kurmak da elindedir yıkmak da, Karagöz suretlerini durdurur, yürütür, zıplattır, uçurur, askıda bırakır." (1959: 1922). Aral da karakterinin kendi hayal âlemini perdeye yansıtmasını ister, hayaller sınır tanımayacağına göre perde de tanınamalı, Karagözcüler ve Karagöz metinleri toplumsal, siyasal ve cinsel çağrışımları hadım edilmek şöyle dursun muhayyileyi genişletecek zengin imgelere açık olmalıdır. "Picasso portreleri" (251) kadar canlı ve diri Karagöz tasvirlerinin yeniden yorumlanması yazarın böylece poetolojik niyetini bir başka açıdan bir kez daha ortaya koyar. Yazar, Karagöz gibi toplum, siyaset ve cinselliğe dair gerçek diye bilenenleri ön kabulleri sorgulatan, alıcısına zihnini tazeleme imkânı sağlayan bu tarz metinlerin özüne sadık bir biçimde yenilenerek tekrar dolaşıma girmesinden yanadır. Karagöz'ün cinsel içeriğinin çok fazla araştırılmadığı (Sevinçli 2009: 38) veyahut içeriğinin bilhassa da dilinin sansürlenerek ya da hafifletirilip özünden uzaklaşarak verildiği (Pekman 84), dilinin kabalığı ve açık saçıklığı nedeniyle çok suçlandığı (Sokullu 2009: 158) çeşitli araştırmalarda ortaya konmuştur. Aral, bu tarz görmezden gelme, sansür ve suçlamaların Karagöz oyunundaki zenginliği ve oyunun asıl amacını gölgelediğini düşünür. Bu noktada yeniden yazımın ideolojik bir hedefe yönelik manipülatif yapısı da devreye girer; Karagöz'ü yeniden sahnelemek yazara döneminin sosyopolitik ortamına dair eleştiriler getirme imkânı sağlar:

Dönem de uygun. Siyasi, toplumsal, her türlü güncel sorunu sahneye taşıyacağız. Eski Karagöz oyununun ruhunu yansıtan taşlamalarla, çağdaş yerli tiplerle ciddi konulara gireceğiz (234).

Ortalık eskiye göre daha garip tiplerle dolmuş. Herkes Hacivatlaşmış, Karagözler çekilmiş ortalıktan. Hep böyle olur, tarihin ve talihin rüzgârları bazılarını dışarı atar,

yerlerine daha niteliksiz birilerini getirir. Eski düzenbazla yeni takkeli, usta çırak olurlar. Çarklar öteki yöne dönmeye başlar. Kimse kimin ya da kimlerin hesabına nefret, kıskançlık ve siyasal öfkelerle ne dolaplar çevrildiğini bilmiyormuş gibi yapar. Ne de olsa, paranın ışıltısıyla aydınlanmış, her bir parçası kusursuzca cilalanarak yan yana getirilmiş geniş yüzeylerin birliğini hiçbir şey bozamıyor (261-262).

Hayali eleştirdiği bu yeni düzeni Kabare Kara'da Karagöz'ü sahneleyerek insanlarla paylaşacak, onlardan yaşadıkları topluma karşı sorgulayıcı bir tavır geliştirmelerini, uyanık ve adaletten yana olmalarını talep edecektir. O, Karagöz'ü diriltip halkın arasına sakarak onların kanıksadıkları, dalgın bir tavrıyla alıştıkları ve karşısında dilsizleştikleri ülke sorunlarının, kendilerinin içinde buldukları olumsuz durumların aslında bir düzen bozukluğundan kaynaklandığını anlayıp harekete geçmelerini umar. Yazar, kendi ideolojik duruşunu Lanser'in anlatıcı işlevlerinden (1975: 216) biri olarak tanımladığı üzere, anlatıcı Hayali'ye devretmiş Hayali de entelektüel, sanatsal birikim ve zevkine uygunluk dışında gölge oyununu ideolojik tavrını yansıtacak uygun bir metne sahip olduğu için de bugüne uyarlamayı seçmiştir. "Bilgiç, eyyamcı Hacivat ve sevimli, kurnaz Karagöz çok eğlendiriyor seyirciyi. Bağırıp çağırma, gürültü yok, akla ve zamana uygun anlamlı diyalog ve göndermelerse yoğun." (351). İşte Karagöz, yazara göre bu şekilde yeniden doğmalı, özüne içinde bulunduğu zamanın meseleleri zerk edilmeli, boş ve kuru bir eğlence-den ibaret bir metne değil, güldürürken zihni de eleştirel bir biçimde çalıştırmaya hizmet eden bir metne dönüşmelidir.

Aslında Karagöz'ün bu biçimde yorumlanması gerektiğini Hayali çok erken yaşlarda kavramıştır. O, henüz çocukken gündelik olayları Karagöz'ün ağzından oynamaya, hatta kısa diyaloglar yazmaya başlayarak, bunu kendisine iş edinerek gerçek bir hayali olma yolunda ilerlemiştir; zira hayaliler günlük olayları çok yakından takip edip oyunlarını oradan devşirirler (Sakaoğlu 2002: 46). Bu noktada Aral da gelenekle birleşir ve o, Karagöz'ün nostaljik bir yaklaşımla diriltmesinden yana değildir; Karagöz ve diğer oyun kişilerinin hatırlanması, yeniden sahneye çıkıp görünür olmaları son derece önemlidir ama onları çağa uydurmak koşuluyla:

Bir hayalim var Reyân. Bir kabare tiyatrosu açmak ve iki yetenekli komedyenle Karagöz-Hacivat ikilisi oluşturmak. Belki vardır, ama benimkiler, giyimleriyle, tipleri ve oyunlarıyla günümüzün insanı olacaklar. Modaları geçmiş görünüyor ama her devre uyacak zenginlikler. (...) Üstelik şimdi zengin teknik olanaklar da var. Sahnede danslar, saydam gösterileri olduğunu düşün (222-223, 235).

Bilindiği üzere, geleneksel oyunda oyun kişilerinin ait oldukları sınıfı, yetiştiği bölgeyi belli eden keskin, yalın çizgili giysiler tercih edilir ve tasvirler giysi formlarına dönüştürülürken dönemine göre çeşitli, yeni renk ve biçimler kazanırlar (Koç, Koca 2006: 244, 268). Oyunların genelinde Karagöz ve Hacivat'ın giydikleri şalvarlar etek görüntüsü verir (Koç, Koca 2006: 269). Romanda da Karagöz'e yeni yorum katmada giysiler önemli bir yer tutar. Modacı Reyân oyun için özgün, "üniseks" (317) giysiler hazırlar. Böylece romanın başından beri cinsiyet kalıp ve kodlarının yapaylığını ve ne denli kısıtlayıcı olduğunu göstermeye çalışan yazar, yeniden yazılacak bir Karagöz'ün görüntü olarak cinsiyetsizleştirildiğinde daha özgür olup muhayyilenin sınırlarını aşmada daha fazla etkili olacağını düşünmüş gibidir. Yazarın altını çizdiği en önemli noktalardan biri şudur ki Karagöz güncelleştirilirken hayal gücü ilhamını güncel olandan almalıdır zira Reyân da Karagöz'ü, Hacivat'ı, Beberuhi'yi, Çelebi ve zenneleri gerçek hayatta, sokaklarda, kenar mahallelerde arar ama onları sokak modasının tektipleştirici etkisinden çeşitli ayrıntılarla kurtarmanın çabası içindedir (340). Sadece kıyafetler için değil metinden dekora oyunun yeniden sahnelenmesi için her detay üzerinde titizlikle çalışılmıştır. Klasik Karagöz oyunları okunmuş, eski hava içselleştirilmeye çalışılmış, yeni oyunlar araştırılmış,

tartışmalar, güncel saptamalar yapılmış, oyun metinleri oyuncuların atışmalarını tetikle-yip köpürtmelerine açık kapı bırakır biçimde kurgulanmış, seyirciyi de oyun içine katan anlık çıkışlarla kabare türüne yaklaşılmaya uğraşmıştır. Orta oyunun ruhundan beslenen sade, sembolik bir dekor uygulanmış, yalın çok işlevli ışık düzeni ile sıcak bir hava yaratılmaya çalışılmıştır (348). Yapılan tüm bu hazırlıklar Karagöz'ü yeniden yorumlayıp sahnelemek isteyenler için âdeti bir "yapılması gerekenler listesi" gibidir. Kaçırılmaması gereken en mühim nokta özü koruyarak yenileştirip güncelleştirmektir. Hayali'nin dediği gibi "Hikâye dediğin canlıdır, zor beğenir. Kendini doğru dürüst anlatacak kişiyi bulmazsa küser, kaçar gider." (17). Bu noktada Aral da uzam ve zamanla bağı oldukça gevşek olup her yerde ve her zamanda geçerliliğini koruyabilecek bir metin olarak gölge oyununun her dönemde yeniden dolaşıma girebileceğini ama bunun özenli ve titiz bir hazırlık sürecinden sonra, bu işe gerçekten gönül vermiş "doğru bir hayali" tarafından yapılmasının önemini vurgular.

On iki yaşındayken bile bir başlığa püskül eklemek, bir giysiye aykırı bir renk kon-durmak, yeni yüzler ve roller uydurarak (253) –örneğin, bir ara içinden öyle geldiği için Hacivat'ı eteklikli, yüksek ölçekli bir kadın (329) olarak çizmiştir– yalnız kopyalamayı değil figürlere yenilik katarak yorumlamayı kendisine şiar edinen Hayali tam da böyle biri, doğru bir hayalidir. O, gölge oyununun figürleriyle konuşacak kadar onlara meftundur ve onları yeniden hayata katmaya kararlıdır: "(...) sahneye dönmek için çok beklediniz, sabrınız tükenmek üzere, biliyorum. Sakin olun az kaldı. Hazırlıklara başlıyoruz. Yakında özgür olacaksınız." (252). Onları özgür kılıp hayata katarken özgürlükçü, yaratıcı ve yeniliklere açık olunmalıdır ama, vurgulandığı üzere, geleneksel özün, geleneksel havanın korunması da en az bunun kadar önemlidir. Hazırlığı yapılan kabare metninin Hayali tarafından yazılan bir taslağı romanda paylaşılır ve paylaşımında görülür ki yeniden yazımda Karagöz ve Hacivat özelinde geleneğin baskın eğilimi takip edilmiştir. Hayali, Hacivat'ı kulaktan dolma bilgilerle hareket eden yarı bilgin, nabza göre şerbet veren, çıkarıcı, her kalıba giren, herkesle geçinmesini bilen, ara bulucu, gösteriş meraklısı ve Karagöz'ü içgüdülerine göre hareket eden, saf, temiz ruhlu, meraklı, kimseye yaranma derdinde olmayan, sözünü sakınmayan, özü sözü bir, sağduyulu halk adamı, olayların gülünç taraflarını ustalıkla yakalayabilmesi açısından zeki bir tip (Gölpınarlı 1959; 1924-195, Baltacıoğlu 1959: 1923, And 1985: 469, 471, Boratav 1969: 221, Banarlı 2001: 734) olarak tanımlayan geleneksel yaklaşıma sadık kalarak Hacivat'ı çıkarıcı, inançsız, derinliksiz, Karagöz'ü "külyutmaz, dürüst, serüvenci, çok bilmiş halk adamı" (255) olarak kurgular. Toplumun o devre özgü sorunları, bu sorunlar karşısında Karagöz'ün külyutmaz tavrı ve Hacivat'ın her fırsattan haksız bir biçimde nemalanma arzusu aynen korunmuştur. Paylaşılan taslak metinde oyunun biçimsel özelliklerinin de muhafaza edildiği görülür. Hacivat "Hakikatin resmidir hayal perdesi"yle (334) başlayan gazelini Hay Hak diyerek bitirip hoş geldiniz dedikten sonra Karagöz gelir ve atışmaları başlar.

Geleneksel Hacivat ve Karagöz'le çok uyumlu ama güncelleştirilmiş bu oyun sayesinde Hayali hem hafiflemiş, geçmişle barışmış, kendi hikâyesinin gerçekliğinde kendisini var edebilmiş hem de Karagöz'ün yeniden doğmasını sağlamıştır. Farklı yaşam biçimlerine müsaade edilmeyen toplumda sahil de kapatılmıştır. Hayali, sahildeki karnavalı perdeye taşıyarak kaybettiği farklı yaşamlara özgürlük alanına da kabaresiyle bir bakıma yeniden kavuşmuştur. Ortaya çıkan oyun şarkılar, danslar, gülüşmeler ve renklerle dolu, aydınlık, çekici, "çok neşeli, biraz hüzünlü bir komedi"dir (350). Seyircinin oyuna ilgisi yüksektir:

İzleyicinin tepkisi o kadar canlı ki tragediyaların günümüz seyircisi bakımından görkemini kaybetmiş olduğunu düşünüyorum. Doğal bu, hayat çoğunluk için zaten

trajedi. Bu ortamda gülmek ve güldürmekse ciddi iş. Yine de seyirci sorunlarını ağlayarak değil, içine girerek, eğretilerek yaşamak istiyor. En azından şu an bu salonda bulunanlar karanlığa başışıklık kazanmış görünmüyor, tersine, saçmalıkları gülünçlüğe vardırma oyununa katılıyorlar (350-351).

Hayali'nin bu sözleri âdeta Aral'ın Karagöz'ü yeniden gündeme taşımalarını özetler niteliktedir. Sorunları saçmalıştırıp güldürü kisvesi altında ama bunu incelikli bir biçimde yapan metinler, güçlü metinlerdir ve alıcısının metnin istediği doğrultuda değişmesine katkıda bulunurlar. Hayatın giderek zorlaştığı bir dönemde trajik değil, komik metinlere ihtiyaç vardır. Bu metinler alıcısını içine çekecek kadar onun yaşamından kesitler sunmalı ama ince taktikleriyle alışılmışı kırarak onu sarsmalıdır. Bu noktada Koestler'in mizaha yaklaşımı hatırlanabilir: Kahkaha özgürleştiricidir, gerilim gidericidir. Öfkeyi de, endişeyi de, gururu da söndürür (1997: 37). Bu bağlamda, Karagöz sayesinde çok eğlenen, çok gülen seyirci gündelik yaşamda kendisini çevrelemiş tüm duygulardan uzaklaşarak özgürleşir ve özgürleştikçe kendisine vurulan zincirlerin neler olduğunu daha çok fark eder hâle gelir. Komediyle birlikte büyüyüp gülünçleşen dertleriyle daha çıplak, daha vurucu bir biçimde karşılaşır onlara karşı yeni görme biçimleri kazanır. Bu da bir kez daha Karagöz'e yirmi birinci yüzyılda neden hâlâ ihtiyaç duyulduğunun kanıtı olur.

Sonuç

İnci Aral, *Kendi Gecesinde* romanında gölge oyunu Karagöz'ü insanlar, insanlık hâlleri, muhtelif varoluşlar, töreler, davranışlar, toplumsal sınıflar hakkında anlam katmanlarıyla dolu bir metin olarak yeniden değerlendirmiş, romanını okuyanlardan da bu değerlendirmelerini dikkate alarak Karagöz'ün estetik değeri yüksek, siyasi, toplumsal ve cinsel içerik açısından zengin göndermelerle dolu bir metin olduğunu hatırlamalarını arzulamıştır. Yazara göre Karagöz'le erken yaşlarda tanışılmalıdır. Karagöz, çocuklara eğlence ve hazlarla dolu sonsuz bir düş evreni sunarken aynı zamanda onlar için kendi benlikleri, diğer benlikler, kendi benliklerinin diğerlerinininkiyile ilişkileri gibi konular üzerine düşünmenin yolunu açarak onların öz farkındalık kazanmalarını sağlar. Yazar, başkarakterini üzerinden Karagöz'e böyle bir anlam yüklemiş, bu anlamı irdeleyenlerin kendi başkarakterini gibi, toplumu, toplumsal yaşamın nasıl ve neye dayanarak ayrıştırmalar oluşturduğunu, gerçek diye bilinenlerin inşa sürecini eleştirel bir biçimde sorgulayarak manevi bir aydınlanma yaşamalarını ummuştur. Yazara göre Karagöz'ün alıcısına böyle bir manevi aydınlatma yaşatması için yeniden, doğru bir biçimde dolaşıma girmesi gereklidir. Yazarın "doğru" bulduğu yaklaşım, her ayrıntısı düşünülmüş titiz bir hazırlık eşliğinde Karagöz'ü özünde varsaydığı, dekorundan müziğine, kıyafetlerinden metnine taşıdığı incelikleri koruyarak yenileştirip güncel sorunların yansıtıldığı bir oyuna dönüştürmektir. Aral, giderek ağırlaşan yaşam koşullarında insanların psikolojik olarak rahatlamaya, gülmeye ihtiyaç duyduklarını, Karagöz'ün bu ihtiyaca cevap verecek nitelikte bir metin olduğunu ancak boş bir eğlenceye indirgenmemesi gerektiğini savunur. Karagöz mizahın ve düşsel olanın gücünden yararlanarak alıcısını büyülerken ondan zihninin eleştirel bölümünün de çalışmasını talep edecek güçlü bir içeriğe sahip olmalıdır. Böylece Aral, Karagöz'ü trajik metinlerden çok daha etkili ve incelikli bir biçimde kişiyi ve toplumu dönüştüren, estetik açıdan doyurucu bir metin olarak ele almış, yeniden üretilmesinin hem kişiye taze ve yeni görme biçimleri kazandıracak hem de güncel ülke meselelerini düşünmek ve tartışmak için yeni bir temsil alanı açacağını ortaya koymuş, bu ideolojik ve poetolojik gerekçelerini karakteri üzerinden okuruna aktarmıştır.

YAZARLARIN KATKI DÜZEYLERİ: Birinci Yazar %100.

ETİK KOMİTE ONAYI: Çalışmada etik kurul iznine gerek yoktur.

FİNANSAL DESTEK: Çalışmada finansal destek alınmamıştır.

ÇIKAR ÇATIŞMASI: Çalışmada potansiyel çıkar çatışması bulunmamaktadır.

KAYNAKÇA

- And, Metin. *Başlangıcından 1983'e Türk Tiyatro Tarihi*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2014.
- _____. *Geleneksel Türk Tiyatrosu*. İstanbul: İnkilâp Kitabevi, 1985.
- Aral, İnci. *Kendi Geceğinde*. İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi, 2014.
- Bahtin, Mihail. *Karnavalın Romana*. Çev. Cem Soydemir. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2001.
- Baltacıoğlu, İsmayıl Hakkı. "Karagöz Kimindir, Nedir?". *Türk Folklor Araştırmaları* 119 (Haziran 1959): 1921-1923.
- Banarlı, Nihat Sami. *Resimli Türk Edebiyatı Tarihi II*. Ankara: MEB Yayınları, 2001.
- Boratav, Pertev Naili. *Yüz Soruda Türk Halk Edebiyatı*. İstanbul: Gerçek Yayınevi, 1969.
- Coşar, Asiye Mevhibe ve Çiğdem Usta. "Geleneksel Türk Gölge Oyununda Ana Tipler ve Dil Yergisi". *bilig* 51(Güz 2009): 13-32.
- Çevirme, Hülya ve Rifat Oymak. "Halk Anlatılarının Metinselliği". *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi* 3-4 (2009): 74-83.
- Geçtan, Engin. *Varoluş ve Psikiyatri*. İstanbul: Metis Yayınları, 2013.
- Genette, Gerard. *Palimpsest: Literature in the Second Degree*. İngilizce Çev. Channa Newman, Claude Dobinsky. Lincoln, London: Universtiy of Nebraska Press, 1997.
- Gölpınarlı, Abdülbaki. "Karagöze Ait Bir Şaheser". *Türk Folklor Araştırmaları* 119 (Haziran 1959): 1924-1925.
- Felski, Rifat. *Edebiyat Ne İşe Yarar?* Çev. Emine Ayhan. İstanbul: Metis Yayınları, 2010.
- Fordham, Frieda. *Jung Psikolojisi*. Çev. Alan Yalçın. İstanbul: Say Yayınları, 1994.
- Lefevre, André. *Translation, Rewriting, And The Manipulation Of Literary Fame*. London: Routledge, 1992.
- Kırcı, Nazan. "Dekonstrüktivizm Ve Ortaoyunu - Karagözde Ortak Kavramlar". *Gazi Üniversitesi Mühendislik Mimarlık Fakültesi Dergisi* 1 (2005): 21-27.
- Koç, Fatma ve Emine Koca. "Karagöz (Gölge Oyunu) Tasvirlerindeki Giysi Özellikleri". Somut Olmayan Kültürel Miras Yaşayan Karagöz". *Uluslararası Sempozyum Bildirileri*. Ankara: Gazi Üniversitesi Türk Halkbilimi Araştırma ve Uygulama Merkezi, 2006: 241-270.
- Koestler, Arthur. *Mizah Yaratma Eylemi*. Çev. Sevinç Kabakçıoğlu, Özcan Kabakçıoğlu. İstanbul: İris Yayıncılık, 1997.
- Lanser, Susan Sniader. *The Narrative Act: Point of View in Prose Fiction*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1975.
- Pekman, Yavuz. *Çağdaş Tiyatromuzda Geleneksellik*. İstanbul: Mito Boyut Yayınları, 2002.
- Sakaoğlu, Saim. *Türk Gölge Oyunu Karagöz*. Ankara: Akçağ Yayınları, 2002.
- Sarıtaş, Süheyla. "Halkbiliminde Maddi Kültüre Teorik Ve Metodolojik Yaklaşımlar". *Millî Folklor* 122 (Yaz 2019): 29-40.
- Sevinçli, Efdal. "Cinsel Bilgileri Öğrenirken Sağdıçımız Karagöz: Karagöz Evleniyor (1913) Oyunu". *Tiyatro Araştırmaları Dergisi* 27 (Yaz 2009): 33-50.
- Sokullu, Sevinç. "Geleneksel Türk Tiyatrosunun Ulusal Tiyatromuza Kaynaklığı Üzerinde Yeniden Durmak". *Tiyatro Araştırmaları Dergisi* 28 (Yaz 2009): 151-160.
- Tazegül, Demir ve Banu Özdemir. "Türkçe Eğitiminde Karagöz/Gölge Oyunları ile Değer Öğretimi". *Değerler Eğitimi Dergisi* 25 (Haziran 2013): 57-89.

OKTAY ARAYICI'NIN RUMUZ GONCAGÜL OYUNUNDA METİNLERARASILIK: SANATSAL YARATI MİRASININ YENİDEN ÜRETİMİ*

Intertextuality In Oktay Arayıcı's Play *Rumuz Goncagül*:
The Reproduction of Artistic Creation Heritage

Dr. Öğr. Üyesi E. Candan İRİ**

ÖZ

Bertolt Brecht'in Marksist diyalektik dünya görüşünün tiyatrosu olarak yirminci yüzyılın ilk yarısında kuramını ortaya koyduğu ve uygulamasını yaptığı epik tiyatro anlayışı, kendisinden önceki çeşitli akım ve geleneklerin estetik ilkelerinden süzülerek biçimlenmiş çağdaş bir bireşimdir. Bu bireşimin temel unsurlarından biri, Doğu tiyatrosu, özellikle de Uzakdoğu (Çin) tiyatrosu geleneğidir. Seyirci ve sahne arasında estetik uzaklık yaratan anti-illüzyonist nitelikleriyle öne çıkan Doğu tiyatrosu, geleneksel Türk tiyatrosunun da temelini oluşturur. Epik tiyatro kuramının teoride ve pratikte Türk tiyatrosuna adım attığı 1960'lı yıllarda, bu estetiğin dönemin politik, ekonomik ve toplumsal zeminine uygun düşen politik-ideolojik içeriği ve yabancılaştırmayı odağa alan biçimi kadar geleneksel Türk tiyatrosuyla arasındaki benzerlik de Türk oyun yazarlarının dikkatini çeker. Türkiye'de toplumcu-gerçekçi bir çizimin belirginleştiği bu yıllarda toplum sorunlarını tiyatro sahnesine taşıyarak tartışmaya açmak isteyen oyun yazarları, seyirciyle sıkı bir bağ kurabilmek için ulusal nitelikli bir tiyatro anlayışının inşasını gerekli görürler. Yazarların bu yöneliminde geçmişle, gelenekle hesaplaşarak çağdaş bir estetik kuran Bertolt Brecht'in yarattığı ilhamın yadsınamaz bir payı vardır. Altmışlı ve yetmişli yıllarda bu ilhamla yola çıkıp çağdaş ulusal bir deyişe erişebilmek için kararlılıkla ilerleyen oyun yazarlarının başında Hal-dun Taner, Sermet Çağan, Turgut Özakman ve Oktay Arayıcı gibi isimler gelir. Kendi toplumlarının sahip olduğu tiyatro geleneğine yaslanarak bu geleneğin bilimsel bir çağın tiyatrosu olan epik tiyatro ile ortak paydada buluşan yarılarını değerlendiren, böylelikle bir senteze ulaşma çabasına girişen bu yazarların, klasik/kültürel mirasın canlılık kazanmasında, aynı zamanda çağdaş tiyatroya da can vermesinde dikkate değer bir katkıları söz konusudur. Bu yazarlardan biri olan Oktay Arayıcı, yetmişli yılların başından itibaren açık biçime ve göstermecî tiyatro biçimine dayalı olarak ortaya koyduğu dört oyunuyla -*Seferi Ramazan Bey'in Nafile Dünyası*, *Bir Ölü-mün Toplumsal Anatomisi*, *Rumuz Goncagül*, *Tanilli Dosyası*- geleneğe yönelişini istikrarlı bir biçimde sürdürür. Yazarın tıpkı kent merkezli halk tiyatrosu geleneğinden esinler taşıyan *Nafile Dünya* oyunu gibi seyirlik bir komedi olarak 1977'de kaleme aldığı *Rumuz Goncagül*, bir halk tiyatrosu türü olan orta oyununun uzantısında çağdaş bir yaklaşımla üretilmiş bir metindir. İlk sahnelenişi yazıldığı tarihten ancak dört yıl sonra, 1981-82 tiyatro döneminde Ankara Sanat Tiyatrosunda Rutkay Aziz'in sahne düzeniyle gerçekleşen bu çağdaş orta oyunu, klasik mirasın, yazarın ifadesiyle sanatsal yaratı mirasının aynı estetik yapıdan beslenen epik tiyatronun verileri ile yoğrulduğu ve bu yolla bir yeniden yaratma sürecine tabi tutulduğu bir senteze varma girişimidir. Oktay Arayıcı'nın metinlerarasılık çerçevesinde değerlendirilmeye açık olan bu sentez arayışının merkeze alındığı bu makalede, *Rumuz Goncagül*'de yaratıcı bir bakışla yeniden üretilen geleneksel orta oyununun korunan ve dönüştürülen özellikleri incelenmeye, böylelikle folklorik malzemenin çağdaşlaştırılma süreci ortaya konulmaya çalışılacaktır.

Anahtar Kelimeler

Rumuz Goncagül, çağdaş ulusal tiyatro, halk tiyatrosu geleneği, epik tiyatro, metinlerarasılık.

ABSTRACT

Epic theatre, which Bertolt Brecht laid out and applied as the theatre of the Marxist dialectical worldview in the first half of the twentieth century, is a contemporary synthesis that has been shaped by filtering the aesthetic principles of various movements and traditions before it. One of the main elements of this synthesis is the Eastern theatre, especially the Far Eastern (China) theatre tradition. Standing out with its anti-illusionist qualities that create an aesthetic distance between the audience and the stage, Eastern theatre also forms the basis of

* Bu makale, yazarın Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsüne bağlı bulunarak Ağustos 2020'de tamamlanmış olduğu "Modern Türk Tiyatrosunda Epik'in Görünümü (1960-1980)" adlı doktora tezinden üretilmiştir.

Geliş tarihi: 25 Mart 2021 - Kabul tarihi: 15 Kasım 2021

İri, E. Candan. "Oktay Arayıcı'nın Rumuz Goncagül Oyununda Metinlerarasılık: Sanatsal Yaratı Mirasının Yeniden Üretimi" *Milli Folklor* 135 (Güz 2022): 107-118

** Süleyman Demirel Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Isparta/Türkiye, eminecandaniri@sdu.edu.tr, ORCID ID: 0000-0002-1238-5978.

traditional Turkish theatre. In the 1960s, when the epic theatre model stepped into Turkish theatre in theory and practice, the similarity between this aesthetics and traditional Turkish theatre, as well as its political-ideological content in accordance with the political, economic and social background of the period and form that focuses on alienation, draws the attention of Turkish playwrights. In these years when a socialist-realist line became clear in Turkey, writers who want to bring social problems to the theatre stage and open them to discussion consider it necessary to build a national theatre understanding in order to establish a close connection with the audience. The inspiration created by Brecht, who sets up a contemporary aesthetics by reckoning with the past and tradition, has an undeniable share in this orientation of the writers. In the sixties and seventies, names such as Haldun Taner, Sermet Çağan, Turgut Özakman and Oktay Arayıcı are the leading playwrights who set off with this inspiration and progressed with determination to reach a contemporary national saying. Based on the theatrical tradition of their own society, these authors, who evaluate the common grounds of this tradition with epic theatre, which is the theatre of the scientific age, thus attempt to achieve a synthesis, make a remarkable contribution to the revival of the classical/cultural heritage and at the same time its feeding contemporary theatre. Arayıcı, one of these writers, continues his steady orientation towards tradition with his four plays based on the open form and non-illusionistic theatre from the early seventies. *Rumuz Goncağül*, written by the author in 1977 as a theatrical comedy just like *Nafîle Dünya*, which is inspired by the tradition of urban-centered folk theatre, is a text produced with a contemporary approach in the extension of the middle play, genre of folk theatre. This contemporary middle play, which was first performed only four years after the date it was written, with Rutkay Aziz's stage order at the Ankara Art Theatre during the 1981-82 theatre period, is an attempt to arrive at a synthesis in which the artistic creation heritage is kneaded with the data of the epic theatre nourished by the same aesthetic structure, thus subjected to a process of recreation. In this article, in which Arayıcı's search for a synthesis, which is open to be evaluated within the framework of intertextuality, is centered, the preserved and transformed features of the traditional middle play reproduced in *Rumuz Goncağül* with a creative perspective will be examined, thus the modernization process of the folkloric material will be tried to be revealed.

Keywords

Rumuz Goncağül, contemporary national theatre, folk theatre tradition, epic theatre, intertextuality.

Giriş

Çağdaş Türk tiyatrosunda toplumcu-gerçekçi anlayışın ağırlık kazandığı 1960'lı ve 1970'li yıllarda oyun yazarlarının ilgisi, bireyin yaşantısından uzaklaşarak toplum yaşantısına yönelir. Yüzyılın ikinci yarısından itibaren sosyal, siyasi ve ekonomik yaşamdaki hareketliliğin etkisiyle günden güne daha özgür ve dinamik bir kimliğe bürünen tiyatro sahnesi, bu yıllarda seyircinin toplum sorunlarıyla yüzleştiği bir alan hâline gelir. Geçim sıkıntısı, yoksulluk, sömürü, cehalet, zorbalık, değer yitimi ve çıkar düşkünlüğü gibi çeşitli toplumsal problemlerin çoğu kez eleştirel bir bakışla tartışmaya açıldığı bu alan, seyircinin duygusal etkiden olabildiğince arındırılarak düşünsel bir sürece taşınmasını zorunlu kılar. Oyun yazarları, seyircide bu düşünselliği sağlayabilmek için eski estetik ölçüleri bir yana bırakıp yeni biçem arayışlarına yönelmeye başlar. Geniş halk kitlelerine ulaşarak bu kitlenin çağın karmaşık gerçekleriyle hesaplaşmasını sağlayabilme ereği, yazarların, dramatik tiyatronun artık sınırlı kalan anlatım olanaklarından uzaklaşmasını beraberinde getirir.

Çağdaş ve özgün bir tiyatro biçiminin peşine düşen yazarların bu yoldaki esin kaynaklarından biri, yirminci yüzyıl Batı tiyatrosunda atılan yenilikçi adımlar ve özellikle Bertolt Brecht'in politik-ideolojik özü, klasik çizginin dışındaki biçimiyle dünya tiyatrosunda çığır açan *epik tiyatro* estetiği olur. Büyük ölçüde Doğu (Çin) tiyatrosu geleneğine yaslanılarak inşa edilen bu çağdaş estetiğin, aynı kültürel kalıntı üzerinde yükselen geleneksel Türk tiyatrosu ile benzerliklerinin fark edilmesiyle birlikte çağdaş ulusal bir deyiş yakalamak isteyen yazarlar, kendi tiyatro geleneklerine taze bir bakışla yaklaşmaya başlar. Geleneksel Türk tiyatrosunun *açık biçimi* ve onu tamamlayan *göstermecî biçemi* başta olmak üzere çeşitli öğeleri, çağın gereksinimleri doğrultusunda oluşturulacak yeni bir estetik için işlevsel bir kaynak hâline getirilmek istenir. Ulusal deyiş arayışındaki yazarlar arasında kimi zaman geleneksel malzemenin yüzeysel öğelerinin, kişilerinin, konularının

yeni oyunlar içinde kullanılması yönünde bir yanlıgı oluşsa da aslında izlenmesi gereken yol, bu malzemenin günün tiyatro yazınına olduğu gibi aktarımını aşan bir çizgidedir (And 1973: 458). Sanatta gerçek yeniliğin yüzeysellikten sakınarak *eskiyi* yaratıcı bir dönüşüme uğratan *toplumcu sanat* olduğunu savunan Aziz Çalışlar'ın,

İşte, dünya sanat tarihinde, toplumcu sanatın gerçek bir yenilik olmasının, sanat-tarihsel süreçte ileri bir uğrağı oluşturmasının nedeni, onun dünya ilericisi "kültür mirası"na sahip çıkarak, eski'yi yaratıcı bir şekilde aşmasına, sanatsal ileri bir bireşimi (sentez'i) oluşturmasına bağlıdır. Toplumcu sanat geçmişin en iyi, en ilericisi sanatsal deneyimlerini kendinde özümleyerek yeni'yi yaratmış olan sanattır (1982: 9)

ifadesi, gelenekten kaynaklanma yolunun ipuçlarını taşır. Türkiye'de *toplumcu sanat* çizgisinin belirginleştiği 1960'lı ve 1970'li yıllarda Haldun Taner başta olmak üzere Sermet Çağan, Turgut Özakman, Oktay Arayıcı gibi yazarlar, "geleneksel tiyatromuzu yüzeyden görüp birtakım kalıpları ve kuru kuruya biçimsel görünüşleri aktarmaya çalışmak" (Nutku 2009: 23-24) yerine *eskiyi* diyalektik bir tutumla değerlendirerek çağdaş bir bireşime ulaşma çabası içinde dikkate değer eserler üretir. Böylelikle *klasik miras*, "idealize edilmiş bir süreklilik", "bir kopma" ya da "dönemsel bir ütopya" olmaktan çıkar (Jusdanis 2015: 120) ve *güncel olanda* dönüştürülerek nefes almaya başlar.

Bu yaklaşım, 1960'lı yılların sonunda Julia Kristeva'nın postmodern eleştirinin çözümleme yöntemi olarak ortaya koyduğu ve *her metnin kendi içinde başka bir metnin eritilmesi ve dönüşümü* (Aktulum 1999: 41, Kristeva 1969'dan) biçiminde tanımlandığı metinlerarasılıkla da örtüşür. Bir metni başka metinlerle ilişkili oluşu bağlamında değerlendiren bu yönteme göre ayrışık unsurların bir kesişme yeri olan yazınsal metinler, *çoksesli* bir yapı sergiler (Aktulum 1999: 10). Bu çokseslilik, aynı ya da yakın döneme ait metinlerin iç içeliğiyle sağlanabileceği gibi çoğu kez daha eski metinlerin ve yazınsal geleneklerin çağdaş metinlere yansması biçiminde kendini gösterir. Dolayısıyla çağdaş ulusal bir tiyatro inşası için çabalayan yazarların *klasik mirastan* yaratıcı yolda yararlanma girişimi de metinlerarası bakışla değerlendirilmeye açıktır. *Gelenekselleşen ve/veya klasikleşen kültürel unsurların* yeniden üretilerek yaratılması, geleneği durağanlıktan uzaklaştırarak yeni bir bağlamda devingen bir unsur durumuna getirir (Aktulum 2013: 15). Bir yeniden yaratma işlemine tabi tutulan gelenek, böylelikle çağdaş tiyatroyu da besleyen bir damar olarak canlılığını sürdürülebilir.

Yirminci yüzyıl Türk tiyatro yazınının 1970 kuşağında folklorik malzemeyi bu yolda değerlendirme çabasındaki yazarlardan biri olan Oktay Arayıcı'nın *Rumuz Goncağül*'ü, geleneksel Türk tiyatrosunun biçim, dil, deyiş gibi çeşitli özelliklerinin epik tiyatro estetiğinin anlatım/gösterim teknikleriyle kaynaştırıldığı bir oyundur. Geleneğin yeniden üretimi noktasından hareket edilen bu makalede, Arayıcı'nın *Rumuz Goncağül*'de giriştiği sentez arayışı ortaya konulmaya çalışılacaktır.

Çağdaş Bir Orta Oyunu: Rumuz Goncağül

"Ulusal karakterli bir epik tiyatro modeli" (Pekman 2010: 167) oluşturma yolunda yadsınması güç bir gayretle ilerleyen Arayıcı, *Rumuz Goncağül*'ün ilk gösterimi sonrasında kendisiyle yapılan bir söyleşide Türk tiyatrosunun özgün kimliğine nasıl erişebileceğine dair düşüncelerini şöyle ifade eder:

Bir tiyatronun ulusal kişilik ve kimlik kazanabilmesi için kendi ülkesinin somutuna yaslanması gerektiği inancındayım ben. Bu somut, hem insan malzemesidir, hem de kültür mirası, sanatsal yaratı mirası. Tiyatro olgusunu kendi kültür mirasımızın öğeleri içinde değerlendirdiğimiz zaman, izleyiciyle ilişki ve iletişim kurma kolaylaşıyor. Yaşadığımız toprağın insanının, yüzlerce yıldan düzülüp gelmiş çeşitli etkileşimlerle oluşmuş, kendine özgü bir duyuş, davranış ve yaklaşım biçimi var. Bir

İngiliz'in, bir Çinli'nin, bir İtalyan'ınki gibi; ilk bakışta ayırmsanabilecek özellikleri var. Bu özellikler kültüre de yansıyor. Dahası ve doğrusu, kültürün oluşumunda yer alıyor. Amaç bu yansımanın tiyatrodaki izdüşümünü yakalamaktır. Kişilikli bir ulusal tiyatro derken anlatmak istediğim budur (Öngören 1982: 4).

Evensellik yolunun öncelikle ulusallıktan geçtiği inancıyla seyirlik oyunların çeşitli özelliklerinden yararlanarak yeni biçimler yaratmayı deneyen Arayıcı'nın bu çabasının ilk ürünü, yetmişli yılların başında kaleme aldığı *Nafile Dünya*'dır. Halk tiyatrosu geleneğinin Karagöz, orta oyunu, meddah gibi türlerinden esinler taşıyan bu seyirlik komediyayı, 1974-77 yılları arasında yazdığı *Bir Ölümün Toplumsal Anatomisi* takip eder. Bu kez köylü tiyatrosu geleneğine yaslanarak seyirlik bir tragedya denemesine yönelen yazarın bir sonraki oyunu, orta oyununun özelliklerini yeniden üretime tabi tuttuğu *Rumuz Goncağül* olacaktır. Yazar, 1979'da geleneksel tiyatronun çeşitli örgeleri, dil ve deyiş özellikleriyle belirgin bir bağı bulunmasa da yine *açık biçim* ve *göstermecî üslup* doğrultusunda biçimlenen son oyunu *Tanilli Dosyası*'nı kaleme alır.

Arayıcı'nın bir halk tiyatrosu türü olan orta oyununun uzantısında, *çağdaş bir halk güldürüsü* yaratma niyetiyle 1977'de yazdığı *Rumuz Goncağül* (Arayıcı 1983: 8), ilkin 1981-82 sezonunda Ankara Sanat Tiyatrosunda seyirciyle buluşur. Rutkay Aziz'in sahne düzeni ile gerçekleşen bu ilk yapım sonrasında Arayıcı, "1981-82 Sanat Kurumu En Başarılı Yazar Ödülü"ne layık görülür. İlk oyunu *Nafile Dünya*'da yayınlanmış gibi gösterilen evlilik ilanını 1971'de bir gazetenin çöpçatan sütununda yayımlatan yazarın bu ilana gelen bir tomar mektuptan yola çıkarak kurguladığı oyun, "geçim sıkıntısı çeken bir anne-kızın yaşadıkları üzerinden kadın-erkek ilişkileri, evlilik, çıkar düşkünlüğü gibi meseleleri güldürüyle yoğrulan eleştirel bir bakışla ortaya koyar" (İri 2020: 278). "İnsan mutluluğunun her şeyden önce ekonomik ve siyasal bir sorun olduğu" inancındaki Arayıcı (1974: 7), oyununu, *insanlığın paraya değiştiği* (Arayıcı 1982: 161) bir düzende mutluluğa erişmek isteyen sıradan kişilerin karşı cinsle birlikteliğe ve evlilik kurumuna hangi beklentilerle yaklaştığı üzerine kurar.

Kurgunun odağındaki iki isim, İnsaf ve kızı Gülsün'dür. Daha önce yazarın *Nafile Dünya*'sının "Düzene Uygun Ahlak Dersleri 1" adlı kesitinde konu edilen bu anne-kızın hikâyesi, bu oyunda genişletilerek yeniden yazılır. Yazarın bilinçli bir tavırla *bir tür öz-gönderim biçiminde* daha önce yazdığı metinle kurduğu *içmetinsel ilişki* (Aktulum 2011: 441) sonucunda, *Nafile Dünya* yazıldığından beri ikincil kişiliklerine âdeta isyan eden İnsaf ve Gülsün, yeni bir oyunun temel kişileri olma hakkını elde ederler (Yüksel 1997: 131). İnsaf, kaybettiği eşinin emekli aylığıyla geçinebilmek için dininen ve biraz gün yüzü görebilmek için tek umudunu artık yaşı geçmekte olan kızının bir yuva kurmasına bağlayan çaresiz bir kadındır. Gülsün'ün kısmeti açılınsın diye İstanbul'da ne kadar türbe varsa hepsine adağa giden İnsaf (Arayıcı 1982: 33), biriken kira borcunu da ödeyemeyince iyice çıkmaza girer ve son çare olarak komşusu Hacı Kifaye'nin akıl hocalığıyla Gülsün için gazeteye evlilik ilanı verir. Oyundaki gülünç olaylar silsilesi, bu ilana yanıt veren damat adaylarının birbiri ardına oyuna girmesi ile gelişir. İnsaf'ın her türlü dedikoduyla göze alarak kızıyla birlikte oturduğu ahşap kira evinin bir odasını kiraya verdiği Sıtkı adlı delikanlı, varsıl bir mirasyedi olan Halet Rezaki adlı ihtiyar, köşeyi dönmek isteyen inşaat işçisi Dursun Ali, evlenme sözüyle kandırdığı kadınları pazarlayan Refik Mayısoglu, ellili yaşlarındaki ana kuzusu Müfit Mürted, bu adaylar arasındadır. Her biri İnsaf ve Gülsün'le ayrı ayrı yüzleşen ve oyunun son sahnesinde birtakım tesadüfler sonucunda anne-kızın evinde bir araya gelen bu renkli tipler aracılığıyla çarpık bir düzende aşkın ve evliliğin bile *ticaret kurallarına bağlı* (Nutku 2008: 185) olduğunun altı çizilmek istenir.

Toplumcu-gerçekçi tiyatro çizgisinde ilerleyen bir yazar olarak çağının tanıklığını üstlenen Arayıcı'nın hem *öz* hem *biçim* bakımından toplumunun somutuna yaslanma arzusuyla ortaya koyduğu oyun (Arayıcı 1981: broşür), metinlerarası bakış doğrultusunda orta oyununun çeşitli özelliklerinin günün koşullarına göre yeni anlamlarla donatıldığı (Aktulum 1999: 264), âdeta yeni bir bağlamda yeniden yaratıldığı bir bireşime erişme çabasıdır. Yazar, aynı estetik temele dayanan halk tiyatrosu geleneği ve epik tiyatro arasındaki benzerlikleri ve farklılıkları değerlendirerek çağdaş bir tiyatro biçimi ortaya koyar.

Oyun Duygusu Aracılığıyla Kırılan Gerçeklik Algısı

Doğu tiyatrosu geleneğinin estetik ilkeleri doğrultusunda gelişen orta oyununun temelinde “sahneyi ve seyirciyi her çeşit büyüleme (illüzyon) eyleminden kurtarma ve sahnede bir olayı seyreden halkı hipnotizma biçimlerinden uzak tutma” (Nutku 1970: 35) ereği bulunur. Metin And'ın “samimi, yalansız dolansız tiyatro olmak üslubu” (1985: 409) olarak tanımladığı *göstermecî (non-illusionistic) tiyatro biçimine* yaslanılarak oluşturulan bu gelenekte, bir rolü yaşamak yerine “gösteren” oyuncu, seyredildiğinin; seyirci ise bir oyun karşısında bulunduğu farkındadır. Farklı estetik amaçlarla da olsa Brecht'in yabancılaştırılmalı tiyatrosundakine benzer biçimde çeşitli yollarla yaratılan *oyun duygusu*, seyircinin yanlısının tuzağına düşmeden oyuna belli bir mesafeden yaklaşmasını sağlar.

Rumuz Goncağül'de oyunsuluk, sahnede sergilenenin bir oyun olduğu vurgusu, metnin başından sonuna değin çeşitli yollarla seyirciye duyurulur. Oyunun geleneksel seyirlik oyunlara somut metinlerarası göndergeler içeren *giriş* kısmında anne-kız, -İnsaf önde, Gülsün arkasında- sahneye gelerek seyirciyi selamlar. İkili, birinci sahnede de sürdürdükleri bu yürüyüşle orta oyununda çoğu zaman *muhavere (söyleşme)* nin ilk evresi olan *arzar* kısmında birlikte görünen Kavuklu ile Kavuklu-arkasını (Cüce, Kambur veya Denyo) çağırıştırır. Orta oyununun taklidine çıkılacak oyunun takdim edildiği *ön deyiş* bölümünü andıran *giriş* kısmında İnsaf, Pişekâr'la örtüşen bir tavırla sözü üstlenir ve meddahların kimi zaman hikâyelerinin başında yer verdiği kalıp ifadelerden biri olan “eskiler râviyanı ahbâr, nâkilan-ı âsâr şöyle rivâyet ve hikâyet ederler ki” (Arayıcı 1982: 17) sözünü *alın-tılayarak* kendi oyunlarının rivâyet ya da hikâyet değil “aslinin aynı” olduğu vurgusunda bulunur. İnsaf'ın birazdan oyunun başlayacağını işaret ettiği bu *giriş*, aynı zamanda oyunun bütününe *oyun içinde oyun* kurgusuyla oluşturulduğunun da ifadesidir. Oyun boyunca İnsaf, Gülsün ve diğerlerinin oyuncu kimlikleriyle sahnede bulunması, oyuna yeni giren her oyun kişinin rolüne bürünmeden önce kimin taklidine çıktığını belirtmesi yoluyla yaratılan *oyun duygusu*, seyircinin illüzyona kapılmasına engel olur (Erkek 1999: 36). *Oyun içinde oyun* kurgusu içerisinde seyircinin varlığını yadsımayan bir tavırla gerçekleşen *oyun bozmaların* belirgin bir örneği, ilk sahnede gerçekleşir. Anne-kız, halka çizerek peş peşe yürürken Gülsün, “[n]eyse geldik sayılır, ev şuracıkta” (Arayıcı 1982: 19) diyen annesine evin çevresinde dolanıp durduklarını söyleyerek *oyun bozmayı* başlatır. *Büyücü Hoca* ve *Fotoğrafcı* gibi orta oyunları *anıştırma* yoluyla kurulan metinlerarasılık bağlamında *örtülü bir söyleşimin* (Aktulum 2011: 420) geliştirildiği bu sahnede, Gülsün'ün, Kavuklu'nun oyunbozanlığını anımsatan (Sokullu 1979: 154) tavrına karşılık İnsaf'ın,

Ben çok hoşnuttum böyle dolap beygiri gibi dönmekten sanki. Ama gel de o yazar bozuntusu Oktay Arayıcı'ya, bizim kaltaban yönetmen... (*Yönetmenin ismini verir*) ...'a/ e dert anlat. Neymiş efendim, çağdaş bir ortaoyunuymuş. O biçimde oynayacakmışız. Hay biçiminiz batsın... Göstermecî olacaktıymışız. Olduk işte, göstermelik olduk... (...) Yaptığımızın ortaoyunuyla ilgisi olsa bari! (...) Güzelim ailevi, terbiyevi, hissi dramı rezil ettiler... Bizi de seyirciye maskara... (Arayıcı 1982: 20)

sözleriyle oyun kişilerinin, dolayısıyla seyircinin oyuna karşı tavır alması ve *yabancılaşması* gerçekleşir. Taklidine çıktıkları oyunun yazarıyla, yönetmeniyle, biçimiyle alay ederek yabancılaştırmanın ölçüsünü gitgide artıran İnsaf'ın bu sözlerinde “[y]azarın bu oyun yoluyla sunduğu estetik denemenin tartışılması, önerdiği sahneleme ve izleme yönteminin ortaklaşa değerlendirilmesi isteği” de açığa çıkar (Pekman 2010: 119). Seyirci ile sahne olayı arasındaki dördüncü duvarın yıkıldığı ve bilinç alanına taşınan seyircinin etkin/üretken bir tutuma yaklaştırıldığı bu yabancılaştırmalı durum, İnsaf başta olmak üzere, çeşitli oyun kişilerinin oyun boyunca ara ara seyirciye yönelişiyle de belirgin kılınır. Seyirci, bir gözlemci olarak konumlandırıldığı bu durumda, bir *oyun* karşısında bulunduğunu unutmaması konusunda sık sık uyarılır.

*Rumuz Goncağül'*de sahne düzeni de yine oyunun *oyun* niteliğini destekleyen yalın bir görünüm sergiler. Geleneksel orta oyununda genellikle *yenidünya* ve *dükkân* adındaki iki dekor parçası ile oyunun kotarılması gibi bu oyun da *perde olmadan, derme çatma dekorlarla, iğreti kostümlerle, aksesuarsız* (Arayıcı 1982: 20) sürdürülür. Yazar, oyunun başında bu konuya ilişkin şöyle bir açıklamada bulunur:

Bezem son kerte yalın olmalıdır. Birkaç sandalye, bir çeyiz sandığı, bir askılık vs. Bezem öğeleri oyuncularca da getirilip götürülebilir. Merdiven devinimle, dahası yalnızca sesle verilebileceği gibi, bu iş için küçük bir merdiven parçası da kullanılabilir (Arayıcı 1982: iç kapak).

Arayıcı'nın, epik tiyatronun seyirciye gerçek bir mekânda değil, tiyatrodada olduğunu düşündüren işlevsel sahne düzeni yaklaşımıyla da bir miktar benzerlik taşıyan bu anlayışı doğrultusunda, merdivenin varlığı, kapı ziline çalışması, kapının açılıp kapanışı, rıhtımdaki dalga sesi gibi sahne tasarımına dair pek çok unsur, oyuncu-kişilerin taklit gücünden yararlanılarak ifade edilir. Gerçeğe uygun biçimde yapılabilecek hareketlerin dahi basitleştirilerek sunulduğu, oyun kurallarının bile isteye çiğnendiği orta oyunundaki “gibi yapma/saymaca özelliği” (And 1985: 410), bu oyunda da ön plandadır:

D. ALİ (*Voltalanırken*) Faaşşş... Fiişşş... Çaaşşş... Fooooşşş... Çüüüşş.

SITKI (*Şaşkın, Dursun Ali'yi izler*) Bu acayip ses nedir?

D. ALİ Dalga kardeşim, dalga.

SITKI Benimle dalga mı geçiyorsunuz?

(...)

D. ALİ Burası rıhtım değil mi?

SITKI Rıhtım.

D. ALİ Rıhtımda deniz olmaz mı?

SITKI Olur.

D. ALİ Denizde dalga?

SITKI Olur.

D. ALİ (*İzleyiciyi imleyerek*) Nasıl anlaştıracağız ha bu millete buranın rıhtım olduğunu. Faş foş çiş'le işte... (Arayıcı 1982: 54-55).

Orta oyununun Pişekâr'ı edasıyla sahnede olmayanı *var sayan* Dursun Ali'nin tavrındaki bu aleladelik, oyunun *oyun* niteliğini destekleyerek seyirciyi silkeler. Onun kendi çıkardığı sesler aracılığıyla soyut düzeyde yarattığı rıhtım dekoru, İnsaf ve Gülsün'ün bu sahneye girerken yanlarında getirdiği dekor parçaları ile tamamlanır. Oyunda kapı ziline çalışının ya da kapının açılıp kapanış sesinin, oyuncu-kişilerin çıkardığı sesler aracılığıyla verilmesi de yine sık tekrarlanan bir özelliktir:

MÜFİT Yanlış yere mi geldim acaba? (*Zili çalar*) Zırt zırt.

İNSAF (*Kapıyı açar*) Gacırr gacırr. Hoş geldiniz Müfit Bey (Arayıcı 1982: 110).

Göstermecî tiyatro biçiminin beraberinde getirdiği bu “oyunbozan” işlevsellik, aynı zamanda oyunun güldürücü niteliğini de pekiştirir. *Gönderge-metin* (*alt-metin*) durumun-

daki orta oyununda olduğu gibi *Rumuz Goncagül*'de yüksek bir dozda seyreden bu güldürücülük, kimi yerlerde seyirciden beklenen eleştirel tavrı sekteye uğratabilecek boyuta erişse de bir yabancılaştırma etkisi olarak metnin kuruluş niyetine hizmet eder.

Kesintili bir Yapıda Sergilenen Tipler ve Durumlar

Geleneksel Türk tiyatrosunun Doğu tiyatrosu geleneğinden gelen bir başka belirleyici niteliği, *açık biçime* dayalı yapısıdır. Herhangi bir yazılı metne dayanmayıp belli bir kanava çerçevesinde doğmaca oynanan seyirlik oyunlar, bu biçimin etkisiyle “*action*’a [eylem] az yer veren, eklemli, organik bütünlüğü olmayan esnek, kısa oluntulardan” oluşan bir yapı sergiler (And 2019: 34). Dramatik tiyatrosunun nedensellik ilkesi dâhilinde organik bir büyüme ile gerçekleşen olay akışına karşı çıkan Brecht’in oyunlarındaki epizodik anlatıma benzer görünümdeki bu kesintili yapı, seyircinin ilgisinin oyunun gelişimine yönelmesine imkân sağlar. Arayıcı da *Rumuz Goncagül*’ün gevşek dokusu içerisinde karakterden çok *tipi* vurgulamayı, dramatik gerilim kotarmaktan çok *durum* sergilemeyi önceler (Yüksel 1997: 131). Bir *girişle* başlayan bu iki perdelik oyun, şarkılarla birbirine bağlanan ve özellikle ilk altısı kısa kısa ilerleyen yedi sahneden oluşur. *Giriş* kısmında oyunun eksen kişileri İnsaf ve Gülsün’le karşılaşan seyirci, tüm damat adaylarının -orta oyununun *fasıl* kısmında çeşitli taklitlerin zennelerin kiraladığı evde toplanması gibi- (And 1985: 398) İnsaf’ın kira evinde bir araya geldiği son sahneye değin neredeyse her sahnede bir aday tanıyarak onun sergilediği duruma tanıklık eder. İlk sahnede Gülsün’e talip olduğu henüz bir sır olan Sıtkı, ikincide Halet Rezaki, üçüncüde Dursun Ali, dördüncüde Refik, altıncıda Müfit, oyuna girerek üstlendikleri rolün taklidini gerçekleştirirler. Olay akışının çizgisellikten uzak oluşu, yeni bir sahnelemede kimi sahnelerin istenirse yer değiştirmesini, kimilerinin çıkarılmasını ya da yenilerinin eklenmesini olanaklı kılar. Söz gelimi, Refik’in Dursun Ali’den önce ya da Halet Rezaki’nin ikinci sahne yerine bir başka sahnede oyuna girmesi, kurgusal açıdan belirgin bir değişiklik yaratmayacaktır.

Eylemin değil söyleşmenin öncelendiği bir *meydân-i sühan* olan orta oyununun kesintili yapısında farklı kültür ve çevreden kişilerin bir araya gelmesi gibi (Kudret 2007: 91), *Rumuz Goncagül*’de de “renkli tiplerden oluşan bir toplum portresi” (Şener 2007: 64) sergilenir. Bir tip güldürüsü niteliğindeki orta oyununda kişiler; kılık kıyafetleri, davranışları ve konuşma biçimleriyle hemen ayırt edilen kalın çizgili birer tiptir. Her biri kendi çevresine göre bir kalıba sokularak soyutlaştırılan bu tiplerin insan olarak kendilerine özgü bir kişilikleri ya da davranışları yoktur (Kudret 2007: 65-66). Burada sosyal, kültürel ya da ekonomik açıdan toplumun belli bir kesimini temsil eden tipin sergilediği *toplumsal tavır* ön plandadır. Epik tiyatrosunun toplumsal bir ilişkiyi içeren *gestus* kavramını (Brecht 1997: 139) çağrıştıran bu tavır, kişinin ait olduğu kesime özgü/tipik bir role bürünmesini zorunlu kılar. “Brecht, tipik olanı kullanırken (...) insanın bağlı bulunduğu ekonomik ya da sosyal koşulların değişebilir olduğuna, bu değişimin de yine kişinin kendi elinde olduğuna işaret etmeyi amaçlamaktadır” (Pekman 2010: 55). Geleneksel Türk tiyatrosunda ise olumlu ve olumsuz nitelikleriyle beliren tipler ve çizdikleri portre, değişmezliği çerçevesinde değerlendirilir.

Arayıcı’nın *çağdaş orta oyununa* gelince seyirciyi her kesitinde farklı bir çevreyi temsil eden yeni bir tipte tanıştıran oyunda bu tipler, “modern kurgu ve diyalog düzeni içinde” (Ortaylı 1982: 48) sunulur. Oyunun eksen tipleri, İnsaf ile Gülsün, her ne kadar İnsaf ilk sahnede bunu reddeden bir tavır sergilese de orta oyununun Pişekâr’ı ile Kavuklu’sunu anıttırır. Ancak orta oyununun *fasıl* bölümünde sıklıkla tekrarlanan Kavuklu’ya *iş arama* motifi, burada Gülsün’e *koca aramaya* dönüşür. Kadın-erkek ilişkilerinin dahi toplumsal ve ekonomik nedenlerle ilintili olduğu düzenin sorgulandığı oyunda,

aşkın da evliliğin de bir tür çıkar ilişkisine evrildiği sergilenir. Bozuk ekonomik düzende ayakta kalabilme mücadelesi veren İnsaf ile Gülsün için en uygun çıkış yolu, “birine dayanarak yaşamak”tır (Arayıcı 1982: 18). Bu durumda *gönderge-metin*, yeniden üretime tabi tutulduğu dönemin toplumsal, ekonomik, tarihsel koşullarına göre yeni anlamlarla donatılmış olur (Aktulum 1999: 264).

Oyunda damat adaylarının da çoğunlukla metinlerarası bakışla halk tiyatrosu geleneğinin tiplerinden ödünçlenerek kurgulandığı dikkat çeker. Yine dönemin koşullarına göre dönüştürülen bu tiplerden Halet Rezaki ve Refik Mayısöğlü, -ilki özellikle mirasyediliği, ikincisi zamparalılığıyla- Karagöz ve orta oyunundaki “Çelebi” tipini anımsatan kişilerdir. Orta oyununun varsıl ve asil bir aileden gelen Rezakizade Tarçın Çelebi’sinden uyarlanan Halet Rezaki, “genç görünmek sevdasıyla cildini kremlerle besleyen, saçlarını boyayan, briyantınleyip tarayan” yaşlı bir hazır yiyevidir (Arayıcı 1982: 11). Bu rahat düşkünün adamın *Goncagül* rumuzuna yazmasının asıl nedeni, *kendisine bakacak* biriyle evlenme isteğidir. Mayısöğlü soyadıyla geleneksel seyirlik oyunların “Kayserili” tipini de çağrıştıran Refik ise “[e]vlenme vaadiyle ağına düşürdüğü kadınları, balayı yaşadktan sonra parayla satan ve yaptığı iş mesleki yönden ticaret kabul edildiğinden doğal olarak kendini işadamı sayan bir muhabbet tellalı”dır (Arayıcı 1982: 14). Gülsün’ün gözü açık taliplerinden bir diğeri, Dursun Ali, gevezeliği ve aceleci tavırlarıyla seyirlik oyunların “Laz” tipiyle benzeşir. Tek derdi köşeyi dönmek olan bu çıkarıcı adam, köyde imam nikâhlı bir eşi olmasına rağmen “kat karşılığı yap-satçılığa soyunmak için medeni nikâhla *ev-lenmeyi* kuran bir inşaat işçisi”dir (Arayıcı 1982: 12). Rumuza yazan bir başka aday, ellili yaşlarında olmasına karşın hâlâ ölmüş annesinin sözünden çıkamayan Müfit Mürted’dir. Bir ömür omuz omuza yaşayabileceği birini düşleyen bu iyi niyetli, nazik, fakat herhangi bir konuda karara varmaktan aciz nikâh memuru, neticede Gülsün yerine İnsaf’a âşık olacaktır. Genç kâtip Sıtkı ise evliliğin iki tarafın da bir “iş tutmasıyla” ayakta tutulabileceğine inanır. Her ne kadar oyunun sonunda Ayşen’in ara buluculuğuyla Gülsün’le evlilik yoluna giren Sıtkı olsa da başında anne-kızın elediği ilk mektuplardan biri onun bu şartını dile getirdiği mektubu olur. Ayşen’e gelince o, annesiyle anlaşamadığı için “kurtuluş yolu olarak evliliği seçen, mutlu bir yuva kurabilmek uğruna durmadan koca değiştirirken bir hayli de feleğin çemberinden geçen” (Arayıcı 1982: 13) düşkün bir kadındır.

Oyunun “toplumun genellikle ezilen kesimlerinden seçilmiş, farklı konumlara sahip olsalar da, benzer bir kaderi -yani düzeni- yaşamak zorunda bırakılmış” (Pekman 2010: 115) bu kişileri, Arayıcı’nın kaleminde trajik olana saplanmadan güldürücü bir çizgide varlık bulurlar. Geleneksel seyirlik oyunların karikatürleştirilmiş kişilerine benzemekle birlikte günün koşullarına göre modernize edilmiş bu tipler, diyaloglarıyla seyircinin bir yandan gülümserken bir yandan da eleştirel düşünmesini sağlama amacına hizmet ederler.

Can Sıkıcı Gerçekliğin Güldürü Tadında Aktarımı

Özellikle Karagöz ve orta oyunu gibi seyirlik oyunların başat niteliği, bu oyunlarda en acıklı meselelerin bile bir komedyâ havasında sunulabilmesidir (Kudret 2007: 86). Halk tiyatrosu geleneğinin *gerçeğin acı dilini balla kesen* bu yaklaşımı (Sokullu 1979: 222), *Rumuz Goncagül*’de geleneksel orta oyununu yeni bir bağlama uyarlama çabasındaki Arayıcı’nın hareket noktasını oluşturur. Nitekim bu *çağdaş halk güldürüsü*, “kayı verici gerçekleri belleklere kazınmak için ağlatmayı değil güldürmeyi seçen” (Yüksel 1997: 131) bir oyundur. İnsani değer ve duyguların parayla yer değiştirdiği çarpık düzene dair eleştirinin güldürüden güç alınarak ortaya konulduğu oyunda, özellikle halk tiyatrosu geleneğinin güldürü yöntemleri belirleyicidir. Tıpkı “hareket ve söz soytarlıklarından

oluşan fars gülünçlemesi”nin (Sokullu 1979: 147) baskın olduğu orta oyunundaki gibi güldürünün oyuncuların eylemleri ve konuşmaları ile sağlanması söz konusudur. Metin And’ın kaleminde *dilin dışında kalan güldürücülük ve dilin kendisinin güldürücülüğü* (1985: 497) olarak ifadesini bulan bu durum, *Rumuz Goncağül*’de harekete dayalı güldürünün ağırlıklı olarak söz güldürüsü ile tamamlanması biçiminde gerçekleşir.

Oyuncu-kişilerin göstermeci tavrından da geniş ölçüde beslenen hareket güldürüsü, oyunun ilk sahnesinden sonuna değin aralıklarla devreye girer. İnsaf ile Gülsün’ün yolda yürürken rumuza yazılan mektupları okuduğu ilk sahnede önündeki elektrik direğine çarpan Gülsün, önce direği adam sanıp ürker, sonra kucaklayıp kenara taşır (Arayıcı 1982: 21). Yine anne-kızın bohçacı kılığında Halet Rezaki’nin evine gittiği ikinci sahnede İnsaf, aslında hiç olmayan merdivenleri çıkarken, hatta “belki inerken” merdivenlerin çık çık bitmediğinden yakınlık dinlenmek ister (Arayıcı 1982: 40). Bu tür eylemden kaynaklı gülünç sahnelerin dışında, takipçisi olunan gelenekte olduğu gibi söyleşmenin öncelendiği oyunda asıl öne çıkan nitelik, dilin kendisinden kaynaklanan güldürünün varlığıdır. Gerek -orta oyunundaki kadar yoğun bir görünümde olmamakla birlikte- tiplerin ait oldukları fiziksel, kültürel ya da sınıfsal çevreye bağlı gelişen diyalekt farklılığı gerek söz tekrarı, söz uydurma, kafiyeye düşürme, laf yetiştirme gibi oyunlar gerekse de yanlış anlama ve anlamama gibi durumlar, oyunu *güldürünün* ön planda olduğu bir boyuta taşır:

GÜL- SÜN	Çok üzülüm babasız büyümenize.
İNSAF	Yüreği çok yufkadır, çok insanıyetlidir kızım.
MÜFİT	(<i>Gülsün</i> ’e) Çok memnun oldum efendim.
GÜL- SÜN	Ben üzülüm diyorum, siz memnun oldum diyorsunuz?..
MÜFİT	Yanlış anladınız efendim.
GÜL- SÜN	Neyi yanlış anlamışım. Siz anlattınız ya şimdi babasız büyüdüğünüzü.
MÜFİT	Ben gösterdiğiniz iyi duygulara memnun oldum dedim (Arayıcı 1982: 115).

Oyunun kimi bölümlerinde dil ve kültür farklılığına dayalı olarak da gerçekleşen bu tür yanlış anlama/anlamama ya da anlamadan anlamış görümler, seyirciyi gülümsetmeye yönelik birer söz güldürüsü mahiyetindedir. Bununla birlikte, tipler arasındaki söyleşmelerde öne çıkan sözcük uydurma, kafiyeye düşürme, argo vb. kullanımların ortaya koyduğu absürt durum da güldürüye zemin hazırlar:

İNSAF İn... (Gülsün’ün homurtusu üzerine düzeltir) Kifaye.

HALET Hiç duymadığım bir ad. İnkifaye. Arap mısınız? (Arayıcı 1982: 45).

Arayıcı’nın çağcıl bir bireşime erişme arzusuyla ortaya koyduğu oyununda çoğunlukla halk tiyatrosu geleneğinin yöntemleriyle kotarılan güldürü ortamının seyirciyi eğlendirmenin ötesinde yabancılaştırma gibi bir işlevi de üstlendiği açıktır. Ne de olsa çağın can sıkıcı gerçekleriyle ilgili üretken bir bakış yakalaması istenen seyircide düşünmenin açığa çıkarılabilmesi için Walter Benjamin’in dediği gibi “kalbin kasılmalarından çok, diyaframın kasılmaları” işe yarayacaktır (2000: 114). Ancak “‘Aristotelesçi’ empatiyi kitleyen ve böylece seyircinin psişik enerjisini gülme yoluyla potansiyel kurtuluş için serbest bırakan” güldürü, bu enerjinin mizaha değil, düşünce alanına kaydırılması ölçüsünde işlevseldir (Eagleton 2020: 199). Halk tiyatrosu geleneğinin uzantısında yeniden üretilen *Rumuz Goncağül*’de bir yabancılaştırma etkisi olarak estetik ve toplumsal bir işlevi yerine getirmesi istenen güldürünün eğlendirici yönüyle zaman zaman fazla ön planda olması, oyunu halk güldürülerine daha yakın bir çizgiye taşıyarak metnin eleştirel boyutuna gölge düşürür. Bu durumu dengeleyen ise oyunun bütününde etkin rol alan şarkılı anlatımın eğlencelik vasfının yanı sıra düşünselliğe de geniş ölçüde imkân tanımıdır.

Eğlence ve Düşünce Arasında Denge Unsuru Olarak Şarkılı Anlatım

Doğu tiyatrosu geleneğinin özünü oluşturan yabancılaştırma, bu estetikten beslenen geleneksel Türk tiyatrosunun da baskın niteliği durumundadır. Karagöz, orta oyunu gibi seyirlik oyunlarda yanılısamayı kırarak yabancılaştırmayı sağlayan unsurlardan biri de şarkılardır. “Gerçi bu şarkılar metni yorumlamaz, ama tiplerin özelliklerini ve davranışlarını verir. Bu şarkıların çeşitli tiplerin ve yörelerin anlatılmasında aydınlatıcı işlevleri vardır” (Nutku 2009: 21). Kimi zaman atmosfer oluşturma amaçlı da başvuru müzikli/şarkılı anlatımın seyircinin gülüp eğlenmesini sağlama niteliği ön plandadır. Arayıcı’nın *çağdaş orta oyununda* ise toplumsal bir işlevi de yüklenen şarkılar daha geniş bir yelpazede değerlendirilir.

Rumuz Goncağül, dokuz şarkıyla zenginleşen müzikli bir güldürüdür. Epizodik bir yapıda kurgulanan oyunda çoğunlukla epizot aralarında köprü kurmaya yarayan bu şarkılar, aynı zamanda oyuna giren neredeyse her tipin seyirlik oyunlardaki gibi kendisini tanıtmaması sağlayan bir araçtır. Halet Rezaki “Hazır Yiyicinin Şarkısı”, Dursun Ali “Köşeyi Dönmek İsteyen İşçinin Şarkısı”, Refik Mayısöğlü “Muhabbet Tellalının Şarkısı”, Ayşen “Hangi Tarlanın Ürünü Bunlar”, Müfit Mürted “İki Şahit Dört İmza” şarkısı ile oyuna girer. Bu kişilerden Ayşen dışındakiler, şarkıları aracılığıyla kişilik özelliklerini, mesleklerini ve zihniyetlerini ortaya koyarak anlatıma katkıda bulunurlar. Sınıf bilincinden yoksun bir işçi olan Dursun Ali’nin şarkısındaki,

Almışım Hamdül Bey’den işareti,
Alesta duruyorum,
Sordu biri, “Bu yaptığımız dairelerde kim oturacak?”
Kestim attım: “Parayı kim bastırırsa.”
Dedi öbürü: “Var mı size burda hayat?”
Çaktım niyetlerini ossaat,
Dedim: “Mukaddestir bizim için mülkiyet.”
(...)
Uluorta konuşurur muyum dinsizleri,
(...)
Anlattım sabahına Hamdül Bey’e,
“Aslan evladım” dedi,
“Duymasın arkadaşların,
Yevmiyene zam geldi” (Arayıcı 1982: 53)

dizelerinin ortaya koyduğu gibi oyuna yeni katılan tipin çeşitli yönleriyle tanımını sağlayan şarkılar, bir yandan da o tipe ve ayak uydurduğu düzene dair eleştirinin iletilmesine katkıda bulunur. Dolayısıyla *Rumuz Goncağül*’ün şarkıları, “izleyiciye bir dinlenme, solumlanma ya da rahatlama fırsatı tanıyan, kısa da olsa hoşça vakit geçiren bir eğlencelik, seyircinin ödediği para karşılığında sunulanın daha zengin görünmesini sağlayan bir yan unsur” (Pekman 2010: 63-64) değildir. Bu yönüyle metinlerarası ilişki kurulan halk tiyatrosu geleneğindeki kullanımından uzaklaşan bu şarkılar, Brecht tiyatrosunun duygusal etkiyi olabildiğince kırarak seyirciyi bir sorgulama alanına çeken müzikli/şarkılı anlatımıyla birleşir. Oyunun kadınlarınca söylenen bazı şarkılarda -“Hangi Tarlanın Ürünü Bunlar”, “Yuvayı Kim Yapar ya da Ne Tufeyli Ne Köle”, “Sıcak Ekmek Gibi”-, bu sorgulama daha ileri bir boyuta taşınır. Ayşen, oyuna girerken söylediği şarkıyla farklı kadın hikâyeleri üzerinden düşkün kadınların çoğaldığı yozlaşmış dünyayı seyircinin dikkatine sunar:

Nahide genç yaşta bir yanlışlık yaptı,
Kendî gibi küçük bir memurla evlendi,
(...)
Yokluk gönül soğutur.

İş çıkışı, bir akşam vakti Nahide,
 Hem rahat hem erken gideyim diye,
 Biraz da canı değişiklik istediğinden belki de,
 Çıktı kurallarının dışına,
 Bindi önünde duran özel otomobile,
 O akşam evine iki saat geç vardı,
 Çaldı, çaldı, çaldı; kapı duvardı,
 (...)
 -Bir de şaşkın şaşkın sormuyorlar mı,
 Nerden çoğalıyor düşkün kadınlar diye,
 Sanki tarlası belli değil,
 Düşenler gökten hediye... (Arayıcı 1982: 81).

Her şeyin metaya dönüştüğü çarpık düzenin tartışmaya açıldığı bu şarkıyla toplumcu gerçekçi tavrın altı, kalın hatlarla çizilirken seyircinin/toplumun kaderci kabullenmişliğinin önüne geçilmek istenir (Pekman 2010: 65). Oyun boyunca aralıklarla devreye girerek eylemin akışını kesintiye uğratan, böylelikle seyircinin sahne olayına etkin bir katılımı sağlayan şarkılı anlatım, oyunun kapanışında da seyirciye biçilen bu rolü destekleyerek onu yüzleştirdiği sorunların çözümüne dair düşünmeye iter. Gülsün'ün Sıtkı'yla, İnsaf'ın Müfit'le güç bela mutluluğu yakaladığı son sahnede aniden ortaya çıkan ev sahibi Nasuhi, İnsaf'ın otuz senedir kiracısı olduğu evi satmak zorunda kaldığını söyleyerek oyunun mutlu son kuralını bozar. Bu şaşırtmacalı sonla beklentisi ters yüz edilen seyirci, İnsaf'ın "Sıcak Ekmek Gibi" şarkısıyla baş başa bırakılır:

Sevmek sevilme hakkı,
 Sarılabilmeli insan, sevdiğine,
 (...)

Neden yoksun bundan peki ya,
 Onca insan, bunca mektubu yazan?

Ev sahibi dedi ki
 "Ben atmıyorum ki"
 Ya neden ortada onca insan,
 Biz neden sokaktayız peki ya?

Bir kusurumuz olmalı mutlaka (Arayıcı 1982: 162).

"Çuvaldızı önce kendine batırmayı öngören bu düşündürücü son ile insanı güç koşullarda ayakta kalma mücadelesine sürükleyen düzenin sorumlularını ortaya çıkarma ve daha adil bir düzen için harekete geçme sorumluluğu seyircinin omuzlarına yüklenir" (İri 2020: 383). *Rumuz Goncağül*'de seyirlik oyunların otoriter-kıssadan hissece çizgisinin dışında gelişen bu tavırla, sevmek, sevilme, yuva kurmak gibi bireysel duygu ve isteklerin dahi ekonomik ve toplumsal koşulların tahakkümü altında bulunduğu düzenin *değiştirilemez bir yazgı* olmadığına da altı çizilir. Oyun boyunca çeşitli yollarla etkin kılınan seyircinin sondaki şarkı aracılığıyla üreten/dönüştüren bir bilinç alanına taşınması, *eserlerini toplumsal dönüşümlerin gerçekleştirilmesine adanmış* (Kesting 1985: 80) Brecht'in yapıcı/onarıcı yaklaşımıyla önemli ölçüde örtüşür.

Sonuç

Sanatsal üretimini toplumcu bir çizgide sürdüren 1970 kuşağı oyun yazarlarından Oktay Arayıcı, Türk seyircisini yakalamanın yolunu onun meselelerine ve aşına olduğu seyir tarzına yaslanmakta bulur. Çağdaş ulusal bir tiyatro diline erişebilme arzusuyla yetmişli yılların başından itibaren ortaya koyduğu dört oyununda da yeni biçimler yaratma

çabasını sürdüren yazar, yeniliğe doğru yol alırken gelenekten güç alır. Yazarın bu çabasının ürünlerinden biri olan *Rumuz Goncağül*, bir halk tiyatrosu türü olan orta oyunundan esinlenilerek oluşturulmuş *çağdaş bir halk güldürüsüdür*. Yozlaşmış bir düzenin can sıkıcı meselelerinin güldürüyle yoğrularak seyircinin eleştirisine sunulduğu oyunda, orta oyununun biçim, yapı, dil ve deyiş gibi çeşitli özellikleri, metinlerarası bir süreçte yaratıcı bir bakışla değerlendirilerek yeniden üretilir. Bir dönüştürmeyi gerekli kılan bu süreçte Arayıcı'nın beslendiği bir başka kaynak, geleneksel Türk tiyatrosunun estetik yönden dayandığı Doğu tiyatrosu geleneğinden ciddi esinler taşıyan epik tiyatro anlayışıdır. Yazar, bu iki anlayışın *açık biçim* ve *göstermecî tiyatro biçimine* bağlı gelişen *oyunsuluk*, *epizodik yapı*, *tiplerleştirme*, *güldürü*, *şarkılı anlatım* gibi birbiriyle örtüşen birtakım özelliklerini aynı potada eritirken geleneği çağın ihtiyaçlarına göre güncelleme yoluna gider. Politik-toplumsal nitelik taşıyan çağdaş bir özü seyircinin eleştirisine sunmak ve onu sorunların çözümüne ortak edebilmek için epik tiyatronun düşünsel-eleştirel boyutundan geniş ölçüde yararlanır. Ayrıca, bilinçli bir çabayla bu *çağdaş orta oyununu* halk güldürülerine yakın bir çizgide konumlandırarak yazarın metinde düşünce ve gülmece/eğlence arasında bir denge kurma uğraşına girişmesi dikkat çeker. Eğlence unsurunun zaman zaman fazla ön plana çıkması metnin eleştirel boyutuna bir miktar gölge düşürse de büyük ölçüde başarıya ulaşıp bu sentez denemesi, Türk tiyatrosunun ulusal kimliğini arayış yolculuğunda dikkate değer bir adım olarak düşünülmelidir.

YAZARLARIN KATKI DÜZEYLERİ: Birinci Yazar % 100.

ETİK KOMİTE ONAYI: Çalışmada etik kurul iznine gerek yoktur.

FİNANSAL DESTEK: Çalışmada finansal destek alınmamıştır.

ÇIKAR ÇATIŞMASI: Çalışmada potansiyel çıkar çatışması bulunmamaktadır.

KAYNAKÇA

- Aktulum, Kubilay. *Metinlerarası İlişkiler*. Ankara: Öteki Yayınevi, 1999.
- _____, _____. *Metinlerarasılık/Göstergelerarasılık*. Ankara: Kanguru Yayınları, 2011.
- _____, _____. *Folklor ve Metinlerarasılık*. Konya: Çizgi Kitabevi, 2013.
- And, Metin. *50 Yıllık Türk Tiyatrosu*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1973.
- _____, _____. *Geleneksel Türk Tiyatrosu*. İstanbul: İnkilâp Kitabevi, 1985.
- _____, _____. *Kısa Türk Tiyatrosu Tarihi*. İstanbul: YKY, 2019.
- Arayıcı, Oktay. "Neden Nafile Dünya?". *Türk Tiyatrosu*. S. 409. 1974: 7.
- _____, _____. "Bir Çift Söz". *AST Rumuz Goncağül (Broşür)*. (23 Ekim 1981).
- _____, _____. *Rumuz Goncağül*. İstanbul: Yeni Türkü Oyun Yayınları, 1982.
- _____, _____. "Halk Tiyatrosu Geleneği Üstüne". *Şehir Tiyatrosu*. S. 437. 1983: 8-9.
- Benjamin, Walter. *Brecht'i Anlamak*. Çev. Haluk Barışcan, Güven İşisağ. İstanbul: Metis Yayınları, 2000.
- Brecht, Bertolt. *Sanat Üzerine Yazılar*. Çev. Kâmurân Şipal. İstanbul: Cem Yayınevi, 1997.
- Çalışlar, Aziz. "Sanatta Yenilik Nedir?". *Bilim ve Sanat*. S. 13. 1982: 6-9.
- Eagleton, Terry. *Walter Benjamin ya da Bir Devrimci Eleştiriyi Doğru*. Çev. Ferit Burak Aydar. İstanbul: Sel Yayıncılık, 2020.
- Erkek, Hasan. *Oyun İçinde Oyun*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1999.
- İri, Emine Candan. "Modern Türk Tiyatrosunda Epik'in Görünümü (1960-1980)". Yayımlanmamış Doktora Tezi. Isparta: Süleyman Demirel Üniversitesi, 2020.
- Jusdanis, Gregory. *Gecikmiş Modernlik ve Estetik Kültür*. Çev. Tuncay Birkan. İstanbul: Metis Yayınları, 2015.
- Kesting, Marianne. *Brecht*. Çev. Veysel Atayman, Zeynep Özkan. İstanbul: Alan Yayıncılık, 1985.
- Kudret, Cevdet. *Ortaoyunu*. I. Cilt. İstanbul: YKY, 2007.
- Nutku, Özdemir. "Orta Oyunu'nda 'Yabancılaştırma' Kavramı". *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*. C. 1. S. 1. 1970: 33-47.
- _____, _____. *Dünya Tiyatrosu Tarihi 2*. İstanbul: Mitoş-Boyut Yayınları, 2008.
- _____, _____. "Halk Tiyatrosu ve Çağdaş Sentez Denemeleri". *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*. C. 27. S. 27. 2009: 7-31.
- Ortaylı, İliber. "Rumuz: Goncağül". *Bilim ve Sanat*. S. 13. 1982: 48.
- Öngören, Mahmut T. "Oktay Arayıcı: 'Tiyatro, Kendi Ülkesinin Somutuna Yaslanmalı' ". *Cumhuriyet*. (05.01.1982): 4.
- Pekman, Yavuz. *Çağdaş Tiyatromuzda Geleneksellik*. İstanbul: Mitoş-Boyut Yayınları, 2010.
- Sokullu, Sevinç. *Türk Tiyatrosunda Komedyanın Evrimi*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1979.
- Şener, Sevdâ. *Oyunlar ve Gerçekler*. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, 2007.
- Yüksel, Ayşegül. *Çağdaş Türk Tiyatrosundan On Yazar*. İstanbul: Mitoş-Boyut Yayınları, 1997.

DERVİŞ ZAIM'İN *DEVİR* FİLMİNİN HALK BİLİMİ AÇISINDAN DEĞERLENDİRİLMESİ: YÜNÜM BÖĞET ŞENLİĞİ*

A Folkloric Evaluation on Derviş Zaim's Movie *Devir*: "Yünüm Böğet" (Washing Sheep) Festival

Dr. Öğr. Üyesi İmran GÜNDÜZ ALPTÜRKER**

ÖZ

Bu çalışmada, geleneksel uygulamalardan, mit, menkıbe, ritüel ve sembollerden yararlanarak, kültürden beslenen, yeni bir dil arayışında öncü nitelikte çalışmalarda bulunan Türk sinemasının önemli yönetmenlerinden Derviş Zaim'in "*Devir*" filmi ele alınmıştır. *Devir* filmi, Burdur'da kutlanan toplumsal uygulama ve ritüellerden biri olan "yünüm böğet" şenliğini ele almaktadır. "Yünüm böğet" yayla döneminin ve yazın bitiminde çobanların sürüleriyle birlikte sudan geçme yarışı şeklinde düzenlenen geleneksel çoban bayramıdır ve koç katımı, saya gezme gibi uygulamaların bir halkasını oluşturmaktadır. Yünüm böğet, "yünüm beğret", "yünüm yüzdürme", "koyun yüzdürme", "koyun yıkama", "yunum bögedi", "sudan koyun geçirme", "çoban bayramı" gibi adlandırmalarla da ifade edilmektedir. Derviş Zaim *Devir* filminde, "yünüm böğet" şenliğini merkeze alarak "insan doğa ilişkisini", "gelenek ve modernizm çatışmasını" konu edinmektedir. Zaim, sinemada otantik biçimde kendimizi temsil etmeyi, yerel tınılar kullanmayı "özgürlükle" ilişkilendirerek derinleşmenin ve kendini tanımının temel gereklilikleri olarak değerlendirir. Derviş Zaim sinema dilini tarihsel, toplumsal olanla, kültürel bellekteki mitlerle, sembollerle ve geleneksel sanatlarla kurgulayarak anlam örüntüsü oluşturan "auteur" bir yönetmen olarak tanımlanmaktadır. Sinema literatüründe "auteur" yönetmenlerin "belleği çoğaltan, düşünce üretmeyi ve sorgulamayı gerektiren, farkındalığı arttıran bir üslup arayışına girdikleri" dile getirilmektedir. Derviş Zaim'in, yabancılaşmaya karşı direnme ruhunun nasıl devam ettirilebileceğine dair soru sormayı amaçlayan; bir yolculuk, bir arayış, bir serüven filmi olarak tanımladığı "*Devir*" filmi, çok katmanlı içeriği ve "belgesel-kurgu" bir yapım olması nedeniyle "uygulanmalı halk bilimi" bağlamında değerlendirilebilir. Bu amaçla örnekleme olarak seçilen "*Devir*" filmi izlenerek geleneksel uygulamalar, mitler, inanışlar ve ritüellerle ilgili veriler içeren sahnelerin analizleri yapılmıştır. Bu analizler neticesinde Derviş Zaim'in, "*Devir*"de geleneksel kültürden ve uygulamalardan "farkında olarak" yararlandığı ve Türk sinemasında özgün bir dil oluşturduğu ortaya konmuştur. Nihayetinde, toplumsal yapının sürekliliğinde ortak belleğe ait öğelerin hatırlanması ve bir disiplin çerçevesinde tekrarı büyük öneme sahiptir. Toplumsal belleğin en önemli öğelerinden olan ritüelistik uygulamalarda dinî, tarihî farklı katmanların ve çeşitli sosyal, mitolojik tabakaların izleri bulunmaktadır. Bu bağlamda çalışmanın kuramsal temeli Stanly Tambiah'ın "iç çerçeve", "dış çerçeve" kavramları üzerinden kurgulanarak film içerisinde yer alan "yünüm böğet" şenliği ve diğer mitik semboller, üretildiği tarihsel bağlamla ilişkilendirilerek; ritüel sembollerinin kavramsallaştırılma biçimleri işlev bağlamında değerlendirilerek, ritüelin altında yatan "sembolik anlam repertuarları" ve "icra edilme dinamikleri" çıkarılmaya çalışılmıştır. Ayrıca retrografik analiz yöntemi ile Derviş Zaim'in katıldığı panel ve söyleşiler ile yaptığı röportajlar incelenerek bir geleneği ele alıp yoğurmanın, bir mitin etrafında filmi naksetmenin o miti yeniden yaratmanın "farkındalığı" ile ortaya konulan bir film olmasından dolayı uygulanmalı halk bilimi bağlamında değerlendirilmiştir. Burdur'un Hasan Paşa ilçesinde düzenlenen "yünüm böğet" şenliğine film öncesinde 1000-2000 kişi katılırken filmden sonra bu sayının 4000-5000 civarına çıktığı da Derviş Zaim'in aktardığı bulgulardandır. Dolayısıyla sanat formlarında görülen tek tiplerin karşısına evrensel olduğu iddia edilen tek yönlü ölçütlerin reddi ve farklılıkları ortaya koyma yolundaki çabalar kültür aktarımına ve yeniden canlandırmaya da katkı sağlamaktadır.

Anahtar Kelimeler

Yünüm böğet, çoban bayramı, Derviş Zaim, *Devir* filmi, uygulanmalı halk bilimi.

ABSTRACT

In this study, Derviş Zaim's movie "*Devir*", which is a pioneer in the search for a new language, nourished by the culture by making use of traditional practices, myths, legends, rituals and symbols has been discussed. The movie "*Devir*" deals with the "yünüm böğet" festival, which is one of the social practices and rituals celebrated in Burdur. "Yünüm böğet" is a traditional shepherd's competition held in the form of a water crossing race when shepherds return from the highland with their flocks at the end of the summer, and it

* Geliş tarihi: 15 Ocak 2022 - Kabul tarihi: 21 Nisan 2022

Gündüz Alptürker, İmran. "Derviş Zaim'in *Devir* Filminin Halk Bilimi Açısından Değerlendirilmesi: Yünüm Böğet Şenliği" *Millî Folklor* 135 (Güz 2022): 119-134

** Mersin Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, ichimran@gmail.com, Mersin/Türkiye, ORCID ID: 0000-0001-7445-5081.

forms a part of practices such as “mating of sheep” and “charity campaign “Yünüm böğet is also expressed with denominations such as “give sheep bath/washing sheep”, “wool float”, “sheep float”, “sheep crossing the river”, “shepherd’s festival”. Derviş Zaim, in his movie “Devir”, focuses on the “yünüm böğet” festival and focuses on the “human nature relationship”, the “conflict of tradition and modernism”. Zaim considers representing ourselves authentically in cinema and using local tones as one of the basic requirements of deepening and self-knowledge by associating it with “freedom”. Derviş Zaim is defined as an “auteur” director who creates a pattern of meaning by constructing the language of cinema with the historical and social, myths and symbols in cultural memory and traditional arts. In the cinema literature, it is stated that “auteur” directors “seek for a style that multiplies memory, requires thinking and questioning, and raises awareness”. “Devir”, which he defines as a journey, a quest, an adventure film aiming to ask questions about how the spirit of resistance to alienation can be sustained, can be evaluated in the context of “applied folklore” due to its multi-layered content and being a “documentary-fiction” production. For this purpose, the film selected as a sample was watched from beginning to end, and scenes containing data about traditional practices, myths, beliefs and rituals were determined and analyzed. As a result of these analyzes, it has been revealed how Derviş Zaim benefited from traditional culture and practices in “Devir”, in order to create a unique language in today’s Turkish cinema. Eventually remembering the elements of common memory and their repetition within a discipline has great importance in the continuity of the social structure. It is possible to find traces of different layers and various social, historical, religious and mythological layers in ritualistic practices, which are one of the most important elements of social memory. In this context, the theoretical basis of the study was fictionalized on the concepts of “inner frame” and “outer frame” of Stanly Tambiah, and by associating the “yünüm böğet” festival and other mythical symbols in the film with the historical context in which it was produced; by evaluating the conceptualization of ritual symbols in the context of function, the dynamics of performing the ritual and the underlying symbolic meaning repertoires were tried to be revealed. In addition, Derviş Zaim’s interviews with the panels and interviews he participated in were examined with the method of netnographic analysis and it was evaluated in the context of applied folklore, since it is a film that is made with the “awareness” of recreating that myth, of kneading a tradition, of embedding a film around a myth. While 1000-2000 people attended the “yünüm böğet” festival held in Burdur Hasan Paşa before the movie, this number increased to around 4000-5000 after the movie is among the findings of Derviş Zaim. Therefore, the rejection of one-sided criteria claimed to be universal against the uniformization seen in art forms and efforts to reveal differences also contribute to cultural transmission and revitalization.

Keywords

Yünüm böğet, shepherd’s festival, Derviş Zaim, the movie Devir, applied folklore.

Giriş

19. yüzyıldan itibaren toplum hayatında yer almaya başlayan sinema; teknoloji ve bilimdeki gelişmelerle; kültür, sanat, edebiyat ve geleneklerle zenginleştiği içeriğiyle hem eğlendirme hem de kültür aktarımı işlevleriyle önemli bir yere sahiptir.

Sinema, toplumların sosyal ve kültürel hayatlarının en somut yansımasıdır. Batı kökenli bir sanat olan sinemayı her toplum kendi toplumsal yapısına, kendi estetik ifade tarzına uygun bir şekilde geleneksel birikimlerinden faydalanarak yorumlama yoluna gitmiş bu birikim üzerinden kendi özgün sinema dilini yaratmaya çalışmıştır (Güngör 2010: 41). Dolayısıyla zamanın tanığı olan sinema, hem kültüre dair bir farkındalık oluşturma, kültürü gündemde tutma, hatırlatma, hem de kültürün aktarıcısı olma gibi işlevlere sahiptir. Bu bağlamda da sinema ve halk bilimi karşılıklı etkileşim içindedir (Güvenç 2020: 62, 63). Hem kültürden beslenen hem kültürü yansıtan sinema, “sözle başlayıp yazıyla devam eden aktarımın en gelişmiş biçimi” (Küçük 2016: 161) olarak değerlendirilmektedir.

Günümüz sinemacılarından Derviş Zaim sinema sanatında yeni bir dil arayışında kültürden beslenerek öncü nitelikli çalışmalarda bulunmuştur. Derviş Zaim; “Filler ve Çimen”, “Cenneti Beklerken” ve “Nokta” filmlerinde geleneksel Türk sanatlarından yararlanmış (Güngör 2010: 41) “Tabutta Rövaşata”da tavus kuşu ve “Çamur”da Kybele gibi mitolojik objeler kullanmıştır. İçerik ve biçim ilişkisine özen gösteren, önem veren yönetmen, geleneksel ve tarihsel formları kullandığı filmlerinde siyasal, tarihsel, sanatsal ve toplumsal olguları arka plan olarak işlemektedir. Mithat Alam ile söyleşisinde

“Çok zengin bir coğrafyanın üzerinde yaşadığımızı düşünüyorum. Bu coğrafyanın kaynaklarını kullanıyor olmak sinemayı zenginleştirebilecek bir şey gibi geliyor bana. Dolayısıyla bundan sonra da benzer şeyler yapmak gibi bir niyetim var.” (Alam 2006: 80) diyen Derviş Zaim’in “Devir” filminde Burdur ili Hasanpaşa ilçesinde kadim bir geçmişe sahip olan “yünüm böğet” şenliği etrafında gelişen olaylar anlatılmaktadır. Derviş Zaim’in ifadesiyle;

Modern hayatın köye girmesinden önce o köyde yaşayan bir çoban için senenin iki önemli anı olurdu. Bu anlardan biri çobanın sürüsüyle ilkbaharda yaylaya çıktığı zaman; öteki de sürüyle beraber sonbaharın başında yayladan köye indiği zamandı. Çobanlar eski dönemlerde sürüleriyle beraber sonbaharın başında yayladan köye tekrar indikleri zaman sürülerini Metin And’ın deyişiyle bir ‘arındırma’ merasiminden geçirirlermiş. Koyun yıkama şenliği adı verilen bu seremoni hâlen Burdur’a bağlı Hasanpaşa adlı bir köyde devam ediyor. Kökü çok eskilere giden bu seremoninin insanlığın çevre ile ilişkisinin kapitalist topluma göre daha doğrudan yaşandığı zamanları hatırlattığını düşünüyorum. Filmdeki birçok öge bu yaklaşımın yansımasıdır (URL 1).

“Devir” filminin çekimlerine 2011 yılı Ağustos ayında başlanarak çekim, yaklaşık sekiz aylık bir sürede senenin değişik zaman dilimlerinde Hasanpaşa köyünde ve İstanbul’da gerçekleştirilmiştir (URL 2). Bu filmi çekmeye kendisini iten temel nedenin yüzyıllara dayanan bir geleneğe sahip koyun yıkama şenlikleri olduğunu söyleyen Zaim, tabiatın döngüsüne çok önem verdiğini, filminde de bunu aktarmak için yola çıktığını ve filmin isminin tam da bu nedenle “Devir” olduğunu ifade eder (URL 3).

Yaz bitiminde çobanların sürüleriyle birlikte yayladan döndükleri zamanlarda, sudan geçme yarışı şeklinde düzenlenen geleneksel çoban yarışması “Yünüm Bögedi Şenliği”nin içerdiği enerjiden çok etkilenen ve yıllardır sürdürülen bu geleneği “arınma seremonisi” olarak gören yönetmen, “Devir” filminde insan ve doğa ilişkisi üzerine odaklanır.

“Devir” filminde Derviş Zaim, hazır senaryo kullanmamış, senaryoyu filmi çeken kurgulamış ve anlattığı “hikâyenin gereği olarak profesyonel oyuncularla çalışmamıştır. Hasanpaşa’da yaşayan çobanlara rol veren yönetmen, profesyonellerin çevreyle kimyasının uymasını beklemek gerektiği gerekçesi” ve “sinema aynı zamanda insan ruhunun bir aynası olmak zorunda” olduğu düşüncesiyle “köy halkının kendilerine ait dünyalarını daha iyi ifade edeceklerini” düşünmüştür. “Belgesel değil, ama belgesel stilden yararlanıyor.” dediği film için yönetmen, fantastik öğeler bulunduran genel bir yapısı olduğunu söylemektedir (URL 4). “Devir”de ana karakter olarak üç yöre insanının etrafında gelişen bir öykünün yanı sıra, yörenin ve köylülerin anlatılması nedeniyle Zaim’in senaryo anlatısını belgesel türde bir yapımın hâkimiyetinde kurmaca film ile izleyenlerine aktardığı görülmektedir.

31 Mayıs 2013’te vizyona giren “Devir”, 32. İstanbul Film Festivali (2013) Jüri Özel Ödülü ve 19. Londra Türk Film Festivali’nde “Golden Wings Dijital Dağıtım” ödülü (URL 12) almıştır. Ayrıca Hasan Paşa’da düzenlenen “yünüm böğet” şenliğine film öncesinde katılan kişi sayısı 1000-2000 civarında iken, bu sayı film sonrasında 4000-5000 civarına ulaşmıştır (URL 5). Bu bağlamda film folklorun “yerelden ulusala, ulusaldan evrensele” taşınma sürecinde önemli bir rol oynamıştır. Devir filmi, bir mitin etrafında filmi nakşetmenin o miti yeniden yaratmanın “farkındalığı” ile ortaya konulan bir film olması nedeniyle sanat formlarında görülen tek tiplleşmenin karşısına evrensel olduğu iddia edilen tek yönlü ölçütlerin reddi ve farklılıkları ortaya koyma yolundaki çabaları ile kültür aktarımına ve yeniden canlandırmaya da katkı sağlamaktadır. Dolayısıyla film bir “uygulamalı halk bilimi” örneği oluşturmaktadır. Ayrıca Devir filmi gele-

neksel uygulamalardan, mitlerden, inanışlardan, ritüellerden ve geleneksel kültürden “farkında olarak” yararlanılan çok katmanlı bir yapı ile içeriğini bunlar üzerinden kurgulayan “belgesel-kurgu” bir yapıdır. Bilindiği üzere toplumsal yapının sürekliliğinde ortak belleğe ait öğelerin hatırlanması ve bir disiplin çerçevesinde tekrarı büyük öneme sahiptir. Çünkü toplumsal belleğin en önemli öğelerinden olan ritüelistik uygulamalarda dinî, tarihî farklı katmanların ve çeşitli sosyal, mitolojik tabakaların izleri bulunmaktadır.

“Yünüm böğet” şenliği ve buradan beslenerek ortaya konulan Devir filmi bir döngüsellığe sahip olan “yaratılış, yıkılış, yeniden yaratılış” arketipi ile zamanın döngüselliğini ortaya koymaktadır. Bilindiği üzere “İçsel tutarlılığı olan, sistemleştirilmiş ve genellikle bir mitos ya da gizemleştirilmiş bir tarihin yeniden canlandırılmasına yönelik ritler süreci” (Özbudun 1997: 19) olarak tanımlanan ritüellerde simgesel anlamlarla yüklü eylemler yer almaktadır. Ritüelin simgesel anlamını Victor Turner *Ritüeller Yapı ve Anti-Yapı* adlı eserinde “ritüellerde sergilenen stilize hareketleri görmek, izlemek ile o hareket ve sözcüklerin onlar için ne anlam taşıdığını anlamak bambaşka şeylerdir” (2018: 18) diyerek ortaya koyar. Stanly Tambiah da “The Magical Power of Words” adlı çalışmasında ritüeli, gruplar ya da bireyler tarafından kurumsal amaçlar doğrultusunda icra edilen bir etkinlik olarak tanımlar. Ritüelin semantik yapısını değerlendiren, hangi durumlarda ve bağlamlarda icra edildiğini ve ürettiği sonuçlar bakımından incelenmesini “dış çerçeve”; ritüel esnasında kullanılan maddelerin seçim mantığı ve dilsel araçların senkronizasyonunu da “iç çerçeve” kavramları ile ifade eder (Tambiah 1968: 188). Bu bağlamda çalışmanın kuramsal temeli “iç çerçeve”, “dış çerçeve” kavramları üzerinden kurgulanarak film içerisinde yer alan “yünüm böğet” şenliği ve diğer mitik semboller, üretildiği tarihsel bağlamla ilişkilendirilerek; ritüel sembollerinin kavramsallaştırılma biçimleri işlev bağlamında değerlendirilerek, ritüelin altında yatan “sembolik anlam repertuarları” ve “icra edilme dinamikleri” çıkarılmaya çalışılmıştır.

1. Yünüm Böğet Şenliği

“Yünüm böğet” yayla döneminin ve yazın bitiminde çobanların sürüleriyle birlikte sudan geçme yarışı şeklinde düzenlenen geleneksel bir çoban bayramıdır. Yünüm böğet, “yünüm beğret”, “yünüm yüzdürme”, “koyun yüzdürme”, “koyun yıkama”, “yunum bögedi”, “sudan koyun geçirme”, “çoban bayramı” gibi adlandırmalarla da ifade edilmektedir. Doğa takvimine bağlı kalınarak yayla dönüşünde oynanan oyunlardan olan yünüm böğet etkinliklerinin altında “tüm yaz boyunca yaylalarda koyunlarını otlatan çobanların koyunların sırtındaki yünlerin eylül kırkımından önce yıkanarak temizlenmesi bunu da bir bayram havasında kutlanması yatmaktadır” (Koyuncu Okca 2019: 111). Zaim’in “yünüm böğet”, Şükrü Elçin’in “yünüm bögedi” (1997: 508) olarak ifade ettiği şenlik, Burdur’un yanı sıra, temel yapıları birbirine benzer nitelikte İzmir, Denizli, Mersin, Kayseri, Karaman, Mardin, Sivas, Muş, Yozgat ve Tokat’ta da icra edilmektedir (Koyuncu Okca 2019: 111). Temel geçim kaynağı hayvancılık olan kültürlerde çoban/çoban bayramları önemli bir yere sahiptir. Muhtar Kutlu’nun *Geleneksel Çoban Bayramları ve Fırat Havzasında Yaşayan İzleri* adlı çalışmasında belirttiğine göre çoban bayramları mevsimlik bayramlar içerisinde yer alır ve birbirini izleyen üç evrede gerçekleşir. Hayvan üretiminin başlangıcı olan “koç katımı”yla başlayan, yüzüncü günde kutlanan “saya” ve “koyunun yüzü” ile devam eden şenlikleri, koç katımından yaklaşık yüz elli gün sonra gerçekleşen “döl dökümü” adıyla bilinen kuzu doğumlarındaki kutlamalar izlemektedir. Farklı yörelerde yer alan “ilk süt sağımı”, “kuzu katımı” ve “yünüm bögedi” gibi törenler de çoban bayramları zincirinin halkalarını oluşturmaktadır (Kutlu 1989: 199, 202; Kutlu 1987: 114-124). Şükrü Elçin’e göre de Türk kültüründe

hayvan kültürü ile ilgili uğur ve bereketin temsili oyunu olan “saya gezme” ve “saya türküleri” gibi geleneklerin bir uzantısıdır (Elçin 1997: 511).

“Böğedi” kelimesi “durdurmak, harekete mâni olmak, kapanmak, set çekmek, toplamak” anlamlarına gelmektedir. “Büg” kökünden gelen ve en az 11. yüzyıldan beri kullanılan bu kelime Türkmen, Kırgız ve Çağatay Türkçeleri ile Rumeli ve Anadolu ağzlarında da yer almaktadır (Elçin 1997: 509). Andreas Tietze’ye göre böğet/büğet/büvet olarak kullanılan kelime “suyun önüne çekilen set, bent; su birikintisi, gölcük” anlamlarına gelmekte ve “böge-, büge-” fiil kökünden gelmektedir ya da “bük” isim köküne küçültme eki getirilerek oluşmuştur (2002: 380). *Tarama Sözlüğü*’nde ise böğet, büğet, büğdek, şeklinde “su bendi”, “akar çayda suyun biriktiği çukur yer” olarak ifade edilmektedir (1995: 736). Bilindiği üzere şenlikten önce yünüm böğedinin hazırlanma süreci yer almaktadır. Birkaç kişi çayın veya derenin suyunu çevirip önüne set kurarak orada bir gölet oluştururlar. Büğet/böğet gölet anlamına gelmektedir. Yünüm kelimesi ile birleşince koyunların sırtındaki yünlerin eylül kırkımından önce yıkanarak temizlenmesini ifade etmektedir. Fakat, “yünüm böğedi”nin su ile arınma üzerine kurulu bir ritüel olması nedeniyle “yunum böğedi” şeklinde de düşünmek, yani yıkanma kelimesiyle de bir bağının olması ihtimal dâhilindedir.

Selçuklu Devleti ve Osmanlı İmparatorluğu döneminde beri sürüp gelmekte (URL 6) olan yünüm böğede ilişkin Yusuf Erkan *Çobanların Bayramı* adlı yazısında “Hasanpaşa’nın 10 km kadar kuzeyinde Yuvalak-Kocataş’ta bulunan ve MS. 2, 3. yüzyıla tarihlenen “Güney Anadolu Tanrısı” ve aynı zamanda “Çobanların Tanrısı” olan atlı tanrı Kakasbos kabartmasının yoğun olarak bu kayada bulunması ile şenliğin bir ilintisi olabileceğini ve şenliğin tüm bu birikimin günümüze ulaşmış bir izdüşümü olabileceğini ifade eder” (URL 13).

Her yıl ağustos ayının son haftasında düzenlenen ve çoğunlukla iki gün süren kutlamaların ilk gecesi eğlence yapılmakta, sonraki gün sabah 05.30’da koyun yıkama ritüeli başlamaktadır. İsa Kayacan’ın Hasanpaşa Belediye Başkanı Bayram Yıldız’dan aktardığına göre; “Kasabada çobanlar, kendi koyunlarını otlatırlarken, para karşılığı başkalarına ait koyunları da otlatırlar. Çobanlar altı ay boyunca hem kendi koyunlarını hem de katılımcıların koyunlarını otlatırlar. Sezon bitiminde koyunları sahiplerine teslim etmeden önce yıkayıp temizlerler”. Koyunların yıkanması bir ritüel ve yarışma biçiminde yapılır. Çobanlar “yünüm böğet” şenliklerine kadar, koyunlarını iyi besleyerek, süsleyerek hazırlık yaparlar ve kendilerine en çok bağlı elcik¹ koyunları seçerler. Şeker, lokum, arpa gibi yiyeceklerle özel olarak beslenen elcik koyunlar, aşı taşı olarak adlandırılan kırmızı renkli taştan elde edilen boya ile boyanır. İpten yapılmış püskül gibi, çan gibi süs araçları ile koyunlar süslenirler. Şükrü Elçin, bu süreçte çobanın verdiği emeği, başarılı olan çobanın suyun içinde -gururla- mâni ve türkü söylemeye başladığını şu örnekle ortaya koyar:

Ekili tarlalarda gütmedim,
Sabaha kadar karı koynunda yatmadım,
Hırsızlık koyun alıp satmadım,
Emek çektim dayılar, emek.

Muhtar koyunu gibi ekin yedirmedim,
Fasulyadan bıktım, pancar isterim dedirtmedim.
Merada güttüm dayılar, merada.

Muhtar kıskandı, aza kıskandı bu sürüye (sürüyü)
At oldu, kısrağ oldu, deve oldu sandı sürüye

Bana koyun güdemez deyenler pişman oldu (Elçin 1997: 510).

Sürüyü besleyen çoban ya da çobanlar sürünün önünde, kendilerine has bağırış ve nidalarla tepeden aşağıya koşarak koyunları indirmeye çalışırlar. Sürünün ardından havaya silah atılarak koyunların böğete indirilmesi, suya atlamaları amaçlanır ve sağlanır. Yünüm Böğet şenliğinden bir gün önce yapılan bu törene “tos tos” denilir. Tos tos töreninin yapıldığı akşam, halk arasında eğlenceler gerçekleştirilir. Bu şenlikler 1997 yılına kadar, gruplar hâlinde halk arasında yapılırken 1997 yılından itibaren Hasanpaşa Belediyesi tarafından “1. Geleneksel Hasanpaşa Yünüm Böğet Şenlikleri” adıyla düzenlenmeye başlanır (URL 7).

Çoban bayramı, yünüm böğet şenliği ya da koyun yıkama geleneği çobanların, dağdan topladıkları kırmızı taşı dibekte dövüp eleyerek elde ettikleri kırmızı toz boya ile boyanan koyunları sudan geçirme yarışıdır. Bu yarışma, yöre halkının beraber eğlendikleri, içerisinde “rekabetin” ve “arınma ritüelinin” yer aldığı yıllık bir şenliktir. Yörede her yıl düzenlenen yünüm böğedi geleneğine göre çobanlar sürüleriyle beraber teker teker suya girmekte ve suyu peşlerindeki koyunlarıyla birlikte geçmektedirler. Tereddütsüz bir biçimde sürüsünü peşinden suya sokmayı başarabilen çoban yarışmanın galibi olmaktadır.

Derviş Zaim, şenlikten *Atlas* dergisi aracılığıyla haberdar olduğunu, filmin ön hazırlığı sürecinde şenlikle ilgili bilgi edinme hususunda ise Metin And’ın çalışmalarından faydalandığını belirtir. “Kökene antik döneme kadar giden ve mevsimlerin döngüsellığı bağlamında hayvanlar yaylaya çıkarken ve yayladan inerken bazı şenlikler yapılmaktadır. Bu döngüsellığı kutsayabilmek için, mesela hayvanlar yaylaya çıkarken yaz başında, hayvanları ateşlerin arasından geçirirlermiş. Hayvanlar yayladan inerken de yaylanın kirinden, pasından, tozundan arınsın diye ağıllarına, kışlaklarına girişi göstermek için, simgesel bir geçiş olarak sudan geçirirler” diyerek yörede söylenen “Yaylaya çıkarken iki şey önemlidir, yaylaya çıkış ve yayladan iniş” sözünü de anımsatan Zaim, koyun yıkama şenliğinin de yayla döneminin bitiminde koyunları kışa hazırlama mahiyetinde olduğu konusunda Metin And’ın tespitleri olduğunu, Anadolu oyunları ile ilgili çalışmalarında bunun izlerine rastladığını belirterek, bu döngüsellik üzerine bir film yapma düşüncesinin o sıralarda kesinleştiğini ifade eder (URL 5).

2. Devir: Yaratılış, Yıkılış, Yeniden Yaratılış

Bir mevsimden diğerine geçiş dönemlerinde ya da hayatın bir döneminden diğerine geçişte yapılan kutlamalar (Smith 2009: 341) neredeyse bütün toplumlarda görülür. Takvimsel olarak belirlenen aralıklarla (Stoelle 2009: 334) düzenlenen bu kutlamaların zamanı ise genel bir “takvim geleneği”ne ya da yerli üretim şartlarına göre belirlenir. Doğa ve iklim ve koşullarına bağlı olarak mevsimlik bayramların kutlama zamanları farklılık gösterebilmektedir. Mesela, koç katımı; baharın geç geldiği yerlerde güz sonlarında, kışın kısa sürdüğü, baharın erken geldiği bölgelerde ise güz başlarında yapılır. İnsanlar takvim ve zamanla kurdukları bu ilişkide doğayı baz alarak oyunlar dolayımıyla zamanı görünür kılarlar. Doğanın canlanması, bağ bozumu, hasat, hayvanların yaşamsal süreçleri bu şenliklerin ve oyunların icra edilme zamanlarını belirler. Bu bağlamda bereket ve bolluk temennisinin ön plana çıktığı bu oyunlar, şenlikler, “hatırlanması gerekli bilgi ve uygulamaları hatırlatan birer zaman durağı olarak düşünülebilir.” (Metin Basat 2017: 86) ifadesinin de işareti ile ayırıcı değerler sunmaktadır, ki Devir *Türkçe Sözlük*’te de “Kendine özgü bir özellik taşıyan zaman parçası; dönme, dönüş” olarak ifade edilmektedir (1998: 573). Bu döngü Devir filminde yazdan kışa, kıştan yaza geçiş olarak yer almaktadır. Halk takvimi geleneğine yansımalarıyla nedeniyle de mevsimlik bir bayram niteliği taşımaktadır.

Yünüm böğet, takvime dayalı bir mevsim geçişi, döngüsel bir ritüeldir. Doğanın ölüp dirilmesi, yaz kış çatışması, bilindiği üzere oyunun ve pek çok ritüelin kökenine kaynaklık etmektedir. Mısır, Frig, Hitit, Suriye, Yunan gibi pek çok kadim kültürde ve Kybele ve Attis, İsis ve Osiris, Aprodite ve Osiris mitlerindeki ölüp dirilme motiflerinde yaz kış çatışması dolayısıyla mevsim döngüsü yer almaktadır (Frazer 2004, And 1962).

Homo Ludens Oyunun Toplumsal İşlevi Üzerine adlı eserinde Huizinga, hayati öneme sahip ihtiyaçların giderilmesine yönelik icraların oyun şekline bürünerek kültürün, oyun ortamında ve oyun şeklinde geliştiğini ifade eder. Bireyler ve toplumlar hayati ve dünyayı yorumlama biçimlerini oyun vasıtasıyla ortaya koymaktadır. İlkel kültürlerde törensel yarışmalar ve kutsal temsil, kültüre oyun içinde ve oyun olarak gelişme imkânı veren unsurları oluşturmaktadır. Bolluğun, refahın, kozmik ve toplumsal mutluluğun, üretkenliğin, kutsal danslar, mevsim dönümlerinin adakları, hayvan taklitleri, yiyecek şenlikleri aracılığıyla yapılan kutlamalar; odun kesme, bir dağa çıkış, bir ırmağın geçilmesi, çiçek toplama gibi törensel yarışmalar kültürü besleyen oyunusal unsurlardır. Tüm bu unsurlar; bolluk, bereket ve refah içinde sürdürülecek bir yaşam isteği ve inançla bağlantılı olarak icra edilmektedir. Bu oyunların toplumun refahı ve mutluluğu için bir zorunluluk arz ettiğine inanılır. Bunların yanı sıra erdem, saygınlık, şeref, için yapılan mücadeleler de görülmektedir. Meydan okumalar, çekişmeler, atışmalar, bilmece, söz yarışmaları; bir yarışma şeklinde, bu gaye ile icra edilmektedir. Arkaik kültürün oyunla olan bağımlı gösteren bu uygulamalar daima belli kurallar çerçevesinde icra edilmektedir (Huizinga 2006: 80-86). Yünüm böğet şenliğinde de bu anlamda hem kazanana itibar sağlama hem de derin anlamda çobanla koyun arasındaki güven ilişkisi temelinde gerçekleşen bir “arınma” ritüeli yer almaktadır.

Bilindiği üzere pek çok kültürde ve Türk tarihinin her döneminde suya ayrı bir önem verilerek yaratma, yok etme, yeniden canlanma, arınma gibi farklı semboller ve değerler atfedilmiştir. “Su kültü, Türklerde kadim zamanlardan beri vardır. Bunun temelleri de ‘yer-su’ inanış ve anlayışına” (Ögel 2001: 145) dayanmaktadır. Türk kültür ve inanç sisteminde de ölümsüzlük verme özelliğiyle “bengi su” kavramıyla nitelendirilen “hayatın kaynağı” olan su, aynı zamanda “yenilenme” ve “arınma” vasıtası olarak kabul edilmiştir. “Bir geçit olarak kabul edilen suyla temas etmeden önceki hâl ile suya temas ettikten sonraki hâl birbirinden farklıdır, suya giren ile çıkan hiçbir şey aynı değildir. Suya girmeden önceki hâl kaosu, karmaşayı, kirliliği temsil ederken; sudan çıktıktan sonraki hâl kozmosu, düzeni, temizliği temsil etmektedir.” (Baysal 2019: 142). Bu bağlamda Mircea Eliade su ile arınmanın, hep aynı etkiye sahip olduğunu ifade eder. “Suyun içinde her şey çözülür, her form bozular, yaratılmış her şey varlığını kaybeder. Suya daldırdıktan sonra hiçbir şey, bir taslak, bir işaret, bir olay, önceki hâlini devam ettiremez.” Dolayısıyla suya daldırma, sudan geçme/geçirme “İnsan düzleminde ölüm, kozmik düzlemde ise periyodik olarak dünyayı ilksel okyanusta yok eden tufan demektir. Bütün formu bozarak, öncesinden tamamen uzaklaştırarak su; arındırma, yeniden yaratma, yeniden doğdurma gücünü kazanır; zira kendisine daldırılan şey “ölür”, dolayısıyla o şey, günahsız ve geçmişli olmayan bir çocuk gibi, sudan tekrar dirilir ve yeni bir evrimle yeni ve gerçek hayata kavuşur.” (Eliade 2005: 233). Bu bağlamda su da ateş ve toprak gibi ritüelistik pratiklerde arınma sürecinde önemli bir role sahiptir. “Ayrıca her ritüelin ilahi bir modeli, arketipi vardır” (Eliade 1994: 35). Eliade’nin devresel zaman ve tarihin periyodik yeniden doğuşu anlayışı bağlamında “ebedi dönüş mitosunu” kavramsallaştırmasıyla bağlantılı bir döngüsellige sahip olan “yünüm böğet” de “yaratılış, yıkılış, yeniden yaratılış” arketipi ile zamanın döngüsellliğini ortaya koymaktadır.

Devir aynı zamanda sufilikte ve ezoterizmde kullanılan bir terimdir. Bazı sufilere göre “madde âleminde ruhlar önce cansız madde, sonra bitki, sonra hayvan, sonra insan biçiminde doğarak”, “insan-ı kâmil” olma yolunda sürekli olarak gelişir, olgunlaşırlar. “Hakk’a vasil olur. İnsan-ı kâmil’e kadar olan çizgiye kavs-i nüzul (iniş yarım dairesi), insan-ı kâmil ile başlayan Allah’a dönüş çizgisine (ulaşma) de kavs-i urûc (çıkış yarım dairesi) denir. Kavs-i urûc ile varlık vücud-ı mutlaka yani aslına döner ve bu harekete devir konusu “devir” olan tasavvufî şiiriere “devriyye” adı verilir (Cebecioğlu 2009: 165-166). Film karakterlerinden Mustafa ve Takmaz Dayı dolayısıyla “insan-ı kâmil” olma sürecine dair de referanslar yer almaktadır. “Takmaz” lakaplı “usta” çoban Ramazan Bayar’ın bazı şeyleri aslında kafasına taktığı, kendine dert edindiği görülmektedir.

3. Çobanlık Peygamber Mesleği

Koyun sürülerini besleyip güden çoban kadim arketiplerden biridir. Çoban, sürüleri koruyan, besleyen ve çoğaltan bu sayede insanların hem giyinme hem de beslenme ihtiyacının giderilmesini sağlayan kişi olmasının yanı sıra kahraman arketipinin dönüşümü, lider simgesi olarak da önemlidir. Eski Ahit’te yer alan İbrahim, İshak, Davut ve Yakup peygamber çobandır. Musa peygamber çobanlığı sürecinde sahip olduğu asayla kavmini Mısır’dan çıkarır. “Koyunun canlısı da kurban edilmiş de koruyucu kabul edilir. Atına’da bir genç sırtına koçu alıp koşarak kentten uzaklaşırsa veba salgınını uzak tutacağına inanılırdı. Mısır’daki salgından Yahudiler kapılarına kurban kanı sürek kurtulur” (URL 8).

Sümerlerde tanrı Temmuz çobandır (And 1962: 8). Küçük Asya’da ve Yunanistan’da Hermes sürülerin ve çobanların tanrısı kabul edilmektedir (Soykal Alanyalı 2011: 150). “Antik Yunan’da tanrıların habercisi olan “iyi çoban” Hermes Kriophoros çoğu zaman omuzlarına aldığı koçla tasvir edilmektedir (Ergun 2011: 308). İkonografik motif kemikleşmiş olan Hermes Kriophoros’un Hristiyanlıkta iyi çobana yani Hz. İsa’ya dönüştüğü rivayetler arasındadır (URL 8). İsa Peygamber aynı zamanda, insanların günahları uğruna kurban edildiği için, Tanrı’nın Kuzusu (URL 9) (Yuhanna İncil’i 1. Bab) olarak da nitelenmektedir. “Hz. İsa’nın mesih olarak gelişini haber veren Vaftizci Yahya da çobandır ve elinde asası, ayaklarının dibinde kuzularla tasvir edilir”. Vaftizci Yahya, İsa’yı ilk gördüğünde müritlerine “İşte dünyanın günahını ortadan kaldıran Tanrı’nın kuzusuna bakın.” (İncil 2005: 176) der. Yuhanna İncil’i 10. babda “İyi Çoban” bölümünde İsa “Ben iyi çobanım! Ben koyunlarımı tanırım. Koyunlarım da beni tanır. Ebedi Baba beni tanır. Ben de ebedi Baba’yı tanırım. Ben koyunlarım için canımı veririm.” der. Hermes Kriophoros da koyunları meradan indirerek çobanların yarısındaki gibi bir temizleme, yıkama, arındırma töreninden geçirirdi. Suyla vaftiz etme de bir saflaştırma ve arındırma ritüelidir.” (URL 8, URL 10). Filmde de Ramazan Dayı çobanlığı peygamber mesleği olarak nitelendirmektedir ve film sahnelerinde yer alan duvar halısında Hz. Musa yer almaktadır, o çobanların piridir.

Tevrat’ta yer alan tefsirlere göre Adem’in oğulları Habil ile Kabil’den biri çoban, diğeri çiftçidir. Ayrıca Hz. Muhammed de çocukluğunda ve hayatının ilerleyen dönemlerinde zaman zaman çobanlık yapmıştır (Çoban 2015: 32-33).

Fuzuli Bayat’a göre peygamberlerin bazılarının koyun bazılarının kuzu otlatması tesadüf değildir, “peygamberlikle Tanrıoğlu kompleksinin aynı sistem dâhilinde işlediğini betimler.” Tanrıoğlunun mitolojik ve epik, peygamberliğin ise dini bir anlayış olması fark yaratmaktadır, fakat kozmik bilgi bağlamında farklı kültür olgularının kökeninin aynı olduğu ve her ikisinin de çobanlık ekseninde birleştiği vurgulanmalıdır. Tanrıoğlu, Tanrı’nın hükmündedir ve fiziki güce dayalı konar-göçer kültürün mahsulüdür, peygamber de göçebelikten yerleşik ya da yarı yerleşik hayata, dolayısıyla üretime geçiş

devrinin Tanrıoğludur. Çobanlık, yerleşik hayatta yeni bir uyarlanma modeli olarak yer almaktadır. Bu da çobanlığın toplum-doğa sentezinin, iki kültür ögesini birleştirmesinin kanıtı olarak değerlendirilmelidir. Ayrıca bilgelik kaynağı ve yol göstericilik işlevi olan Çolpan/Çoban Yıldızının çobanların hamisi olması çobanlık kültürünün eski inançlarla paralel geliştiğinin kanıtı olarak değerlendirilmelidir. Ayrıca Anadolu’da Çoban Baba, Çoban Dede adıyla pek çok yatır ve evliyanın olması, ermiş pek çok kişinin çobanlık yapmış olması çobanlığın tasavvufi bir özellik kazandığını göstermektedir. Türk kültüründe çobanlık da demircilik, şamanlık gibi iki dünya arasında arabuluculuk yapan kutsal bir meslek kabul edilmiştir. Doğayla toplum, insan ile hayvan dünyası arasında vasıttadır (Bayat 2011: 167-181).

4. “Devir”de Modernite Eleştirisi ve Hayvan Sevgisi

Köyde yüzyıllardır devam eden doğayla barışık, geleneksel yaşam, modernite ve moderniteyle paralel olarak kapitalizm tarafından tehdit edilmektedir. Takmaz Dayı ve köydeki genç çobanlar, yünüm böğet koyunların postunu boyamak için kırmızı renkli bir kayadan aldıkları parçaları toz hâline getirip elemekte, toz boya elde etmektedirler. Daha sonraları köy etrafındaki kırmızı kayaların olduğu yerde bir mermer ocağı açılır ve bu alanın etrafı tellerle çevrilir. Kırmızı boyayı elde edecekleri taşları toplamak için dağa çıkan yöre halkının önüne bir maden şirketinin özel güvenliği ve sınırı çıkar! Bu büyük maden şirketi, etrafı çevrili alan içerisine giremeyeceklerini söyleyince Ali adındaki genç çoban, İstanbul’da bir nalburdan hazır, kırmızı toz boya alır. Fakat sonraki yıllarda boya elde etmek için kırmızı renkli taşların bulunması zor olacak gibi görünmektedir. Çobanlar o yıl düzenlenen yarışmada koyunlarını Ali’nin İstanbul’dan getirdiği hazır, toz boya ile boyar. Taş boyaya göre rengi daha açık kalan boyayı köylüler de beğenmez “toz boya yaramadı” şeklinde yorum yaparlar. Oysaki köylüler de kırmızı taşları maden ocağının dev iş makinelerinin yaptığı gibi kütleler hâlinde koparabilecekken bunu tercih etmezler, ilk yarış için taş alınan sahnede küçük bir kazmayla hafif darbeler vurarak, adeta onu incitmeden naif bir biçimde kayayı eşeleyerek fazlasını değil, sadece ihtiyaç olanı doğaya nazik davranarak alırlar ve böylelikle doğanın var olmasına olanak tanınacağı, dolayısıyla doğa ve insanın birbirini var etmesinin mümkün olabileceği vurgusu yapılmaktadır.

Yöre halkının, koyunlarını boyamak için kullandıkları kırmızı taşın olduğu alan, ondan kâr elde etmek isteyen sermayenin tehdidi altındadır. Sermaye, bölgedeki geleneksel hayatın sürekliliğini sekteye uğratabilecek bir tehdittir. Bununla birlikte, geleneksel yaşamın ve modernitenin insanları da farklıdır, maden şirketinin mühendisi ava/avcılığa meraklıdır; kovalamak ve öldürmekten haz alan, bu haz uğruna yok etmeye meyilli, doğadaki geyikleri avlayabilen, kapital ekonomik sistemin ürettiği bir insan profilidir. Mühendisin şoförlüğünü yapan Çoban Ali ise onunla tezat oluşturacak bir mizaca sahiptir; canlıya ve doğaya saygılı, onları yok etmek bir tarafa incitmekten imtina etmektedir ki bu nedenle kesimhanede çalışmamıştır. Maden şirketinin mühendisi ile Ali ava çıkar. Mühendis avda bir geyik vurur ve vurduğu geyiğin boynuzlarını kesip alır. Ali, mühendisin geyiğin boynuzlarını almasından rahatsız olur, vicdan azabı duyar. Dolayısıyla hayvanın yeniden tam bir şekilde dünyaya gelmesi devrini eksiksiz tamamlaması için tahtayı çivilerle birleştirerek boynuz yapar. Tahtadan yaptığı geyik boynuzlarını, geyiğin ölüsünün olduğu yere bırakır. Geyik; Türk kültüründe mübarek ve uğurlu sayılan, menkıbelerde kutsallık atfedilen halk inançlarında öncülük rolü verilen bir hayvandır (Üçer 2013: 5). Geyik, Anadolu’daki pek çok evliya menkıbesinde yol gösterici veya rehber olarak yer almakta; binlerce yıldır avlanmasına rağmen avlanmasının avlayan kişiye uğursuzluk getireceğine inanılmaktadır (Dalkesen 2015: 65-66).

Daha önceki sahnelerde de Takmaz Dayı, Mustafa ve Ali birlikte et yerler; yemek bittikten sonra Takmaz Dayı, Ali'ye hayvanın kemiklerini bir yere gömmesini, eksik kemikler için de tahta parçası koymasını tembihler. Gerekçe olarak da “Hayvan sağlam doğsun.” der. Takmaz Dayı'nın yapılmasını istediği küçük ritüeli reel yaşamda pekiştiren bir örnek olarak birkaç sahne sonra da televizyonda kulakları, bacakları eksik doğmuş bir koyun haberi aktarılır. “Animizme göre; ruhlar, öbür dünyada da bu dünyanın benzeri bir hayat sürdüğünden ölünün öbür dünyada başkalarına muhtaç kalmamasını sağlamak gerekir” (Artun ty.: 4). Hem geyik hem koyun sahnesinde bu inanç vurgulanmaktadır. Hayvan öldüğünde kemikleri tam, eksiksiz olarak gömülürse ancak tekrar tam ve eksiksiz şekilde, bir bütün olarak devrini tamamlayacaktır. Ölümsüz olan ruhun kanda ve kemikte olduğu inancının bir neticesi olarak Türkler, ölen kişinin öbür dünyadaki hayatını devam ettirebilmesi için, vücudun olduğu gibi muhafaza edilmesine özen gösterirlerdi. “Avladıkları ya da kurban ettikleri hayvanların kemikleri kırılmaz, köpeklere verilmez, ateşte yakılır veya toprağa gömülürdü. Bazı özel ritüellerden sonra da kurban kemikleri toplanıp biri kaba konularak kayın ağacına asılırdı” (İnan 1986: 105). Zekeriya Karadavut da “*Kemiklerden Diriltme*” *Motifinin Kaynakları ve Anadolu'daki Varyantları Üzerine* adlı çalışmasında kemiklerin eksiksiz bir şekilde gömülmesi gerektiği inancının hem İslamiyet öncesi ve sonrasında hem de Hristiyanlıkta yer aldığını ifade eder. Kur'an-ı Kerim'de Bakara suresinin 259. ayeti ile Tevbe suresinin 30. ayetinde Üzeyir Peygamber kıssasında Allah'ın yüz yıl önce ölmüş bir eşeğin kemiklerini bir araya getirerek tekrar diriltmesi anlatılır. Üzeyir Peygamber bağında çalışırken yorulunca bir ağaca yaslanıp dinlenir. Bu arada etrafındaki kemiklere bakarak Allah'ın bunları nasıl dirilteceğini düşünürken Azrail Üzeyir Peygamber'i öldürür. Yüz yıl sonra tekrar dirilen Üzeyir Peygamber kısa bir süre uyuduğunu zanneder. Eşeğini aradığında eşeğinin yerinde bir yığın kemik görür. Allah kudretiyle o kemikleri bir araya getirerek eşeği yeniden diriltir. Anadolu'da anlatılan Hacı Bektaş Veli, Abdurrahman Erzincanî, Avni Şih, Sultan Sücaüddin, Çoban Baba, Şeh Kemal Baba, Şah Kızıl Deli ve Zeynel Abidin Elik'in menkıbelerinde ise koç, koyun, geyik, keklik gibi hayvanların kemiklerinden tekrar dirildiği; velilerin kerametlerinin sınanma ve imtihan edilmesi amacıyla kemiklerinin saklandığı durumlarda ise bu dirilmenin, saklanan kemiğe bağlı olarak eksik olduğu ortak motif olarak görülmektedir (Karadavut 1994: 232-237).

Kuzu sahnesini Hz. İsa ile ilişkilendiren yorumlar da mevcuttur.

Devir'de Ali'nin geyiğe tahta boynuz yapmasına neden olan, koyun kemiklerinin eksiksiz gömülmesinin gerektiren pagan geleneği sürdüren yemek sahnesi de ilginç: İsa'nın Son Yemek'i Yahudi geleneklerindeki Passah Bayramı yemeğidir. Kurban edilen kuzular yenmiştir. Ki sonradan Hristiyanlıkta İsa'nın göğe yükseldiği Paskalya Bayramı olarak kutlanacaktır... Devir değiştiğinde inanışlar ve gelenekler de devredecektir geleceğe ve başka biçimlere dönüşerek, döngüyü sürdürecektir, çevrimi tamamlayacaktır (URL 8).

Bu bağlamda “çoban” üzerinden insanın, “yünüm böğet şenliği” ve “hayvanların kemiklerinin eksiksiz bir şekilde gömülmesi gerekliliği” üzerinden de doğanın ve hayvanın devrini tam olarak, eksiksiz bir şekilde tamamlayabileceği ortaya konulmaktadır.

Her çoban sürüsünü ayrı ayrı gölden geçirdiği ve sürüsünü tereddütsüz hızlı bir biçimde gölden geçiren çobanın birinciliği kazandığı yarışmada tecrübeli çoban Takmaz Dayı son sekiz yılın birincisidir; fakat bu kazanma hırsından ziyade koyunlarını gerçekten sevmesinin, korumasının, şefkatinin ve onların güvenini kazanmış olmasının getirdiği bir başarıdır. Koyun, çobanı ile arasında bağ, yakınlık ve güven varsa çobanını izleyip suyu geçmeye çalışmaktadır. Dolayısıyla suya dalma, koyun ve çoban arasındaki bağ sayesinde mümkün hâle gelebilmektedir. Son sekiz yılın birincisi Takmaz Dayı ve

Mustafa boya için taş almaya gittikleri yerden dönerken yolda Takmaz Mustafa'ya "akkuyruk" otunu gösterir ve kaynatılmış hâlinin koyunların yarasına iyi geleceğini söyler. Bu sahnede, modernite tarafından çoğunlukla reddedilmesine rağmen dünyanın birçok yerinde varlığını sürdüren modern tıbbın yetmediği durumlarda başvurulan geleneksel uygulamalara (Ersoy 2014: 182) ve halk veterinerliğine de gönderme yapılmıştır. Takmaz Dayı, iyi bir çoban olmakla birlikte, aynı zamanda iyi bir halk veterineridir. Ya da başka bir bakış açısıyla iyi bir çoban olmanın yolu hayvanların bakım ve beslenmesine dair bütün bu bilgilere sahip olmaktan geçmektedir. Ayrıca yaşlı ve tecrübeli çoban, yani "usta" olan Takmaz Dayının, koyunları tedavi etmek için "akkuyruk" otunu kaynatırken genç çoban Mustafa'ya söylediği "Bu işleri aşkla yaparsan, birinci de olursun daha da ileri de gidersin. Hem birinci olmak nedir ki?" ifadeleri ile Takmaz Dayı, koyunların acılarını dindiren, dertlerinin dermanı olan; dilinden anlayan, tecrübeli, bilge bir kişilik özelliği gösterir ve birinciliğinin gerekçesini de aslında bir anlamda ortaya koyar. Takmaz Dayı ve Mustafa arasında geçen bu diyalog ayrıca geleneksel karakterli pek çok meslekte görülen usta çırak ilişkisine dayalı bir öğretim sürecinin de yansımasıdır. Çünkü, "Çocuk yaşlarından itibaren aile büyükleri ile birlikte yaylalarda ve köylerde koyun sürülerini olatmaya başlayan çoban adayları, mesleki bilgi ve tecrübelerini uzun süreli bir gözlem ve uygulamaya borçludurlar. Hayvanların ideal yaylım zamanları, hayvanlar için elverişli otların türleri, hayvan hastalıkları ve bunların tedavî biçimleri, hava durumunun tahmini, yabancı hayvanlardan koruma ve korunma gibi pek çok mesleki bilgi birikimini, geleneksel yöntemlerle edinmektedirler. Dolayısıyla çobanlar, geleneksel ekolojik ve teknik bilgilerini dinamik, katılımlı bir eğitim süreci ile edinirler" (Aça 2018: 77-78).

Bir başka sahnede ise hayvanlar şenlik için hazırlanırken gençler bir püskürtücü ile su sıkarak hayvanları boyarken Takmaz Dayı, suyu ağzıyla püskürtmektedir. Suni bir aracı değil, daha zor olmasına, daha çok emek istemesine rağmen atadan gördüğü biçimi, geleneksel olanı tercih etmektedir. Bu işleri aşkla yapmaktadır.² Hayvancılığın temel geçim kaynağı olduğu Türk kültür hayatında özellikle göçerlerde hayvanlar evin bir ferdi olarak görülmektedir, annelerinden, çocuklarından ayrı değerlendirilmemektedir. Bakım, beslenmeleri büyük bir özveri ve şefkatle yapılmaktadır.

"Devir"de de çobanların koyunlarına olan sevgisi büyük bir içtenlikle aktarılmıştır. Genç çoban Ali, bir süreliğine İstanbul'da bir kesimhanede çalışmaya başlar ve oradaki hayvanlara karşı takınılan tavırdan rahatsız olur, genç çobanın yüreği mezbahada çalışmayı kaldırmaz. Köyüne geri döner. Bu sahne tabiatın, ekosistemden daha önemli bir şey olamayacağını en güzel ifadesidir. Çalışmaya gittiği İstanbul'a uyum sağlayamaması, kesimhanede mekanik bir şekilde işlerin yürütülmesi, geleneksel yaşam kültürünün endüstriyel şehir kültürüyle uyuşmaması, değerlerinin bu yapıyla örtüşmemesi yüzündendir.

Aynı çoban, şenliklerin önemli bir parçası olan ve lider koyunu boyamakta kullanılan kırmızı tozun hammaddesini elde etmek için kırmızı kaya ararken yol üstünde rast geldiği bir örümcek ağına zarar vermemek için itina ile üzerinden geçer. Filmin bu sahnesinde Ali'yi bu davranışa yönelten tabi ki öncelikli olarak doğa ve hayvan sevgisidir, fakat örümcek ile inancın kaynağına başka bir referansta da bulunulmuştur. Bilindiği üzere, Hz. Muhammed ve Hz. Ebu Bekir Sevr Mağarası'na gizlendiklerinde, Mekkeliler mağaranın önüne gelirler, lakin mağaranın girişinde mağaranın içinde insan olduğuna dair hiçbir iz ve işaret yoktur. Bir örümcek mağaranın girişini ağlarıyla örümştür (Alioğlu 2009: 110). Zaim bir röportajında: "İnsanın doğa ile daha dengeli bir ilişki kurması için girişeceği muhtemel bir çaba, geçmiş kadim kültürlerle nasıl birleştirilebi-

lir sorusunu önemsiyorum. Geçmişimiz vicdanımızı diri tutmak için bize bir ipucu verebilir mi, sorusu yanıtlamamız gereken bir sorudur.” (URL 11) der. Yağmur duası ile başlayan açılıştan, kesimhane görüntülerine ve kulağı, bacağı eksik doğan koyun haberlerine kadar aslında “kuraklaşan”, “genetiği bozulan doğa” ile “tüketen ve vahşileşen bir insan doğası”ndan söz ederken örümceğin yuvasını bozmaktan imtina eden Ali’nin görüntüleriyle de ekolojik açıdan doğaya olan saygıyı/saygısızlığı sorunsallaştırır.

Önemli olanın birincilik olmadığı, gerçekten doğaya ve hayvana saygı ile yaklaşıldığında, koyunlarla güçlü bir bağ kurulduğunda birinciliğin kendiliğinden geleceği Mustafa üzerinden bir kez daha vurgulanır. İlk yarışmada üçüncü olan Mustafa yarışı kazanamadığı için çok üzgündür. Bu nedenle bir ahırda içki içtikten sonra “kırmızıya boyadığı koyunlarından birini alıp dışarı atar. Rüyasında dışarıya attığı koyunun diğer çobanlar tarafından kesildiğini görür. Sabah olduğunda ise koyununu dışarı attığı için pişmandır. Koyunun yanına gider onu sever, okşar, onunla ilgilenir ve koyunu ahıra geri götürür” (Akçora 2015: 74). Ayrıca Mustafa koyunları boyamak için kırmızı taş ararken, kesilmiş tavuk ayakları görür. Bakışlarıyla o görüntüden duyduğu rahatsızlık bellidir, ama Takmaz Dayı ya da Ali’deki hassasiyeti gösterip kemikleri gömmez. Çobanlığın peygamber mesleği olarak tanımlanmasının tabi ki mitik boyutu vardır ama, çobanların peygamber sabrında ve şefkatinde olması gerektiğini aktaran sözlü anlatılar da mevcuttur. Benzer şekilde Muhtar Kutlu’nun Tunceli ilinin Pertek ve Çemişgezek ilçeleri arasında kalan Şavak yöresi göçerleri ile yaptığı saha araştırmasında çobanın mesleki yeterlilik için sahip olması gereken bilgi ve becerinin yanı sıra kişiliğine ilişkin olarak da “hayvanları sevmesi, onların derdinden anlaması lazım. İyi çoban hayvana vurmaz, iyi çoban hayvanları sever, onları okşar. Çobanın sabırlı olması lazım, koyun gütmek kolay değil. Sabır ister... Koyuna taşla, değnekle vuran adam çoban olamaz.” ifadeleriyle kaynak kişilerce de sabır ve şefkatin çobanlık mesleğinin temel gerekliliklerinden olduğu ortaya konulmuştur (1987: 89-90). Bu anlamda insanı kâmil olma sürecindeki devir de Mustafa ve Takmaz Dayı üzerinden verilmektedir.

Filmde dikkat çekici bir sahne de yarışma anında orada olmasına o anı orada yaşamasına rağmen Takmaz Dayı kendini yine televizyondan da izlemek ister, bozuk olan uydu alıcısını tamir ettirmeye götürür. Yolda arabasına bindiği kişi Takmaz’ın uydu alıcısını tamire götürdüğünü öğrenince “Televizyonsuz vakit geçmiyor”, der. Yarışmanın üçüncüsü Mustafa Bayar’ın evinde de yarışma televizyondan, tekrar izlenir. Yedi yıldır yarışmada birinci olan Takmaz Dayı ile röportaj yapan muhabirin “Belki bu yıl da birinci olursunuz” sorusuna, Takmaz Dayının “Burayı çekenler hep birinci olanı çekiyor” cevabı ile Ali’nin yeğenin yarışmanın televizyondaki gösterimini izlerken “seni göstermemişler” ifadesine Ali’nin “birinci olmayanı neden gösterebilirler” demesi de aslında tartışmalı alanlarından olan medya araçlarının odaklandıkları ya da yansıttıkları bağlam da bir eleştiri olarak okunabilir.

Yarışma sonunda derece alıp kürsüye çıkanlara ödülleri takdim eden milletvekili tarafından yapılan konuşmada “Toprak ve koyun, gerisi oyun...” denilerek toprak ve koyun dışında her şeyin önemsizliğe başlandığı kıyıcı bir modernite egemenliği yine eleştirilerek milletvekiline “koyuna sahip çıkacağız, toprağa sahip çıkacağız, üreteceğiz” dendirtecek asıl özgürleşmenin bunların korunmasıyla sağlanacağı ifade edilir.

Sonuç

“Devir” kültürden, gelenekten, ritüellerden ve mitolojiden beslenen, zengin referanslarıyla çok katmanlı yapı oluşturan bir filmidir. Geleneğin yanı sıra gelenekteki değişim ve dönüşümü, yabancılaşılmaya karşı direnme ruhunun nasıl devam ettirilebileceğine dair soru sormayı da amaçlamaktadır, bu bağlamda önemli bir farkındalık yarat-

maktadır. Yünüm böğet şenliğinin merkeze alındığı filmde Türk kültüründe önemli bir yeri olan doğa ve hayvan sevgisi ile modernite eleştirisi filmin ana eksenini oluşturmaktadır. Çünkü yünüm böğet şenliği sadece koyunları sudan geçirme yarışması değildir. Aynı zamanda, hayvanlarına elleriyle yemek yediren, onları seven çobana karşı duyulan güven neticesinde koyunların suya atılmasının hikâyesidir. Dolayısıyla yarışmayı kazanmak için yalnızca koyunun değil, çoban ve koyunun birlikte sergiledikleri performans yarışmanın sonucu üzerinde belirleyicidir. Koyunun suya dalması, koyun ile çoban arasında bağ, yakınlık ve güven varsa gerçekleşmektedir, koyun çobanını izleyip suyu geçmeye çalışmaktadır.

“Devir” filmi, Derviş Zaim’in diğer filmlerinde de olduğu gibi, Türk sinemasının kendine has özel dilinin, kültürel birikimimizden çıkarılabileceğinin örneğini ortaya koymuştur. Dolayısıyla Devir; geleneğin, kültürel pratiklerin sanatçıya, yazara, yönetmene esin kaynağı olması bakımından özgün bir örnek olarak değerlendirilebilir. Yönetmeni bu açıdan önemli kılan bu özelliğin bir örneği bu filmle bir kez daha gündeme gelmektedir. Derviş Zaim gelenekten yararlanarak yeni estetik değerleri Türk sinemasının toplumsal, kültürel ve ekonomik koşulları içinde çağdaş bir sinemaya dönüştürmeye çalışan sinemacılar için önemli bir örnek teşkil etmektedir. Zaim, Türk sinemasına gerçekçi, minimal ya da bağımsız yönetmenler arasında değerlendirilmektedir. Giderek gerçekle ilişkisi kopan (sanal gerçeklik, artırılmış gerçeklik, metaverse gibi kavramların tartışıldığı) bir dünyada yaşanıldığı düşünüldüğünde belki de fiziksel dünya ile onun gerçekliği arasında tekrar ilişki kurmak gerekmektedir. Sinema, gerçekle birey arasındaki ilişkiyi yok edebileceği gibi, o bağları tekrar kurabilme ya da güçlendirme kudretini elinde bulundurmaktadır. Yaşatılarak korunan geleneksel yapı, çağın yeni oluşumları ile eklenerek, gelecek kuşaklara aktararak, ulusal kimliği içerisinde barındıran kültür mirasına dönüşür. Bu bilinç içerisinde yapılan her çalışma Türk sinemasına özgün dilini kazandırmak yolunda ciddi bir adım olacaktır. Devir, sinemada geleneğin esin kaynağı oluşunun bir film yaratmadaki katkısını ortaya koymakla birlikte; koruma ve uygulamalı çalışmalar adına ikincil sözlü kültür bağlamında gelenekten yararlanma biçimlerini örneklemesi açısından da oldukça önemli bir filmidir. Türk sinemasındaki bu uygulamalar Öcal Oğuz tarafından “göç, kentleşme, modernleşme gibi nedenlerle kent sel alana taşınamayan ve sadece yaşlıların hafızalarında yaşayan kültürel mirasın kuşaktan kuşağa aktarılamamasının doğurduğu kültür kaybının telafisinin bir yolu olarak sürdürülebilir kalkınmaya aykırı düşmeyecek şekilde önerilen yeniden canlandırma” için bir yol olarak değerlendirilmelidir. Ki bu farkındalıkla belgesel-kurgu bir yapım olan 31 Mayıs 2013’te vizyona giren “Devir” 32. İstanbul Film Festivali (2013) Jüri Özel Ödülü ve 19. Londra Türk Film Festivali’nde “Golden Wings Dijital Dağıtım” ödülü almıştır. Yünüm böğet şenliği film sayesinde yerelden ulusala hatta evrensel taşınmıştır. Burdur Hasan Paşa’da yapılan festivale film çekilmeden önce 1000-2000 kişi katılmaktayken film sonrasında bu sayı 4000-5000 kişiye ulaşmıştır ki şenlik film sayesinde daha görünür, daha bilinir olmuştur. Uygulamalı halk biliminin temel gereklerinden olan “yaşayarak” “yaymak” için de yaşlı ve genç kuşağın hatta çocuklarla yetişkinlerin bir araya geldiği, “kuşaktan kuşağa aktarımın ve kültürel sürekliliğin sağlanmasının olanaklı kılındığı” sosyal grupların iletişimi ve etkileşimine olanak sağlayan zamanları oluşturmak için bir araç olmuştur. Ayrıca Walter J. Ong’un ifadesiyle “ikincil sözlü kültürün grup bilinciyle bir araya getirdiği insan topluluklarının birincil sözlü kültürden kat kat geniş olması” bağlamında değerlendirildiğinde ve sinemanın ulaşabileceği kişi sayısı göz önünde bulundurulduğunda, milyonlarca insana aynı anda hitap edebilme gücü nedeniyle yünüm böğetin bilinirliğine katkı sağladığı muhakkaktır. Do-

layısıyla Jack Goody'nin “Sözlü kültürün işlevi, hayatın değişik noktalarındaki çeşitli sosyal gruplar tarafından farklı değerler atfedilse de yazılı olana göre ikinci plandadır” ifadesini günümüz ve sinema bağlamında değerlendirerek görsel kültürü, medyayı ve sinema endüstrisini önceleyerek ilk sıraya koymak mümkündür. Ayrıca Tuna Yıldız'ın sinema için kullandığı mitoloji üzerine kurgulanmış, sözlü kültürden beslenerek büyüyen görsel bir ağaç (Yıldız 2012:154) metaforunun da Devir filmi özelinde gerçekleştiği söylenebilir. Söze ve yazıya eklenen görsellikle beraber, sözle başlayıp yazıyla devam eden aktarımın en gelişmiş biçimini sinema oluşturmaktadır. Sinemanın sadece popüler bir eğlence aracı değil, aynı zamanda eğitim, propaganda, kültür aktarımı ve kimlik inşası gibi pek çok farklı işlevinin olduğu bilinmektedir. Sinema bu yönüyle kültür araştırmalarında, aktarımında ve geleneğin güncellenmesinde çok önemli bir yere sahiptir. Tüm bu nedenlerden ötürü de Devir filmi hem gelenekten beslenen hem de geleneğin aktarımına katkı sağlayan başarılı bir örnek teşkil etmektedir.

YAZARLARIN KATKI DÜZEYLERİ: Birinci Yazar %100.

ETİK KOMİTE ONAYI: Çalışmada etik kurul iznine gerek yoktur.

FİNANSAL DESTEK: Çalışmada finansal destek alınmamıştır.

ÇIKAR ÇATIŞMASI: Çalışmada potansiyel çıkar çatışması bulunmamaktadır.

NOTLAR

1. Şükrü Elçin, elcik koyun için “el-koyun” ifadesini kullanır (1997: 509). El koyun erkek ya da dişi olabilir ama üç aylık kuzuluk devresinde yayılım (otlatma) sırasında sürütün önüne iyi çıkan, liderlik edebilecek, çevik ve hareketli olan tercih edilmektedir. Ayrıca Yusuf Erkan *Çobanların Bayramı* başlıklı yazısında katıllımlı gözlem yaptığı şenliğin dördüncü yılındaki tecrübelerini aktarır. Kenan Gencer'in geçişinde el koyun geride kalınca sürüden doğal bir lider çıkar ve öne atılır. Sürü de yeni liderlerinin peşinden suya girmeye başlar. El koyun sürüye bakıp sonunda o da suya girmek durumunda kalır. Yusuf Erkan'ın yanındaki yaşlıca çoban Ramazan Demiro: “Aşıya vuracak (boyayacak) koyunu seçememiş Kenan” der. El koyunun yavaş kalması durumunda doğal bir liderin çıkması da ihtimal dâhilindedir (2006: 61-68).
2. Takmaz Dayı'nın davranışının kültürdeki çeşitlemelerine bir örnek olarak Sylvia Wing Önder, David L. Ransel'in, *Village Mothers: Three Generations of Change in Russia and Tataria* adlı etnografi çalışmasında aktarılan bir hikâyeden yola çıkarak “Senin için hangisi önemli, oğlun mu inek mi” diye soran doktora, “inek benim ikinci annem gibidir, hepimizi o doyurur”, yanıtını verip “hem inek olmadan ne yaparım, çocuklarımı neyle beslerim?” diyen 73 yaşındaki bir Rus kadının içine düştüğü çelişkiyi, doktorun köy hayatının gerçeklerini anlayamaması durumunu Türkiye'nin Karadeniz bölgesinde anlatılan öykülerde de rastlanabilir, der (Wing Önder 2011: 110). Bu Türkiye'nin sadece Karadeniz Bölgesinde değil, hemen hemen bütün bölgelerinde rastlanabilecek bir diyalogdur.

KAYNAKÇA

- Aça, Mustafa. *Dağların Efendileri Doğu Karadeniz Hayvancılık ve Çobanlık Kültürü*. Ankara: Gece Kitaplığı, 2018.
- Akçora, Elçin. “Auteur Kuramı Perspektifinden Derviş Zaim Sineması”, Yayınlanmamış yüksek lisans tezi. Ordu: Ordu Üniversitesi, 2015.
- Alioğlu, Mehmet. *H. Muhammed (S.A.S)*. Konya: Konevi Yayınları, 2009.
- And, Metin. *Dionisos ve Anadolu Köylüsü*. İstanbul: Elif Yayınları, 1962.
- Artun, Erman. “Türklerde İslamiyet Öncesi İnanç Sistemleri - Öğretiler-Dinler”, [Erişim Tarihi: 05.01.2022], <https://docplayer.biz.tr/1243560-Turklerde-islamiyet-ocesi-inanc-sistemleri-ogretiler-dinler.html>
- Bayat, Fuzuli. “Türk Mitolojik Düşüncesinde Çobanlık”, *Çoban Kitabı* (Editör: Emine Gürsoy Naskali). İstanbul: Kitabevi, (2011): 167-185.
- Baysal, Nagihan. “Türk Halk Kültüründe Su” Yayınlanmamış doktora tezi. İzmir: Ege Üniversitesi, 2019.
- Cebecioğlu, Ethem. *Tasavvuf Terimleri ve Değişimleri Sözlüğü*. İstanbul: Ağaç Kitabevi Yayınları, 2009.
- Çoban, Vedat. “Türk Halk Kültüründe Çobanlık”, Yayınlanmamış yüksek lisans tezi. Elazığ: Fırat Üniversitesi, 2015.
- Dalkesen, Nilgün. “Orta Asya'dan Anadolu'ya Türk Kültüründe Geyik Kültü”, *Millî Folklor*, (106-2015): 58-69.
- Derviş Zaim Sineması / Metaforik Anlatım Dili*, [Erişim Tarihi: 10.01.2022], https://www.youtube.com/watch?v=AjYsm1zUQEM&t=148s&ab_channel=T%C3%BCrkiyeG%C3%B6stergebilim%C3%87evresi

- Elçin, Şükri. *Halk Edebiyatı Araştırmaları II*. Ankara: Akçağ Yayınları, 1997.
- Eliade, Mircea (1994). *Ebedi Dönüş Mitosu* (Çev.: Ümit Altuğ). Ankara: İmge Kitabevi.
- Eliade, Mircea. *Dinler Tarihi (İnançlar ve İbadetlerin Morfolojisi)* (Çev.: Mustafa Ünal). Konya: Serhat Kitabevi, 2005.
- Ergun, Pervin. "Türk Mitolojisinde Çobanlık" *Çoban Kitabı* (Editör: Emine Gürsoy Naskali). İstanbul: Kitabevi, (2011): 305-342.
- Erkan, Yusuf. "Çoban Bayramı" *ATLAS*, Sayı 155, Şubat 2006, 54-71.
- Ersoy, Ruhi; "Modernizm-Postmodernizm Bağlamında Geleneksel Tıp Uygulamalarının Güncelliği Üzerine Bir Değerlendirme", *Millî Folklor*, (101-2014): 182-192.
- Goody, Jack. "Sözlü Kültür", *Millî Folklor*, (83-2009): 128-132.
- Güngör, Arif Can. "Derviş Zaim Sineması'nda Geleneksel Türk Sanatlarının Kullanılması: Filler Ve Çimen-Ebru, Cenneti Beklerken-Minyatür, Nokta-Hat", *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Hakemli Dergisi*, 1(38-2010): 41-64.
- Güvenç, Ahmet Özgür. *Folklor ve Sinema*. İstanbul: Ötügen Neşriyat, 2020.
- Huizinga, Johan. *Home Ludens Oyunun toplumsal İşlevi Üzerine Bir Deneme* (Çev.: Mehmet Ali Kılıçbay). İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2006.
- İnan, Abdülkadir. *Tarihte ve Bugün Şamanizm Materyaller ve Araştırmalar*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1986.
- İncil, İstanbul: Yeni Yaşam Yayınları, 2005.
- Karadavut, Zekeriya. "'Kemiklerden Diriltme' Motifinin Kaynakları ve Anadolu'daki Varyantları Üzerine" *Prof. Dr. Saim Sakaoğlu'na 55. Yıl Armağanı*. Kayseri: Bizim Gençlik Yayınları, (1994): 232-237.
- Koyuncu Okca, Ayşegül. "Çoban Bayramı: Sudan Koyun Geçirme (Denizli-Çal-Aşağıseyit)" *SDÜ ART-E Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi*, 12, (Özel Sayı- 2019): 108-124.
- Kutlu, M. Muhtar. *Şavaklı Türkmenlerde Göçer Hayvancılık*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Millî Folklor Araştırma Dairesi Yayınları, 1987.
- Kutlu, M. Muhtar. "Geleneksel Çoban Bayramları ve Fırat Havzasında Yaşayan İzleri" *Fırat Havzası II. Folklor ve Emografya Sempozyumu 5-7 Kasım 1987 Elazığ Bildiriler* (Ed.: Tuncer Gülensoy). Elazığ: Fırat Üniversitesi, (1989): 199-206.
- Küçük, Abanoz. "Sümela'nın Şifresi: Temel" Filmi Örneğinde Sinema ve Kültürel Kimliğin İfadesi", *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, (44-2016): 159-163.
- Metin Basat, Ezgi. *Köy Seyirlik Oyunlarında İnsan, Doğa ve Topluluk İlişkisi*, Ankara: Grafiker Yayınları, 2017.
- Mithat Alam; Film Merkezi Söyleşi, Panel ve Film Yılığ 2006, [Erişim Tarihi: 22.05.2014], http://www.mafm.boun.edu.tr/files/150_Zaim_Sonmez_Tutumluer.pdf
- Oğuz, Öcal. "Çağdaş Kentte Bir Yeniden Canlandırma Örneği: Çiğdem Günü" *Millî Folklor*, (101-2014): 25-39.
- Ong, Walter J. *Sözlü ve Yazılı Kültür Sözlün Teknolojileşmesi* (Çev.: Sema Postacıoğlu Banon). İstanbul: Metis Yayınları, 2013.
- Özbudun, Sibel. *Ayinden Törene / Siyasal İktidarın Kurulma ve Kurumsallaşma Sürecinde Törenlerin İşlevleri*. İstanbul: Anahtar Kitaplar, 1997.
- Smith, Robert Jerome. "Festival ve Kutlamalar" (Çev.: Sibel Keskin). *Halkbiliminde Kuramlar ve Yaklaşımlar 3*. (Yay. Haz. M. Öcal Oğuz, Selcan Gürçayır, Sunay Çalış). Ankara: Geleneksel Yayınları, (2009): 341-350.
- Soykal Alanyalı, Feriştah. "Ana Tanrıça Kültünde Çobanlar ve Çoban Tannılar", *Çoban Kitabı* (Editör: Emine Gürsoy Naskali). İstanbul: Kitabevi, (2011): 145-158.
- Stoeltje, Beverly. J. "Festival" (Çev.: Petek Ersoy). *Halkbiliminde Kuramlar ve Yaklaşımlar 3*. (Yay. Haz. M. Ö. Oğuz, S. Gürçayır, S. Çalış). Ankara: Geleneksel Yayınları, (2009): 334-340.
- Tambiah, Stanley Jeyaraja. "The Magical Power of Words", *Royal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland*. June, Vol. 3, No. 2, (1968): 175-208.
- Tarama Sözlüğü I*. Ankara: Ankara Üniversitesi Basımevi, 1995.
- Tietze, Andreas. *Tarihi ve Etimolojik Türkiye Türkçesi Lugati C. I*. İstanbul: Simurg Yayıncılık, 2002.
- Türkçe Sözlük C. I*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 1998.
- Turner, Victor. *Ritüeller - Yapı ve Anti-Yapı*. (Çev.: Nur Küçük). İstanbul: İthaki Yayınları, 2018.
- URL 1: Zaim, Derviş; <https://www.derviszaim.com/film/devir/> [Erişim Tarihi: 20.12.2021].
- URL 2: <http://www.sinematurk.com/film/48099-devir/#>, [Erişim Tarihi: 15.03.2022].
- URL 3: <http://yesilgazete.org/blog/2012/09/22/dervis-zaimden-tabiatin-donguselligine-dair-devir/>, [Erişim Tarihi: 15.05.2014].
- URL 4: <http://www.derviszaim.com/dervis-zaim-deviri-cekerken-yazdim/> [Erişim Tarihi: 18.05.2014].
- URL 5: BİSAV TV. *Derviş Zaim | Belgesel ile Kurmaca Arasında: "Devir"* [Erişim Tarihi: 10.01.2022], <https://www.youtube.com/watch?v=qckWfiObfh4>

- URL 6: Kayacan, İsa; *Burdur-Tefenni Hasanpaşa'da Yünüm Böğēt Şenlikleri*, http://isakayacan.blogspot.com.tr/2009_10_01_archive.html, [Erişim Tarihi: 15.03.2022].
- URL 7: *Adetlerimiz, Geleneklerimiz ve Göreneklerimiz, Koyun Yıkama (Böğēt)*, [Erişim Tarihi: 27.05.2014], <http://www.hasanpasa-bld.gov.tr/page.php?ID=21>
- URL 8: Taşçıyan, Alin; *Toprak ve Koyun, Gerisi Oyun*, [Erişim Tarihi: 25.01.2014], <http://yesilgazete.org/blog/2014/01/25/toprak-ve-koyun-gerisi-oyun-alin-tasciyan/>
- URL 9: *İsa'nın Tanrı Kuzusu Olması Ne Anlama Gelir?* [Erişim Tarihi: 15.03.2022], <http://www.gotquestions.org/Turkce/Isa-Tanri-Kuzusu.html>
- URL 10: *Fark Var!: Ayet Ayet Titus'a Mektubu*. Yaşam Kilisesi, 2013, [Erişim Tarihi: 15.03.2022], <http://hrisdiyankitaplar.com/tr/kitaplar/fark-var>
- URL 11: Aşar, Ceyda; [Erişim Tarihi: 15.03.2022], <http://numanserteli.blogspot.com.tr/2013/05/haberrop-dervis-zaim-devire-dair.html>
- URL 12: <https://www.derviszaim.com/oduller/> [Erişim Tarihi: 15.03.2022].
- URL 13: Yusuf Erkan, *Çobanların Bayramı*, [Erişim Tarihi: 15.03.2022], <http://www.postseyyah.com/cobanlarin-bayrami/>
- URL 14: Toprak, Okan. *Gelenekle Modernite Arasında*, [Erişim Tarihi: 25.12.2021] <http://www.antraktsinema.com/makale.php?id=234>
- Üçer, Müjgan. "Sivas Yöresinde Geyikle İlgili Halk İnançları", *Geyik Kitabı* (Editörler: Emine Gürsoy Naskali, Erkan Demir). İstanbul: Kitabevi, (2013): 5-26.
- Wing Önder, Sylvia. *Bizim Burada Mikrop Olmaz Bir Karadeniz Köyünde Tedavi ve Şifa Usulleri*, Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, 2011.
- Yıldız, Tuna. "'Piyasadan Endüstriye Melodramdan Mitolojiye' Sinemanın Yarım Kalan Hikâyesi:1950-1980 Yılları Arasında Türk Sinema Eleştirisi", *Millî Folklor* 96 (Kış 2012): 148-156.
- Zaim, Derviş yön. Devir. Sen. Derviş Zaim, Kurgu. Aylin Zoi Tinel. Oyun. Ali Özel, Mustafa Salman, Ramazan Bayar. Yapımcı Derviş Zaim, 2013.

KUTSAL MEKÂN, RİTÜEL VE YEMEK: ESKİŞEHİR TÜRKMEN BABA'DA YAĞMUR DUASI UYGULAMALARI VE ZOMATA GELENEĞİ*

**Sacred Space, Ritual and Food:
The Rain Prayer Practices and Zomata Custom In Türkmen Baba, Eskişehir**

Doç. Dr. Adem KOÇ**

ÖZ

Kutsal mekânlar, yani Merkez, insanlığın öteden beri ilgisini çekmiştir. Talipler, bazen tam inanarak bazen yarı imanla gerçek yaşamda aşamadığı problemin çözümünü burada ararlar. Kutsal mekânların bazıları resmî dinin ibadet esasları içine dâhil edilirken bazı mekânlar halk dini ya da batıl olarak görülebilmektedir. Bazen de resmî dinin kabul ettiği mekânlardaki kimi uygulamalar reddedilmektedir. Ancak kutsal mekânın dönüştürücü gücünü deneyimlemek isteyen talip buna çözüm yolu da bulmaktadır: senkretizm. Bu senkretik uygulamalar bazen iki farklı dine ait talipler tarafından bile gerçekleştirilebilir. Önemli olan nokta kutsal mekânın yeterli şöhrete sahip olmasıdır. Birçok kutsal mekân hâlâ ziyaret edilmekte, ancak kırsaldan kente göçün hızlanmasıyla kent yaşamı ve teknoloji nedeniyle geçmiş şöhretlerini ve koruyuculuklarından bundan sonra nasıl ve ne zamana kadar sürdürecekleri merak konusudur. Atalar kültürünün İslam inancıyla birleşmesinin bir yansıması olarak Türkmen Baba kültürü, Türk dünyasından Anadolu'ya benzer örnekleriyle Eskişehir'de kültürel sürekliliğin bir parçası olarak kabul edilebilir. Eskişehir'de Dağköprü ve Tandır köyleri arasında kalan dağın zirvesindeki Türkmen Baba, on üç köy halkı tarafından hacet bayramı ve yağmur duası için kutsal ziyaret mekânı hâline getirilmiş ve etrafında birtakım ritüeller geliştirilmiştir. Ritüeller, hem dinî hem sosyal boyutuyla insanların kendi aralarındaki davranışlarını ve insan ile doğaüstü varlıklar arasındaki ilişkiler yumağını düzenleme gücüne sahiptir. Ritüellerin gerçekleştiği mekânlar da özellikle M. Eliade'nin tanımladığı "merkez simgeciligi" özelliği taşımaktadır. İnsan-Tanrı, insan-doğaüstü, insan-insan gibi ayrabileceğimiz ilişkiler yumağında ritüel boyutuyla bağ kuran önemli bir araç da "yemek"tir. İlk zamandan günümüze, ilkelden moderne yemeğin bu nedenle çok boyutlu işlevleri vardır. Türkmen Baba etrafında hacet/yağmur duası için bir araya gelenlerin sosyal ilişkilerini de düzenlemesi açısından ritüelin bir parçası olan "Zomata" çok yönlü bir işleve sahiptir. Zomatayı hazırlayanlar ve yiyenler, kimin ne katkısı olduğunu bilmezler. Amaç, sosyal işleviyle her ekonomik seviyeden insanın "bir araya gelme"sinin sağlanmasıdır. Böylece hacet/yağmur duası için özellikle kalabalık insan grubu, ritüelin gerçekleşmesi açısından son derece önemlidir. Yemeğin bir araya getirme işlevi açısından gizli gücü de burada yatmaktadır. Gurbette yaşayıp da ziyarete gelemeyenler de ekonomik olarak katkı sağlayarak ritüeli yaşamaya çalışırlar. Zomata, hem hazırlanışı hem de sunumu açısından dikkat çekicidir. Sabah tören öncesi ile öğle dua ve ziyaret sonrası olmak üzere iki öğünde yemek, uygulamalara eşlik etmektedir. Bir araya gelen köylüler sadece yağmur duası yapmazlar, aynı zamanda köylerin, hayvanların, tarlaların durumu gibi konuları da konuşur, problemlerine çözümler ararlar. Tören bu şekilde sona erer. Bu tören hem yağmur duası hem şükür duası hem de hacet bayramı olarak değerlendirilir. Kent yaşamında kültürel mirasın yeniden tasarlanması ve sürdürülebilirlik bağlamında birlik ve beraberliğin, kuşaklar arası iletişimin ve yalnızlık duygusundan kurtularak dayanışmanın sağlanması açısından zomata kültürü yeni kente uyarlanabilir gözükmektedir. Türkiye'nin yağmur duası, ziyaret kültürü ve hayır geleneğine ait uygulamaları illerin yerel envanterleri ve Somut Olmayan Kültürel Miras Türkiye Ulusal Envanterinde daha fazla yer alarak farkındalığın artırılması sağlanabilir; ayrıca UNESCO İnsanlığın Somut Olmayan Kültürel Mirası Temsilî Listesi'ne aday dosyalar olarak sunulması da düşünülebilir. Bu çalışmada Eskişehir'in 13 Yörük köyünün bir araya gelerek kutsal ziyaret mekânı haline getirdikleri Türkmen Baba etrafında oluşturdukları Hıdırellez/hacet/yağmur duası gibi ritüeller ve bu ritüellerin bir parçası olan yemek kültürü, UNESCO SOKÜM çerçevesinde değerlendirilmiş ve halk bilimi bağlamında yapısal-işlevsel kuramla incelenmiştir. Alan çalışmasında gözlem yoluyla ve kaynak kişilerle yapılan görüşmelerle elde edilen veriler, görsellerle desteklenmiştir.

Anahtar Kelimeler

SOKÜM, halk inancı, atalar kültürü, yatr, somat.

* Geliş tarihi: 14 Ekim 2021 - Kabul tarihi: 25 Kasım 2021

Koç, Adem. "Kutsal Mekân, Ritüel ve Yemek: Eskişehir Türkmen Baba'da Yağmur Duası Uygulamaları ve Zomata Geleneği" *Millî Folklor* 135 (Güz 2022): 135-147

** Eskişehir Osmangazi Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Türk Halk Edebiyatı Anabilim Dalı Öğretim Üyesi, Eskişehir/Türkiye. Komrat Devlet Üniversitesi, Ulusal Kültür Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü MEB Okutmanı, Komrat/Moldova, ademkoc@ogu.edu.tr, ORCID ID: 0000-0002-8905-7542.

ABSTRACT

Sacred places, namely the Center, have always attracted the attention of humanity. Here, the aspirants seek the solution of the problem they cannot overcome in real life, sometimes with full faith and sometimes with half faith. While some of the holy places are included in the worship principles of the official religion, some places can be seen as folk religion or superstition. Sometimes, some practices in places accepted by the official religion are rejected. However, the aspirant who wants to experience the transformative power of the holy place also finds a solution: syncretism. These syncretic practices can sometimes be performed even by aspirants belonging to two different religions. The important point is that the holy place has enough fame. Many holy places are still visited, but with the acceleration of migration from rural to urban, it is a matter of curiosity how and how long they will maintain their past fame and protection due to urban life and technology. Turkmen Baba cult can be accepted as a part of cultural continuity in Eskişehir with similar examples from the Turkish world to Anatolia as a reflection of the unity of the ancestral culture with the belief in Islam. The "Türkmen Baba" on the mountain peak between the Dağköplü and Tandır villages in Eskişehir was made a sacred site for Hacet holiday and rain prayer by thirteen villages people and a number of rituals were developed around it. Rituals, in terms of both religiously and socially, have the power to regulate people's behavior among themselves and the relationship between human beings and supernatural beings. The places where the rituals take place also carry the "central symbolism" feature, especially as M. Eliade describes. An important means of linking ritual dimension to the relationships which we can divide as human-god, human-supernatural, human-human is "food". From first time to the present, from the primitive to the modern, food has multi-dimensional functions. "Zomata", a part of ritual in terms of arranging the social relations of those gathering for the Hacet / rain prayer around Türkmen Baba, has a versatile function. Those who prepare and eat Zomata do not know who contributes. The aim is to ensure that people from every economic level "come together" by social function. Thus, crowded group of people is very important in terms of ritualization for especially hacet (wish, need) / rain prayer. The secret power lies here in terms of the food of function of gathering. Those who live abroad but cannot come to the holiday also make an economical contribution to ritual life. Zomata is remarkable both in terms of preparation and presentation. Two meals, pre-ceremony and pray and post-visit accompanied by practices. The villagers who come together not only pray for rain, but also talk about the situation of villages, animals and fields, and look for solutions to their problems. Thus ends the ceremony. This ceremony is considered both as a prayer for rain, a prayer of gratitude, and a feast of hacet (need). Zomata culture seems to be adaptable to the new city in terms of redesigning the cultural heritage in urban life and ensuring unity and solidarity in the context of sustainability, intergenerational communication and solidarity by getting rid of the feeling of loneliness. Raising awareness can be achieved by taking more place in Turkey's rain prayer, visiting culture and charitable practices in the local inventories of the provinces and the Turkish National Inventory of Intangible Cultural Heritage; it may also be considered to be submitted as a nomination file to the UNESCO Representative List of the Intangible Cultural Heritage of Humanity. In this study, rituals such as Hıdırellez/hacet/rain prayer formed around Turkmen Baba, where the thirteen Yörük villages of Eskişehir came together as a sacred place of visit, and the food culture which is a part of these rituals were evaluated within the framework of UNESCO ICH and examined with structural-functional theory in the context of folklore. Data that were collected from fieldwork by observation and obtained from interviews with informants were supported by visuals.

Keywords

ICH, folk beliefs, ancestor cult, tomb, somat.

Giriş

Kutsal mekânların oluşumu kimi zaman doğal kimi zaman da yapay (mimari, tapınak vb.) özelliğe sahip olmuştur. Bu mekânların oluşumu içinde doğdukları toplumun geleneksel dünya görüşü, mit, din, ekolojik bilgi ve coğrafi tasarımlara göre şekillenmiştir. İlginç olan nokta ise bir zamanlar din dışı bir alanın zamanla kutsal mekâna dönüşümüdür. Mircea Eliade (1992: 34), din dışı mekân ile kutsal olanın yer değiştiğini belirterek kutsal mekânları dünyanın merkezi olarak kabul eder. Eliade (1994: 26), kutsal mekân bağlamında Merkez'in mimari simgeselliğini üç maddede formüle ederken öncelikle kutsal dağı yer ve göğün birleşim yeri olarak gördüğünden dünyanın merkezi kabul eder. Buradan hareketle her tapınak ve sarayı Kutsal Dağ olarak Merkez'e alır. Böylece gök, yer ve yeraltını birleştiren kutsal kent ya da tapınak axis mundi olmaktadır.

Kutsal mekânlar, bazen içinde doğduğu toplumun evrimine bağlı olarak ya da yeni bir dinin hâkimiyetiyle varlığını kaybetmekte, bazen yeni bir din o coğrafyaya hâkim

olduğunda bile yeni toplumun dini inancı içerisine aktararak (bazen senkretik bir yapı göstererek) kutsallıklarını korumaktadırlar. Bu durum bazen karmaşık bir yapı arz edebilmektedir. Frederick William Hasluck (2012: 85), doğal mabedin yeni dine aktarımının anlaşılmasının yapay mabedin aktarımından daha zor olduğunu savunur. Zira doğal mabedin aktarımına bakıldığında maddi ve psikolojik bazı zorluklar karşımıza çıkmaktadır; ayrıca dağ, pınar, ağaç, taş yığını gibi doğal gibi mekânlar; yapay mekânlar olan tapınaklar gibi kanıtlar sunmamaktadır. Hasluck'un bir dinin bir diğersinin yerine geçtiğinde bir mekânın kutsiyetinin onlara miras kaldığı mı yoksa bu yeri kendi inançlarına göre mi ibadet yeri seçtikleri sorgusu son derece dikkat çekicidir. Hasluck, bu nedenle dağ tapınımlarıyla ilgilenirken sadece kutsallıkları miras almayı değil; genelde insanların, özel olarak da Müslümanların bu seçimleri yönündeki eğilimlerini özet olarak üç başlıkta tespit etmeye çalışır:

a) İlkel insanlığın yaygın fikri olan, hava durumunu ve özellikle de yağmuru kontrol eden tanrının en iyi şekilde bulutların toplandığı dağ tepelerinde yatırılacağıdır.

b) Dağların ikincil özelliği, İslam ve Hristiyanlığın ortak olarak paylaştığı, münzevilerle meskenlik etmesidir. Dağ keşifleri çoğu kez iklim kâhinleri ve yağmur yağdıran kişilerdi.

c) Bundan epey bağımsız olan, bir dağın veya dağ doruğunun bir devin mezarı olarak dünyevi, "folklorik" kavramsallaştırılmasıdır; ilk başta "kara" bir figür olarak düşünülse de, (a) ve (b)'de ileri sürülmüş çağrışımların dini etkileri altında insanüstü oranlarda bir azize dönüşür. Bir dağ doruğunda, bir taş yığını, kabaca taşlarla çevrilmiş bir yer veya hatta bir ağaç veya ağaçlar gibi bir mezara benzeyen veya bunu çağrıştıran herhangi bir şeyin mevcudiyeti bir azizin/erenin mezarı olarak kabul edilebilir ve elle tutulur ama putu anımsatmayan bir saygı nesnesi olarak kabul edilebilir (Hasluck 2012: 85-86).

Eliade'nin mimari bir simgesellikle formüle ettiği Merkez, ona göre kutsal olanın ve mutlak gerçekliğin bölgesi olmaktadır (Eliade 1994: 31). Öyleyse Eliade'nin tezine göre tekke, türbe, yatır, kutsal ağaç, dağların zirveleri, su gözeleri, ibadet yerleri "Merkez"i oluşturmaktadır (Koç 2019: 34).

1. Kutsal Mekân, Söz ve Ritüel Bağlamında Türkmen Baba

Kutsal mekânlar, yani Merkez, insanlığın öteden beri ilgisini çekmiştir. Talipler, bazen tam inanarak bazen yarı imanla gerçek yaşamda aşamadığı problemin çözümünü burada ararlar. Kutsal mekânların bazıları resmî dinin ibadet esasları içine dâhil edilirken bazı mekânlar halk dini ya da batıl olarak görülebilmektedir. Bazen de resmî dinin kabul ettiği mekânlardaki kimi uygulamalar reddedilmektedir. Ancak kutsal mekânın dönüşürücü gücünü deneyimlemek isteyen talip buna çözüm yolu da bulmaktadır: senkretizm. Bu senkretik uygulamalar bazen iki farklı dine ait talipler tarafından bile gerçekleştirilebilir. Önemli olan nokta kutsal mekânın –ata, evliya ya da aziz- yeterli şöhrete sahip olmasıdır. Gâbor Klaniczay (2014), aziz kültürünün onlara inanlar ya da hac ziyareti için gelenler tarafından Orta Çağ'dan günümüze kadar yoğun olarak yaşatıldığını belirtir. Hatta bilinçli olarak "şefaaf, şifa ve kutsallık" yönüyle azizlerden faydalandığını vurgular.¹

Türkmen Baba ziyaretinde² de resmî dine aykırı olduğu kabul edilen birtakım uygulamalar görülmektedir: dilek, adak, kurban, yatıra taş taşıma, yatır etrafında yemek yeme, yiyecek dağıtma gibi. Ancak, Türkmen Baba ziyaretine gelen tüm köyler gerek hazırlıkları ve yoldaki arınma ritüelleriyle gerekse ziyaret sırasındaki yaptıkları uygulamaları ibadetin bir parçası olarak görmektedirler. Resmî dinin belirlediği çizgi ile yöre halkının yaptığı uygulamalar ince bir sınırdan örtüşmektedir: Allah'tan dileme ve ibadetin Allah için yapılması.

Eskişehir ve çevresinde yaptığımız saha araştırmalarında 330 kutsal mekânı tespit edilmiştir. Bu mekânlarla ilgili birçok anlatıya da rastlanmıştır. Ancak bazı mekânlar etrafında uygulamalar tespit edilemediği gibi anlatılar da yörede yaşayanların belleklerinde kaybolmuştur. Kutsal mekânın oluşumunda velî kültü ve ona bağlı olarak aktarılan anlatıların öncelikli rol oynadığı söylenebilir. Türkmen Baba da Norbert C. Brockman'ın (2011: XIII-XIV) kutsal mekânları kaynakları bakımından ayırdığı dokuz kategoriden³ “evliya mezarı” ve velî kültürüne bağlı ziyaret edilen bir kutsal mekân olarak karşımıza çıkmaktadır. Ahmet Yaşar Ocak, bir velinin kült konusu olup olmadığı üç kriterle belirlemeye çalışır:

1. Velî adına yapılmış bir mezar veya türbenin yahut kendisinden kalan, kaldığına inanılan bir kısım eşyaların bulunması,
2. Söz konusu mezar, türbe veya eşyanın, meselâ bazı dileklerin gerçekleşmesi, hastalıkların tedavisi gibi herhangi bir maksatla ziyaretlere ve bunlar esnasında adak ve kurbanlara sahne olması,
3. Dua mâhiyetinde velî ile ilgili ve onun adı geçen birtakım sözlerin mevcudiyeti (1992: 9).

Ocak, bu kriterlerden üçünün aynı anda taşınmasının şart olmadığı, bazı durumlarda velî kültürünün oluşumu için birinci kriterin tek başına yeterli olduğunu belirtir. Gürol Pehlivan (2012: 29) ek olarak “*veli ile ilgili çeşitli halk anlatmalarının topluluk içinde yaşaması, anlatılmaya devam etmesi*” kriterini teklif eder. Zira velinin mezarı kaybolursa ve etrafında uygulamalar devam etmese bile hakkındaki anlatılar sayesinde saygınlığını ve etkinliğini koruyacaktır. Ünver Günay ve arkadaşlarının (2015: 186) Kayseri yöresinin ziyaret fenomeni bağlamında “*bir yerin ziyarete dönüşmesi için etrafında bir efsane veya menkıbenin oluşması gerekmektedir ve bu süreç genellikle uzun vadede tamamlanmakta*” olduğu tezleri anlatı ve mekân ilişkisinin önemli işlevini ortaya koyar. Nilgün Çıblak Coşkun, keramet ve üstün vasıflarına dayalı olarak anlatılan efsanelerin velinin inandırıcılık özelliğini artırdığı ve bu anlatı geleneğinin etkisiyle de velinin mezar ya da türbesinin kutsallaştırıldığı görüşündedir (Çıblak Coşkun 2013: 1206). Kültürün oluşumuyla ilgili Margry-Caspers⁴ ve Ocak'ın koyduğu mekân ve mekân etrafında oluşan uygulamalara dair kriterler örtüşmektedir ve tutarlı gözükmektedir. Ancak mekânın yaşaması ve kültürün sürekliliği için menkıbe, efsane, memorat ya da kişisel hatıraların anlatılmaya devam edilmesi gerekir. Bize göre kültürün sürekliliğini salt anlatımlara bağlamak da yeterli değildir. Zira Eskişehir’de tespit edilen kutsal ziyaret mekânlarının birçoğunda anlatılar veya hatıralar bulunsa da kültürün sürekliliği sağlanamamış ve mekân dönüştürücü gücünü kaybetmiştir. Hasluck'ın “*hepsi yaygın itibarlarını ‘siyaset, ticaret gibi dışsal organizasyonlar’ ve ‘tedavi, kehanet, gizem’ gibi içsel organizasyonlara borçludur*” (Hasluck 2012: 100) tezi kutsal mekânların anlatılması, yani yaşamasındaki işlevsel yönlerini açıklamaktadır. Hac yolunun değişmesi, nüfusun kırsaldan kente kayması, dönüştürücü gücüne inananların azalması vb. sebeplerle kutsal mekânın işlevi zayıflamış ya da bu mekânlar yok olmuştur (Koç 2019: 77-78). Bu nedenle mekâna bağlı anlatı olmadığında başlangıçta bir mekânın kutsala dönüşmesi gerçekleşmez, diğer taraftan mevcut mekânın kutsallığı kaybolarak din dışı bir mekâna dönüşür (Koç 2018: 221). Sonuç olarak kutsal bir mekânın oluşumu ya da yaşaması için sadece söz/anlatı yeterli değildir, yerleşim yerleriyle bağının olması ve etrafında birtakım uygulamaların da gerçekleştirilmesi gereklidir. Kutsal mekânın anlatımı böylece hem sözle hem de ritüelle gerçekleştirilmiş olur. Aksi halde kutsal mekân kültürel yaşamdan ve belleklerden kolaylıkla silinecektir.

Bu tartışmadan hareketle Türkmen Baba'nın kutsal bir mekân olarak bir ziyaret fenomeni ve kült konusu olma özelliklerini taşıdığı söylenebilir. Türkmen Baba etrafında aktarılan anlatıların ve kişisel deneyimlerden oluşan memoratların da onun ziyaret

fenomeni olarak yaşamasını ve dönüştürücü gücüne olan inancın sürdürülmesini sağladığı tespit edilmiştir. Yöre halkı tarafından Türkmen Baba coğrafi olarak etraftaki diğer yaturlarla ve türbelerle ilişkilendirilmekte ve manevi olarak en büyüğü kabul edilmektedir. Sündiken Dağlarının doruğunda bulunan Türkmen Baba, bu nedenle birçok köy tarafından toplu olarak günümüzde hala ziyaret edilmektedir.

Türkmen Baba, Horasan'dan geldiğine inanılan ve Türkmen obalarının temsilcisi olarak kabul edilen manevi bir önderdir. Ağaç, su ve yatrın birlikte bulunması akla Eliade'nin axis mundi tanımını getirmektedir ve bu yönüyle Merkez'dir. Sündiken Dağının zirvesinde yer alması ve geniş bir taş yığımından oluşması nedeniyle de Türk kültür ekolojinde sıklıkla rastlanan ve ataların ruhlarının gezindiği ovvo (taş yığını, oba) kültürünün devamı olarak görülebilir. Türkmen Baba etrafında gerçekleştirilen uygulamalar köylüler tarafından piknik, köy günü ya da eğlence olarak görülmez. Üstelik yapılacak ziyaret için köyde hazırlıklara katılan kadınlar, dağdaki ziyarete katılmazlar. Ziyaret, bir ibadet bağlamında sadece erkekler tarafından gerçekleştirilir. Zira bu durum erkekler tarafından ibadetin gerçekleşmesi için bir içsel temizlik olarak görülür ve ziyaret gerçekleştikten sonra bölge hemen terk edilir.

2. Türkmen Baba'da Yağmur Duası Uygulamaları ve Zomata Kültürü

Evlilyalar aracılığıyla kurban vererek dua etme ve doğa olaylarını olağan düzene - ürünlerin verimliliğini artırma yönünde- çekmek için (bu nedenle) kanın kutsal arındırıcı⁵ işlevinden faydalanarak günahlardan arınma ya da kefarete verme aracılığıyla ritüellere temiz (iç temizliği) olarak katılım sağlanabilir. Ritüeller, hem dinî hem sosyal boyutuyla insanların kendi aralarındaki davranışlarını ve insan ile doğaüstü varlıklar arasındaki ilişkiler yumağını düzenleme gücüne sahiptir. Ritüellerin gerçekleştiği mekânlar da özellikle M. Eliade'nin tanımladığı "Merkez simgeciliği" özelliği taşımaktadır.

İnsan-Tanrı, insan-doğaüstü, insan-insan gibi ayırabileceğimiz ilişkiler yumağında ritüel boyutuyla bağ kuran önemli bir araç da "yemek"tir. İlk zamandan günümüze, ilkel den moderne yemeğin bu nedenle çok boyutlu işlevleri vardır. Örneğin Yozgat'ta bahar gelince çocuklar birleşir, kırlara çiğdem toplamaya çıkarlar. Çiğdemlerle süslü karaçalıyı (çalkı) köye getirirler ve köylüden yağ, bulgur, kıyma, soğan toplanarak pilav yapılır. Bu pilav toplu halde köy çocukları tarafından yenir. Çocuklar arasında yaşayan bu bayramlar, önceleri daha yaygın bir şekilde topluluğun malı olarak tabiat dinlerinin bütünü içinde görülüyordu (Alangu 2020: 756, Oğuz 2014). Hazırlık, oyun ve yiyeceklerin toplu hâlde pişirilip yenmesi biçiminde üç aşamadan oluşan Çömçeli Gelin Oyunu'nda⁶ da çocukların toplanıp, evlerden topladıkları yiyecekleri pilav pişirip yemesiyle yağmur yağacağına inanılır (Şimşek 2003: 79). Çömçeli Gelin Oyunu'nda bir kepçeye kız elbisesi giydirilmesi (kadının doğurganlık ve bereketin sembolü olması); içinde su ve kurbağa bulunan bir bakracın gezdirilmesi; çeşitli yiyeceklerin (bulgur, pirinç, un, yağ, et vb.) ve mutfak eşyalarının (kepçe, oklava, sac vb.) eşlik etmesi yağmurun yağdırılmaya ve dolayısıyla bereketin sağlanmaya çalışılması amacıyla başından sonuna bu oyun, dinlik-büyüklük bir ritüel olarak okunabilir. Hayati Beşirli (2010: 168) ritüel ve yemek birlikteliğini açıklarken günlük hayatın düzenlenmesinde ve din temelli davranışların günlük hayat üzerine etkisini göstermesi açısından yemek temelli seremonileri kimlik oluşumu bağlamında bir topluluğu diğerlerinden farklı kılan davranış olarak tanımlar.

Tuğçe Erdal, kutsal mekânlarda yapılan yemeğe dair ritüellerdeki saç geleneğini kanlı ve kansız olarak sınıflandırmıştır. Kanlı kurbanın yağmur duasıyla yakın ilişkisi olduğunu tespit eder. Erdal'a göre yağmur duasından sonra kesilmesi uygun görülen kurban ile yağmur duası arasında "alma-verme" düşüncesine dayalı bir ilişki söz konudur (Erdal 2019: 217). Böylece Tanrı için kurban bağışlanmış ve karşılığında yağmur

beklenmektedir. Kansız kurban (saçı) olarak incelediği uygulamalar arasında “su dökme” de vardır. Bu uygulamada yağmur yağması için su ile ata ruhuna saç yapılmaktadır. Erdal, Yalıncağ Türbesine su götürülmesi, toplu halde dua edilmesi ve duadan sonra suyun yere dökülmesini “yağmur yağ, yerleri sula” olarak yorumlar (Erdal 2019: 172).

Türk kültüründe adakların/hacetlerin/dileklerin yerine gelmesi için açların doyurulması (yemek paylaşımı ve toy), açıkların giydirilmesi, ihtiyacı olanların ihtiyaçlarının karşılanması en eski kaynaklarda da yer almıştır. Dedem Korkut Kitabı’nda (Ergin 1989: 80-81) “attan aygır, deveden buğra, koyundan koç kırdırılması, dağ gibi et yığılması, göl gibi kırmız sağılması” da bu çocuk dileğinin gerçekleşmesi için yapılan ritüellerdendir. Toylarda, kurultaylarda, düğünlerde, toplantılarda yemeğin paylaşılması çok önemsenmiştir, nitekim yağma ya da potlaç geleneğinde de durum aynıdır.⁷ Şemseddin-i Tebrizî, Makalat’ında (2010: 148) birbirinden ayrı şekilde yemek yiyen adamlara rastlayan bir Türk atlısının kırbacını kaldırarak onları birlikte yemeleri konusunda uyardığını aktararak Türklerde halk arasında yemek paylaşımının önemini vurgular.



Fotoğraf-1: Türkmen Baba, Sündiken Dağı, Tandır Köyü, Eskişehir⁸

Anadolu’da geçiş dönemi (doğum, evlilik, ölüm, sünnet, hac gibi) uygulamaları dışında toplu yemek yeme ve paylaşmanın görüldüğü önemli uygulamalar arasında köy hayrı, ziyaret kültürü, yağmur duası, imece bulunmaktadır. Bu çalışmanın konusu bağlamında yağmur duası uygulamalarının zaman zaman köy hayrı ve ziyaret kültürüyle iç içe geçtiği de görülmektedir. Özellikle bahardan yaz mevsimine geçiş dönemleri bu uygulamaların görüldüğü takvim aralıklarıdır. Bazı yörelerde köy hayrı ve ziyaret kültürü daha geç takvimde (yaz ortası ya da sonu) de gerçekleştirilebilmektedir. Hemen hemen her yörede görülebilen bu uygulamaların Türkiye’nin somut olmayan kültürel miras deneyimi incelendiğinde iller tarafından hazırlanan dosyalarda yeterince yer almadığı göze çarpmaktadır. T.C. Kültür Bakanlığı Araştırma ve Eğitim Genel Müdürlüğü tarafından hazırlanan Somut Olmayan Kültürel Miras Türkiye Ulusal Envanter Listesinde ziyaret gelenekleri, yağmur duası törenleri ve hayır geleneği için iller tarafından hazırlanan dosyalara göre unsur sayıları şu şekildedir:

Unsur Grup Başlık Adları	Unsur Adları	İl Envanteri Unsur Sayısı
İnanç ve İnanışlara Bağlı Gelenek ve Uygulamalar	Yağmur Duası Törenleri	31
Kültürel Mekanlara Bağlı Toplumsal Uygulamalar	Ziyaret Gelenekleri	7
Yardımlaşma, Dayanışma ve Hayır Gelenekleri	Hayır Geleneği	9

Tablo-1: (<https://aregem.ktb.gov.tr/> Erişim Tarihi: 18.02.2021)

Tablo-1’de görüldüğü üzere 2021 yılı itibariyle yağmur duası törenleri, ziyaret kültürü ve hayır geleneği gibi uygulamalara ait yerel unsur envanter çalışmaları yeterli değildir. Ayrıca Somut Olmayan Kültürel Miras Türkiye Ulusal Envanterinin Detaylı Dökümü (<https://aregem.ktb.gov.tr/>) incelendiğinde yağmur duası törenlerine ait 31 il envanteri kaydında Hatay, Kilis ve Muş’un yerel envanterlerini ikiyeşer unsurla zenginleştirdikleri görülecektir. Bu çalışmaya özel olarak incelendiğinde 2021 yılı itibariyle Somut Olmayan Kültürel Miras Türkiye Ulusal Envanter Listesi’nde Eskişehir’in 18 yerel unsurunun⁹ yer aldığı göze çarpmaktadır. Ancak Eskişehir kent merkezi ve kırsalında çok yaygın olarak karşılaşılan (Koç 2014) yağmur duası, köy hayrı ve ziyaret kültürü gibi uygulamaların yerel envanter listelerine girememiş olması da ayrıca düşündürücüdür. Eskişehir’de yaşamakta olan bu uygulamalar incelendiğinde UNESCO SOKÜM Sözleşmesi’nin (2003) koruma yaklaşımı çerçevesinde yaşayan kültürün bir parçası olma, kuşaklar arası aktarımın gerçekleştirilerek yaşayabilirliğinin sağlanması, eğitimin bir parçası hâline getirilmesi gibi öncelikler bağlamında gerekli ilgiyi hak ettikleri söylenebilir.

Türkmen Baba yatırı, Eskişehir’in kuzeyindeki Sündiken dağlarının Tandır köyü yakınındaki 1700 m rakımda bulunur ve kurgan tipi Türk mezarlarını andırır. Yaklaşık 30 m çapındaki taş yığını yatırı hakkında çeşitli rivayetler de vardır. Cumhuriyet, Karadere, Bozdağ, Yarımca, Dağköplü, Tandır, Ahiler, Gökdere, Danişment, Kızılcaören, Hasanbey, Yıldırım Çiftliği gibi köyler bir araya gelerek mayıs ayının son iki haftasında Türkmen Baba’ya yağmur duasına/hacet¹⁰ bayramına çıkarlar. Her köy kendi arasında kurbanlar için yardım toplar. Herkes kendi durumuna göre ya da adağına göre kurban verebilir. Kesilen hayvanların tamamı kurban/adak niyetindedir. Kurbanlar toplanıp kesildikten sonra etler, Cumhuriyet köyü mensuplarının bulunduğu yerdeki kazanlarda bir araya getirilir ve toplu hâlde pişirilir. Bazen Danişment, Kızılcaören ve Dağköplü köylüleri kendileri ayrı pişirmek isteyebilir. Her köyün bekçisi kazanlarla, gelen misafirlerle ve “zomata” hazırlığıyla ilgilenir.

Türkmen Baba etrafında hacet/yağmur duası için bir araya gelenlerin sosyal ilişkilerini de düzenlemesi açısından ritüelin bir parçası olan “Zomata” çok yönlü bir işleve sahiptir. Zomatayı hazırlayanlar ve yiyenler, kimin ne katkısı olduğunu bilmezler (**Fotoğraf-8**). Amaç, sosyal işleviyle her ekonomik düzeyden insanın “bir araya gelme”sini sağlamaktır. Böylece hacet/yağmur duası için özellikle kalabalık insan grubu, ritüelin gerçekleşmesi açısından son derece önemlidir. Yemeğin bir araya getirme işlevi açısından gizli gücü de burada yatmaktadır. Gurbette yaşayan (yurt içi ve yurt dışı) ve ziyarete glemeyenler de ekonomik olarak katkı sağlayarak ritüelin bir parçası olmaya çalışırlar. Zomata, hem hazırlanışı hem de sunumu açısından dikkat çekicidir. Sabah tören öncesi ile öğlen dua ve ziyaret sonrası olmak üzere iki öğünde yemek, uygulamalara eşlik etmektedir.

Ziyarete çıkacak köyler, bir gün öncesinde kendi içinde öğleden sonra akşama kadar zomata için yiyecekleri toplarlar. Ziyaretin bir gün öncesinde adaklık kurbanlar da kesilir ve etler hazırlanır. Zomata¹¹ ekme, gözleme, bazlama; yumurta, peynir, helva, zeytin, bulgur, şeker gibi kokmayacak yiyeceklerden oluşur ve ertesi gün için hazırlanır. Sabahleyin dua için köylüler hazırlanırken etler ve zomata için toplanan yiyecekler de erkenden açıcılarla birlikte Türkmen Baba’ya götürülür. Köy içine yoğurt için büyük bir kese asılır. Herkes evinden buraya yoğurt döker, bu yoğurt dağa gidinceye kadar süzülür. Yoğurt arabası ve Türkmen Baba’ya gidecek köylü yola çıkar. Ziyarete sadece erkekler ve erkek çocuklar katılabilir. Yolda mezarlık ziyaret edilir ve dualar edilir. Cumhuriyet köyünde Türkmen Baba, Ahmet Seki ve Dede Bahçe yatırırlarının köylerini koruduğuna inanılır. Türkmen Baba’ya ilk varan köy, gelen ikinci köyü dualarla karşılar. Gelen her köy bu

şekilde dualarla karşılaşılır (**Fotoğraf-7**). Kadınların ve kız çocuklarının Türkmen Baba’da yapılan uygulamalara katılmasına müsaade edilmez. Zira erkekler herhangi bir şekilde kalplerinin bozulmasını istemezler. Bu şekilde dualarının kabul olacağına inanmaktadır, bu da yapılan ritüelin ataerkil bir yapıya sahip olduğunu göstermektedir.

Dağköplü köyü ise sabah İkikovalı mevkiinde (Türkmen Baba yolunda) abdest alıp yağmur duası öncesi arınmak amaçlı hacet namazı kılarlar (**Fotoğraf-9**). Köyde toplanan yardımlarla kandil günleri, Hıdırellez ve yağmur duası/hacet bayramı için harcamaları yaparlar. Cumhuriyet ve Dağköplü haricindeki köyler doğrudan Türkmen Baba’ya çıkarlar (KK.5).

Önceki zamanlarda kurbanlar Türkmen Baba’da kesilirmiş. Ilıca, Bozaniç gibi daha başka köyler de katılır, Yarımca Yörükleri de çadırlar kurarlarmış. Çok daha görkemli törenler yapılmış. Hasan Bey Çiftliği’ne yakın zamanlarda Ağrı/Doğubayazıt’tan taşınan köylüler muhtarın aracılığıyla Türkmen Baba törenlerine katılmakta ve burada onlar da yağmur için dua etmektedirler. Etrafındaki nüfus hareketliliğiyle kutsal mekânın yaşaması ve dönüştürücü gücünün sürekliliği arasında karşılıklı doğrudan bir ilişki olduğu bu bağlamda tekrar görülmektedir.

Türkmen Baba’da tüm köyler toplandıktan sonra köylerin imamları ve Kur’an-ı Kerim okuyabilenleri bir araya gelir ve toplu hâlde hatim indirilir. Hatimden sonra bekçi “Zomata!” diye bağıırır. Köylerden getirilen ekmek, gözleme, bazlama, peynir, zeytin, helva, haşlanmış yumurta gibi yiyecekler bir örtü içine doğranır ve karıştırılır, kahvaltı için bu yiyecek hazırlanır, çaylar demlenir. Saat 11.00’e doğru bekçi tekrar “Mağful olun!” diye bağırdığında tüm köylüler bir araya gelir ve uzun yer yaygıları serilerek oturulur. Sorumlular tüm oturanları dolaşarak zomatayı dağıtır. Köylüler için aşurenin taşıdığı anlam, Türkmen Baba’da zomatadır. Yani aşuredaki yiyeceklerin bir araya getirilmesi ile zomatadaki yiyeceklerin bir araya getirilmesi “birlik, beraberlik ve paylaşma” anlamındadır. Yiyeceklerin toplanması ve çoğaltılması bereketin sağlanması amacını taşımaktadır. Bu uygulama aslında James Frazer’ın (2004: 10) sempatik (duygusal) büyü tanımını akla getirir. Benzer benzeri doğurur ilkesiyle yiyeceklerin bir araya getirilerek yığılması, yeni dönemde ev halkının topraktan ve hayvanlardan alacağı ürünü çoğaltmayı sağlama çabasından başka bir şey değildir.



Fotoğraf-2-3-4: Zomata, çağrı ve toplu yemek. Türkmen Baba, Tandır, Eskişehir

Zomatayla kahvaltı yapıldıktan sonra herkes namaz için belirlenen yere gider, abdestini alır. Öğle namazı kılınır ve eller aşağı tutularak yağmur duası yapılır. Kur’an-ı Kerim’den özellikle Şura Suresi, 28. ayet okunur.¹² O yıl, yağmur bereketli ise yağmur için dua yerine şükür duası yapılır. Sabahtan kazanlara konan etler, bu saate kadar pişer

ve yemek için hazırlanır. Yağmur duasından sonra dağın zirvesinde bulunan Türkmen Baba'ya ziyarete gidilir. Her yaştan köylü, bu ziyarete katılır. Türkmen Baba'ya giderken de herkes yolda eline taş alır. Köylüler tarafından en büyük taşı götürmenin daha iyi/sevap olduğuna inanılır. Türkmen Baba'nın mezarı kaybolmasın, mezar korunsun, ziyarete gelenlerin ona delili olsun diye taş bırakılır ve dua edilir. Duadan sonra aşağı inilir ve hazırlanan et yemekleri toplu hâlde yenir. Yemekte et, pilav, yoğurt ve ayran verilir. Ritüellere kurban ya da adak etinin eşlik etmesi çok yaygındır. Et, antropolojik olarak en eski gıda ürünüdür. Ancak sadece besin ihtiyacını karşılama olarak değil, Tanrı'ya sunulacak ön önemli zenginlik kaynağından olması nedeniyle bir kurbanın hediye edilmesi ve etinin topluluk tarafından birlikte yenmesi önemlidir. Ayrıca taneli yiyecek olan buğday veya pirinç de bereket bağlamında kullanılır. Bu nedenle törensel yemeklerde et ve pilav birlikteliği bereketin sembolü olarak okunabilir. Kültürel ekoloji bağlamında Türk kültüründe et¹³ ve pilavın törensel yemekler arasında yaygın olarak yer alması bu yönüyle anlamlıdır.

Bir araya gelen köylüler sadece yağmur duası yapmazlar, aynı zamanda köylerin, hayvanların ve tarlaların durumu gibi konuları da konuşur, problemlerine çözümler ararlar. Tören böylece sona erer. Bu tören hem yağmur duası hem şükür duası hem de hacet bayramı olarak değerlendirilir. Türkmen Baba ziyaret edilmezse bin yıllık geleneğe ihanet edilmiş olarak değerlendirilir. Hatta köylüler arasında büyüklerinden öğrendiklerine göre Türkmen Baba ziyaret edilmezse köylerinde genç yaşta ölümlerin ve afetlerin olacağı inancı yaygındır. Hacat (hacet bayramı), "sağlık, sıhhat, dirlik, düzenlik" olarak anlandırılır (KK.2).

Türkmen Baba'yla ilgili başka rivayetler de vardır. Özellikle Kurtuluş Savaşı'yla ilişkilendirilen efsanelerin birinde Yunan komutanı "Daštepe'nin çamlarını sayabiliyorum da ak takkeli askerlerini sayamıyorum" der. Ramis Yüksel'in babası Hüseyin, Çanakkale Savaşı gazisidir. 1980 yılında 90 yaşında vefat etmiştir. Babası, Türkmen Baba hakkında şu rivayeti ona anlatmıştır: "Yunan buraya geldiğinde bir komutan, yatırın üzerine çıkar ve dürbünle bakmaya başlar. Yatırın üzerine de tuvaletini yapmaya oturur. Taşların arasından simsiyah kunduz gibi bir hayvan çıkar ve komutanın butlarından onu emer. Komutan orada ölür. Askerler yığılı taşları yayararak o hayvanı bulmaya çalışırlar. Bu nedenle taşlar etrafa yayılmıştır. Köylü daha sonra taşları biraz daha bir araya getirmiştir. İkikurnalı mevkiinde çadırları vardır. Yemek kazanı devrilir ve diğer komutan da orada ölür. O gece Afyonkarahisar cephesi bozulur. Türk ordusu galip olur." (KK.4).



Fotoğraf-5-6: Türkmen Baba taş bırakma ve yağmur duası.
Tandır Köyü, Eskişehir

Türkmen Baba'ya yakın olan köylerdeki yatırların Cuma ve bayram gibi özel günlerde Türkmen Baba'da toplandığına inanılmaktadır (KK.3). Türkmen Baba ile Dağköplü

köyündeki İsmail Hakkı ve Atalantekke'deki Mehmet Efendi yatırının kardeş olduklarına da inanılmaktadır (KK.1).

Sonuç

Yağmur az yağdığına yağmur yağdırmak, çok yağdığına ise şükretmek için Türkmen Baba'ya çıkılması aslında görünür bir sebeptir. Amaç yağmur değilse asıl sebebin ne olduğu sorusu akla gelmektedir. Atalar kültürü, Türk kültürü içinde çok önemli bir yere sahiptir. Zira öldükten sonra ata ruhunun obada gezindiği, şamanın ya da ozanın seçiminde halka yardımcı olduğu hususu öteden beri bilinmektedir. Türkmen Baba civar köylüler için ata konumundadır. Ata mezarını ya da oba (obo/ovvo) ziyaret fenomeni Türk dünyasının geniş coğrafyasıyla birlikte Anadolu'da da görülmektedir. Türkmen Baba, Anadolu'nun birçok yerinde görülen ve Horasan'dan geldiğine inanılan kolonizatör Türk dervişlerinin en yaygın adıyla bilinen ata ruhudur. Yağmur duası, hacet bayramı, şükür, köy günü vb. sebeplerle derviş/veli yatır/mezar/türbe/ağaçların ziyaret edilmesi ata ruhunun hoşnut edilmesidir. Geniş anlamda Anadolu'da özel anlamda Eskişehir Türkmen Baba'da görülen bu ritüeller, Türk kültüründe görülen atalar kültürünün yerine İslam inancıyla birlikte derviş/veli kültürünün ikame edilmesi örneği olarak okunabilir.

Birçok kutsal mekân hâlâ ziyaret edilmekte, ancak kırsaldan kente geçün hızlanmayla kent yaşamı ve teknoloji nedeniyle geçmiş şöhretlerini ve koruyuculuklarını bundan sonra nasıl ve ne zamana kadar sürdürcekleri merak konusudur. Buna rağmen kent yaşamında kültürel mirasın yeniden tasarlanması ve sürdürülebilirlik bağlamında birlik ve beraberliğin, kuşaklar arası iletişimin ve yalnızlık duygusundan kurtularak dayanışmanın sağlanması açısından zomata kültürü yeni kente uyarlanabilir gözükmektedir. Özelde Eskişehir genelde ise Türkiye'nin yağmur duası, ziyaret kültürü ve hayır geleneğine ait uygulamaları illerin yerel envanterleri ve Somut Olmayan Kültürel Miras Türkiye Ulusal Envanteri'nde daha fazla yer alarak farkındalığın artırılması sağlanabilir; ayrıca UNESCO İnsanlığın Somut Olmayan Kültürel Mirası Temsilî Listesi'ne aday dosyalar olarak sunulması da düşünülebilir.

YAZARLARIN KATKI DÜZEYLERİ: Birinci Yazar %100.

ETİK KOMİTE ONAYI: Çalışma için yapılan görüşmeler 2020 yılından önce gerçekleştirildiğinden etik kurul iznine gerek yoktur.

FİNANSAL DESTEK: Çalışmada finansal destek alınmamıştır.

ÇIKAR ÇATIŞMASI: Çalışmada potansiyel çıkar çatışması bulunmamaktadır.

NOTLAR

1. Gábor Klaniczay (2014) azizlerden şu yönleriyle faydalandığını sıralamıştır: 1. Yattıkları yerlerin kutsal sayılması, 2. Onların ruhlarının kutsallığından faydalanma, şefaet ve şifa bulma, 3. Bu bölgelerde toplanma, 4. Dua etme, 5. İsimlerini çocuklara verme, 6. Evliya, şehitlerin cennetlik olduğuna inanma ve onların mezarlarına yakın yere gömülme isteği, 7. Yer ve gök arasında irtibat noktası, 8. Mezarlardan parça alma, 9. Bakir adamların diğerlerinden kutsal sayılması.
2. TDK sözlükte "bir yeri görmeye gitme" anlamındaki "ziyaret" sözcüğü aynı zamanda Anadolu'da Türkmen aşiretleri ve özellikle Alevî-Bektaşî zümreler arasında tekke, türbe, yatır gibi kutsal mekânların genel adı olarak kullanılmaktadır.
3. 1. Peygamber, evliya veya tanrı hayatındaki olaylarla kutsanmış yerler, 2. Mucize ve şifa yerleri, 3. Doğüstü güçlerin veya hayaletlerin görüldüğü yerler, 4. Özel dini ritüellere ithaf edilen bölgeler, 5. Evliya mezarları, 6. Mucizevi heykel, ikon (dini resim) veya kalıntı türbesi, 7. Tanrıların atalardan kalma veya efsanevi ikametgâhları, 8. Doğanın mistik gücünün ve enerjisinin tezahür ettiği yerler, 9. Bir dini topluluk için dönüşüm noktası olan kötülük işareti taşıyan yerler (Brockman (2011: XIII-XIV).
4. Hollanda'daki bazı kutsal alanlara Hristiyanlar tarafından yapılan hac (pilgrimage) ziyaretlerinden hareketle Peter Jan Margry ve Charles Caspers bir ziyaret mekânında bulunması gereken özellikleri şöyle belirlemişlerdir: 1. Özgül bir kült nesnesi bulunmalı, 2. Bu kült nesnesi az ya da çok kalıcı kutsal bir kült mekânı veya alanına bağlıdır, 3. Bu mekân bir kereliğine veya kısa süreliğine ziyaret edilmemiştir; bir başka deyişle zaman ve mekân kökleşmeli, 4. Ziyaret veya hac, uluslararası bir fenomen olmalı: ziyaretçiler günlük yaşadıkları yer ile hac mekânı arasında biraz yolculuk yapmalılar, 5. Kült nesne veya alanın diğer

- alanlar ve nesnelere daha faydalı olduğu kabul edilmeli, 6. Dinden ilham alan bazı eylem ve beklenti örnekleri bulunmalı (Margry-Caspers 1997: 15-16; Margry 2008: 36). Bu kriterlerden hareketle Eskişehir’de tespit ettiğimiz bazı kutsal mekânların artık ziyaret mekânı olma özelliği taşımadıkları söylenebilir.
5. kipper, Douglas (49).
 6. Çömçeli Gelin Oyunu’na Anadolu sahasında; “bodi bodi”, “bodi bostan”, “cici ana”, “çalı gezme”, “çaput adam”, “çomça gelin”, “çömçe/li gelin”, “çullu kadın”, “dodu”, “dodi dodi”, “eşek gelin etme”, “gelin gok”, “gode gode”, “godi godi”, “godu godu”, “göde göde”, “hucruk”, “kelis”, “kepçe kadın”, “kepçe gelin”, “kepçecik”, “milla (molla) potik”, “ümmül gays” (Suriye Araplarında), “yağmur duası”, “yağmur gelin” vs. gibi isimler verilir (Şimşek 2003: 80).
 7. İnan 1957, Öztelli 1958, Ekim 2012.
 8. Çalışmada kullanılan fotoğrafların tamamı yazarın kendi arşivinden alınmıştır.
 9. Sorkun köyü çömleçliği, Lületaşı işlemeciliği, Sivrihisar cebesi ve incili küpesi, Savatlı gümüş işlemeciliği, Cicim ve zili dokumacılığı, Sivrihisar beş bacalı kilim dokumacılığı, Dağköplü dokumacılığı, İğdir Torbası/çantası yapımıcılığı, Kırka Zeybeği, Nartları toy künü, Diş göllesi, Tel(li) şırak ve koraz telleme, Tepreç, Sabantoy Şenlikleri, Azhvala Şenliği, Nasreddin Hoca fıkrâ anlatma geleneği, Bebek kuklası, İdrisyayla Macin kaynatma.
 10. Yöre halkı “hacat bayramı” olarak adlandırılır.
 11. Arapça, simât kelimesinin bozularak kullanılmış şekli olup, sofrası, uzunca dizilmiş yemek sofrası, dizi, kenar ve saf gibi anlamları vardır. Bektaşî ve Mevlevîler tarafından kullanılan bez veya meşinden yapılmış sofra (http://www.semazen.net/sp.php?id=41&page_id=1&menu_id=id11 Erişim Tarihi: 20.07.2012). Mevlevî dergâhlarında yemek hazırlandığında hücrelerde bulunan müridlere salacı (somatçı) «Hûûûû. Somata salâââââ» diye seslenerek sofraya davet eder (Şahin 2005: 45). Somat sözcüğünün halk arasında “zomat, zomata” biçimine dönüştüğünü düşünüyoruz. TDK, Derleme Sözlüğü’nde “somat”ın anlamları “şölen, düğün sofrası, sofra altına serilen örtü, ekme sarılan bohça; yemek verme, şölen” anlamlarıyla geçmektedir.
 12. “Şura Suresi/28: İnsanlar ümitlerini kestikten sonra yağmuru indiren ve rahmetini her tarafa yayan O’dur. Övülmeye layık olan gerçek dost O’dur.”
 13. Türk kültüründe etin tüketim biçimiyle ilgili olarak bkz (Beşirli 2017: 225).

KAYNAK KİŞİLER

- KK.1: Ahmet Alan, 67, İlkokul, Emekli, Dağköplü, Türkmen Baba, 31.05.2015 tarihli görüşme.
 KK.2: Ali Koyuncu, 62, Emekli, Muhtar, Tepebaşı, Cumhuriyet Köyü, 31.05.2015 tarihli görüşme.
 KK.3: Kerim Şahin, 66, İlkokul, Çiftçi, Dağköplü, Türkmen Baba, 31.05.2015 tarihli görüşme.
 KK.4: Ramis Yüksel, 70, İlkokul, Esnaf, Dağköplü, Türkmen Baba, 31.05.2015 tarihli görüşme.
 KK.5: Sedat Suna, 40, İmam, Sarıcakaya, Dağköplü Köyü, 31.05.2015 tarihli görüşme.

KAYNAKÇA

- Alangu, Tahir. *Türkiye Folkloru El Kitabı* (Haz. İsmail Görkem). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2020: 756-759.
- Brockman, Norbert C. *Encyclopedia of Sacred Places*, Santa Barbara, California: ABC-CLIO, LLC, 2011.
- Çıblak Coşkun, Nilgün. “Yatır ve Ziyaretlerin Halk Kültüründeki Rolü Bağlamında Mersin’deki Muğdat Dede Türbesinin İncelenmesi”. *Turkish Studies* 8/1 Kış (2013): 1205-1219.
- Beşirli, Hayati. “Yemek, Kültür ve Kimlik”. *Millî Folklor* 87 (2010): 159-169.
- _____. *Yemek Sosyolojisi Yiyeceklere ve Mutfağa Sosyolojik Bakış*. Ankara: Phoenix Yayımevi, 2017.
- Douglas, Mary. *Saflık ve Tehlike Kirlilik ve Tabu Kavramlarının Bir Çözümlemesi* (Çev. Emine Ayhan). İstanbul: Metis Yayınları, 2017.
- Ekim, Gökhan. “Coro Bozo ve Anadolu’daki ‘Sohbet’ Toplantılarında Görülebilen Benzerlikler”. *Akademik Bakış Dergisi* 30 (2012): 1-16.
- Eliade, Mircea. *İmgeler Simgeler*. Ankara: Gece Yayınları, 1992.
- _____. *Ebedi Dönüş Mitosu* (Çev. Ümit Altuğ). Ankara: İmge Kitabevi, 1994.
- Erdal, Tuğçe. *Taş, Can ve Kutsal: Yozgat’ta Ziyaret Mekânları*. İstanbul: İdeal Kültür Yayıncılık, 2019.
- Ergin, Muharrem. *Dede Korkut Kitabı I*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 1989.
- Frazer, James. *Altın Dal Dinin ve Folklorun Kökleri-I* (Çev. Mehmet H. Doğan). İstanbul: Payel Yayınları, 2004.
- Günay, Ünver, Harun Güngör ve Abdulvahap Taştan. *Kutsallık ve Ziyaret Fenomeni*. Antalya: Otorite Yayınları, 2015.
- Hasluck, F. W. *Sultanlar Zamanında Hıristiyanlık ve İslam-I* (Çev. Timuçin Binder). İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2012.
- İnan, Abdülkadir. “Han-ı Yağma Deyiminin Kökeni”. *Türk Dili Dil ve Edebiyat Dergisi* 70 (1957): 543-546.

- Klaniczya, Gábor. "Using Saints Intercession, Healing, Sanctity", *The Oxford Handbook of Medieval Christianity* (Edited by John H. Arnold). London: Oxford University Press, 2014, pp. 217-237.
- Koç, Adem. *Eskişehir'in Somut Olmayan Kültürel Mirası*. Eskişehir: Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Yayın No: 238, 2014.
- _____. "Eskişehir'de Bir Ziyaret Fenomeni Olarak Evsim Baba Etrafında Oluşan İnanç ve Uygulamalar Üzerine". *9. Milletlerarası Türk Halk Kültürü Kongresi Bildirileri Gelenek Görenek ve İnançlar*. Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları: 3623-4, 2018, 219-231.
- _____. *Kemik ve Dal: Eskişehir'de Kutsal Ziyaret Mekanları*. İstanbul: Kesit Yayınları, 2019.
- Margry, Peter Jan, Caspers, Charles (eds). *Bedeavaartplaatsen in Nederland 4 vol. Hilversum: Verloren, 1997-2004*.
- Margry, Peter Jan. "Secular Pilgrimage: A Contradiction in Terms?", *Shrines and Pilgrimage in the Modern World New Itineraries into the Sacred* (Ed. Peter Jan Margry). Amsterdam: Amsterdam University Press, 2008, 13-46.
- Ocak, Ahmet Yaşar. *Kültür Tarihi Kaynağı Olarak Menâkıbnâmeler*. Ankara: TTK, 1992.
- Oğuz, M. Öcal. "Çağdaş Kentte Bir Yeniden Canlandırma Örneği: Çiğdem Günü". *Millî Folklor* 101 Bahar (2014): 25-39.
- Öztelli, Cahit. "Folklor: Yağma Geleneği". *Türk Dili Dil ve Edebiyat Dergisi* 85 (1958): 28-30.
- Pehlivan, Gürol. *Manisa Şehrinde Evliya Kültü*. İzmir: Tibyan Yayıncılık, 2012.
- Şahin, Bekir. "Mevlevîlikte Yemek Adabı". *Bilgi Yolu* 8 (2005): 45-47.
- Şems-i Tebrizi-Mevlâna Celaleddin Rumî, *Makâlât Güneşin Gözyaşı* (Haz. Celalettin Aksu). İstanbul: Mola Kitap, 2010.
- Şimşek, Esmâ. "Anadolu'da Yağmur Duasına Bağlı Olarak Oynanan Bir Oyun: Çömçeli Gelin". *Millî Folklor* 60 (2003): 78-87.

EK: FOTOĞRAFLAR



Fotoğraf-7: Yağmur duası karşılama. Türkmen Baba, Tandır Köyü, Eskişehir

Fotoğraf-8: Zomata hazırlığı. Türkmen Baba, Tandır Köyü, Eskişehir



Fotoğraf-9: Hacet Namazı öncesi abdest alma, İkikovalı mevkii, Türkmen Baba, Tandır Köyü, Eskişehir

Fotoğraf-10: Dede Bahçe ziyareti. Cumhuriyet köyü, Eskişehir



Fotoğraf-11: Yağmur duası et yemeği hazırlığı. Türkmen Baba, Tandır Köyü, Eskişehir



Fotoğraf-12: Yağmur duası sonrası toplu yemek. Türkmen Baba, Tandır Köyü, Eskişehir

SAFEGUARDING TRADITIONAL PALESTINIAN FOOD CULTURE: THE CASE OF THE ARAB AMERICAN PLAY *FOOD AND FADWA**

Arap Amerikan Oyunu *Food and Fadwa*'da Geleneksel Filistin Yemek Kültürünün Korunması

Asst. Prof. Nesrin YAVAŞ**

ABSTRACT

Scholarly literature on the relationship between food and nationalism has achieved further momentum with the ascendancy of food and foodways as cultural heritage onto the international arena by way of such global institutions as The European Union and UNESCO. However, extant literature that explores how national claims to certain food items and practices are inextricably linked with wider, complex economic, cultural, and political issues is marked by sketchy references to food wars between Israel and Palestine which are devoid of a comprehensive analysis of their true nature in the context of Israel/Palestine. This article aims to critically examine in the Arab American play *Food and Fadwa* (2012) the web of relations between food and nationalism in Israel/Palestine, with particular focus on safeguarding traditional Palestinian food culture in a settler-colonial context. Firstly, I elaborate upon the specific context under which Palestinian and Israeli claims to certain food items inextricably linked to claims making to land and history. Then, I attempt to demonstrate the conceptual gap between food as cultural heritage in the context of Palestine/Israel and food as heritage in the context of 2003 UNESCO Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage. Finally, I offer culinary sumud in *Food and Fadwa* as a daily, dynamic, constantly shifting, bottom-top, and multi-level strategy and praxis for safeguarding and sustaining Palestinian food culture against Israel's culinary colonialism, and as a "non-listed" expression of food heritagization. Such an approach opens up new avenues for alternative understandings and expressions of food other than those institutionalized conceptions to be found in the lists, inventories, and nominations of the 2003 Convention. Therefore, *Food and Fadwa* has much to say about safeguarding food culture in the context of Palestine/Israel.

Keywords

Food, nationalism, culinary sumud, culinary colonialism, Palestinian/Israeli conflict, UNESCO 2003 Convention, Arab American drama.

ÖZ

Yemek ve yemek pratiklerinin kültürel miras olarak, UNESCO ve Avrupa Birliği gibi küresel kurumlar aracılığı ile uluslararası arenada boy göstermesi, yemek ve milliyetçilik arasındaki ilişkileri inceleyen bilimsel yazına daha da ivme kazandırmıştır. Ancak, belli yemek ve pratiklerinin millî yemekler olarak sahiplenilme çabalarının, daha kapsamlı, karmaşık ekonomik, kültürel ve siyasi konularla yakından ilişkili olduğunu araştıran bu yaygın yazın, İsrail ve Filistin arasındaki yemek savaşlarına, bu savaşların gerçek tabiatını kavramaktan uzak, üstünkörü referanslar yapmakla yetinmişlerdir. Bu çalışma, Arap Amerikan oyunu *Food and Fadwa*'da (2012) yemek ve milliyetçilik arasındaki ilişkiler örüntüsünü, geleneksel Filistin yemek kültürünün yerleşik-sömürgeci bir bağlamda korunması konusuna özel vurgu yaparak eleştirel bir inceleme yapmayı amaçlar. İlk olarak Filistin ve İsrail'in belli yemekleri sahiplenme çabalarının altını çizen spesifik bağlamı detaylandırarak bu yemek savaşlarının Filistin topraklarını ve tarihini sahiplenme çabalarından ayrı olarak düşünülemediğini belirtiyorum. Sonrasında, Filistin/İsrail bağlamındaki yemek mirası algısı ile UNESCO'nun 2003 Somut Olmayan Kültürel Mirasın Korunması Sözleşmesi'ndeki kültürel miras olarak yemek algısı arasındaki kavramsal boşluğa dikkat çekiyorum. Son olarak, İsrail'in yemek cephesinde yürüttüğü sömürgeleştirme çabaları karşısında, geleneksel Filistin yemek kültürünün korunması ve devam ettirilmesi için, *Food and Fadwa* (2012) oyununda temsilini gösterdiğim culinary sumud kavramını, günlük, çok katmanlı, değişken, dinamik, tabana yayılmış, bir strateji ve uygulama, ve aynı zamanda yemek mirasını korumanın "listelenmemiş" bir ifadesi olarak tanımlıyorum. Böyle bir yaklaşım, geleneksel yemek ve pratiklerinin, 2003 Sözleşmesi'nin listelerinde, envanterlerinde ve adaylık dosyalarında bulunmayan alternatif ifadelerinin ve anlamlarının önünü açması açısından önem taşır. Bu nedenle, *Food and Fadwa* oyununun, Filistin/İsrail bağlamında, yemek kültürünün korunmasını ilişkin söyleyeceği çok şey vardır.

* Received: 6 April 2021 - Accepted: 14 June 2022
Yavaş, Nesrin. "Safeguarding Traditional Palestinian Food Culture: The Case of the Arab American Play *Food and Fadwa*." *Millî Folklor* 135 (Autumn 2022): 148-159

** Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Amerikan Kültürü ve Edebiyatı Bölümü, nesrinyavas@yahoo.com, ORCID ID: 0000-0002-2327-9847.

Anahtar Kelimeler

Yemek, milliyetçilik, culinary sumud, yemek kültürü koloniciliği, İsrail/Filistin sorunu, UNESCO 2003 Sözleşmesi, Arap Amerikan tiyatrosu.

Introduction

The relation between food and nationalism has become the object of critical scholarly attention particularly with the ascendancy of food as cultural heritage onto the international arena by way of such global institutions as The European Union and UNESCO. For Marion Demossier (2016), the global rush to get on the bandwagon of food heritagization through instrumentalization of UNESCO heritage conventions needs further scrutinizing for it is loaded with commercial and political interests that mobilize food as “an ideal and idealistic blueprint for the construction of heritage commodities and identity processes” (2016: 90). Michaela De Soucey’s theory of gastronationalism draws attention to “the use of food production, consumption, and distribution to demarcate and sustain the emotive power of national attachment, as well as the use of national sentiments to produce and market food” (2010: 433). De Soucey contends that EU’s national origin labeling for local agricultural foodstuffs “connect[s] nationalist projects with food culture at local levels” (2010:433). UNESCO’s *Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage* (UNESCO 2003) (hereafter ICH Convention) defined food as intangible cultural heritage which must be safeguarded against the homogenizing effects of globalism. UNESCO’s Representative List of the Intangible Cultural Heritage of Humanity contains cuisines and dishes from across the world including, among others, Gastronomic Meal of the French (GMF), Traditional Mexican Cuisine, Croatian gingerbread, Japanese Washoku, and Korean kimchi (Representative List 2010).

Di Giovine and Brulotte (2014) admit the economic, commercial benefits that come with food heritagization. However, they also draw attention to how food, when designated as heritage, initiates complex political tensions that “indicate, explicate, and replicate ideological claims on identity, ownership, sovereignty, and value” (2014:3). Food, with its emotive connotations, also bind people across time and space, “as individuals collectively remember past experiences with certain meals and imagine their ancestors having similar experiences. When this occurs, food is transformed into heritage” (Di Giovine and Brulotte 2014:1).

In addition to being a strong cultural and ethnic identity marker, food also houses overt political connotations. As Lucas Lixinski notes “the creation or preservation of national identity (in the sense of political national identity) is one of the rationales behind the protection of heritage” (2013: 4). How food is mobilized in the construction, solidification, representation, and maintenance of national identities has lately become the focus of scholarly writings: Pakhurst Ferguson (2010: 102) reflects upon culinary nationalism to argue that cookbooks and recipes can tell us “what is French or Italian nation states”; Arjun Appadurai’s (1988) study on the Indian cookbooks through the 1970s and 1980s highlights how they contributed to the construction of a unified national identity by way of combining diverse ethnic and regional foods under the banner of Indian cuisine; Bahar Aykan (2016) elaborates upon the food wars in Western Asia over the ownership of *keşkek*, *dolma* and *lavash*; Ichijo and Ranta (2016) investigate a variety of cases related to food and nationalism across the world.

What is common to all the above-mentioned cases that seek national, cultural, and/or commercial interests either through cookbooks or international institutions is that their actors are nation-states whose nationhood is not questioned, and who are not under

military occupation, and that they are nation-states that abide by the rulings of international heritage law. Therefore, Israel's withdrawal from UNESCO in 2018, Palestine's fundamental non-sovereignty as a quasi-state condition marked by legal and institutional voids in a settler-colonial context require not only a non-Western approach to an analysis of the ways food and nationalism intersect in the context of Palestine/Israel, but also a far more different approach to food than that of *food as heritage* designated by the ICH Convention. This is because, firstly, in the course of Palestinian history heritage has always been allied with the resistance against colonization and uprooting while, for the Israeli state, it has been indispensable from its colonial-nationalist, Zionist project, mobilized as a discourse to dispossess Palestinians of their past and their land, and, secondly, food in the context of Israel/Palestine conflict is a specific assemblage of meanings, modes of schemes and actions, and material sites, hence its incommensurability with ICH Convention's conception of food as intangible cultural heritage. Therefore, I prefer to use the term *food intangible cultural heritage* to refer to the ICH Convention. As the title of this article indicates, I employ the term *food culture* to underlie both the intricate web of political, ideological, and environmental practices and meanings related to food and how they are enmeshed with issues of land ownership and sovereignty in the context of Palestine.

Food and Fadwa (2012) is an Arab American, Palestine-inspired theatrical production by Lameece Issaq, an actor and writer, and Jacob Kader, a writer, director, and producer of film, and theater, which had its World Premiere at New York Theatre Workshop in 2012, co-produced with Noor theatre. In response to the question I raised in the title of this study, I argue that the play *Food and Fadwa* has much to tell us about safeguarding food culture in the context of Palestine/Israel conflict: preservation and sustainability of Palestinian food culture is inextricably related to the Palestinian claims to land and sovereignty; food heritagization in the context of Palestine/Israel conflict entails multi-level, bottom-up, anti-colonial, resistant practices conducted on a daily basis; the ICH Convention's limited scope of food as cultural heritage falls short of covering other meanings that accumulate around food in the context of Palestine/Israel because safeguarding Palestinian traditional food culture in a settler-colonial context cannot be separated from other issues surrounding food: food and livelihood security, agriculture, and biodiversity that are intimately bounded up with the Zionist settler-colonial ideology which has ever since the Nakba (forced exodus of Palestinians out of their villages in 1948) targeted to sever Palestinian ties to the land to create a people without a land and a history; the international standards of cultural heritage and the reality of engaging with cultural heritage in a settler-colonial context.

In the context of Israeli- Palestinian conflict, claims to land, history and nationhood constitute the backbone of the confrontation between the settler-colonial state of Israel and the Palestinians displaced and dispossessed under occupation, in contravention of international law. In its attempt to unify a geographically dispersed and multi-ethnic people in a land not of its own, the Israeli state has employed a wide range of strategies to construct its own national narrative. This has been a Zionist colonial- national project conducted by the Israeli state at multiple levels: educational, political, economic, cultural, religious, and territorial. Food is one of the fronts where this ongoing confrontation is conducted. Food as heritage and national identity marker has become a politically charged concept, a novel front of confrontation for two competing nationalist discourses. Israeli state's official top-down regulation of the relation between food and nationalism is inextricably linked to the control, containment, co-option of the Palestinian people living on

the occupied lands. Therefore, at the core of Israel's systematic cultural appropriation of traditional Arab/Palestinian foods and Palestinians' daily, deliberate manifestations of nationalism through their traditional foods lie competing claims to ownership of land, to history and sovereignty.

Palestinian resistance to Israel's systematic appropriation of Arab/Palestinian traditional dishes and to the Israeli colonial interferences manifested in the production, cultivation, circulation, and foraging of certain food items can be understood within the conceptual framework of the Palestinian national narrative *sumud*, and how *culinary sumud*, as I name it, intersects with Palestinian heritage making and heritage preservation on a daily basis. To explicate how *sumud* is an intrinsic and indispensable aspect of Palestinian heritage preservation and heritage making that directly informs Palestinian claims-making to land and sovereignty, it is important to elaborate upon the pivotal role that *sumud* plays in the Palestinian preservation of its long-cherished cultural heritage in a settler-colonial context.

Safeguarding Food Heritage in the Israeli/Palestinian Context: Culinary Sumud versus Culinary Colonialism

The concept of *sumud* stands out as the pillar of Palestinian national identity construction and (re)production on a daily basis (Rijke and van Teeffelen 2015; Bascunan-Wiley 2019; Hammad and Tribe 2020). *Sumud* translates from Arabic as “steadfastness” or “resilience”. As a national symbol, *sumud* has journeyed along varied paths of signification in the Palestinian political and cultural discourse: from armed resistance to Israel's occupation of the historic land of Palestine, to non-violent acts of resistance such as resisting to leave, and staying in the occupied territories, keeping the families, the community and the culture intact, marshalling self-sustaining daily strategies, replanting the olive trees uprooted by the Israeli army, rebuilding houses each time after they are demolished, gathering herbs banned by the Israeli state. Caitlin Ryan defines *sumud* as follows:

Sumud is a tactic of resistance to the Israeli occupation that relies upon adaptation to the difficulties of life under occupation, staying in the territories despite hardship, and asserting Palestinian culture and identity in response to Zionist claims which posit Israelis as the sole legitimate inhabitants of the land. *Sumud* represents a “resilient resistance”—a tactic of resistance that relies on qualities of resilience such as getting by and adapting to shock (Ryan 2015: 299).

Israeli sociologists Yonatan Mendel and Ronald Ranta, who observe how “many of the social, cultural, and gastronomical items and norms that [are] labeled as ‘Israeli’ [are] in fact connected to the Arab world and culture . . . food such as falafel and humus, which originated in Arab and Arab-Palestinian food . . . are all given examples of Israeli food and food culture” (2016: x). Ranta and Mentel unearth the connection between “Zionism, the construction of Jewish national identity and food culture” by giving the example of Israel's “most recognized postcard,” which “depicts a portion of pita bread with falafel with an Israeli flag stuck on the peak of the pita, titled ‘Falafel: Israel's national snack’” (2014:415). In this context, *culinary sumud* is an unofficial bottom-up manifestation of everyday nationhood, manifestations of which are resistance-based and rooted in claims to land and sovereignty. Following from this, I argue that *culinary sumud*, in the context of the Israeli/Palestinian conflict, is a daily, multi-level, dynamic, resistant praxis of food heritage making and preservation to sustain an anti-colonial and emancipatory collective political consciousness mobilized to deny legitimacy to Zionist settler colonialism and to subvert its structures of power.

Safeguarding Traditional Palestinian Food Culture Through *Culinary Sumud* in *Food and Fadwa*

Food and Fadwa takes place against the backdrop of present-day occupied Palestine. The play unfolds in the kitchen of the Faranesh family in Bethlehem, West Bank against the background of an unnotified Israeli curfew with water and electricity shortages. With the occupation looming in the background, Fadwa, who lives with her ailing father, and aunt Samia, is stationed in front of the kitchen counter in her Bethlehem house, cooking and pretending to be hosting a TV cooking show. Indeed, the kitchen acts as a site where Israeli state's Zionist colonial-settler strategies coalesce with its strategies of cultural, political, economic dispossession of the Palestinians in the occupied territories. As the play opens, Fadwa is cooking for the quests coming from the United States, her cousin Hayat and her boyfriend Youssif, for her sister Dalal's wedding. The first dish is Baba Ghanoush, which means, as Fadwa explains, means "Spoiled old daddy," which has its roots in Arabic folklore. As narrated by Fadwa, Baba Ghanoush came into life when an old, toothless father did not like the mashed eggplant, and wanted "zest-life, in his food! And so began the culinary wizardry. A touch of tahini . . . zesty lemon, a clove of garlic" and "the most important ingredient in an Arab kitchen. Zeit Zaytoun. Oil of Olives. Extra virgin" (Issaq and Kader 2016: 143). Baba ghanoush is just one of the delicacies appropriated as an item of the Israeli "national cuisine." Fadwa's account of the origin of baba ghanoush in Arabic folklore is a deliberate act of resistance in that it places the origins of this Arab/Palestinian appetizer in a millennium old Levantine cuisine, claiming it as a delicacy of Arab/Palestinian culture. Fadwa's particular emphasis on olive oil needs further elaboration given Israel's systematic uprooting of Palestinians olive trees, thereby curtailing olive harvesting and processing, all aimed to erase not only the most important national, economic, and cultural symbol of Palestinians, the olive tree, but also Palestinian people off the face of land.

While cooking, Fadwa tells us how her grandmother, Tayta, gave birth to her father under a centuries-old olive tree during harvesting time, and how she fed him under the same tree for forty days and soothed the baby with the lullaby *Ah Ya Zein*. Harvesting, cultivating olive trees, and the production and consumption of olive oil has been not only Palestinians' means of livelihood and subsistence, but also symbols of Palestinian national identity inextricably related to their land. However, like many other olive groves, that of Fawzi family has also been bulldozed by the Israeli forces to open up new lands for Israeli settlers, army bases to lay infrastructure, expand roads. These uprootings are intended not only to force farmers from their lands: it carries with it the trauma of spatial, cultural uprooting of an entire people whose ties and claims to their homeland are severed.

Israeli Iruş Braverman argues that with the occupation of their ancestral lands, olive trees and olive oil have become politically charged entities representing Palestinian *sumud*, resilient resistance in a daily praxis:

Through their direct and indirect acts of uprooting, sabotaging, and denying the Palestinians access to the olive tree, the State of Israel and the settlers have vested the olive with enormous power. At the end of the day, then, the various struggles conducted on the olive's behalf have enhanced the already significant status of the olive tree in various Palestinian narratives. The tragic story constructed around the olive has made this tree, more than ever before, into both the symbol and the embodiment of Palestinian nationhood and, perhaps more importantly, into a manifestation of Palestinian resistance to Israel's occupation (Braverman 2009: 3).

Fadwa's father, Baba, has been suffering from dementia ever since his olive trees were uprooted by the Israeli military forces. Aunt Samia talks about the day when the

Faranesh family's olive grove and everything it represented were annihilated by the Israeli forces:

SAMIA. You can't imagine what it was like. Tanks and Bulldozers surrounded his groves. It was harvest time-we were all there. It's a celebration-you know how we've done this for generations. We stood and watched as the army uprooted every tree . . . The soldiers told us to go, but my brother wouldn't move. He is very stubborn . . . But when he came home, he just sat in his chair. . . just staring. He didn't speak. When he finally did, weeks later, it was to ask where he was . . . He left to try to remember (Issaq and Kader 2014: 182-183).

Sari Hanafi (2012) defines spacio-cide as Israel's bureaucratic-military regime mobilized to control the place in the occupies territories. Spacio-cide is achieved not only by the uprootings, but also by state-enforced Afforestation Project. As Ann Laura Stoler contends, "This intensive planting campaign . . . has literally obliterated the very presence of Palestinian villages and farmsteads . . . 'Security groves' have replaced Palestinian olive orchards with cypress; recreational parks dense with eucalyptus trees smooth over Palestinian cemeteries" (2013;20). Such systematic annihilation of land not only distorts the sociocultural and economic fabric of the Palestinian people, but also obliterates cultural spaces which are central to safeguarding culture (Öcal 2007).

Lucas Lixinski's (2018) suggestion concerning the conceptualization of food as heritage under the international heritage regime captures the multilevel aspect of Palestinian *culinary sumud* as a set of daily, bottom-up praxis. Lixinski (2018; 488) notes, "food as ICH remains largely an isolated and fairly discrete way of thinking about food as an object of international legal attention, and it misses complex web of interrelations" unless it is articulated with other dimensions of food in international law." In this sense, Israel's control and transformation of land through a bureaucratic-military regime of curfews, bans, checkpoints, the Separation Wall, and restrictions on movement that loom largely beyond Fadwa's kitchen raises questions concerning "food and livelihood security, agro-biodiversity (Lixinski 2018; 481), and sustainability of the traditional agricultural expertise Palestinians have accumulated for generations.

Fadwa's insistence to use the last half a dozen bottles of olive oil from her grandmother's groves for the wedding is a counter-hegemonic act of resistance in its deliberate reclamation of her people's cultural heritage whose preservation and survival is intimately related to issues of land control. I argue that the contexts that makes olive oil an emblem of *culinary sumud* embodied in the Fawzi family's everyday acts of food heritage making and safeguarding is twofold: The first is the historical, socio-cultural context represented by the grandmother, Tayta, whose attachment to her trees is imbued with the same feelings she has for her children and her kin, connects Palestinians across generations and time to the historic Palestinian homeland, tying a people to its alleged ancestral territory. "In this way, it provides the material evidence of a people's roots in and rightful ownership of that territory. It tells a nation's story by giving it a rooted past but also a set of values and a sense of continuity and futurity" (De Cesari 2019, 8). Hence, Tayta's olive oil provides a medium for a transitive reciprocity amongst Palestinians that regenerates nationhood fused with its land, its food and past and future generations. The second context is the Israeli state's colonial, hegemonic apparatus of control and intimidation which manifests itself in the sudden curfews, blackouts, and water shortages in the play. It is against this backdrop that grandma Tayta's last bottles of olive oil are consumed. The curfew as a systematic discipline of the Israeli state to terrorize a people into submission is countered and shrugged off through Fadwa's relentless resignification of food. On the tenth day of the curfew, there is nothing left to eat but truly little olive oil which Youssef

pours into several cups, saying “Come on everyone. It’s nourishment” (Issaq and Kader 2014: 181). The wedding food now becomes the food of resistance and perseverance as well as that of performing the nation:

FADWA. How to cook when facing starvation due to military incursion: A three-step guide. One: storing and canning food for future use. Two: finding creative ways to serve less food with the magic that is food presentation! And three: rationing. You see here, I have portioned food for each family member according to their needs (Issaq and Kader 2014:166).

Performing the nation through culinary *sumud* occurs at two different levels: First, Fadwa cooks food which represents Palestinian cultural and national identity, using traditional Palestinian food items belonging to and growing on the Palestinian homeland such as olive oil, and za’tar, the foraging of which is legally banned by the Israeli state. Knafi, one of the Arab/Palestinian desserts, tabbouli, a mainstay of the Palestinian kitchen like hummus, falafel, and baba ghanoush, all of which are appropriated by the Israeli state’s culinary colonialism (Abunimah 2014; Ichijo and Ranta 2016; Zogby 2018) find their way to Fadwa’s kitchen table. Second, these traditional Palestinian dishes and olive oil provide a model of survival as well as resistance for the Fawzi family. In other words, what is targeted to be erased, annihilated, and contained by the Israeli state’s ideological apparatuses is turned into gustatory weapons of Palestinian resistance to and subversion of the colonial hegemony of the Israeli state. Despite all forms of coercion and suppression, Fadwa’s perseverance, and resiliency in her culinary tactics, namely her *culinary sumud*, not only ensures the emotional as well as physical survival of her family but also reinscribes each one of them as well as herself into an anti-colonial, emancipatory collective vision and praxis.

When the curfew is over at the end of the tenth day, all the wedding food Fadwa had cooked is gone. “I can always make more,” says Fadwa to her sister Dalal, who is now worried over her wedding celebration because a Palestinian wedding is not a wedding without Palestinian food. Fadwa cooks traditional Palestinian dishes all over again but this time the wedding menu is much more bountiful and splendid with foods coming from kin and neighbors. Hayat, Fadwa’s cousin from the States, is amazed when she sees the wedding meal re-created from scratch: “I don’t know how they manage it. Just two days ago no one had anything.” As Lori Allen (2008: 456) contends: “In these conditions where the routine and assumptions of daily life are physically disrupted, purposefully and as part of the political program of Israeli colonialism, everyday life in Palestine—in its everydayness—is itself partly the result of concerted, collective production.” While during the curfew traditional Palestinian dishes such as tabouli, hummus, knafi, baba ghanoush become the sole means of survival through and resistance to the occupation, after the curfew they become an expression of Palestinian history, cultural tradition, the preservation and continuation of which is intimately tied up with Palestinian claims to land and sovereignty. In this sense, Dalal and Emir’s wedding with its Palestinian food, music, dance, joy, and laughter operates as part of a much longer Palestinian resistance to the colonization of their culture, food and land.

By the end of the play, Youssef and Hayat are about to leave for the United States, but this time accompanied by the newly wed Dalal and Emir. Baba is dead, and Fadwa is the only one, who chooses to stay behind:

YOUSSEF. What’s holding you here, Fadwa? You’re free to go anywhere now.

FADWA. This is home. And someone has to find a home for these little trees. (Issaq and Kader 2014:185)

Fadwa's planting olive trees in their backyard in the memory of her father is also an act of culinary *sumud*, which has manifold meanings: Planting olive trees in a grove torn and desiccated by the Israeli occupation forces explicates the sense of resistance and endurance of the Palestinian people, for whom more than anything the olive tree and its culinary products olive and olive oil have come to symbolize steadfast resistance to the Israeli occupation. Fadwa's olive tree planting asserts the imperative of and both the right and responsibility to gather/cultivate traditional Palestinian foods on the historic land of Palestine, to resiliently continue Palestinian food practices around food cultivation and preparation such as foraging, olive harvesting, olive oil extraction and consumption to decolonize traditional Palestinian food culture from the incursions of Israeli culinary colonialism.

In her criticism of the 2003 Convention's conceptualization of ICH, Kirshenblatt-Gimblett argues, "Indeed one of UNESCO's criteria for designation as a masterpiece of intangible cultural heritage is the vitality of the phenomenon in question: if it is truly vital, it does need safeguarding; if it is almost dead, safeguarding will not help" (2004:7). Kirshenblatt-Gimblett's criticism concerns safeguarding ICH in times of peace. But what about safeguarding ICH in a settler-colonial context where the colonizing power is the sole perpetrator of the destruction of indigenous cultural heritage and yet, at the same time its appropriator? In his critical appraisal of the 2003 Convention, Richard Kurin notes,

Thousands of human cultures today face a myriad of challenges. Whether they survive or flourish depends upon so many things – the freedom and desire of culture bearers, an adequate environment, a sustaining economic system, a political context within which their very existence is at least tolerated. Actions to safeguard 'tangibilized' inventoried items of cultural production are unlikely to safeguard adequately the larger, deeper, more diffuse intangible cultural patterns and contexts (2004:75).

Unquestionably, *Food and Fadwa* is a testimony to Kurin's argument. Fadwa, as a bearer of culture, struggles, with perseverance and steadfastness, to safeguard and continue traditional Palestinian culinary culture in a settler-colonial context to which none of the conditions that Kurin deems to be essential to the survival of cultures apply. Her *culinary sumud* as a daily, bottom-up, multi-level, and constantly evolving praxis to safeguard and sustain Palestinian food culture is far removed from the 2003 Convention's actions to safeguard food ICH "through inventoried items of cultural production" (Kurin 2004:75). This is because, firstly, safeguarding traditional Palestinian food culture is imbricated in Palestinians' claims to land and sovereignty, and, secondly, safeguarding Palestinian food culture necessitates to see into the manifold, interrelated meanings that food accumulates in a settler-colonial context: the eradication of olive groves to be replaced either by non-endemic plant species or to open up space for new settlers, curbing olive harvesting through unnotified curfews, checkpoints and permit papers, state bans on foraging wild herbs directly relate to issues of biodiversity, livelihood and food security, and to the sustainability of traditional agricultural expertise Palestinians have accumulated for generations. Therefore, I offer *culinary sumud* as a "non-listed" manifestation of "food heritagization" and argue that the play *Food and Fadwa* has much to say about safeguarding, to use the Convention's term, *food intangible heritage*, in a settler-colonial context: safeguarding Palestinian food culture in the context of the Palestine/Israel cannot be achieved through Representative List of the Intangible Heritage of Humanity (Representative List) under the CSICH, but, as Fadwa does, through daily, dynamic, bottom up, multi-level strategies created and changed in direct response to their exigencies;

protecting and sustaining Palestinian food culture is enmeshed with Palestinian right to land and sovereignty; food accumulates multiple meanings other than food as heritage concerning the protection and continuity of Palestinian food culture; Israel's culinary colonialism goes hand in hand with its strategies for territorial expansion, hence, the Separation Wall, the razing of olive groves, afforestation, bans on foraging, unnotified curfews, checkpoints, and permits to move, all targeting the disruption of traditional Palestinian food culture; *culinary sumud* as a daily, constant, dynamic and resilient strategy for safeguarding Palestinian food culture captures the intricate web of power relations revolving around food, therefore it is a far more viable way of preserving and continuing traditional Palestinian food culture than the museumification of Palestinian traditional foods in UNESCO's representative lists.

Conclusion

Food as cultural heritage made its first appearance on UNESCO World Heritage lists in 2010, spurring food-based heritage claims by nation-states all over the world. This "food heritage fever" (Demossier 2014) has drawn scholarly attention, which aims to highlight how food heritagization is charged with complex political and economic interests. Many scholars have drawn attention to nationalistic sentiments looming behind the food listings of the ICH Convention (Tornatore 2012; Cang 2015; Aykan 2016; Demossier 2016; Ichijo and Ranta 2016; Porciani 2019). However, this burgeoning literature on food and nationalism, in its attempt to uncover the nationalistic sentiments behind food heritagization through the instrumentalization of the 2003 Convention has either completely ignored or contended with sketchy references to the relation between food and nationalism in the context of Palestine/Israel. For example, Aykan (2016) in her study on the food wars in Western Asia reduced it to just a matter of food wars over the ownership of certain food items in the region.

This study firstly aimed to demonstrate the specific context in which the "food wars" between Israel and Palestine are conducted: Israel's withdrawal from UNESCO in 2018, Palestine's quasi-state condition whose nationhood is challenged and questioned (despite its 2011 admission to UNESCO), Israel's constant violations of International Human Rights Law, International Humanitarian Law, and the law of armed conflict in a settler-colonial context. Exploring the ramifications of this context in the Arab American play *Food and Fadwa* showed that the 2003 Convention is ill-equipped to safeguard traditional Palestinian food culture in a settler-colonial context not only in terms of its institutional machinery but also in its limited scope of food that ignores other meanings that accumulate around food other than that of food as heritage.

Fadwa's *culinary sumud* in *Food and Fadwa* (2012) was proposed as a daily, bottom-up, dynamic, and resilient political strategy for safeguarding Palestinian food culture in a settler-colonial context, inextricably linked to Palestinian right to land and sovereignty against Israel's official, top-bottom culinary colonialism which goes hand in hand with territorial expansion. Fadwa's acts of *culinary sumud* enacted over an unnotified, ten-days' curfew in the occupied West Bank demonstrates that safeguarding traditional Palestinian food is intimately related to other aspects of food which are indispensable from the conceptualization of food as cultural heritage: Fadwa cooks traditional Arab/Palestinian dishes such as baba ghanoush, knafi, tabbouleh, mana'eesh which have already found their way into Israeli restaurants and cookbooks. These are culinary acts to counter Israeli's appropriation of traditional Palestinian dishes; she uses za'tar, the mainstay of Arab/Palestinian cuisine, a wild herb in Palestinian food culture that represents redemption and connection to land, yet whose foraging has been legally banned by the Israeli

state under the guise of environmental protection. This culinary act is inextricably connected to issues of livelihood and food security, to “appropriate access to genetic resources,” and to “equitable sharing of the benefits arising out of the utilization of genetic resources” (Lixinski 2018: 482), and to land control. Third, Fadwa nourishes her family suffering from hunger and thirst with her grandmother’s last bottles of olive oil, ensuring their well-being and survival: Such act of *culinary sumud* anchors generations of Faranesh family with their land across time and space: This is food as heritage, which anchors Palestinians across generations with their culture, their land, and history, resisting, as defined by Israeli historian Ilan Pappé (2002: 225), “memoricide”, the systematic “erasure of the identity and history of one people in order to write that of another people’s over it.” Next, Fadwa plants saplings of olive tree by the end of the play in their backyard bulldozed to make way for the Separation Wall. Olive tree, its sub-products- olive, olive oil- are central to safeguarding Palestinian food culture, because, firstly they represent traditional agricultural expertise Palestinians have accumulated for generations, secondly, they have significant economic and social impact on the livelihoods and food security of the farmers, and, lastly, olive trees’ erasure, either through burning, bulldozing or afforestation, off the face of land immediately connects to biodiversity and environmental issues. Loss of biodiversity and the ensuing environmental damage (soil erosion, acidification of soil by pine needles) have serious repercussions for safeguarding and sustaining traditional Palestinian food culture (foraging, olive harvesting, olive oil production and consumption, traditional agricultural systems to cultivate and irrigate land, including their related rituals and beliefs). Therefore, Palestinian cultural diversity is intimately related to biodiversity (hence the relation between culture and nature), which is irreversibly related to tensions over land ownership.

Instantiations of *culinary sumud* in *Food and Fadwa* parallel Lucas Lixinski’s argument that safeguarding food ICH is possible only when it is connected to “other regulatory regimes around food” (2018:488), with the exception that food, in all its aforementioned dimensions in *Food and Fadwa*, is irreversibly linked to Palestinian claimsmaking to their land, their history, and sovereignty in a settler-colonial context. That said, *culinary sumud* in *Food and Fadwa* not only uncovers the multiplicity of regulatory regimes and meanings around food in a settler colonial context, but also demonstrates that the ICH Convention, with its limited scope of food, and its well-meaning yet inefficient and non-preemptive principles in *Basic Texts of the 2003 Convention for the Safeguarding of Intangible Cultural Heritage* (UNESCO 2020: 117-120), falls short of safeguarding Palestinian food ICH in the context of Israel/Palestine conflict. Safeguarding Palestinian food culture is decidedly, and quintessentially, a culturally, politically, territorially, and environmentally informed bottom up resilience conducted on a daily basis. Therefore, I offer *culinary sumud* as “non-listed” expression of food heritagization, which can open up new avenues for alternative understandings and expressions of food heritage making other than those institutionalized conceptions to be found in the lists, inventories, and nominations of the 2003 Convention.

AUTHORS’ CONTRIBUTION LEVELS: First Author %100.

ETHICS COMMITTEE APPROVAL: Ethics committee approval is not required for the study.

FINANCAL SUPPORT: No financial support was received in the study.

CONFLICT OF INTEREST: There is no potential conflict of interest in the study

REFERENCES

Abunimah, Ali. “Do you know? Palestine’s Knafeh is Now ‘Israeli’ Too?” (3 June 2014) <https://electronicintifada.net/blogs/ali-abunimah/did-you-know-palestines-knafeh-now-israeli-too>

- Allen, Lori. "Getting by the Occupation: How Violence Became Normal During the Second Palestinian Intifada". *Cultural Anthropology* 23/3(2008):453-487. <http://www.jstor.org/stable/20484513>
- Appadurai, Ajun. "How to Make a National Cuisine: Cookbooks in Contemporary India". *Comparative Studies in Society and History*. 30/1 (1988): 3–24 <https://www.jstor.org/stable/179020>
- Aykan, Bahar. "The Politics of Intangible Heritage and Food Fights in Western Asia" *International Journal of Heritage Studies*, 22/10 (2016): 799-810. <https://doi.org/10.1080/13527258.2016.1218910>
- Bascuñan-Wiley, Nicholas. "Sumud and Food: Remembering Palestine Through Cuisine in Chile". *Mashriq & Mahjar: Journal of Middle East and North African Migration Studies* 6/2:(2019) <https://www.muse.jhu.edu/article/778308>
- Braverman, Irus. "Uprooting Identities: The Regulation of Olive Trees in the Occupied West Bank". *PolLAR Political and Legal Anthropology Review*. 32 (2009): 237-264 <https://doi.org/10.1111/j.1555-2934.2009.01061.x>
- Brulotte, Ronda L., and Michael A. Di Giovine, eds. *Edible Identities: Food as Cultural Heritage*. Surrey: Ashgate, 2014.
- Cang, Voltaire. "Unmaking Japanese Food: Washoku and Intangible Heritage Designation." *Food Studies: An Interdisciplinary Journal* 5/3 (2015): 49–58. <https://doi.org/10.1017/S0940739118000267>
- Demossier, Marion. "The Politics of Heritage in the Land of Food and Wine." *A Companion to Heritage Studies*. Eds. William Logan, Máiréad Nic Craith, and Ullrich Kockel, West Sussex: Wiley Blackwell, 2016: 87-100.
- DeSoucey, Michaela. "Gastronationalism: Food Traditions and Authenticity Politics in the European Union." *American Sociological Review* 75/3 (2010): 432–455. <https://doi.org/10.1177/0003122410372226>.
- Ferguson, Priscilla Pakhurst. "Culinary Nationalism". *Gatromonica*. 10/1 (2010): 102-109. <https://www.jstor.org/stable/10.1525/gfc.2010.10.1.102>.
- Hammad, Jeyda and Rachel Tribe. "Culturally Informed Resilience in Conflict Settings: A Literature Review of Sumud in the Occupied Palestinian Territories". *International Review of Psychiatry* 33/1-2 (2020): 132-139. <https://doi.org/10.1080/09540261.1741259>
- Hanafi, Sari. "Explaining Spacio-cide in the Palestinian Territory: Colonization, Separation, and the State of Exception." *Current Sociology*. 61/2 (2012): 190-205. <https://doi.org/10.1177/0011392112456505>
- Ichijo, Atsuko and Ronald Ranta. "Introduction". *Food, National Identity and Nationalism: From Every day to Global Politics*. Der. Atsuko Ichijo and Ronald Ranta New York, NY: Palgrave Macmillan, 2016: 1-18.
- . 2016. *Food, National Identity and Nationalism: From Everyday to Global Politics*. Hampshire: Palgrave Macmillan.
- Issa, Lameece and Jacob Kader. "Food and Fadwa" *Four Arab American Plays. Works by Leila Buck, Jamil Khoury, Yussef El Guindi, and Lameece Issa & Jacob Kader*. Der. Michael Malek Najjar North Carolina and London: McFarland & Company, 2014: 139-185.
- . *Intangible Cultural Heritage in International Law*. Oxford: Oxford University Press, 2013.
- Lixinski, Lucas. "Food as Heritage and Multi-Level International Governance." *International Journal of Cultural Property* 25 (2018): 469–490. <https://doi.org/10.1017/S0940739118000280>.
- Kirshenblatt-Gimblett, Barbara. "Intangible Cultural Heritage as Metacultural Production." *Museum International*. 56/1-2 (2004): 52-64. <https://doi.org/10.1525/gfc.2010.10.1.102>.
- Kurin, Richard. "Safeguarding Intangible Cultural Heritage in the 2003 UNESCO Convention: A Critical Appraisal." *Museum International*. 56/1-2 (2004): 66-77. <https://doi.org/10.1111/j.1350-0775.2004.00459.x>
- Mendel, Yonatan and Ronald Ranta. "Foreword". *From the Arab Other to the Israeli Self: Palestinian Culture in the Making of Israeli National Identity*. Eds. Yonatan Mendel and Ronald Ranta. London and New York: Routledge, 2016: xi-xv.
- Öcal, M. Oğuz. "Folklor ve Kültürel Mekan." *Millî Folklor*. 76 (2019): 30-32.
- Pappe, Ilan. *The Ethnic Cleansing of Palestine*. Oxford: Oneworld Publications, 2006.
- Porciari, Ilaria. "Food Heritage and Nationalism in Europe." *Food Heritage and Nationalism in Europe*. Ed. Ilaria Porciari. London and New York: Routledge, 2019: 3-33.
- Ranta, Ronald and Mendel, Y. "Consuming Palestine: Palestine and Palestinians in Israeli food Culture". *Ethnicities*, 14/3 (2014): 412–435. <https://doi.org/10.1177/1468796813519428>
- Representative List of the Intangible Cultural Heritage of Humanity, 2010. Accessed April 14, 2022. <https://ich.unesco.org/en/lists>.
- Rijke, Alexandra, and Toine van Teeffelen. To Exist Is to Resist: Sumud, Heroism, and the Everyday. Jan. 2014. https://www.researchgate.net/publication/275207112_To_exist_is_to_resist_Sumud_Heroism_and_the_Everyday.
- Ryan, Caitlin. "Everyday Resilience as Resistance: Palestinian Women Practicing Sumud". *International Political Sociology* 9/4 (2015): 299–315. <https://doi.org/10.1111/ips.12099>
- Stoler, Ann Laura. "'The Hot Remains': From Ruins to Ruination." Introduction. *The Imperial Debris: On Ruins and Ruination*. Ed. Ann Laura Stoler Durham and London: Duke University Press, 2013: 1-37.

- Tornatore, Jean-Louis. 2012. "Anthropology's Payback: "The Gastronomic Meal of the French: The Ethnographic Elements of a Heritage Distinction." *Heritage Regimes and the State*. Eds. Regina F. Bendix, Aditya Eggert, and Arnika Peselmann. Göttingen: Göttingen University Press, 2012: 341-365. UNESCO. 2003. "Text of the Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage." Accessed February 17, 2022. <http://www.unesco.org/culture/ich/en/convention>.
- UNESCO. *Basic Texts of the 2003 Convention for the Safeguarding of Intangible Cultural Heritage*, 2020. Accessed April 14, 2022. https://ich.unesco.org/doc/src/2003_Convention_Basic_Texts-_2020_version-EN.pdf
- Zogby, James J. "Damn it! This is cultural genocide, Tabouli is ours!" *The Arab American News*. (14 January 2018) <https://www.arabamericannews.com/2018/01/12/damn-it-this-is-cultural-genocide-tabouli-is-ours/>

OLGULARIN AĞIZ TADIYLA İFADESİ: TÜRK HALK KÜLTÜRÜNDE ACI, TATLI, EKŞİ VE TUZLU*

Expressing The Facts with Taste: Bitter, Sweet, Sour and Salty In Turkish Folk Culture

Arş. Gör. Dr. Sami Sonat ÖZDEMİR**
Öğr. Gör. Ayşe Gülnihal KAHRAMAN***

ÖZ

Acı, tatlı, ekşi ve tuzlu kavramları 4 temel tat ögesi olarak yiyeceklerin lezzetlerinin ifade edilmesinde önemli bir yere sahiptir. Söz konusu kavramlara, tat öğeleri olarak sahip oldukları anlamların ötesinde, Türk halk kültüründe birçok olguyu açıklamak için birtakım yan anlamlar da yüklenmiştir. Halk arasında sıklıkla dile getirilen “tuzlu fiyat”, “tatlı dil”, “ekşi yüz”, “acı söz” gibi ifadeler, bu kavramların lezzeti ifade etmenin ötesine geçerek birçok durumu, duyguyu veya insana ait özellikleri niteleme amacıyla kullanıldığını; dolayısıyla söz konusu ifadelerin kültürel bir derinliğe sahip olduğunu göstermektedir. Bu noktadan hareketle acı, tatlı, ekşi ve tuzlu sözcüklerinin Türk halk kültüründeki yeri ve önemi, kullanım alanları ve sembolize ettiği anlamları bilimsel bakış açısıyla irdelemek çalışmanın çıkış noktasıdır. Sözcüklerin anlamsal çerçevedeki kullanım çeşitliliği, Türk halk kültürünün zenginliğine vurgu yapmakta ve sözcüklerin sembolik anlamlarına dair çalışmaların kültür aktarımına da katkı sağlayacağı düşünülmektedir. Böylece çalışmada tat öğelerinin Türk halk kültürü nezdinde sembolize ettiği anlamların tespit edilmesi ve kültürel boyutta ele alınarak açıklanmasının önemi ortaya çıkmaktadır. Çalışma, nitel araştırma desenlerinden kültür analizi yöntemi ile yürütülmüştür. Öncelikle doküman analizi ile Türk halk kültürüne ait türkü metinleri, deyimler ve atasözleri ile halk ağzı sözlükleri içerisinde bulunan acı, tatlı, ekşi ve tuzlu sözcüklerinin geçtiği ifadeler tespit edilmiştir. Ardından veriler içerik analizinin alt yöntemi olan tematik analiz yöntemi ile çözümlenerek acı, tatlı, tuzlu ve ekşi ifadeleri kapsamında tema ve örüntüler oluşturulmuştur. Çözümleme aşamasında metafor tespit yöntemi kullanılmıştır. Araştırma bulguları, acı, tatlı, ekşi ve tuzlu sözcüklerini içeren toplamda 258 ifadeyi kapsamaktadır. Bu ifadeler dahilinde, acı sözcüğüne ilişkin 4 ayrı temada toplamda 21; tatlı sözcüğüne ilişkin 3 ayrı temada toplamda 18; ekşi sözcüğüne ilişkin 2 ayrı temada toplamda 11; tuzlu sözcüğüne ilişkin ise 2 ayrı temada toplamda 6 anlamsal metafor tespit edilmiştir. Ayrıca, acı, tatlı, ekşi ve tuzlu sözcüklerinin tat öğeleri olarak yükledikleri anlamların dışında; tatlı sözcüğünün soyut çağrışımlarının tamamıyla olumlu, ekşi ve tuzlu sözcüklerinin soyut çağrışımlarının ise olumsuz olduğu görülmektedir. Acı sözcüğünün ise genel itibarıyla olumsuz soyut çağrışımlara sahip olduğu, bununla birlikte “çarpıcı ve göz alıcı” anlamının olumlu yönde değerlendirilebileceği görülmüştür. Genel anlamda acı, tatlı, ekşi ve tuzlu sözcüklerinin birer tat ögesi olarak sahip oldukları anlamların kullanım sıklığı ile bu sözcüklerin sahip olduğu yan anlamların çeşitliliği arasında pozitif yönde bir ilişki tespit edilmiştir. Diğer yandan acı ve tatlı sözcüklerinin kullanım sıklığına bakıldığında, bu iki sözcüğün Türk halk kültüründe daha geniş bir yer kapladığı bulgusuna ulaşılmıştır. Özellikle acı ve tatlı sözcüklerinin çeşitli olguları açıklamak için kullanım çeşitliliği düşünüldüğünde, Türk kültüründe farklı tat öğelerine sahip yiyeceklerin beğeni düzeylerine yönelik duyuşsal odaklı değerlendirme çalışmalarının, bu kullanım sıklığı ile bağlantısını ortaya koymaya yönelik kökensel araştırmalar yapılmasının gerekliliği de ortaya çıkmaktadır. Böylece bu çalışmadan elde edilen sonuçlar, söz konusu kökensel araştırmaların gelecek çalışmalar kapsamında ele alınması açısından önem arz etmektedir. 13. yüzyıl ve öncesine dair yapılan araştırmalarda acı için açığ, seçig; tatlı için tatlıgıg, tatlıg ve ekşi için nigsi, çıvsagun, çıvşan (çifşen) gibi günümüz Türkçesinden farklı sözcüklerin kullanılıyor oluşu da ayrıca bu sözcüklerin kökensel bağlantılarına dair yapılacak araştırmaların, günümüzdeki çeşitli kullanımlarına dair sıklıkların anlamlandırılabilmesi doğrultusundaki gerekliliğini vurgulamaktadır.

Anahtar Kelimeler

Türk halk kültürü, acı, tatlı, ekşi, tuzlu.

* Geliş tarihi: 21 Haziran 2021 - Kabul tarihi: 20 Ağustos 2022

Özdemir, Sami Sonat; Kahraman, Ayşe Gülnihal. “Olguların Ağız Tadiyla İfadesi: Türk Halk Kültüründe Acı, Tatlı, Ekşi ve Tuzlu” *Milli Folklor* 135 (Güz 2022): 160-172

** Balıkesir Üniversitesi, Turizm Fakültesi, Gastronomi ve Mutfak Sanatları Bölümü, ssonatozdemir@balikesir.edu.tr, Balıkesir/Türkiye, ORCID ID: 0000-0003-4796-6083.

*** Recep Tayyip Erdoğan Üniversitesi, Ardeşen Turizm Fakültesi, Gastronomi ve Mutfak Sanatları Bölümü, aysegulnihal.kahraman@erdogan.edu.tr, Rize/Türkiye, ORCID ID: 0000-0003-1730-6869

ABSTRACT

The concepts of bitter, sweet, sour, and salty have an important place in expressing the tastes of food as four basic taste elements. Besides the meanings they represent in the frame of different tastes, they are used as connotations to express many phenomena in Turkish folk culture. Expressions such as “salty humor”, “sweet talk”, “sour-faced” and “bitter cold” indicate that these concepts are used to describe many different states, emotions, and humane features. The statements also indicate that the concepts have a cultural deepness. Based on this fact, the starting point of this study is to scientifically analyze the place, importance, areas of use, the meanings symbolized by the words bitter, sweet, sour, and salty in Turkish folk culture. Analyzing the different connotations and areas of use show the richness of Turkish folk culture and it is believed that studies about the symbolic meanings of the words will contribute to the transmission of Turkish culture. In this respect, determining the meanings represented by the words in Turkish folk culture and explaining them in the frame of cultural dimension is highly important. The study is based on the cultural analysis method, which is one of the qualitative research designs. Firstly, lyrics of the folk songs, idioms and proverbs, and statements in colloquial speeches including the words bitter, sweet, sour, and salty are analyzed with document analysis. After that, the obtained data are analyzed with the thematic analysis method, which is a sub-method of content analysis. Themes and patterns are created according to the results of the analysis process. The metaphor determining method is used in the analysis phase. Research findings involve a total of 258 statements including the words bitter, sweet, sour, and salty. There are 21 metaphors for the word bitter in 4 different themes, 18 metaphors for the word sweet in 3 different themes, 11 metaphors for the word sour in 2 different themes, and 6 metaphors for the word salty in 2 different themes. On the other hand, besides the meanings represented by the words bitter, sweet, sour, and salty in the frame of the tasting world, it is determined that the word sweet has completely positive abstract connotations while the words sour and salty have negative abstract connotations. The word bitter has generally negative abstract connotations while it connotes “charming and radiant”, which are positive. It is observed that there is a positive relationship between the use frequency of the meanings of bitter, sweet, sour, and salty in the frame of the culinary world and the variety of their connotations in general terms. On the other hand, when the use frequency of the words bitter and sweet is analyzed, it is seen that they have a bigger place in Turkish folk culture when compared to the words sour and salty. It is seen that especially the words bitter and sweet represent many phenomena in Turkish folk culture. The relationship between the results of studies about different tastes based on sensory processes and this variation should be determined and analyzed. It is thus important to make researches about the origins of these words. When the researches about the uses of the words before the 13th century are analyzed, it is seen that the words açığ and seçig were used instead of acı (bitter), the words tatlılg, and tatlıg were used instead of tatlı (sweet), the words niğsi, çıvsagun, and çıvşan were used instead of ekşi (sour). It is necessary to carry out researches about the origins and relationships of these words to explain the meanings of their use frequency in today's world.

Keywords

Turkish folk culture, bitter, sweet, sour, salty.

Giriş

Kültür, genel anlamda bir toplumun yaşam tarzını ifade etmektedir. Kültür geçmişten geleceğe aktarılır, öğrenilir ve değişken olması itibari ile dinamik bir yapıdadır. Kültürel unsurlarının zenginliği topluma kuvvet ve kudret kazandıran temel olgulardan biridir. Dil, tarih, sanat, inanç, örf ve âdet gibi kültürel unsurlar ile her toplum kendi kimliğini oluşturmaktadır (Evcin 2013: 226). Millet olmanın en önemli koşullarından birisi, diğer milletlerden ayıran öz kimliğinin bulunmasıdır (Yazıcı 2016: 83). Tam da bu noktada halk kültürü kavramı önem kazanmaktadır. Kavramsal açıdan halk kültürü, sözlü gelenekler ile yaşatılan ürünler ile beslenerek bugüne ulaşan, bugün içerisinde toplumsal boyutta uğradığı değişiklikler ile yarıya aktarılacak değerler bütünüdür. Halk kültürü geçmişten geleceğe uzanan gelenek, davranış kalıpları, inanışlar ve uygulamalardan oluşmaktadır (Kutlu, 2009: 15). Kültürün ilk tohumlarının atıldığı, insanlık tarihinin ilk yerleşim yerlerinden biri olan Anadolu toprakları binlerce kavme ve topluluğa ev sahipliği yapmıştır. Türk tarihi göz önünde bulundurulduğunda yaşanan göçlerin de katkısıyla zengin bir kültürel birikim söz konusudur. Bu köklü geçmiş sayesinde halk kültürü Anadolu coğrafyasında önemli bir yere sahiptir (T.C. Kültür ve Turizm Bakan-

lığı 2017: 3). Türk halk kültürü öğeleri incelendiğinde bahsi geçen zenginlikleri anlamlandırmak kaçınılmazdır (Ekici 2008: 11-26).

Halk kültürünün paydaşlarından biri de yiyecek-içecek kültürüdür. Kültürel perspektifte yemek, yalnızca karın doyurmak adına gerçekleşen biyolojik bir eylem değildir. Geçiş ritüelleri, gelenek ve görenekler incelendiğinde yiyecekler varlığını her noktada göstermektedir (Beşirli 2010: 159) Ayrıca halk kültürü sözlü ve yazılı kaynaklarında, yiyeceklerin ve bu çalışmanın konusunu oluşturan tat öğelerinin gerçek anlamlarının yanı sıra sembolik anlamlarına da rastlanmaktadır. Duyusal analizde dört temel tat öğesini oluşturan acı, tatlı, tuzlu ve ekşi kavramları (Altuğ vd. 2011: 4) yiyeceklerin lezzetlerinin ifade edilmesinde önemli bir yere sahiptir.

Türk Dil Kurumu sözlükleri ve önde gelen önceki dönem Türkçe sözlüklerde yapılan incelemeler sonucunda acı sözcüğünün birincil anlamı, “bir yiyeceğin veya bir maddenin dilde bıraktığı yakıcı, kavurucu tat.” (Çağbayır 2007: 91); “bazı maddelerin dilde bıraktığı yakıcı duyu; tatlı karşıtı (URL 1) ve “acı tad” (URL 2) olarak nitelendirilmiştir. Birincil açıklamalara bakıldığında acı sözcüğünün tat öğesi olarak öne çıktığı görülmektedir. Ayrıca acı sözcüğüne dair; ağrı, dert-keder, şiddetli ve sert, kırıcı, pahalıya mal olmuş, çarpıcı (Çağbayır 2007: 91-92), ağrı-sancı (URL 2) ifadelerine rastlanmaktadır. Acı sözcüğü aynı zamanda ıstırap, elem, üzüntü ve keder ile birinci dereceden eş anlamlıdır (Somuncu 2020: 216). Divan-i Lugati't-Türk adlı eserde *açığ* sözcüğü “al-hâmiğ wa'l-murr” (ekşi ve acı tat) anlamında kullanılmıştır. Bu bilgiye dayanarak acı sözcüğünün değişime uğrayarak bugünkü halini aldığını ve ekşi tadı ile ilişkilendirildiğini söylemek mümkündür. 13. yüzyıl öncesi etimoloji sözlüğünde ise acı ve ekşi tatlarının ilişkilendirildiği, *açı* ve *açıs-acılamak*, “ekşimek, bir şeyin tadının acıması”, *açıgsı*, “ekşimek, acılaşmak” ve *açıt*, “acıtmak, ekşitmek” ifadeleri yer almaktadır (Kaleli 2020: 104).

Tatlı sözcüğü incelendiğinde “şeker tadında olan” ve “içinde şeker bulunan” anlamları ön plana çıktığı görülmektedir. Bunu takiben “ağızda hoş bir tat bırakan” ifadesi ile acı ve ekşi tat öğelerinin zıttı olduğu belirtilmiştir (Çağbayır 2007: 4638). Benzer bir şekilde 14. yüzyıl dönemine ait Bayrak Kuşçuoğlu'nun dizelerinde “Eğer Türki söyler olsam düşer erenler beynine, neçün size acı gelir dadlı sözün halaveti” dizelerinde tatlı sözcüğü acının zıttı olarak kullanılmıştır (Küçükalka 2015: 72). Yan anlam olarak ise suyun içilebilir olması, iç açıcı, ferahlık veren ve ruhu okşayan, duyusal anlamda hoş bir duyumu yaratan bir durumun veya nesnelerin tanımlanması ile sevimli ve cana yakın kişileri tanımlayan bir nitelik olarak karşımıza çıkmaktadır (Çağbayır, 2007: 4638). Ayrıca İngiliz Türkolog Sir Gerard Clauson tarafından hazırlanan “On Üçüncü Yüzyıl Öncesi Türkçesinin Etimolojik Sözlüğü” (An Etymological Dictionary of Pre-Thirteenth Century Turkish) adlı eserde *açığ* ve *seçig* sözcüklerinin acı; *tatlıg* ve *tatlıg-lig* sözcüklerinin ise tatlı, lezzetli anlamlarına geldiği belirtilmiştir (Kaleli 2020: 111).

Ekşi birincil anlamı, “Ağızda burukluk, keskin, kekre bir duyumu bırakan tat; sirke ve limon veya sirke tadı” (Çağbayır 2007: 1400) olarak tanımlanmıştır. Yan anlamlarına bakıldığında “mayalanmaya yüz tutmuş” ifadesi ile fermente ürünlere ve domates salçası, limon, ekşi üzümünden yapılan pekmez gibi tadı ekşi olan yiyeceklere verilen bir isim olması dikkat çekmektedir (Çağbayır 2007: 1400). Bu sözcük, tat ve yiyecek anlamlarının dışında uygunsuz, yakışıksız durumları da ifade etmektedir (URL 1). Divan-ı Lugati't Türk'te “ekşi olan her şey, örneğin ekşi nar” anlamında *ekşig* sözcüğü yer almaktadır. Ekşimek fillinin 14. yüzyıldan önce görülmediği fakat aynı anlamda *nıgsi* sözcüğünün kullanıldığı kayıtlarda belirtilmektedir (URL 2).

Divan-ı Lugati't Türk'te tuzlu sözcüğünün biçimiyle gerçek-mecaz anlamlarına da sıklıkla yer verilmiştir. “Tuzlug et meni usıttı” (tuzlu et beni susattı) dizesinde tuzlu sözcüğü gerçek anlamında kullanılırken, “aş tatığı tuz yogrın yemes” örneğinde yemeğin tadının tuzda olduğu ancak tuzun yalnız başına yenilemeyeceğini dile getirilerek tuzun yemeye lezzet, hoşluk ve tat kattığı vurgulanmıştır. Tuzun bir diğer şekilde “*ya'ni Yusuf mendin körklügrek erdi ammâ men Yusufdın tuzlugrakmen*” (yani Yusuf benden güzeldi ama ben Yusuf'tan daha sevimliyim, tatlıyım) dizelerinde tatlı sözcüğünün de mecazi olan “sevimlilik, tatlılık” anlamında kullanılmıştır. Tuzun güzellik anlamı Arapçadan dilimize geçen ve kökü *milh* yani tuz olan *melahat* sözcüğünde de karşımıza çıkmaktadır. Aynı şekilde Farsçada da tatlı, sevimli anlamları *melih* sözcüğü ile ifade edilmektedir. Arapça ve Farsçada, şekerin ortaya çıkmadan önceki dönemlerde tuzun tatlılığın ve güzelliğinin ifade edilmesinde kullanıldığı, ilgili kaynaklarda belirtilmektedir (Akkoyunlu 2010: 195-196). Sözlüklere bakıldığında ise tuzlu sözcüğünün birincil anlamı “tuzu olan, içinde tuz bulunan, tuz içeren ya da tuzlanmış olan” şeklinde ifade edilmiştir. Mecaz anlamı arasında ise aşırı pahalılık durumu belirtilmiştir (Çağbayır 2007: 4930).

Sözlü gelenekte acı, tatlı, tuzlu ve ekşi kelimeleri birçok anlamda kullanılmaktadır. Örneğin “*ye ekşiyi, doğur Ayşe'yi*” veya “*ye tatlıyı, doğur Hakkı'yi*” sözleri Türk halkı arasında oldukça yaygın bir inanışı tat öğeleri üzerinden ifade etmektedir. Bu durum aşırma inanışları arasında da yer almaktadır. Çoğu kez hamile kadının canı, ekşi, acı ve tuzlu yiyecekleri çekerse bir oğlu olacağına inanılmaktadır (Kalafat 2000: 30; Kalafat 2001: 169). Bir diğer halk inanışı acı, tuzlu ve ekşi hakkındadır: “*Gece evden süt, yoğurt, ekşi, tuz, acı şeyler verilmez. Eve de alınmaz. İlle de verilmesi gerekiyorsa, üzerine yeşil yaprak kapatılır*”. Muğla yöresinde görülen bu inanışın ölümü geciktireceğine inanılmaktadır (Büyükokutan 2007: 67). Türk halkı arasında hemen hemen herkes tarafından bilinen “*Tatlı yiyelim tatlı konuşalım.*” ifadesinde tatlı kavramının hem gerçek hem de mecaz anlamlarında kullanıldığını görmekteyiz. “Acı söz”, “tatlı dil”, “ekşi yüz”, “tuzlu fiyat” gibi günlük konuşmalarda sıklıkla kullanılan tabirler de temel tatların kültürümüzde derin bir yere sahip olduğunu kanıtlar niteliktedir.

Bahsi geçen dört sözcüğün Türk halk kültüründe yeri ve önemi, kullanım alanları ve sembolize ettiği anlamları incelemek, çalışmanın çıkış noktasını oluşturmaktadır. Yazıda değinildiği üzere tat öğeleri öz anlamları dışında birçok durumu, duyguyu ve ürünü ifade etmeye yaramaktadır. Söz konusu çeşitlilik Türk halk kültürünün, Türk dilinin zenginliğine ve sözcüklerin sembolik anlamlarına dair çalışmaların önemine vurgu yapılmasını gerekli kılmaktadır. Bu kapsamda çalışmada tat öğelerinin Türk halk kültürü nezdinde sembolize ettiği anlam ve değerler metafor tespit yöntemi ile incelenmiştir.

Kelime anlamı mecaz olan (URL 1) *metafor*, Aristo'dan günümüze araştırma konuları arasında yer alan dilsel yapılandırma. Metafor, dilin kullanımının sanat olarak değerlendirildiği ve toplumun dünyayı algılama biçimine ışık tutan kavramlaştırmaların tümü olarak ele alınmaktadır. Bu kapsamda metaforlar, sözcük ve nesne eşleşmesi kadar basit görülmemekte; dilde var olan sözcüğe ilişkin yapılan anlamsal analizler basit bir eşleşmenin ötesinde derin deneyim ve kurgudan beslenen geniş bir kavramlaştırma alanı olarak tanımlanmaktadır. Bilişsel anlambilim kapsamında metaforlar, sözcüklerin birbirleri ile kurduğu bağlar aracılığıyla izlenen ve dili kullanan toplumun bilişsel dinamiklerinden beslenen karmaşık yapılanmalar olarak tasarlanmaktadır. Bu çerçevede metaforlar algısal ve kültürel boyutun somutlaştırıldığı yapılanmalardır. Metafor ile kültürel modellerin birbirleri ile ciddi anlamda ilişkili kavramlar olduğu ve kültürel modellerin

metafor somutlaştırılması yöntemi ile açığa çıkarılabileceği belirtilmektedir (Çelik 2021: 112-113).

Çalışmada, tat öğelerinin olguların ifadesinde görülen kullanım şekilleri ve metaforik anlamlarının tespit edilmesi ve elde edilen bulgular ışığında tat öğelerinin Türk halk kültüründeki yeri ve önemine dair çıkarımlarda bulunmak amaçlanmıştır. Acı, tatlı, ekşi ve tuzlu sözcüklerinin benzerlik ve zıtlık içeren ifadelerini kültürel boyutta ele alarak açıklamak, tat öğelerinin halk kültüründeki yan anlamlarının tespitinin Türk dilinin ve kültürünün çeşitliliğini duyuşal perspektifte vurgulama bakımından önemli görülmektedir.

1. Yöntem

Bu araştırma, nitel araştırma desenlerinden kültür analizi deseni (Karataş, 2015: 66) ile yürütülmüştür. Çalışmanın amacı doğrultusunda öncelikle doküman analizi kapsamında, Türk halk kültürünü yansıtmaya kapasitesi değerlendirilen türkü metinleri, deyimler ve atasözleri ile halk ağzı sözlükleri içerisinde yer alan acı, tatlı, ekşi ve tuzlu sözcüklerinin yer aldığı ifadeler tespit edilmiştir. Söz konusu analizin ardından elde edilen veriler, içerik analizinin alt yöntemlerinden tematik analiz yöntemi doğrultusunda çözümlenmeye tabi tutulmuş ve bahsi geçen ifadeler bağlamında oluşturulan tema ve örüntüler aracılığıyla çıkarımlarda bulunulması amaçlanmıştır. Çözümleme aşamasında ise Pragglejaz Grup (2007) tarafından tasarlanan ve Çelik (2021)'in çalışmasında da bu çalışmanın amacına benzer olarak kullanılan, metafor tespit yöntemi kullanılmıştır.

Araştırmada gerekli verilerin elde edildiği kaynaklar, “Halk Türküleri Veritabanı” (URL 3), “Atasözleri ve Deyimler Sözlüğü” (URL 1) ile “Türkiye’de Halk Ağzından Derleme Sözlüğü” (TDK 1963) ile sınırlandırılmıştır. Söz konusu kaynaklardan 2021 yılı Mayıs ve Haziran aylarında detaylı ve yoğun bir tarama ve analiz süreci sonucunda elde edilen bulguların, ilgili çözümleme süreçleri doğrultusunda raporlanarak yorumlanması sağlanmıştır.

2. Bulgular ve Yorumlar

Araştırma kapsamında elde edilen veriler incelenmeden önce, araştırmaya dahil edilen acı, tatlı, ekşi ve tuzlu sözcüklerinin anlamsal uzanımlarının ortaya konulması amacıyla sözlük anlamları kontrol edilmiştir. Bulgular Tablo 1’de yer almaktadır.

Tablo 1. Acı, tatlı, ekşi ve tuzlu sözcüklerinin sözlük anlamları

Sözcükler	Sözlük anlamları
Acı	Bazı maddelerin dilde bıraktığı yakıcı duyu, tatlı karşıtı
	Tadı bu nitelikte olan
	Herhangi bir dış etken dolayısıyla duyulan rahatsızlık, ıstırap
	Ölüm, yangın, deprem vb. olayların yarattığı üzüntü, keder, elem
	Çarpıcı, göz alıcı (renk)
	Keskin, şiddetli
	Kırıcı, üzücü, incitici, dokunaklı, kötü.
Tatlı	Şeker tadında olan
	Acı olmayan, acı karşıtı
	Şekerle veya şekerli şeylerle yapılan yiyecek

	İnsanı çeken, göze, kulağa hoş gelen, rahatlatan, dinlendiren, sevindiren
	Sevimli, hoş
	Hoşa gidecek bir biçimde, tatlılıkla
Ekşi	Sirke veya limon tadında olan
	Bu tadı veren şey
	Uygunsuz, yakışıksız
Tuzlu	Tuzu olan
	Yapılışında tuz bulunan, tuzu çok olan
	Çok pahalı

Kaynak: URL 1.

Acı, tatlı, ekşi ve tuzlu sözcüklerinin sözlük anlamları incelendiğinde yeme-içme ile ilişkili tat öğeleri olarak yüklendikleri anlamların dışında; ilk bakışta tatlı sözcüğünün soyut çağrışımlarının olumlu, ekşi ve tuzlu sözcüklerinin soyut çağrışımlarının ise olumsuz olduğu görülmektedir. Acı sözcüğünün ise genel itibarıyla olumsuz soyut çağrışımlara sahip olduğu, bununla birlikte “çarpcı ve göz alıcı” anlamının olumlu yönde değerlendirilebileceği görülmektedir.

2.1. Acı sözcüğüne ilişkin metaforik görünüm ve yorumlar

Çalışma kapsamında kullanılan verilerin elde edildiği kaynaklar incelendiğinde, acı sözcüğünün yer aldığı toplam 4 kaynakta karşılığı olan ifade içerisinde farklı sıklıkta metaforik görünüm elde edilmiştir. Acı sözcüğüne ilişkin “tat ögesi belirten”, “duygu belirten”, “durum belirten” ve “keskinlik belirten” kaynak ifadeleri altında yer alan metaforlar, niceliksel dağılımları ile Tablo 2’ de yer almaktadır.

Tablo 2. Acı sözcüğüne ilişkin kaynak ifadeler, metaforlar, niceliksel dağılımlar

Kaynak ifade	Metafor	Sıklık
Tat ögesi belirten	Acı, otun tadıdır.	7
	Acı, meyvenin tadıdır.	6
	Acı, suyun tadıdır.	5
	Acı, sebzenin tadıdır.	3
	Acı, kahvenin tadıdır.	2
	Acı, baharatın tadıdır.	2
	Acı, şarabın tadıdır.	1
	Toplam	26
Duygu belirten	Acı, üzüntüdür.	25
	Acı, ıstıraptır.	8
	Toplam	33
Durum belirten	Acı, sözdür.	11
	Acı, derttir.	10

	Acı, kötü olandır.	9
	Acı, ölümdür.	5
	Acı, zehirdir.	4
	Acı, gerçektir.	2
	Acı, güçlük (zorluk)'tur.	1
	Acı, gurbettir.	1
	Toplam	43
Keskinlik belirten	Acı, keskin sestir.	6
	Acı, keskin histir.	5
	Acı, keskin kokudur.	1
	Acı, keskin renktir.	1
	Toplam	13
Toplam	115	

Tablo 2 incelendiğinde, “tat ögesi belirten” kaynak ifadesi altında 7 farklı metaforun yer aldığı görülmektedir. Söz konusu metaforlar içerisinde “acı, otun tadıdır”, sıklığı en yüksek metafor olarak ortaya çıkmaktadır. Bunun yanı sıra acı, tat ögesi olarak ayrıca meyvenin, suyun, sebzenin, kahvenin, baharatın ve şarabın tadını nitelemek için kullanılmıştır. Elde edilen bulgular, acı tat ögesinin yiyecekleri nitelemeye yönelik kullanımına Türk halk kültüründe en çok otlar üzerinden rastlandığını göstermektedir. Bunun yanı sıra, baharatların tadının nitelenmesinde ise nadir olarak acı ifadesi kullanılmaktadır. Türk mutfak kültüründe acı tadı veren baharatların kullanım sıklığı düşüldüğünde (Güler 2010) bu durum, baharatların “çeşni veren otlar” olarak tanımlanması doğrultusunda (Demircioğlu vd. 2007: 161), söz konusu kavramların zaman zaman birbirlerinin yerine kullanılmasından kaynaklandığı şeklinde yorumlanabilir.

Bunun yanı sıra tat ögesi belirten ifadelerle ilişkin metaforların çoğunlukla, acıyı duysal anlamda yeme-içme deneyimine renk veya zenginlik katan bir tat unsuru olarak değil, “tüketilmesi tercih edilmeyen” veya “tüketilmesi hoşnutsuzluk yaratan” bir unsur olarak yansıttıkları değerlendirilmiştir. Zira acının, Türk halk türküleri içerisinde yer alan “Acı tatlı demez içer kanarsın”, “Acıdır aşkın şarabı içilmez”, “Acı tatlı sular içtim ölmedim” (URL 3) gibi dizelerdeki anlamları itibarıyla bu şekilde değerlendirilmesi mümkündür. Diğer yandan acının bir tat ögesi olarak değerlendirildiğine dair örnekler de verilebilir. Ahlat’ın buruk tada sahip olma özelliğinden dolayı “acı armut” olarak ifade edilmesi (TDK 1963: 45), bu duruma ilişkin açık bir örnektir. Acı sözcüğü, deneye renk veya zenginlik katan anlamı itibarıyla Türk halk kültüründe daha çok meyve ve ot/baharatları nitelemek için kullanılmaktadır.

Acı sözcüğünün “duygu belirten” kaynak ifadesi altında, “üzüntü” ve “ıstırap” metaforlarının yer aldığı görülmektedir. Burada da sıklığı en yüksek metafor olarak “acı üzüntüdür” metaforu ön plana çıkmaktadır. Acı ifadesinin duygu belirten bir ifade olarak olumsuz bir soyut çağrışıma sahip olduğu görülmektedir. Acı, duygu belirten bir ifade olarak özellikle türkülerde yer almaktadır. Âşık Mahsuni Şerif’in “Mahsuni Şerif’im dindir acını, bazı acılardan al ilacını” (URL 3) dizeleri, acının üzüntü metaforu doğrultusundaki kullanımına güzel bir örnektir. Ayrıca acı sözcüğünün “durum belirten”

kaynak ifadesi altında çok çeşitli metaforik görünümlere sahip olduğu elde edilen bulgulardan bir diğeridir. Acının durum belirten kaynak ifadesi altındaki metaforik görünümleri, söz, dert, kötü, ölüm, zehir, gerçek, güçlük ve gurbet olarak ortaya çıkmaktadır. “Acı, sözdür” metaforu, durum belirten ifadeler içerisinde sıklığı en yüksek metafor olarak görülmektedir. Durum belirten ifadeler içerisinde, dert, kötü, ölüm, zehir, güçlük ve gurbet acının olumsuz çağrışımlarını doğrudan yansıtan metaforik görünümlerdir. Bununla birlikte, “acı, sözdür” ve “acı, gerçektir” metaforlarının elde edildiği kaynaklar değerlendirildiğinde, acı olarak nitelenen sözlerin ve gerçeklerin “üzüntü veren” anlamını içeren bir yapıya sahip olduğu değerlendirilmiştir. Örneğin, “acı söylemek” deyiminin, “olumsuz bir davranış karşısında gerçeği olduğu gibi söylemek” şeklinde açıklanması veya “doğru söz acıdır” atasözünde yer alan anlamsal çıkarımlar (URL 1), Türk Halk kültüründe acıya ilişkin soyut çağrışımların olumsuz bir yapıda olduğuna dair diğer örneklerdir.

Türk halk kültüründe acı sözcüğünün tat dışındaki duyuşal nitelermelerde de kullanıldığı görülmektedir. “Keskinlik belirten” kaynak ifadesi altında yar alan ses, his, koku ve renk metaforları; acının duyma, dokunma, koklama ve görme duyuşlarını nitelermek için kullanılıyor oluşunu ortaya koymaktadır. Örneğin “tren gelir acı seslenir” dizesi (URL 3) keskin sesi, kekik otunun “acı kokan” olarak adlandırılması (TDK 1963: 49) keskin kokuyu, “esti akci poyraz ayırdı bizi” dizesi (URL 3) keskin hissi, “acı yeşil” ifadesi ise (TDK 1963: 54) keskin rengi yansıtmaktadır. Keskinlik belirten kaynak ifadesi altında yer alan metaforların, Türk halk kültüründe acı sözcüğüne dair olumsuz bir çağrışımı açık bir şekilde içermeyen anlamsal yapısı itibarıyla farklılaştığı göze çarpmaktadır.

Elde edilen bulgular neticesinde acı sözcüğünün duygu ve durumları içeren olguları nitelermek için kullanımının, tat duyuşlarını ifade etmek için kullanımından daha yüksek olduğu görülmüştür. Bu durum acı sözcüğünün Türk halk kültüründeki olguları ifade etmek için kullanım çeşitliliği ve 4 temel tattan birinin adı olarak kullanımı arasındaki ilişkinin kökensel bağlantıları da içerecek şekilde derinlemesine bir araştırmaya tabi tutulmasının gerekliliğini yansıtmaktadır.

2.2. Tatlı sözcüğüne ilişkin metaforik görünümler ve yorumlar

Çalışma kapsamında kullanılan verilerin elde edildiği kaynaklar incelendiğinde, tatlı sözcüğünün yer aldığı toplam 3 kaynak ifade içerisinde farklı sıklıkta metaforik görünümler elde edilmiştir. Tatlı sözcüğüne ilişkin “tat ögesi belirten”, “durum belirten” ve “insana ait özellikleri niteleyen” kaynak ifadeleri altında yer alan metaforlar, niceliksel dağılımları ile Tablo 3’te yer almaktadır.

Tablo 3. Tatlı sözcüğüne ilişkin kaynak ifadeler, metaforlar, niceliksel dağılımlar

Kaynak ifade	Metafor	Sıklık
Tat ögesi belirten	Tatlı, meyvenin tadıdır.	10
	Tatlı, yemeğin tadıdır.	6
	Tatlı, suyun tadıdır.	2
	Tatlı, otun tadıdır.	2
	Tatlı, baharatın tadıdır.	1
	Tatlı, peynirin tadıdır.	1
	Tatlı, balın tadıdır.	1

	Tatlı, şerbetin tadıdır.	1
	Tatlı, içkinin tadıdır.	1
	Toplam	25
Durum belirten	Tatlı, sözdür.	35
	Tatlı, hoşluktur.	11
	Tatlı, rahatlıktır.	3
	Toplam	49
İnsana ait özellikleri nitelleyen	Tatlı, canı (hayat) niteler.	18
	Tatlı, sevgiliyi (yar) niteler.	9
	Tatlı, yanağı niteler.	2
	Tatlı, gamzeyi niteler	1
	Tatlı, gülüşü niteler.	1
	Tatlı, bakışı niteler.	1
	Toplam	32
Toplam		106

Tablo 3 incelendiğinde, “tat ögesi belirten” kaynak ifadesi altında, “tatlı meyvenin tadıdır” ve “tatlı yemeğin tadıdır” metaforlarının kullanım sıklığı itibarıyla öne çıktığı görülmektedir. Söz konusu metaforlar içerisinde “tatlı, meyvenin tadıdır” metaforuna ilişkin kaynaklar değerlendirildiğinde, tatlı sözcüğünün, doğrudan yeme-içme deneyimine renk katan bir tat ögesi olarak kullanıldığı görülmektedir. Benzer durum “tatlı, şerbetin tadıdır” ve “tatlı, balın tadıdır” metaforları için de geçerlidir. Bu duruma bir örnek olarak tatlı çekirdekli kayısı için kullanılan “tatlı çit” ifadesi (TDK 1963: 3844) gösterilebilir.

Diğer yandan “tatlı, yemeğin tadıdır”, “tatlı, otun tadıdır”, “tatlı, içkinin tadıdır” gibi metaforlar kapsamında tatlı sözcüğünün genellikle “lezzetli olan” anlamında kullanıldığı görülmektedir. Örneğin, “Felek ağı kattı tatlı aşım” ve “Zemzem suyu akar tatlı mı tatlı” dizeleri (URL 3) bu anlamı açıkça yansıtmaktadır. Tatlı sözcüğünün birebir lezzetli anlamında kullanılması, Türk halk kültüründe tat öğeleri içerisinde tatlıya verilen önemi ortaya koymasından önemlidir. Benzer bir kullanım 13. yüzyıl öncesine dair araştırmalarda tatlıg sözcüğünde lezzetli, tatlı, tatgan sözcüğünde tatlı bulmak, tat almak anlamı ile belirtilmiştir. Tatlı sözcüğüne dair elde edilen tüm bulgulardan yola çıkarak lezzetlilik durumunu tanımlayan anlamının yüzyıllar boyu değişmeden süregeldiği söylenebilmektedir (Kaleli 2020: 105-108.)

“Durum belirten” kaynak ifadesi içerisinde “tatlı, sözdür” metaforu sıklığı en yüksek metafor olarak görülmektedir. Hoşluk ve rahatlık ile ifade edilen diğer metaforlarla birlikte değerlendirildiğinde, tatlı sözcüğünün soyut çağrışımlarının olumlu olduğu çıkarımını yapmak mümkündür. Tatlı sözcüğünün “acı olmayan” olarak da kavramsallaştırılması (URL 3), Türk halk kültüründeki söz konusu kullanımın olumlu çağrışımlarını olağanlaştırmaktadır. “Tatlı dil, yılanı deliğinden çıkarır.” atasözü, “tatlı, sözdür” (URL 3) metaforunda yer alan söz ifadesinin -“acı, sözdür” metaforunun aksine- olumlu çağrışımlarını örneklendirmektedir.

Tatlı sözcüğüne ilişkin “insana ait özellikleri niteleyen” kaynak ifadesi içerisinde de çeşitli metaforların yer aldığı görülmektedir. Bunlar içerisinde “tatlı canı niteler” ve “tatlı sevgiliyi niteler” metaforları en sık rastlananlardır. Tatlı sözcüğünün, “Kıydım tatlı da canıma” ve “Yar tatlıdır, geçilmez.” (URL 3) gibi dizeler içerisinde kullanımı, sözcüğe “sevilen” ve “sakılan/korunan” doğrultusunda bir anlam yükleniyor olduğunu ortaya koymaktadır.

Tatlı sözcüğünün, Türk halk kültüründe tamamıyla olumlu soyut çağrışımlara sahip olması ve bir tat ögesi olarak tatlıya atfedilen önemin ilişkisinin açıklanması, bu doğrultuda gerçekleştirilecek detaylı araştırmalarla mümkün olabilecektir.

2.3. Ekşi sözcüğüne ilişkin metaforik görünüm ve yorumlar

Çalışma kapsamında kullanılan verilerin elde edildiği kaynaklar incelendiğinde, ekşi sözcüğünün yer aldığı toplam 2 kaynak ifade içerisinde farklı sıklıkta metaforik görünüm elde edilmiştir. Ekşi sözcüğüne ilişkin “tat ögesi belirten” ve “durum belirten” kaynak ifadeleri altında yer alan metaforlar, niceliksel dağılımları ile Tablo 4’te yer almaktadır.

Tablo 4. Ekşi sözcüğüne ilişkin kaynak ifadeler, metaforlar, niceliksel dağılımlar

Kaynak ifade	Metafor	Sıklık
Tat ögesi belirten	Ekşi, meyvenin tadıdır.	4
	Ekşi, otun tadıdır.	3
	Ekşi, mayanın tadıdır.	3
	Ekşi, yoğurdun tadıdır.	3
	Ekşi, yemeğin tadıdır.	2
	Ekşi, peynirin tadıdır.	1
	Ekşi, suyun tadıdır.	1
	Toplam	17
Durum belirten	Ekşi, yüz ifadesidir.	6
	Ekşi, huzursuzluktur.	2
	Ekşi, rahatsızlıktır.	2
	Ekşi, düşmanlıktır.	1
	Toplam	11
Toplam		28

Tablo 4 incelendiğinde, “tat ögesi belirten” kaynak ifadesi altında, “ekşi meyvenin tadıdır” metaforunun sıklık anlamında öne çıktığı görülmektedir. Ekşi sözcüğü meyvelerin, otların ve mayanın tadını nitelerken çok büyük bir ölçüde tadımı zenginleştiren bir tat ögesi olarak ele alınmıştır. Örneğin, büyük, siyah, sulu bir üzüm türüne adını veren “ekşikara” ifadesi (TDK 1963: 1698) bu yaklaşımı yansıtmaktadır.

Bununla birlikte çalışma kapsamına dâhil edilen kaynaklar incelendiğinde, ekşi ifadesinin yoğurdu, yemeği ve peyniri nitelerken kullanıldığında olumsuz bir anlam yüklenmekte olduğu görülmektedir. Söz konusu anlamlar “tercih edilmeyen” veya “tüketime uygun olmayan” şeklinde açıklanabilir. “Kimse yoğurdum ekşi demez.” veya “Yoğurdum ekşidir diyen olmaz.” atasözleri (URL 3), ekşinin tat ögesi olarak “tercih

edilmeyen” anlamında kullanılmasına örnek olarak verilebilir. Ayrıca “Ekşi yemedim ki karnım ağrısın” atasözü de (URL 3) yemeğin “yenilmeye uygun olmayan” bir yapıda olduğu şeklinde yorumlanabilir.

Diğer yandan ekşi sözcüğünün “durum belirten” kaynak ifadesi altında da yüz ifadesi, huzursuzluk, rahatsızlık ve düşmanlık metaforik anlamlarına sahip olduğu görülmektedir. “Yüzün gözün ekşitme” dizesi (URL 3) ve “Yüzünü ekşitmek” deyimi (URL 3) gibi örnekler, ekşinin yüz ifadesi metaforik anlamının olumsuzluk içeren yapısını yansıtmaktadır. Böylece ekşi sözcüğünün soyut çağrışımlarının tümüyle olumsuzluk içerdiğini ifade etmek mümkündür.

Bulgular ışığında ekşi sözcüğünün hem tat ögesi olarak hem de diğer anlamları itibariyle kullanım sıklığının acı ve tatlı sözcüklerine göre oldukça kısıtlı olduğu görülmektedir. Ayrıca acı ve tatlıdan farklı olarak, ekşinin tat ögesi olarak kullanım sıklığının diğer metaforik anlamlarına göre daha yüksek olduğu da ayrıca müşahade edilmiştir.

2.4. Tuzlu sözcüğüne ilişkin metaforik görünüm ve yorumlar

Çalışma kapsamında kullanılan verilerin elde edildiği kaynaklar incelendiğinde, tuzlu sözcüğünün yer aldığı toplam 2 kaynak ifade içerisinde farklı sıklıkta metaforik görünümde elde edilmiştir. Tuzlu sözcüğüne ilişkin “tat ögesi belirten” ve “durum belirten” kaynak ifadeleri altında yer alan metaforlar, niceliksel dağılımları ile Tablo 5’te yer almaktadır.

Tablo 5. Tuzlu sözcüğüne ilişkin kaynak ifadeler, metaforlar, niceliksel dağılımlar

Kaynak ifade	Metafor	Sıklık
Tat ögesi belirten	Tuzlu, yemeğin tadıdır.	2
	Tuzlu, ayranın tadıdır.	2
	Tuzlu, çerezin tadıdır.	1
	Toplam	5
Durum belirten	Tuzlu, pahalıdır.	2
	Tuzlu, hastalıktır.	1
	Tuzlu, aşktır.	1
	Toplam	4
Toplam		9

Tablo 5 incelendiğinde, “tat ögesi belirten” kaynak ifadesi altında, “tuzlu, yemeğin tadıdır”, “tuzlu, ayranın tadıdır” ve “tuzlu çerezin tadıdır” metaforlarının yer aldığı görülmektedir. Çalışma kapsamında değerlendirilen kaynaklardan hareketle tuzlu ifadesinin bir tat ögesi olarak herhangi bir yan anlama sahip olmadığı ve tamamen yeme-içme deneyimini zenginleştiren 4 temel tat ögesinden biri olarak ele alındığı görülmüştür.

Diğer yandan tuzlu ifadesinin soyut anlamlarını içeren “durum belirten” kaynak ifadesi altındaki, “tuzlu, pahalıdır”, “tuzlu, hastalıktır” ve “tuzlu, aşktır” metaforları tarafından iletilen anlamların olumsuz olduğu değerlendirilmiştir. Söz konusu metaforlar içerisinde “tuzlu, aşktır”, ilk bakışta olumlu bir anlamı yansıtır gibi görünse de bu ifadenin içerisinde yer aldığı “İçtikçe içini yakar; meşki bizli, aşkı tuzlu, nazlı yar” dizeleri (URL 3), söz konusu metaforun da olumsuz anlama sahip olduğunu ortaya koymaktadır.

Bulgulardan hareketle, ekşi sözcüğüne benzer şekilde tuzlu sözcüğünün soyut anlamlarının da sıklıkla tat ögesi belirten anlamının üzerine çıkmadığı görülmüştür. Bunun yanı sıra yine ekşi sözcüğüne benzer şekilde, tuzlu sözcüğünün gerek tat ögesi olarak gerekse de soyut anlamları itibarıyla, acı ve tatlı sözcüklerinin çok gerisinde yer aldığı görülmektedir. Çalışma kapsamında daha önce ele alındığı üzere tuzlu sözcüğünün 9. yüzyıl Türkçesinde güzellik, hoşluk ifadesinde kullanılmasına rağmen günümüz Türkçesinde yapılan araştırmalarda söz konusu olumlu metaforik anlamının tespit edilmemesinin sebepleri incelenerek sözcüğün halk kültüründeki yolculuğuna ışık tutulması önemli görülmektedir.

Sonuç

Çalışmadan elde edilen bulgular acı, tatlı, ekşi ve tuzlu sözcüklerinin tat ögesi ifade eder şekilde kullanımlarına ilişkin sıklıkların, söz konusu unsurların soyut anlamlarının çeşitliliğiyle bağlantılı olduğunu ortaya koymaktadır. Genel anlamda acı, ekşi ve tuzlu sözcüklerinin yan anlamlarının olumsuz, tatlı sözcüğünün yan anlamlarının ise olumlu olduğu söylenebilir. Bu durum sadece soyut çıkarımlar için değil, sözcüklerin tat ögesi olarak kullanımları doğrultusunda da çoğunlukla geçerlidir. Fakat tuzlu sözcüğünün “aşırı tuzluluk” haricinde tat ögesi anlamı içerisinde herhangi bir olumsuzluk ifade etmediği, hatta “yemeğin tadı tuzu” söyleminde olumlu bir durumu yansıttığı söylenebilir.

Acı ve tatlı sözcüklerinin kullanım sıklığı ve çeşitliliği itibarıyla, Türk halk kültüründe tat ögesi olarak yer alan ifadeler içerisinde daha geniş bir yer kapladığı açıkça görülmektedir. Acı ve tatlı sözcüklerinin tat ögesi dışındaki anlamlarının çeşitliliğine bakıldığında, ekşi ve tuzluya göre gündelik hayatta daha sık kullanımları, bu iki sözcüğün birbirlerinin karşıt anlamları olarak değerlendirilmeleriyle açıklanabilir. Duygular da dâhil olmak üzere, kötüye dair olguların acı, güzelliğe ve hoşluğa dair olguların ise tatlı sözcüğüyle niteleniyor oluşu, bu doğrultudaki çıkarımı desteklemektedir. Kullanım sıklığına paralel olarak bu durumun acı ve tatlı sözcüklerinin, olguların ifadesinde ön plana çıkmasını sağlamış veya bu durumu kolaylaştırmış olduğu öngörülebilir.

Tatlı sözcüğünün özellikle bir tat ögesi ifadesi olarak Türk halk kültüründeki önemi ve kullanım sıklığı açıktır. Ancak tarihsel açıdan incelendiğinde Türk mutfak kültüründe, kıymız, kurut, yoğurt gibi ekşi, tuzlu ve acı tat öğeleriyle nitelenebilecek yiyeceklerin tatlı yiyeceklere nazaran daha köklü bir geçmişe sahip olduğu görülmektedir. Böylece, tarihsel süreç içerisinde Türk halk kültüründe kullanım sıklığı ve çeşitliliği bakımından tatlının ön plana çıkma nedenlerinin ve süreçlerinin araştırılması ayrıca önem kazanmaktadır.

Diğer yandan 13. yüzyıl ve öncesi dönemlerde yapılan araştırmalar incelendiğinde, acı için *açığ*, *seçig*; tatlı için *tatlılıg*, *tatlıg* ve ekşi için *nigsi*, *çivşagun*, *çivşan* (*çifşen*) sözcüklerinin kullanıldığı görülmektedir. Tat öğelerini tanımlayan bu sözcüklerin günümüzden oldukça farklı ifadelerle açıklanması, bu sözcüklerin değişimindeki dinamikleri anlamlandırmak adına, sözcüklerin kökensel bağlantılarının ortaya konulmasının gerekliliğini yansıtmaktadır. Bu sayede sözcüklerin ilk olarak sembolize ettiği kavramların neler olduğu; hangi tat öğelerinin tarihte diğerlerinden önce var olduğu; bu sözcüklerin ilk olarak tat ifade etmek için mi yoksa soyut bir olguyu ifade etmek için mi kullanıldığı sorularına cevap verilebilecek ve Türk halk kültüründe dört temel tadın derinliğine ve önemine dair çeşitli bulgulara ulaşılması da mümkün olabilecektir.

Tüm bu çıkarımlar kapsamında, duyuşal bağlamda Türk mutfağı üzerine gerçekleştirilecek çalışmalarla tat öğelerinin kabul görme ve tercih edilme düzeyleri ortaya koyulabilir. Ayrıca Türk mutfak kültüründe yer alan önceki dönemlere ait yiyecekler ile

güncel kullanıma dair yiyeceklerin dört temel tadı içermeye oranları ve bu oranlara bağlı olarak beğeni düzeyleri de incelenebilir. Kuşaktan kuşağa aktarılan tat aşinalığına bağlı olarak, yiyeceklerin kabul görme ve beğenilme durumlarının duyuşsal odaklı değerdendirme çalışmaları ile tat öğelerinin kültürel derinliğini irdeleme hususunda etkin rol oynayabileceği düşünölmektedir.

YAZARLARIN KATKI DÜZEYLERİ: Birinci Yazar %50; İkinci Yazar %50.

ETİK KOMİTE ONAYI: Çalışmada etik kurul iznine gerek yoktur.

FİNANSAL DESTEK: Çalışmada finansal destek alınmamıştır.

ÇIKAR ÇATIŞMASI: Çalışmada potansiyel çıkar çatışması bulunmamaktadır.

KAYNAKÇA

- Akkoyunlu, Ziyat. "Tuz". *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi* 3 (5 2010): 194-198.
- Altuğ Onoğur, *Tomris ve Yeşim Elmacı. Gıdalarda Duyusal Değerdendirme*. İzmir: Sidas Yayınları, 2011.
- Batu, Ali ve Heysem Suat Batu. "Türk Tatlı Kültüründe Türk Lokumunun Yeri". *Journal of Tourism and Gastronomy Studies* 4 (1 2016): 42-52.
- Beşirli, Hayati. "Yemek, Kültür ve Kimlik". *Milli Folklor* 22 (87 2010): 159-169.
- Büyükokutan, Aslı. "Muğla Yöresi Alevî Türkmenlerinde Ölümle İlgili İnanç ve Pratikler". *Türklük Bilimi Araştırmaları* (21 2007): 63-86.
- Çağbayır, Yaşar. *Türkçe Ötügen Sözlük*. İstanbul: Ötügen Neşriyat, 2007.
- Çelik, Ayşe Eda. "Halk Türkülerinde 'Gönül' Dügüm Sözcüğü'nün Metaforik Görünömleri: Bilişsel Anlambilim Çerçevesinde Bir Çözümleme". *Milli Folklor* 17 (129 2021): 111-123.
- Demircioğlu Yasemin, Melek Yaman ve Işıl Şimşek. "Kadınların baharat kullanım alışkanlıkları üzerine bir araştırma". *TSK Koruyucu Hekimlik Bülteni* 6 (3 2007): 161-168.
- Ekici, Metin. "Türk Halk Kültürü Araştırmalarında Dün, Bugün ve Yarın". *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi* 1 (1 2008): 11-26.
- Evcin, Erol. "Türk Halk Kültürü Araştırmaları İçin Önemli Bir Kaynak: Halk Kültürü Bilgi ve Belge Merkezi". *Milli Folklor* 25 (100 2013): 225-242.
- Group, Pragglez. "A Method for Identifying Metaphorically Used Words in Discourse". *Metaphor And Symbol* 22 (1 2007): 1-39.
- Güler, Sibel. "Türk Mutfak Kültürü ve Yeme İçme Alışkanlıkları". *Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi* 26 (1 2010): 24-30.
- Kalafat, Yaşar. "Sivas Yöresi Örnekleri ile Türk Halk İnançlarında Aşermek/Yeriklemek". *TÜBİAR* (2001): 169-172.
- —. *Türk Dünyası Karşılaştırmalı Türkmen Halk İnançları*. Ankara: Avrasya Yayınları, 2000.
- Kaleli, Abdullah. "Clason'un Etimolojik Sözlüğünde Yer Alan Yeme, İçme ve Mutfakla İlgili Kelimelerin Tasnifi". *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi* 13 (73 2020): 101-122.
- Karataş, Zeki. "Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri". *Manevi Temelli Sosyal Hizmet Araştırmaları Dergisi* 1 (1 2015): 62-80.
- Kutlu, M. Muhtar. "Somut Olmayan Kültürel Mirasın Korunmasında Eğitime Yönelik İlk Adım: Halk Kültürü Dersi". *Milli Folklor* 21 (82 2009): 13-18.
- Küçükkalfa, Ahmet. "Orman-Oraman Etimolojisi". *İstanbul Üniversitesi Orman Fakültesi Dergisi* 65 (2 2015): 69-79.
- Somuncu, Melike. "Güncel Türkçe Sözlükte Yer Alan Acı Maddesinin Eş Anlamlılık Açısından İncelenmesi". *RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi* (20 2020): 202-217.
- T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı. 8. Milletlerarası Türk Halk Kültürü Kongresi. Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2017.
- Türk Dil Kurumu (TDK). *Derleme Sözlüğü*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 1963.
- URL 1. Türk Dil Kurumu (TDK). "Türk Dil Kurumu Sözlükleri" 1-20 Mayıs 2021. <<https://sozluk.gov.tr>>
- URL 2. "Nişanyan Sözlük" 1-20 Mayıs 2021. <<https://www.nisanyansozluk.com/?k=ac%C4%B1>>
- URL 3. "Halk Türküleri Veritabanı" 4-16 Haziran 2021. <<http://turkuler.com/arama.htm>>
- Yazıcı, Kubilay. "Yeni Türk Devletlerinin Posta Pullarında Türk Kimliği ve Kültürü". *Türk Dünyası Sosyal Bilimler Dergisi* (77 2016): 83-108

KONUT VE KÜLTÜR İLİŞKİSİ BAĞLAMINDA GAZİANTEP GELENEKSEL KONUTUNDA ÜRETİMİN MEKÂNA YANSIMASI*

The Reflection of Production on Space In Gaziantep Traditional Housing in the Context of the Relationship Between Housing and Culture

Doç. Dr. Onur ERMAN**

Arş. Gör. Leyla Figen GEYYAS GÖREN***

ÖZ

Konut ve barınma olgusu, insan varlığının en belirgin temsili olarak, tarihsel, sosyal, kültürel odaklı pek çok çalışmanın konusu olmuştur. Konutu, kültür zemininde merkezine alan çalışmaların ilgisi, konut mekânın bir kültür bileşeni olmasına, maddi ve manevi kültürel değerlerin mekânda vücut bulmasına bağlanabilir. Bu çalışmada ise konutun kültürle ilişkisi, geleneksel konutun mekânsal özelliklerinin geleneksel üretimle olan ilişkisi bağlamında ele alınmıştır. Çalışma, geleneksel Gaziantep evi aracılığıyla, geleneksel yaşam kültürünün konut mekânının biçimlenişine etkisini, üretim ve mekân ilişkisi yardımıyla değerlendirmeyi amaçlamıştır. Gaziantep'in oldukça zengin, çeşitliliğiyle dikkat çeken, hemşerilik bilinciyle korunan ve sürdürülmeye çalışılan kültürel değerleri, kentin çalışma alanı olarak seçilmesinde etken olmuştur. Kentin geçmişinde tarıma dayalı üretimle birlikte çeşitli el sanatlarının ve dokumacılık üretiminin geliştiği ve ticaretinin yaygınlaştığı bilgisinden hareketle özellikle tarımsal ve el sanatlarına dair üretimin geleneksel konut mekânındaki izleri aranmaya ve konut kullanımındaki etkisi belirlenmeye çalışılmıştır. Böylece geleneksel konutun bir üretim mekânı olarak tartışılması ve üretim kültürünün konut mekânının biçimlenişine etkisinin sorgulanması hedeflenmiştir. Belirlenen amaç doğrultusunda öncelikle kültür kavramına, konut ve kültür ilişkisine değinilmiş ve Gaziantep kentinin tarihçesine yer verilmiştir. Ardından Gaziantep evinin üretimle olan ilişkisini değerlendirmek amacıyla, yörenin geleneksel üretim unsurları tespit edilmiş, el sanatları ustalarıyla sözlü görüşmeler yapılmış, seçilen geleneksel konut örneklerinde yapılan yerinde tespit ve gözlem çalışmalarıyla geleneksel üretime dair izler, unsurlar ve alanlar belirlenmeye çalışılmıştır. Tespit çalışmasında geleneksel üretimin mekânla ilişkisini anlayabilmek için konutta kullanım alanları konut içi ve konut dışı mekânlar olarak gruplanmıştır. Bu gruplamaya göre Geleneksel Gaziantep evinde konut içi mekânlar odalar ve livan-eyvan, konut dışı mekânlar ise hayat, mutfak-ocaklık, mağara-kiler-hazna olarak ayrılmıştır. Ulaşılan sonuçlar, geleneksel Gaziantep evinin, çok katmanlı ve çok fonksiyonlu mekân kullanımıyla, Türk evinin karakteristik özelliklerine sahip olduğunu göstermektedir. Yanı sıra Türk evinde sürdürülen ataeril aile yaşantısının izleri Gaziantep geleneksel evinde belirgin biçimde izlenebilmektedir. Çalışmada, Geleneksel Gaziantep evinin bir üretim mekânı olduğu, günümüzde fabrikalarda gerçekleştirilen üretimlerin bir bölümünün geleneksel konutta gerçekleştirildiği, bunlara ek olarak üretimin niteliğine bağlı olmakla birlikte, konutun hemen hemen tüm mekânlarının, geleneksel üretimin bir aşamasında etkin rol aldığı sonucuna varılmıştır. Ayrıca üretimde kullanılan tabaka, sal teknesi, gane gibi mekân bileşenlerinin ve dokuma tezgâhı gibi donatıların da konut alanlarında yer aldığı belirlenmiştir. Sonuçlar, evin geleneksel yaşamın bir uzantısı olduğunu, evin bir barınak, bir dinlenme ve güne hazırlık mekânı olmanın ötesinde, yaşantının kendisini barındırdığı, kışı geçirmek için gidanın üretildiği, sermek için kilimin örüldüğü, giyilmek için kumaşın dokunduğu, misafirin ağırlandığı, düğün ve eğlencenin yapıldığı yer olduğunu işaret etmektedir. Bu açıdan geleneksel konutun, yaşam kültürünün bir yansıması olduğu, yaşantının gerektirdiği ihtiyaçları karşılamak amacıyla üretim mekânı olarak biçimlendiği belirlenmiştir.

Anahtar Kelimeler

Geleneksel konut, konut kültürü, geleneksel üretim, Türk evi, Gaziantep.

ABSTRACT

The phenomenon of housing and accommodation, as the most prominent representation of human existence, has been the subject of many historical, social and cultural-oriented studies. The reason for the interest of the studies that put the housing to its center on the cultural context can be attributed to the fact that the

* Geliş tarihi: 18 Ocak 2021 - Kabul tarihi: 2 Eylül 2022

Erman, Onur ve Geyyas Gören, Leyla Figen. "Konut ve Kültür İlişkisi Bağlamında Gaziantep Geleneksel Konutunda Üretim Mekâna Yansıması" *Millî Folklor* 135 (Güz 2022): 173-189

** Çukurova Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi, Mimarlık Bölümü, oerman@cu.edu.tr, Adana/Türkiye, ORCID ID: 0000-0002-4732-5975.

*** Hasan Kalyoncu Üniversitesi, Güzel Sanatlar ve Mimarlık Fakültesi, İç Mimarlık ve Çevre Tasarımı Bölümü, lfigen.geyyas@hku.edu.tr, Gaziantep/Türkiye, ORCID ID: 0000-0001-7530-6598.

housing space is a cultural component and the material and nonmaterial cultural values come into being in the space. In this study, it is aimed to evaluate the relationship of housing with culture in the context of the relation of spatial characteristics of traditional house with the traditional production. The study aims to examine the effects of the traditional living culture on the formation of the housing space through the relationship between production and space in the scope of traditional Gaziantep house. The rich cultural values of Gaziantep city are noticing with its' diversity, which are protected and tried to be maintained with the awareness of citizenship, have been a factor in the selection of the city as a research area. Based on the knowledge that various handicrafts and weaving production developed and trade became widespread with agriculture-based production in the past of the city, the traces of agricultural and handicraft production in the traditional housing space were tried to be sought and the effect on housing use was determined. In this manner the traces of traditional life in the city, especially agricultural production and handicraft, in the traditional housing space were searched and the effect on the formation of the housing scheme was tried to be determined. Thus, it is aimed to discuss the traditional house as a production space and the effect of production culture on the formation of the housing space. In line with the purposes of the study, the concept of culture and its relationship with housing was mentioned and the history of Gaziantep city was given briefly. In order to evaluate the relationship of the traditional house with production, the traditional production elements of the region were determined, oral interviews with the handicraft masters of the region were made and on-site observations were realized. In the study, the areas in the traditional house are grouped as indoor residential used and outside residential used spaces. According to this grouping, in the traditional Gaziantep house, indoor spaces are divided into rooms and livan-eyvan, and non-residential use spaces are divided into hayat, kitchen-ocaklık, cave-kiler-hazna. The result shows that the traditional Gaziantep house has the characteristics of a Turkish house with its multi-layered and multi-functional use of space. In addition, the traces of the patriarchal family life in the Turkish house can be observed in the traditional Gaziantep house. In addition, it has been determined that spatial components such as tabaka, sal basin, gane, and equipment such as hand loom used in production are also located in the traditional housing space. It has been determined that some of the productions carried out in the factories recently are carried out in the traditional housing in the past, and in this respect almost all spaces of the house take an active role in one of the phases of traditional production. The results revealed that the house is an extension of the traditional life, it is not only a shelter or a place of rest and preparation for the day, but also it is a place where food is produced for the winter times, and the fabric is woven to be worn. It is also a place where the guests are hosted or a wedding and entertainment is held. In this respect, it has been determined that traditional house is a reflection of the living culture, and formed as a production space in order to meet the needs of life.

Keywords

Traditional housing, housing culture, traditional production, Turkish house, Gaziantep.

Giriş

İnsanoğlu barınmak, korunmak, çoğalmak, kısaca varlığını sürdürülebilmek için yaşıntısının her anında fiziksel bir yapı veya kurgu içinde olma ihtiyacı duymuştur. Sözü edilen fiziksel yapı tanımlanmış ve bir şekilde sınırlandırılmış mekânların birlikteliğiyle meydana gelir. Mekânı karmaşık fikirler kümesinden oluşan soyut bir kavram olarak ele alan Tuan'a (2001: 34-35) göre insan bedeni daima mekândadır ve mekânda bir yer kaplar. Dünyada insanın varlığını mekân ve bedeninin ayrılmaz ilişkisi olarak yorumlarken insanın mekândan bağımsız olamayacağını altını çizer. Rapoport (1977: 9) ise yaşanan çevrenin nesnelere ve insanlar arasındaki düzenli ilişkiler serisi olduğunu ve bu ilişkilerin bir örüntü oluşturduğunu ifade eder. Çevreyi oluşturan örüntüye ait bileşenlerin birbiriyle ilişkisi tesadüfi olmayıp, ilişkileri tanımlayan, belirleyen ve kurallı hale getiren, toplumsal olarak kabul görmüş unsurlar bulunur. Bu unsurlar kültür olarak adlandırılabilirken, sözü edilen ilişkiler mekânsallaşarak somutlaşır ve insan yaratısı çevreyi oluşturur. İnsanın çevresiyle kurduğu ilişki böylelikle önce mekânsaldır ve sonuçta oluşan mekân da insanın çevresiyle kurduğu ilişkinin özüdür.

İnsan varlığının bir ifadesi olarak kültürün, insanoğlunun somut yaratısı olarak, dünyada en çok yer kapladığı bilinen binaları inşa etmek ve bu bakımdan dünyayı biçimlendirmek için bir yöntem olarak beliren mimarlıkla ilişkisi yadsınamaz. Mimarlık alanında kültürün rolü ve etkisi, insan-çevre ilişkisi alanında çalışan uzmanlarca 1960'lı

yıllardan itibaren artan bir ilgiyle değerlendirilmiştir. Bu uzmanlar arasında Banham (1969) yapıyı biçimlendirirken gerçekleştirilen bir dizi kurallı alışkanlıklar olduğunu, alışkanlık olarak tabir ettiği bu davranışların kültür temelli olduğunu, Soja (1980) da Lefebvre (1971) gibi insanoğlunun yarattığı mekânsal organizasyonun toplumsal bir ürün olduğunu ve topluma ait özellikleri taşıdığını belirtir. Bu kapsamda mekân toplumsal bir temsil olarak, sosyal yapının bir ürünüdür ve mekânsal kurgu insan yaşantısını ve kapsadığı tüm unsurları barındırır. Mekânı biçimlendiren sosyal faktörler arasında üretim olgusu da yer alır ve üretime katılan unsurların niteliği, birbirleriyle ilişkisi mekânları ve kullanımları tanımlar (Soja 1980). Altman ve Chemers (1980: 7-9) ise kültürün fiziksel çevrede temsil edildiğini, insan yapısı çevrenin kültürel değerleri yansıttığını belirtir. Ancak insan-çevre ilişkisinde çevrenin kültür davranışı üzerindeki etkisinin, zincirleme tepki oluşturan, basitçe sıralanmış birbirini etkileyen olaylar dizisi olmaktan çok, bir ağ örgüsü gibi birbiri içine geçmiş olgular ve etkiler bütünü olarak dikkate alınması gerektiğini vurgular. Bütün bu özellikleriyle kültür, bireyleri toplumsallaştırarak, bir şemsiye altına alır ve yaşantıya dair bireysel farklılıklar kaybolur. Böylelikle topluma has ortak yaşam tarzından söz edilebilir. Kültürün toplumun geneli tarafından kabul edilen, paylaşılan ve öğrenilerek aktarılan nitelikte oluşu, ortak yaşam tarzının nesillere aktarılmasını sağlar (Rapoport 1980: 9). Bu durum kültürü, insan varlığının etkisi altında şekillenerek biçimlenen her üründe, nesnede veya yapıda gözlemlenebilir hale getirir (Altman ve Chemers 1980).

Kültürün etkisinin belirgin bir şekilde gözlemlendiği geleneksel toplumlar, çevre koşullarına uyum sağlamak, varlığını çevresiyle uyumlu ve sağlıklı bir şekilde sürdürülebilmek için ürettiği her şeyde en uygun biçime ve kullanıma ulaşmak durumundaydı. Bu bakımdan geleneksel toplumlarda her ne kadar bir tasarımcının elinden çıkmasa da üretilen olarak mekânın “en uygun olma” kaygısıyla biçimlendirildiği düşünülebilir. Toplumsal bir ürün olarak, mekânın ve çevrenin birbirine “uygun olması” durumu geleneksel çevrelerin kendiliğinden sahip olduğu bir özelliktir. Rapoport’a (1976: 25) göre geleneksel ortamların temel özelliklerinden biri, mekânsal organizasyonla kültür, iletişim, davranış ve insan faaliyetleri arasında tutarlı bir uyumun olmasıdır. Yanı sıra ortak kültürel değerlerin toplum içinde birtakım davranış tiplerini meydana getirdiği ve bunun sonucunda benzer biçim ve kullanımların oluştuğu söylenebilir. Bu durum geleneksel toplumların, kabul edilerek paylaşılan ortak değerlerinin ve hedeflerinin olmasıyla açıklanmaktadır (Rapoport 1969: 47). Sözü geçen değer ve hedefler bireysel tercihler yerine topluluğun tercihlerini öne çıkarır ve inanç sistemi, dünya görüşü, toplumsal karakter ve gelenekselleşmiş faaliyetler ve kurumlar olarak sıralanan unsurlar sosyokültürel faktörleri tanımlar. Sosyokültürel faktörler arasında konut biçimini etkilediği düşünülen unsurlar şöyle sıralanabilir (Rapoport 1969: 61):

- Bazı temel ihtiyaçlar
- Aile yapısı
- Kadının toplumdaki rolü
- Mahremiyet
- Sosyal ilişkiler

Turgut (1995: 67-68) ise Türk evini biçimlendiren unsurları şu şekilde sıralar:

• Çevresel imgeler: Ortak olarak paylaşılan yaşam tarzı, dünya görüşü, değerler ve idealler.

• Dinsel inançlar: İnanışlara ait ritüeller ve sembollerle bunlara ilişkin unsurların konut mekânında yansımaları.

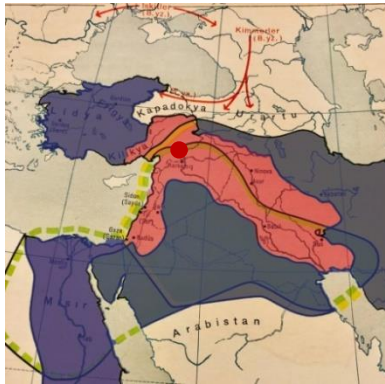
- Aile yapısı, akrabalık bağları ve kuralları: Ailede rol paylaşımı, geniş aile yapısı ve bu unsurların toplumsal ölçekteki karşılıkları.
- Hane halkı yaşam tarzı: Konut içi mekân kullanımında alışkanlıklar, kurallar, gelenekler ve aktivite örüntüleri.

Bu bağlamda geleneksel konut; kültürel öğelerden oluşan karmaşık ilişkiler dizisinin somutlaşmış hali olarak düşünülebilir. Ancak mekânlar ve yapılar, insan-çevre etkileşiminde ortak deneyimlere dayanarak zaman içinde bir kültürün veya toplumun temsili haline gelebilir. Türk evi başlı başına bu etkileşim sürecinin ürünü olmakla beraber, başoda, avlu, taşlık gibi geleneksel konuta ait kavramlar bu sürecin sonucudur. Esasında sözü edilen kavramlar, bir mekânı işaret ederken, mekânsallaşarak somutlaşan davranışsal ilişkileri ve aynı zamanda daha derinde yatan ve bu ilişkiler için kuvvetli bir zemin oluşturan yaşam kültürünü temsil etmektedir.

Bu durumda konutun; bağlı bulunduğu çevreden, zamandan, toplumdan, toplumun yaşam kültüründen, üretme-tüketme biçimlerinden etkilenerek şekillendiği söylenebilir. Bu çalışma birçok açıdan derin köklere sahip Gaziantep kentinin yaşam kültürünün geleneksel konuta nasıl aktarıldığını tespit etmeyi hedeflemektedir. Bu amaçla geleneksel yaşamın tarım ve el sanatlarına ilişkin üretiminin konut mekânındaki izleri aranmaya ve konut kullanımına etkisi belirlenmeye çalışılmıştır. Böylelikle geleneksel konutun bir üretim mekânı olarak tartışılması, üretim kültürünün konut mekânının biçimlenişine etkisi sorgulanmak istenmiştir.

1. Gaziantep Kentinin Kısa Tarihçesi

Geçmiş MÖ 6000'lere dayanan Gaziantep'te, ilk yerleşim kale etrafında olmuş, MS XI. yüzyıldan itibaren yerleşim yayılarak genişlemeye başlamıştır. Coğrafi konumu nedeniyle birçok uygarlığa ev sahipliği yapan ve farklı kültürlerin etkisiyle biçimlenerek gelişen Gaziantep, tarihe dayalı kültürel bir yapıya sahiptir (Göyünç 2000: 45). Gaziantep, tarihte "bereketli hilal" olarak bilinen Avrupa, Asya ve Afrika kıtalarından geçen ana ticaret yollarının kesiştiği verimli topraklarda yer almaktadır (Görsel 1).



Görsel 1. MÖ 1. bin yıl ortalarında insan yerleşmeleri ve Bereketli Hilal Bölgesinde Gaziantep'in yeri (Unat 2016'dan düzenleme)

Kentin verimli topraklar üzerinde yer alması öncelikle tarımsal üretimin gelişmesini sağlamıştır. Beraberinde kentin önemli ulaşım güzergâhlarında yer alması ürünlerin ihracatını kolaylaştırmış, kentin imarını, hanlar ve bedestenler inşa edilmesini sağlamıştır. Bölgede halı, kilim, kumaş dokumacılığı ve ihracatı da benzer şekilde gelişmiştir (Şıvgın 1997: 87). Kent, XIX. yüzyıl boyunca Halep, Şam, Urfa, Maraş gibi çevre kentler arasında çeşitli dokumacılık işlerinde önemli bir yere sahip olmuştur. Halkın büyük

çoğunluğu, dokuma ve kumaş boyama işiyle uğraşmış, alaca, aba, şahtiyan gibi dokumacılık ve boyama işleri gelişmiştir. Kentte dokumacılık o denli yaygındır ki 1870 yılının ikinci yarısında Antep sokakları, dokuma tezgâhlarından çıkan kumaşları taşıyan deve ve katırlarla dolmuştur (Pekdoğan 1999: 19). Kentte ticaretin gelişmesinin, üretimlerin konutta sürdürülmesine neden olduğu söylenebilir. Bozkurt (2016: 97), geleneksel Gaziantep konutlarının sokağa bakan cephelerinde alt katlarının bir ya da iki kilim tezgâhından oluşan dokuma atölyeleri olarak kullanıldığını belirtmektedir. Gaziantep kadınlarının ev ekonomisine katkı sunmak amacıyla konutta nakış, örgü işlemleri geçmişe göre azalmış olsa da günümüzde devam etmektedir. Pekdoğan (1999: 20) Antep kadınlarının Amerikan misyonerlerin yönlendirmesiyle Belfast'tan getirilen keten, ipek ve patiskaların üzerine Antep'e özgü bir işleme çeşidi olan "Antep işi" işleyerek mendil, eşarp, yaka, masa örtüsü ürettiklerini ve Amerika'ya ihraç edildiğini belirtmektedir. Antep işi halen genç kızların çeyizinin değerli bir parçası sayılmaktadır.

XX. yüzyılın ilk yarısına dek kentte tarıma dayalı üretim ve tarımsal ticaret geçim kaynağının önemli bölümünü oluşturmaktaydı. 1940'lı yıllarda tarım işçilerinin pasaportsuz Suriye'ye geçebilme imkânı ve çiftçilerin bir kısmının Gaziantep'te kurulan fabrikalarda işçi olarak çalışmaya başlaması, tarlada çalışan bulunması zorlaştırırken, üretimin tarımdan sanayiye kaymasını sağlamıştır. 1956 yılında Birecik köprüsünün açılması, Doğu Anadolu Bölgesi'yle ticareti arttırarak kentin sanayi hamlesini desteklemiştir. Böylece 1960'ların başından itibaren kentte sanayi üretimi ve ticaret hissedilir derecede önem kazanırken, kamu yatırımlarının başlamasıyla endüstrinin gelişmesi de kentin ekonomisine büyük katkı sağlamıştır (Tatlıgil 2005: 20). Bu durum kentin tarımdan sanayi kentine dönüşmesine neden olurken, kentin göç alma hızını arttırmış, değişen geçim kaynakları halkın yaşama biçimini dönüştürmüştür (Erman ve Kasapbaşı 2020: 141).

2. Gaziantep'te Geleneksel Üretim ve Yaşam Kültürüne Yansımaları

Geleneksel konutun özelliklerinin, bulunduğu yörenin olanaklarına, üretim ve geçim kaynaklarına bağlı olarak biçimlendiği bilinmektedir. Gaziantep geleneksel yaşamı bir yandan tarımla beslenirken, bir yandan da geleneksel el sanatları üretimini içermektedir. Dokumacılığın oldukça yaygın olduğu kentte, 1913'te 5000 dokuma tezgâhının çalıştığı, tezgâhların Cuba (Akçagöze), Güceli (Aktoprak), İbrahimli ve Arıl köyleri ile Gaziantep kent merkezinde bulunduğu belirtilmektedir (Köylüoğlu 2009: 136). Zamanla makineleşen üretimde, 1996'ya gelindiğinde yalnızca Arıl köyünde 80 adet, Gaziantep'teki geleneksel konutlardaysa 20 adet tezgâhla üretim yapıldığı belirlenmiştir (İmer 2001: 38). Geleneksel olarak yapılan dokuma işleri; kutnu dokuma, Antep işi, kilim dokuma olarak sayılabilir (Görsel 2). Her bir dokuma çeşidinin kentte belli bölgelerde yaygın olarak üretildiği bilinmektedir (Görsel 3). Yöreye özgü kutnu dokumacılığı Gaziantep ilinde 19/01/2015 tarihinden geçerli olmak üzere coğrafi işaret olarak tescil edilmiştir.

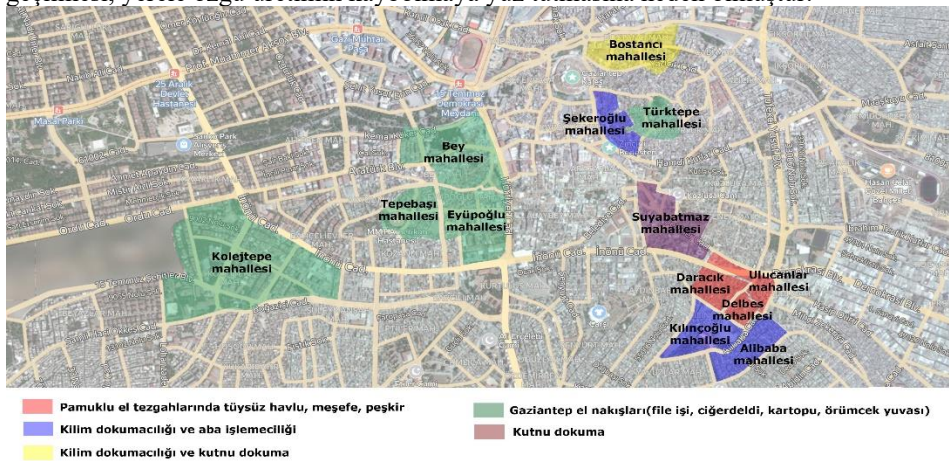


Görsel 2. Gaziantep geleneksel kutnu kumaşı (Türkiye Kültür Portalı)

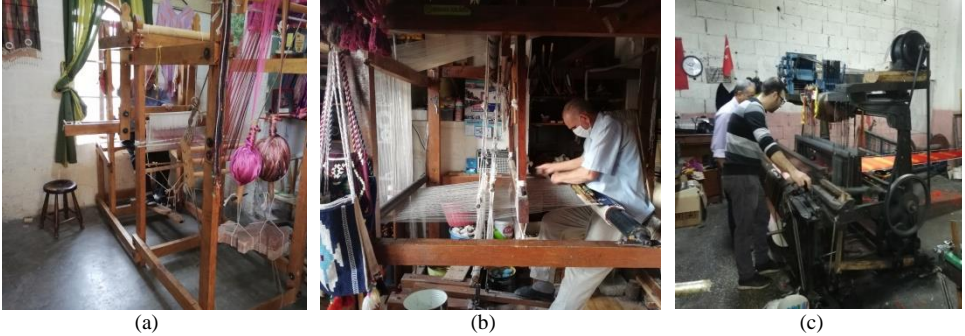


Görsel 3. Geçmişte Gaziantep’te konutta geleneksel dokumacılık işleri yapılan mahalleler (Google maps verileriyle, KK1, mülakat)

Gaziantep geleneksel üretiminde el sanatları ve dokumacılık sadece kutnu kumaş dokumacılığıyla sınırlı değildir. Peşkir, aba ve kilim dokumacılığının yanında nakış işçiliği yörede oldukça yaygındır ve belli mahallelerde belli dokumacılık işlerinin yapıldığı bilinmektedir (Görsel 4). Günümüzde geleneksel Gaziantep konutunda dokuma işlerinin geçmişteki kadar yaygın olmadığı ustalar tarafından belirtilmektedir. Bugün dokumacılık işleri çok az sayıdaki usta tarafından atölyelerde, geleneksel yöntemlerle gerçekleştirilmektedir (Görsel 5). Sanayileşme ve makineleşmeyle birlikte seri üretime geçilmesi, yerele özgü üretimin kaybolmaya yüz tutmasına neden olmuştur.



Görsel 4. Gaziantep kent merkezinde konutta dokumacılık işleri yapılan mahalleler (Google maps verileriyle, KK1, mülakat)



Görsel 5. Kutnu ustası Abdülkadir Mekki tezgâhı (a), kilim ustası Yaşar Elbir tezgâhı (b), makineli tezgâh (c)

Gaziantep geleneksel yaşamında, geleneksel üretimle ilişkili bir diğer değer yöre- nin uluslararası üne sahip mutfak kültürüdür. Gaziantep geleneksel mutfağı UNESCO tarafından yaratıcı şehirler ağına dahil edilerek tescillenmiştir. Gaziantep mutfak kültürü çok zengin olmakla birlikte, bu zengin mutfağı tarımsal ve hayvansal üretimle birlikte geleneksel gıda üretimi destekler. Yörede ayrıca el sanatlarına dayanan, bakırcılık, ah- şap oymacılığı, sedefçilik, yemenicilik, takunyacılık, küpçülük, kuyumculuk ve gümüş işlemeciliği gibi halen sürdürülen oldukça çeşitli bir üretim kültürü mevcuttur.

3. Geleneksel Gaziantep Konutunun Plan Özellikleri

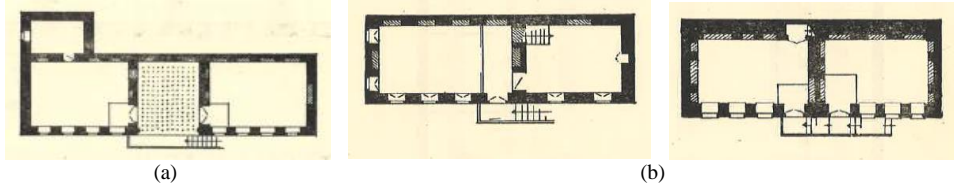
Geleneksel Gaziantep evleri, iklime ve yaşam alışkanlıklarına bağlı olarak kendine özgü biçimsel ve mekânsal unsurlara sahip olmakla birlikte Türk evinin özelliklerini yansıtır. Genellikle iki katlı olan Gaziantep evleri mahremiyetin korunması için etrafı sağlam yüksek duvarlarla çevrili bir avluda yer alır. Zemin katta mekânlar avluya dönükken, üst katta mekânlar hem avluya hem sokağa dönük olarak kurgulanmıştır. Böylece konutun tüm mekânları avluya ilişkili olacak şekilde yönlenmişken, sokakla ilişki mahremiyetin korunabilmesi için yalnızca üst katlarda konsol çıkmalar ve sokağa açılan pencereler yardımıyla görsel olarak kurulmuştur (Görsel 6).



Görsel 6. Geleneksel Gaziantep evinde sokakla ilişki, Bey Mahallesi

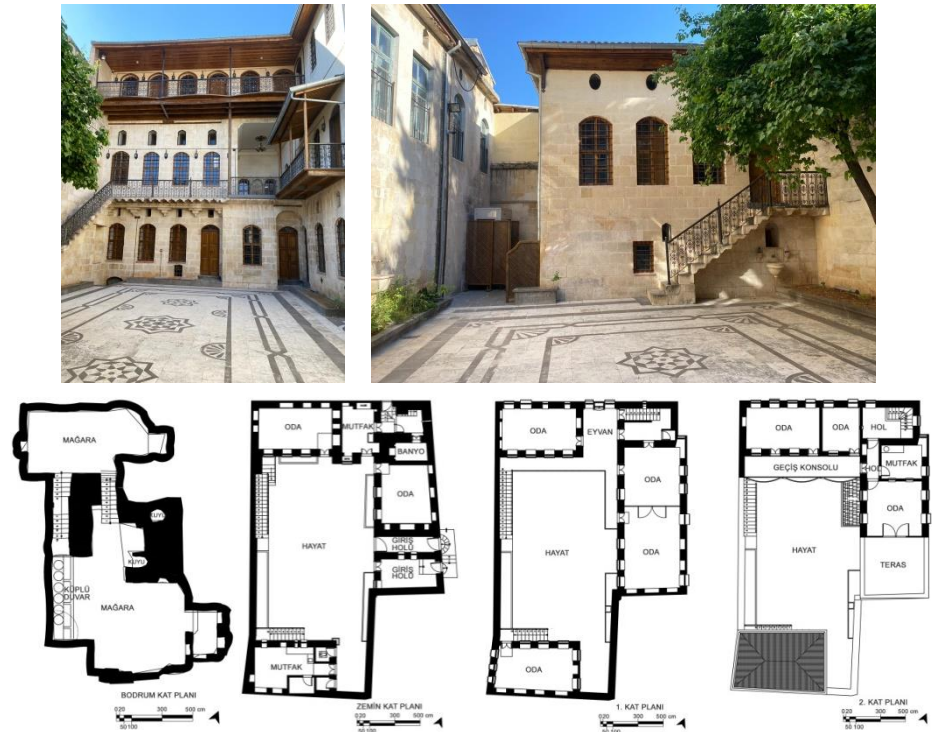
Geleneksel Gaziantep evinin yapısal kurgusunu oluşturan ana mekânlar, avlu, eyvan, odalar ve mutfaktır. Kiler, mağara, bardakaltı, ahır ve tuvalet konutta yer alan ve yaşantıyı destekleyen diğer mekânlardır. Gaziantep evinde yıkanma eylemi; mutfak, eşiklik ya da odalarda dolap içinde yer alan gusülhanelerde gerçekleştirilmekte, hamam varlıklı ailelerin oturduğu konaklarda bulunmaktaydı. İçe dönük biçimlenmiş geleneksel konutun zemin katında, avlu etrafında genellikle mutfak, tuvalet gibi servis birimleri,

üst katlarda odalar ve varsa eyvan yer alır. Eyvanlı plan tipinde odalar eyvana açılarak, eyvana avludaki merdivenlerle doğrudan ulaşılır (Görsel 7.a). Eyvansız plan tipinde odalar, merdivene veya balkon şeklindeki geçiş konsollarına açılmaktadır (Görsel 7.b). Üst katlaraysa avluda veya evin içinde bulunan taş merdivenlerle, hatta bazı evlerde dolap kapağının arkasına gizlenmiş merdivenlerle ulaşılmaktadır.



Görsel 7. Gaziantep geleneksel evinde sofasız örnekler-1.kattaki mekânlar merdivenle hayata bağlanmaktadır (Eldem 1954: 27- 29)

Küçükerman (1985) Türk evi kavramının Türklerin göçebe yaşam tarzının izlerini taşıdığını savunmaktadır. Göçebe hayatta Asya steplerinin yaşamak için elverişsizliği, sürekli yer değiştirerek göçerliğe neden olmuştur. “Yer” ve “vatan duygusu” kavramları topraktan çözülerek, üretilen “sınırlayıcı ve koruyucu bir yaşama çevresi” gelişmiştir. Üretilen bu çevre “yapay olarak yaratılan iç düzen” ilkesini taşımaktadır. Bu ilke; geleneksel Türk evinde, Güneydoğu Anadolu Bölgesi için açık orta alanların oluşmasını sağlamıştır. Gaziantep geleneksel evinde açık orta alanlar çoğunlukla avlu olarak plana yansımıştır (Görsel 8).



Görsel 8. Geleneksel Gaziantep evinde avlu-hayat ve odalarla ilişkisi (Hasan Süzer Evi, KUDEB arşivi)

Geleneksel Gaziantep evi, Eldem (1954)'in sofa tiplerine göre tanımladığı Türk evleri arasında sofasız plan tipine karşılık gelmektedir. Sofa geleneksel Türk evinde, ev düzenini oluşturan, ana dağılım ve toplanma mekânı olarak görev alır. Geleneksel Gaziantep evinde, sofa bulunmaz, sofanın rolünü avlunun aldığı bir mekân düzenlemesi vardır. Konutun üst katları, merdivenler ve balkon şeklinde galerilerle avluya bağlanmıştır. Böylece konutun merkezinin avlu olduğu açıkça görülmektedir. Dolayısıyla avlu yöredeki adıyla hayat, evin mekânsal bütünlüğü içinde bir merkez, gün boyunca canlılık gösteren, yaşayan bir mekândır.

Geleneksel Türk evinde olduğu gibi Gaziantep geleneksel evi de kadın için tasarlanmıştır. Erkek, günün büyük çoğunluğunda konutun dışında, çalışma hayatında olduğundan konut, kadının günlük ev işlerini yapabilmesine, sosyalleşebilmesine ve ailenin diğer ihtiyaçlarını karşılamak için üretebilmesine olanak sağlayacak bir düzene sahiptir. Bu düzen içerisinde günlük işlerin yapılması ve daha çok kadınlar olmak üzere ev halkının hayatlarının büyük bir kısmını burada geçirmesi nedeniyle avlunun, Gaziantep çevresinde hayat olarak adlandırılmasına sebep olduğu söylenebilir (Karşılığ Ünal 2007, Atalar 2004), (Görsel 9).



(a)



(b)



(c)

Görsel 9. Hayatta mangal ve sohbet (a) (Asım Mihçioğlu arşivi), bahar mevsiminde sobanın kaldırılması ve bahar temizliği (b) (Asım Mihçioğlu arşivi), hayatta kutlama (c) (Gaziantep Kent Arşivi).

Gaziantep geleneksel evinde sofa mekânı avluya taşındığından, günlük işlerin hemen hepsi avluda ve varsa zemin kattaki servis birimlerinde gerçekleştirilir. Avlu bu bakımdan gün içinde dinlenme ve çocuklar için oyun alanı, komşularla ve akrabalarla sohbet edilen, düğün, cenaze, aile toplantıları için bir araya gelen etkileşim alanı, bakım, onarım, yıkama, temizleme gibi iş-çalışma alanı, üretimden gelen tarımsal ürünün işlendiği, şıra, pekmez, kurutmalık, bulgur gibi kışlık yiyecekleri hazırlama alanı, kilim, bez, kumaş dokuma alanı ve günlük ihtiyaçları karşılayacak düzeyde sebze ve meyve yetiştirilen üretim alanıdır. Geleneksel konutta hane halkını birleştiren, sofadan sonra en

önemli mekân olan avlu (Bozkurt ve Altınçekiç 2013: 80) bu özellikleriyle geleneksel konutta çok amaçlı ve değişen ihtiyaçlara uygun olarak kullanılabilen karakterdedir. Avlunun bu özelliği geleneksel konutun çok boyutlu ve çok fonksiyonlu mekân karakteriyle örtüşmektedir.

4. Geleneksel Gaziantep Konutunda Üretim-Mekân İlişkisi

Konutta mekânları mahremiyet, kullanım şekli, kullanım amacı, kullanıcı tipi gibi farklı şekillerde gruplayarak incelemek mümkündür. Bu çalışmada ise mekânlar konut içi ve konut dışı mekânlar olarak ele alınarak, geleneksel üretimle olan ilişkisi değerlendirilmeye çalışılmıştır. Konut içi mekânlar odalar ve livan-eyvan, konut dışı mekânlar ise hayat, mutfak-ocaklık, mağara-kiler-hazna olarak gruplanmıştır.

4.1. Konut İçi Mekânların Üretimle İlişkisi

a) Eyvan ve Geleneksel Üretimle İlişkisi

Odalar arasında bulunan üç cephesi kapalı, bir cephesi avluya açılan üstü kapalı mekâna eyvan denilmektedir. Eyvanlar iklim koşullarının etkisiyle oluşmuş mekânlardır. Yazın serin, kışınsa korunaklı bir alan sağlamaktadırlar (Kuban 1982: 203). Doğrudan avluya açılan eyvanların ön kısımları, odalara ulaşılan bir geçiş alanıdır, oturma alanıysa geridedir (Eldem 1954). Eyvan Gaziantep bölgesinde “livan” olarak isimlendirilir (Görsel 10).



Görsel 10. Geleneksel Gaziantep evinde eyvan

Eyvanlar üst katın toplanma mekânı olarak kullanılır. Eyvanda özellikle hayatın kullanılmadığı soğuk günlerde günlük ev işleri ve gıda hazırlıkları yapılır. Günlük işlerin tamamlanmasının ardından elde dokuma işleri yine eyvanda gerçekleştirilir.

b) Oda ve Geleneksel Üretimle İlişkisi

Geleneksel Türk evinde süren ataerkil aile yaşantısı geleneksel Gaziantep yaşam kültüründe de hâkimdir ve büyük aile yaşantısı olağandır. Bu bakımdan geleneksel Türk evinde olduğu gibi Gaziantep geleneksel evinde odalar benzer büyüklüklerde, çok fonksiyonlu ve günlük yaşantıya uygun niteliktedir. Bir odada gün içinde yemek yeme, yatma, oturma, yıkanma, misafir ağırlama gibi farklı eylemler gerçekleştirilebilmektedir. Örneğin; gece olunca odalarda yer alan yüklerden döşek ve yorgan çıkarılıp yere serilerek yatma mekânı haline gelmekte, daha sonra tekrar döşekler kaldırılarak aynı odada günlük hayat devam etmektedir. Yemek yerken yere sofraya serilerek, sini vb. konularak yemek yeme mekânına dönüşen odalar, konuta misafir geldiğinde misafir odası olarak kullanılmaktadır. Odanın girişinde yer alan ve yerden 5-10 cm alçakta olan eşiklik bölümü yıkanmak için de kullanılır (Görsel 11). Geleneksel Gaziantep evinde kat yüksekliklerinin fazlalığı bazı örneklerde ara kat kullanımlarını sağlamıştır. Ara katlara genel-

likle odadaki ahşap bir dolabın içindeki merdivenlerle ulaşılır. İki veya üç basamakla ulaşılan ara katlar kiler (hazna), yaklaşık yedi basamak çıkılarak ulaşılan ara katlara tabaka olarak isimlendirilmektedir (Dik 2006: 52), (Görsel 12).



Görsel 11. Geleneksel Gaziantep evinde oda (a) ve eşiklik (b)



Görsel 12. Dolap içinden merdivenle ulaşılan tabaka

Odalar konut içi üretimlerin yapıldığı önemli mekânlardır. Dokuma tezgâhı gün içinde toplanıp kaldırılmadığı için konutun daha sakin olan bir odasında kurulmakta, bu nedenle dokuma işi ayrı bir odada yapılmaktadır. Günlük işler, el işlemleri ve gıda üzerine yapılan bazı üretim ve hazırlıklar da kışın odalarda sürdürülmektedir (Görsel 13).



Görsel 13. Evde dokuma ve el işi yapan kadınların canlandırılması
(Gaziantep Kent Arşivi).

4.2. Konut Dışı Mekânların Üretimle İlişkisi

a) Hayat ve Geleneksel Üretimle İlişkisi

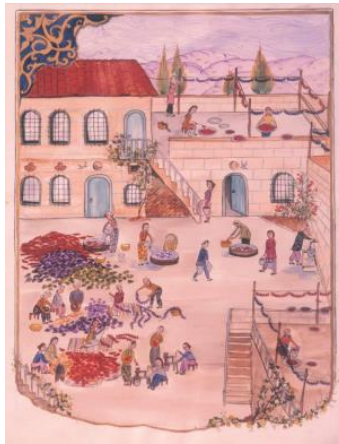
Hayat, geleneksel Gaziantep konutunda evle sokak arasındaki geçiş mekânıdır. Hayatı geçerek evin girişine ulaşılır. Hayatta mutfak (ocaklık), kiler (hazna), hela,

mağara gibi birimler yer alır. Bu birimler genellikle düz damlı, tek katlı bir yapıdır. Hayattan bir merdivenle çıkılan, kışın tüketilecek meyve, sebzelerin kurutulduğu bu damlara bölgede “yazlık” denilmektedir (Tatlıgil 2005: 20-21). Hayat geleneksel konutun hem yaşama hem üretim alanlarından birisidir. Bu nedenle hayatın en önemli öğelerinden biri su ögesidir. Su, hayata çeşme, havuz veya kuyularla ulaşır. Su seviyesine yakın yerleşim bölgelerine, evden eve künklerle (kiremitten yapılmış kısa su kanalı) geçen ve gane adı verilen havuzlardan, yüksek yerleşim bölgelerineyse kuyular vasıtasıyla su temin edilmiştir (Köylüoğlu 2009: 168). Konuta görsellik kazandıran ganeler, üzüm yıkamak, yün yıkamak, kurutulacak sebze ve meyveleri yıkamak ve yaz aylarında avluyu serinletmek için kullanılmıştır. Kuyularsa konutun günlük su ihtiyacını karşılamının dışında doğal buzdolabı görevi görmüştür. Yaz mevsimi boyunca, sepetlerde muhafaza edilen gıdaların, soğuk yenecek meyvelerin ve et ürünlerinin kuyularda soğuk kalmaları, böylece bozulmamaları sağlanmıştır (Tatlıgil 2005: 25), (Görsel 14).



Görsel 14. Gaziantep evinde kuyu (a) ve gane (b) (Asım Mihçioğlu arşivi)

Geleneksel Gaziantep evinde hemen her mekân hayatla ilişkilendirilmiştir. Özellikle mutfakla hayat arasındaki yakın ilişki, mutfaktaki eylemlerin avluya taşmasıyla pekişmiştir. Geleneksel yaşamda yoğun emek gerektiren, daha çok imece usulü, yakın komşu ve akrabalarla birlikte gerçekleştirilen günlük veya mevsimlik gıda hazırlıklarının geniş bir mekânda yapılması ihtiyacı hayatı evin merkezi haline getirmiştir (Yazgan Serinkaya 2016: 46), (Görsel 15).



Görsel 15. Gaziantep geleneksel evinde avluda yemek hazırlığının tasviri (Yazgan Serinkaya 2016: 93).

Gıda üretiminin yanında hayatın, kazanlarda çamaşır yıkama, bakım onarım işlerini yapma, yaz akşamlarında yemek yeme, oturma, misafir ağırlama için kullanılır olması hayatı yaşantının merkezinde tutar. Hayatı konutun dış mekânından ayıran yüksek duvarların olması, mahremiyetin korunmasını, hatta ailenin sıcak yaz gecelerinde hayata uyuyabilmesini sağlamıştır (Öztahtacı 1950).

Yörede konutta gerçekleştirilen geleneksel üretim mevsimlere göre değişmektedir. Sonbaharda, Eylül-Ekim aylarında üzüm suyunun kaynatılmasıyla yapılan şire hazırlığı birkaç gün ve gecelerce sürebilen bir hazırlıktır. Şireden tatlı sucuk yapımının dahil olduğu bu süreç, üzümün sal teknelerinde çıplak ayaklarla ezilmesi, “mahsere kazanı” denilen büyük bakır kazanlarda üzüm suyunun kaynatılması, tatlı sucukların kurutulması ve üzümde elde edilen çeşitli kışlık yiyeceklerin hazırlanması şeklindedir (Sarafian 1957). Üzümün suyunun çıkarılması için bazı avlularda bir metre yüksekliğe sahip, taştan oyulmuş sal adı verilen tekneler kullanılmaktadır (Karşılığıl Ünal 2007), (Görsel 16.a). Şire üretimi, bağı ve üzümü çok olan ailelerde kışın tüketmek dışında, satıp kazanç sağlamak amacıyla da yapılmıştır. Kâr amaçlı yapılan şireler daha çok doğuya, Halep’e ve Şam’a pazarlanmıştır (Köylüoğlu 2009). Bu durum ev içi üretimle, ev halkının kendi ihtiyacını karşılamanın yanında maddi kazanç sağladığının göstergesidir. Sarafian (1957) şire çıkartma işinin yalnızca bir gıda hazırlama işi olmadığını, bu süreçte avlulardan yapılan kokulardan, seslerden anlaşıldığı üzere mahalle ölçeğinde bir sosyal faaliyet olduğunu belirtmektedir. Mevsimlik hazırlıkların ve gıda üretimlerinin büyük bölümünün, yaz ve sonbahar aylarında, açık alanda, pişirilerek, haşlanarak, kurularak yapılması ve bu işlerin imece usulü kalabalık aile üyeleri-komşu-akraba dayanışması içinde gerçekleşmesi nedeniyle; hayatın kalabalıkları bir araya getirmeye, sosyalleşmeye ve birlikte üretmeye uygun bir mekân olduğu açıkça görülmektedir. Avluda yapılan bu üretim faaliyetine çocuklar da katılmakta (Köylüoğlu 2009), onlar için bu faaliyet bir eğlence olmanın yanında, aile içi dayanışma ve üretim geleneğini öğrenmelerini ve sürdürmelerini sağlamaktaydı (Görsel 16.b.c).



(a)



(b)



(c)

Görsel 16. Hayatta kayadan oyulmuş sal teknesi (a), 1960’larda hayatta mahsere kazanında şire yapımı (b) (Asım Mihçioğlu arşivi), şireden yapılmış tatlı sucukların kurutulmaya bırakılması (c) (Asım Mihçioğlu arşivi).

Yörenin geleneksel yaşantısında hayat, gıda üretiminin yanında el sanatları üretimini barındırır. Kadınlar; gergef veya kasmağa geçirilerek elde işlenen Antep işi nakışları, mevsim koşullarının uygunluğuna göre tezgâhlarla dokuma işlerini hayatta yapmaktaydı. Geleneksel Gaziantep evinde üretimin önemli bir bölümünün hayatta gerçekleşmesi, hayatın konutta tüm mekânlarla belirli düzeyde ilişkili olmasını sağlamıştır. Bodrum katlarda yer alan depolama alanları geçişler ve basamaklarla, zemin kattaki mutfak, kiler gibi mekânların hemen hepsi doğrudan, birinci kattaki mekânlarsa varsa eyvan aracılığıyla, eyvan olmadığında merdivenler ve odalar arası geçişler yardımıyla hayatta ilişki kurmuştur. Hayatın konuttaki tüm mekânlarla ilişkili olması, bu mekânların evde

gerçekleşen üretimle doğrudan ya da dolaylı olarak ilişki içerisinde olmasının işareti olarak yorumlanabilir.

b) Mutfak (Ocaklık) ve Geleneksel Üretimle İlişkisi

Mutfaklar, ocaklardan çıkabilecek yangın ihtimaline karşı ve kadınların mutfakla ilgili pek çok faaliyeti açık havada yapmaları nedeniyle (Kuban 1995: 152), geleneksel Türk evinde olduğu gibi Gaziantep evinde de avluda inşa edilmiştir. Geleneksel Gaziantep evinde mutfak, genellikle tek katlı ve üzeri çıkılabilen düz damlı olarak ana yapıdan ayrı yerdedir. Bazı evlerde ise mutfak ana yapının zemin katında yer almaktadır.

Gaziantep'te ve ortak kültürü paylaşan yakın bölgelerde mutfak, "ocaklık" olarak adlandırılmaktadır (Atalar 2004: 70). Mutfaklardaki ocaklar, ev sahibinin ekonomik düzeyine bağlı olarak küçük veya büyük olabilirken, yan yana iki ocağın olduğu örnekler bulunmaktadır. Taştan yapılan ocaklar yerden 40-50 cm yüksekte ve içine büyük kazanların yerleşebileceği büyüklükte olup altında malzemelerin konulabileceği boşluklar vardır (Tatlıgil 2005: 21), (Görsel 19.a). Mutfakların büyük bölümünde su kuyusu bulunmaktadır. Bu nedenle bazı mutfaklar sıcak su ısıtarak çamaşır yıkamak ve hatta yıkanmak için bile kullanılmaktadır. Mutfakta günlük gıdaların veya mutfak eşyalarının depolanması için "mahmil" adı verilen tel dolaplar kullanılmaktadır (Yazgan Serinkaya 2016: 49). Bu dolaplar gıdaların bozulmasına karşı havadar olmasının yanında içindeki-leri sinek vb. dış etkenlerden korur (Görsel 19.b).

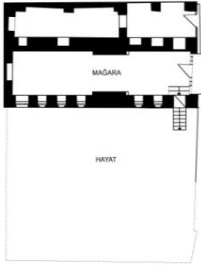


Görsel 19. Geleneksel Gaziantep evinde mutfak (ocaklık) (a) ve tel dolap örneği (b)

c) Mağara-Kiler (Hazna) ve Geleneksel Üretimle İlişkisi

Geleneksel Gaziantep evinde mevsimine göre üretilen ve saklanması gereken gıdalar kiler-hazna veya mağaralarda depolanır. Depolama alanları evin planına ve inşa edildiği yerin durumuna göre bodrum veya zemin kattadır. Bodrumdaki depolama alanları hayattan merdivenle ulaşılan, pencereli ve tonozlu olabilirken, kimi zaman kayalardan oyulan mağaralardan da olabilir. Konutun inşa edildiği yerleşimde mağara bulunmuyorsa zemin kat planına uygun olarak inşa edilen bodrum katlar kiler olarak kullanılır (Görsel 20.a). Mahzen olarak adlandırılan bodrum kilerlerinin dışında, zemin katta yer alan, doğrudan avluya açılan veya odaların içinden birkaç basamakla ulaşılan haznalar bulunur. Haznalarda buğday, bulgur gibi kuru gıdaların, kayalardan oyulan mağaralar serinliği ile buzdolabı görevi görerek, baharda yapılan peynir, sonbaharda yapılan turşu, pekmez gibi gıdaların bozulmadan saklanabilmesini sağlar (Görsel 20.b). Geleneksel konutlarda mevsimlik olarak üretilen gıdaların saklandığı bir diğer mekânsa

“bardak arası” olarak adlandırılan tavan arasıdır. Özellikle taze meyve ve sebzelerin bulunmadığı zamanlarda tüketmek üzere, tavan arasına yaş sebze ve meyvelerin birbirine bağlanarak diziler haline getirildiği hevenlerle ve filelerle meyveler asılarak, saklanmıştır.



(a)

(b)

Görsel 20. 1 Tescil numaralı, mağaralı evin bodrum kat planı (KUDEB arşivi) ve görsele (a) (Erbaş 2012), kayadan oyulmuş bodrum kattaki mağara (b)

Sonuç

Geçmişten gelen kültürel birikim, toplumun yaşama biçiminde belirginleşirken, mekânsal olarak yaşantının temsili olan konuta yansır. Bu nedenle kültür maddi ve manevi tüm boyutlarıyla; konutun şekillenmesinde önemli bir etken olur ve kültüre ait izler açık ve kolay biçimde konut aracılığıyla okunabilir. Çalışmada edinilen veriler bu yargıya paralel biçimde Gaziantep yaşam kültürünün konutu şekillendirdiğini göstermektedir. Gaziantep’te kentin geçim kaynağı olan tarımsal üretim, yaşamın parçası olarak geleneksel konuta yansımış ve çeşitli gıda üretimi evde gerçekleştirilmiştir. Öte yandan geleneksel üretimin ev içinde sürdürülmesi, kadınların dokuma tezgâhlarında; kilim, kutnu, kumaş dokumacılığını ve başta “Antep işi” olmak üzere yöresel dokumacılık işlerini yaygın olarak yapmasını sağlamıştır. Geleneksel üretimin niteliğinin, üretimin mekâna yansımada ve mekânların diğer mekânlarla kurdukları ilişkilerde belirleyici olduğu görülmüştür. Gıdayla ilgili olan üretimler; mutfak, mağara, kiler mekânlarıyla ilişkili olup, bu mekânların daha çok hayatla ilişkili olduğu; dokumacılıkla ilgili üretimlerin genellikle dokuma tezgâhının bulunduğu odada veya tezgâh kullanmadan yapılan el işlerinse oda, eyvan veya hayatta gerçekleştiği tespit edilmiştir. Ayrıca üretimin koşulunun, mekânın özelliklerine ve plan şeması içinde yerleşimine etki ettiği söylenebilir. Nitekim depolama alanları daha karanlık, nispeten serin yerler olarak bodrumlarda, yıkama-pişirme-kurutma gerektiren üretimler hayatta açık havada, kolaylıkla taşınabilen, kaldırılabilen, uygun zamanlarda yapılan dokuma ve nakış gibi üretimler ise odalarda veya hayatta gerçekleştirilmiştir.

Çalışma kapsamında geleneksel Gaziantep evinde üretimin büyük bir kısmının, evin ana mekânı kabul edilen ve tüm mekânlarla belirli düzeyde ilişki içinde olan hayatta gerçekleştiği belirlenmiştir. Gaziantep evinde, mekânların geleneksel üretimin bir aşamasında mutlaka rol aldığı, hayat başta olmak üzere hemen tüm mekânlarda üretim yapılabilirdiği ve üretimi destekleyen servis mekânlarının bulunduğu sonucuna varılmıştır. Sonuçlar, evin geleneksel yaşamın bir uzantısı olduğunu, evin bir barınak, bir dinlenme ve güne hazırlık mekânı olmanın ötesinde, yaşantının kendisini barındırdığı, kışı geçirmek için gıdanın üretildiği, sermek için kilimin örüldüğü, giyilmek için kumaşın dokunduğu, misafirin ağırlandığı, düğün ve eğlencenin yapıldığı yer olduğunu işaret etmektedir. Çalışmada ulaşılan sonuçlar geleneksel konutun yaşamın gerektirdiği ihti-

yaçları karşılayabilmek için üretim mekânı olarak biçimlendiğini açıkça ifade etmektedir.

YAZARLARIN KATKI DÜZEYLERİ: Birinci Yazar %60, İkinci Yazar %40.

ETİK KOMİTE ONAYI: Çalışma için yapılan görüşmeler 2020 yılından önce gerçekleştirildiğinden etik kurul iznine gerek yoktur.

FİNANSAL DESTEK: Çalışmada finansal destek alınmamıştır.

ÇIKAR ÇATIŞMASI: Çalışmada potansiyel çıkar çatışması bulunmamaktadır.

KAYNAK KİŞİLER

KK1: Abdülkadir Mekki, 62. lise mezunu, kutnu ustası, görüşme tarihi ve yeri: 11 Ağustos 2019 / Gaziantep.

KAYNAKÇA

- Altman, Irwin ve Martin M., Chemers. *Culture and Environment*. California: Thomson Brooks/Cole Publishing, 1980.
- Atalar, Ali. *Osmanlı Dönemi Antep Evleri*. İstanbul: Merinos Halı A.Ş., 2004.
- Banhart, Reyner. *The Architecture of the Well-Tempered Environment*. Londra: Architectural Press, 1969.
- Bozkurt, Mehmet Fatih. *Anılarıyla Ahmet Yıldırım Demir Yaşadığım Gaziantep Meslekler ve Esnafıktan Sanayiye Geçiş*. Gaziantep: Uğur Etiket Ambalaj Matbaa, 2016.
- Bozkurt, Selvinaz Gülçin ve Hakan, Altınçekiç. “Anadolu’da Geleneksel Konut ve Avluların Özellikleri ile Tarihsel Gelişiminin Safranbolu Evleri Örneğinde İrdelenmesi”. *İstanbul Üniversitesi Orman Fakültesi Dergisi*. C.63, S.1., İstanbul 2013. s.69-91.
- Dik, Güneş. “Kültür Varlığı Sivil Mimarlık Ürünlerinde İşlev Değişiklikleri Sonucu Ortaya Çıkan Sorunlar “Gaziantep Merkezi Örneği”. *Yayımlanmamış yüksek lisans tezi*. Adana: Çukurova Üniversitesi, 2006.
- Eldem, S. Hakkı. *Türk Evi Plan Tipleri*. İstanbul: Pulhan Matbaası, 1954.
- Erbaş, S. Sedef. “Gaziantep Evlerinin İç Mekân Tasarımı”. *Yayımlanmamış yüksek lisans tezi*. Ankara: Atılım Üniversitesi, 2012.
- Erman, Onur ve Kasapbaşı, Esra “Gaziantep Kent Konutunda Mekân Kurgusu Değişiminin 1960-1980 Dönemi Örneklerinde İzlenmesi.” *Art-Sanat*, S.14. İstanbul 2020. s.135–157. <https://doi.org/10.26650/artsanat.2020.14.0006>
- Gaziantep.Kent.Arşivi.a. 12.12.2020. <<http://kentsarsivi.gaziantep.bel.tr/?arama=&detayliArama=&alanSablon=&konu=Gaziantep%20Foto%C4%9Fraf%20ve%20Kartpostal&tur=&gorunum=metinYarim&sno=14#katalog|365>>
- Gaziantep.Kent.Arşivi.b. 12.12.2020. <<http://kentsarsivi.gaziantep.bel.tr/?arama=&detayliArama=&alanSablon=5&konu=Gaziantep%20Foto%C4%9Fraf%20ve%20Kartpostal&tur=Foto%C4%9Fraf&gorunum=metin&sno=1#katalog|911>>
- Göyünç, Nejat. “Gaziantep Tarihi ile İlgili Bazı Notlar”. *Osmanlı Döneminde Gaziantep Sempozyumu*, 22 Ekim 1999. Gaziantep 2000. s. 45-48.
- İmer, Zahide. *Gaziantep Yöresinde Üretilen Kutnu, Alaca ve Meydaniye Kumaşların Bazı Teknolojik Özellikleri*. Ankara: Yücel Ofset, 2001.
- Karşılığ Ünal, Gül. “Antep Evi: Günlük yaşamın özel alanı”. *Dörtüyanı Dağlar Bağlar*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2007. s.177-199.
- Köylüoğlu, Akten. *Kadim Şehir Gaziantep*. İzmir: Neşa Ofset, 2009.
- Kuban, Doğan. *Türk Hayatlı Evi*. İstanbul: Mısırlı Matbaacılık, 1995.
- Kuban, Doğan. *Türk ve İslam Sanatı Üzerine Denemeler*. İstanbul: Arkeoloji ve Sanat, 1982.
- Küçükerman, Önder. *Kendi Mekânının Arayışı İçinde Türk Evi*. İstanbul: Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu, 1985.
- Lefebvre, Henri. *Everyday Life in the Modern World*. Translated by Sacha Rabinovitch, NY: Harper&Row Publishers, 1971.
- Öztahtacı, Selahattin. “Kış ve Gaziantep Evleri”. *Gaziantep Kültür Dergisi*, C.1950-1961, Bu makale 6 Nisan 1950 tarihinde Gaziyurt Gazetesi’nde yayımlanmıştır.
- Pekdoğan, Celal. *Gaziantep Ticaret Odası’nın 100 Yılı, 1898–1998*. Gaziantep: Ticaret Odası Kültür Yayınları, 1999.
- Rapoport, Amos. *House Form and Culture*. Prentice-Hall, New Jersey: Englewood Cliffs, 1969.
- _____. *The Mutual Interaction of People and Their Built Environment, A Cross-Cultural Perspective*. Paris: Mouton Publishers, 1976.
- _____. *Human Aspects of Urban Form Towards a Man—Environment Approach to Urban Form and Design*. Oxford: Pergamon Press, 1977.
- _____. “Cross-Cultural Aspects of Environmental Design”. *Environment and Culture*, Edts. I. Altman, A. Rapoport, J. F. Wohlwill. Boston: Springer, 1980. s.7-46

- Sarafian, Kevork. *A Briefer History of Aintab: A concise history of the cultural, religious, educational, political, industrial and commercial life of the Armenians of Aintab*. Boston: Union of the Armenians of Aintab, 1957.
- Soja, Edward. "The Socio-spatial Dialectic". *Annals of the Association of American Geographers*. C.70, S.2, Abingdon 1980. s. 207-225.
- Şıvgın, Hale. *19. Yüzyılda Gaziantep*. Ankara: Gaziantep Büyükşehir Belediyesi Yayınları, 1997.
- Tatlıgil, Feyza. "Gaziantep Kentinin Geleneksel Konut Dokusunun ve Sosyo-Kültürel Yapısındaki Değişimin İncelenmesi". *Yayımlanmamış yüksek lisans tezi*. İstanbul: Yıldız Teknik Üniversitesi, 2005.
- Tuan, Yi-Fu. *Space and Place The Perspective of Experience*. Londra: University of Minnesota Press, 2001.
- Turgut, Hülya. "Normative Values and Their Cultural Roots in The Traditional Turkish House", *Traditional Dwellings and Settlements Review*. C.6, S.2., Oregon 1995. s.65-74.
- Türkiye.Kültür.Portali. "Antep.Kutnu.Kumaşı".18.11.2020. <<https://www.kulturportali.gov.tr/turkiye/gaziantep/nealinir/kutnu-kumasi>>
- Unat, Faik Reşit. *Tarih Atlası*. İstanbul: Kanaat Yayınları, 2016.
- Yazgan Serinkaya, Ebru. "Gaziantep Konut Mutfaklarında Kültür İç Mekân Etkileşimi ve Gelenekselden Moderne Analitik Değerlendirme Işığında Yerleşim Önerileri". *Yayımlanmamış doktora tezi*. İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, 2016.
- GÖRSEL KAYNAKÇASI**
Asım Mihçioğlu Kişisel Arşivi.
KUDEB, Gaziantep Kent Arşivi
Hasan Kalyoncu Üniversitesi, Güzel Sanatlar ve Mimarlık Fakültesi Arşivi.
Referans verilmeyen görseller Leyla F. Geyyas Gören arşivindedir.

MÜZE NESNELERİ VE MADDESELLİKLERİ*

Museum Objects and Their Materiality

Doç. Dr. Elif KESER KAYAALP**

ÖZ

Nesnelerin bilgi ve anlam aktarmak konusundaki gücüne olan güvenin azalması ile birlikte, bazı müze-lerde, müze nesnelere, soyut kavramların somut ifadesi, hikâyelerin görseli ya da bir sahnenin parçası olarak görülmeye başlandı ve maddeselliklerinin verdiği bilgiler göz ardı edildi. Pek çok müzede, nesnelere, etrafında yer alan ve onları boğan metinler, resimler ya da sahneler ile birlikte fark edilmez hâle geldi. Bu makalede öncelikle “şey” ve “müze nesnesi” kavramları açıklandıktan sonra, insan ve nesne arasındaki simetrik ilişkiye vurgu yapan teorik tartışmalara yer verilecektir. Meksika yapımı *Museo* filmi ve *Masumiyet Müzesi* romanı ve müzesi üzerinden şeylerin/nesnelerin sosyal hayatları ve güçleri üzerinde durularak farklı bağlamların nesneyi okumayı nasıl değiştirdiği gösterilmekle birlikte, nesnelerin kendi maddeselliklerinden gelen ve pek değişmeyen özelliklerinin insanlar üzerindeki etkisine değinilecektir. Müzelerin var olduklarından beri merkezinde olan, ancak bazı müzelerin zamanla unuttukları bir olgu olan nesnelerin maddeselliklerinden gelen gücü, son yıllarda müzecilik ile ilgili literatürde yeniden yer bulmaya başlamış ve bu yayınlarda nesnelerin maddeselliklerini merkeze koyan küratöryal pratiklerin öğrettikleri anlatılmıştır. Makalede, bu konu ile ilgili literatürün kronolojik olarak nasıl değiştiği bazı örneklerle açıklanacaktır. Ayrıca bazı müzeler üzerinden, sergileme tercihlerinin cam vitrinlerden duvar ansiklopedilerine ve sonra sahne tasarımlarına nasıl evrildiği ve bu müze-lerde, nesnelerin maddeselliklerinin hatırlanmasıyla yeniden cam vitrinlere dönüş tartışmalarına yer verilecektir. Cam vitrin elbette simgeseldir; asıl vurgulanmak istenen eserleri yakından incelemek için ziyaretçiye fırsat vermenin öneminin yeniden fark edilmeye başlanmasıdır. Bu farkındalık, küratörlerin sorumlulukları, nesneye eşlik edecek metin, sahne ya da görsellerin miktarı ve içeriği ve bu içeriğin ne zaman ve nasıl sunulması gerektiği tartışmalarını da beraberinde getirmiştir. Aradaki süreçte, iletişim, eğitim, etkileşimli uygulamalar, katılım, somut olmayan kültürel miras öğeleriyle bütüncül bir şekilde geliştirilen bakış açılarıyla, müze deneyimini zenginleştirmek adına pek çok yöntem öğrenilmiştir. Bu son tartışmalarla birlikte, zamanla unutulmuş nesneyle ilk karşılaşmada yaşanan ve sadece nesnenin maddeselliği ile şekillenen bireysel deneyim yeniden hatırlanmıştır. Müzeyi kavramı kullanılmaktan kurtarmanın nesnelere daha derin bir duyuşsal ve duygusal etkileşime izin vermekten geçtiği açıktır. Ziyaretçiyle etkileşim içinde olmak, müzede eğitimi geliştirmek, somut olmayan kültürel mirasla koleksiyonu ilişkilendirmek ve yeni teknolojileri yakalamak için Türkiye’de birçok müzede sergiler yenilenmektedir ve bu müzeler pek çok açıdan günceli yakalamaktadır. Müzecilik ile ilgili Türkçe yapılan yayınlarda, geleneksel, durağan ve iletişime kapalı sergileri tanımlamak için sıklıkla “nesne odaklı” olmak kavramı kullanılmaktadır. Bu yayınlarda, toplum/ insan odaklı müze ile nesne odaklı müze kavramlarının birbirlerinin karşıtlarınıymış gibi kullanılması yanlış bir algı yaratmaktadır. Zengin koleksiyonları olan Türkiye müzelerinde nesnelere sadece hikâyenin aksesuarı olarak görmemek ve ziyaretçileri onlara daha detaylı olarak bakmaya teşvik etmek müze deneyimini önemli ölçüde geliştirecektir.

Anahtar Kelimeler

Sergi, müze nesnesi, maddesellik, müze deneyimi, nesne merkezli müze.

ABSTRACT

With the diminishing of the trust in the power of the objects in terms of communicating information and meaning, the museum objects have started to be seen as concrete expressions of abstract concepts, illustrations of stories or parts of a scene. The information that their materiality conveys has started to be ignored. In many museums, the objects were overlooked by the visitors as a result of the overwhelming texts, images or stages that surround them. In this article, after explaining the “thing” and “museum object,” we shall focus on the theoretical discussions that emphasize the symmetrical relations between human beings and things. By discussing the Mexican movie called *Museo* and the fiction of *Museum of Innocence*, the social lives and powers of the things/objects will be considered. While showing how different contexts shape how we see the objects, we shall also determine how the material qualities of the objects, which do not change much, effect the human actors in return. The power of objects that come from their materiality was central to the museums since their first foundations. This phenomenon, which was later forgotten by some museums, is now being

* Geliş tarihi: 21 Mart 2021 - Kabul tarihi: 9 Şubat 2022

Keser Kayaalp, Elif. “Müze Nesnelere ve Maddesellikleri” *Milli Folklor* 135 (Güz 2022): 190-200

** Dokuz Eylül Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Müzecilik Bölümü, İzmir/Türkiye, elif.kayaalp@deu.edu.tr, ORCID ID: 0000-0001-6111-3437.

revisited in the literature on museum studies. The article will tackle with the changing approach of the publications to the museum objects chronologically and the emphasis given on the benefits of curatorial practices that place the materiality of the objects in the centre. In some museums that were given as examples in the article, the exhibition preferences evolved from glass cases to wall encyclopedias and then to stage designs. With the discussions on remembering the materiality of the objects, there has been a return to the glass cases again. The glass case is by all means symbolic. In fact, what is emphasized is the recognition of the importance of giving the visitor opportunity to examine the object in detail. With this awareness about the objects, the responsibilities of curators, the amount of the content of the text, images and scenes that accompany the objects and the decisions about when and how to present this content have been questioned. In the process between, much has been learned regarding communication, education, interactive practices, participation, a holistic approach by incorporating intangible heritage that would enhance the museum experience but the first personal encounter that is shaped solely by the materiality of the object has been forgotten. It is clear that, to save the museum from being a wall encyclopedia, a deeper sensory and emotional interaction with the objects should be allowed. Many museums in Turkey undergo revisions and they try to keep up to date in many ways in order to interact with the visitor, improve the education in the museum, associate the collection with the intangible cultural heritage, and catch up with new technologies. In Turkish publications, the use of the term “object oriented”, to describe traditional, static and detached exhibition, can be misleading as it presents “society/human centred museum” as a counter definition of “object oriented museum.” In these museums with amazingly rich collections, avoiding seeing objects only as accessories of the story and encouraging visitors to look at them in detail will significantly improve the museum experience.

Keywords

Exhibition, museum object, materiality, museum experience, object oriented museum.

Giriş

Sahip oldukları nesnelere ve koleksiyonlar, müzeleri kültür merkezlerinden ya da tema parklarından ayıran en önemli özelliktir. Bu durum, özellikle bilim müzeleri, dijital müzeler gibi yeni müze kategorileri ile sorgulanmaya başlanmıştır. Bazı müzeler nesne merkezli olmayı sürdürmüşken, diğerlerinde nesnenin önemi azalmış, hatta bazılarında yok olmuş, yerini görsel, işitsel, interaktif teknolojiler almıştır. Conn, “Müzelerin hâlâ nesnelere ihtiyacı var mı?” başlıklı kitabında bu değişen bağlama dikkat çeker ve nesnenin statüsünü belirlemede müzenin türünün önemli olduğunu belirtir (Conn 2010: 20). Conn, kitabının başlığında sorduğu sorunun cevabının karmaşıklığını, kitabın farklı bölümlerinde, farklı türden müze-nesne ilişkileri sunarak ortaya koyar. Dolayısıyla, sorduğu sorunun geçerliliği konusunda ikna edicidir. Kitabın sonuna gelindiğinde müze nesnelere gücüne olan inanç pekiştirilmiş olur. Conn’un kitabı üzerinden on yıldan fazla geçmiştir ve bu makalede göreceğimiz gibi müzede nesnenin rolü ve nasıl sergileneneği tartışması devam etmiştir. Sosyal bilimlerdeki kuramların ve müzelerden beklenenler üzerine yapılan tartışmaların buna etkisi büyük olmuştur.

Müzelerin ilk altın çağı olan 19. yüzyıl sonu ve 20. yüzyıl başında müzelerde ziyaretçilerin nesnelere bakarak onlardan pek çok şey öğrenebileceklerine dair güçlü bir inanç vardı. Müzelerin ikinci altın çağı olan 20. yüzyılın sonu ve 21. yüzyılın başında nesnelere tablolar, etiketler, grafikler, metinler eşlik etmeye başladı çünkü nesnelere ancak bu şekilde bilgilendirici olabileceği düşünüldü (Starn 2005: 79-81). Böylece hep gündemde olan müzede ne kadar metin olmalı tartışması başlamış oldu (Conn 2010: 25). 20. yüzyılın ikinci yarısında nesneye güven iyice azaldı. Hatta nesnelere müzelerin anlatmak istediği hikâyenin önüne geçip hikâyeyi mahvetmesinden çekinildi (Conn 2010: 47). Müzelerde nesnelere maddesel özelliklerinden uzaklaştırıldı. Onlardan bir bilgi ya da anlam elde edilecekse onlar için konuşulması gerektiğine kanaat getirildi. Nesnelere, müzelerden beklenen yeni fonksiyonları (forum olmak, kamusal alan olmak, ekonomiye katkı sağlamak gibi) tek başlarına başaramayacakları fikrinin hâkim olması da bu düşüncüyü pekiştirdi. Günümüzde yaşanan müzeleşme humması (müze çılgınlığı ya da müzemanı olarak da adlandırılmaktadır) (Artun 2017:180) koleksiyon olmadan

müzelerin açılmasına neden olarak müze nesnesini değersizleştiren başka bir faktör oldu. Bu makalede şeyler/nesnelere üzerinde yapılan teorik tartışmalardan sonra örnekler üzerinden müze nesnelere maddesellikleri, değişen bağlamlara göre değişen anlamları, dönüş sergileme yöntemleri ile maddeselliklerinin vurgulanmasıyla birlikte sadece bir hikâyenin görseli olmaktan kurtulup, daha derin ve zengin duyuşsal bir müze deneyiminin parçası olabilecekleri örnekler üzerinden tartışılacaktır.

1. Şeyler ve Nesnelere

Maddi kültüre ve şeylere yeni bir bakış açısı olan materyale/maddeye dönüş (ya da maddesel dönemeç, *material turn*), kökleri 1960'lara kadar giden ancak 1990 ve 2000'lerde yoğunluk kazanmış bir yaklaşımdır. Öncelikle fen ve teknoloji alanında, beşeri ve sosyal bilimlerde önem kazanan dilsel ya da kültürel dönemece tepki olarak maddeselliğin yeniden fark edilmesine vurgu yapmak için ortaya çıkmıştır. İnsanı merkeze alan dilsel dönemeçte nesnelere insanlar için ne anlama geldikleri noktasından bakılmıştır. Şeyler ve insanlar arasında eşit ve simetrik bir ilişki olduğunu savlayan maddeye dönüş, şeylerin insanların hareketlerini yönetme ve etkileme kabiliyetleri olduğunu söyler. Bu görüşe göre nesnelere bir eylemde bulunabilirler. Aktör Ağ Teorisi (AAT) insanların ve insan olmayanların yani şeylerin ilişkileri üzerindedir (Latour 2005: 216–218). Ağ, nesnelere bir araya getiren karmaşık yolları iken, aktörler bu ağların failliği olduğuna yani bir şey yapabileme yetkinliklerine işaret eder. Dolayısıyla sadece insanlar nesnelere bir şey yapmaz, nesnelere de aktördür. Materyale dönüşü tartışan kuramcılar, şeyler ve insanlar arasındaki ilişkilerin, hiyerarşik/asimetrik olmaması gerektiğini savunur. Bu teoriler, beşeri ve sosyal bilimlere de etkilemiştir. Ian Hodder'ın bu kuramlara temellenen *Dolanıklık* (Entanglement) (2018) adlı kitabı, şeylere ne kadar bağlı ve bağımlı olduğumuzu etkileyici bir biçimde gösterir.

Hicks and Beaudry'in (2010) editörlüğünü yaptığı Materyal Kültür çalışmaları üzerine çıkmış Oxford el kitabında, arkeoloji, antropoloji, coğrafya, fen ve teknoloji çalışmalarında insan olmayan unsurların etkisi araştırılmıştır. Bu kitapta editörler "materyale dönüş" tanımı yerine "materyal kültür çalışmaları" demeyi tercih etmişlerdir. Nedenini ise dönemeç (turn) kelimesinin sanki bir önceki yaklaşımdan yüzünü çeviriyor olduğu algısıdır (Hicks ve Beaudry 2010: 19). Bu tercih, müzecilik alanında bu makalede yapacağımız tartışma için özellikle önemlidir çünkü yeni yaklaşımlar eskilerinin yerine geçiyor gibi görünse de aslında birer kademe gibi değerlendirilmeli, geçmiş tartışmaları unutmadan yeni yaklaşımlara yer açılmalıdır. Bu nedenle, nesnenin maddeselliğine odaklanmak demek nesnelere somut olmayan kültürel mirasla birlikte sergilenmesi, anlam ve hikâyelerle ziyaretçilerle ilişki kurması gibi yıllar içinde atılmış önemli adımları yok sayan ya da onları ikincileyen bir yaklaşım değildir. 2003 yılında yürürlüğe giren Somut Olmayan Kültürel Mirasın Korunması Sözleşmesi tüm dünya müzelerini etkilemiştir (Baki Nalcıoğlu 2018). ICOM'un 2007 tarihli müze tanımı bu gelişmeler ışığında müze tanımında mirasın somut olmayan öğelerine dikkat çekme ihtiyacı duymuştur.

Materyale dönüşün kritiği, oldukça provokatif ve ilginç bir bakış açısı sunan antropolog Fowles tarafından yapılmıştır. Fowles, antropolojide şeylere dönüşün, postmoderniteye olduğu kadar post-kolonyal tartışmalara ve temsil politikasına da bir yanıt olarak okunabileceğini söyler. Nesnelere öznelendirilerek, kolonyal dönemdeki antropolojik deneklerin yerine geçirildiklerini gözlemler. İnsan olmayan şeyler sosyal şeyler gibi ele alınmış, onlara güç kazandırılmış, ya da güçsüzleştirilmiştir. Dolayısıyla, nesnelere boyun eğme ve sessizce kurtarılmayı beklerler. Bu durum post-kolonyal tartışmalardan sonra insanları araştırmak konusunda eleştirilere maruz kalan antropologlar,

ya da diğer sosyal bilimciler için bir fırsattır çünkü alt seviyede olan, sessiz ve anlaşılmayı bekleyen nesnelere, onların yeni özne grubu olmuştur (Fowles 2016: 18-20). Nesnelere kurtaracak yaklaşım, onların maddeselliğine odaklanmak olabilir çünkü diğer türlü, kendilerine ait olmayan anlamları yüklenmektedirler. Nitekim Baudrillard nesnelere bu zayıf konumunu şöyle anlatır: "Bir ayna olarak nesne mükemmeldir, çünkü gerçek görüntüleri değil, istenen görüntüleri geri gönderir.... Tek kelimeyle, o [nesne] sadakatten başka hiçbir şeyi kalmayan bir köpektir." (Baudrillard 1996: 90). Oysa nesnelere izin verildiğinde ve onların yerine konuşulmadığında maddesel güçleri ortaya çıkar. Kültür teorisyeni Bill Brown'a göre, şeyler ve nesnelere arasındaki fark, insan öznesiyle kurdukları ilişkidir. Şeyler, onlara değer veren ve yorumlayan bir topluma ilişkili olarak ya da bir ilişkiler ağına sokulduklarında nesneye dönerler. Brown, nesnelere özne olma durumlarıyla artık bizim için çalışmayı bıraktıklarında karşı karşıya kalırız der. Birden bire karşımızda çalışmadığı için kızdığımız hatta vurduğumuz bir obje vardır (Brown 2001: 4). Müzeler, bağlamından koparılmış ve artık işlevini yitirmiş şeylerin bir araya geldiği yerdir.

2. Müze Nesnelere

Henning, müzelerin şeyleri nesneye dönüştürdüğünü söyler (Henning 2006: 6-7). *Nesneler sistemi* (1996) adlı kitabında, Baudrillard, müze nesnelere işlevsiz ama sembolik olan nesnelere olarak ayrı bir kategoride ele alır; eski olma, otantik olma gibi kavramlarla bu nesnelere nasıl tükettiğimizi anlatır. Türkçe'de bir nesneyi tarif etmek için kullanılabilir "müzelik" kavramı, İngilizce'deki gibi nesne ile ilgili iki farklı duruma işaret edebilir. Carman'a göre, birinci durumda nesne, korunur ya da korunmayı hak eder ve izleyicilere öğrenmeleri ve zevkleri için sunulur. İkinci durumda ise nesne artık herhangi bir işe yaramaz, eski moda ve işlevsiz olduğu için atılması gerekir. İkisinde ortak olan, nesnenin gündelik hayattaki işlevinden çıkmasıdır (Carman 2010: 74). Nesne müzeye girdiğinde başka bir amaca hizmet etmeye başlar, farklı bir şekilde ele alınır, "şeylerin çürümekte olduğu sıradan dünyadan, şeylerin ebediyen var olduğu özel bir âleme" geçer ve başka nesnelere bir aradalığı onu kültürel olarak başka bir statüye geçirir (Carman 2010: 74, 83).

Antropologlar ve tarihçilerin şeylere nasıl yaklaştığını araştıran bir sempozyumun sonunda ortaya çıkan *Şeylerin Sosyal hayatı* adlı kitapta, sosyal antropolog Arjun Appadurai şeylerin insanları ve onların sosyal bağlarını aydınlatabileceğini düşünür (Appadurai 1986: 5). Appadurai, derlediği kitapta bir nesnenin hayat hikâyesi boyunca nasıl farklı türden bir aktör olduğunu ve sembolik, maddi ve kültürel değerinin zaman, mekân ve insanla nasıl değiştiğini tartışır. Şeylerin müzelerdeki hayatları, onların çoklu sosyal hayatlarından yalnızca biridir. Bir kılıç, işlevi olan bir nesnenin, kutsal bir nesneye, ritüel nesnesine, yağmalanan esere veya hazineye; ve son olarak müze nesnesine dönüşür. Maddi özellikleri değişirse de kılıcın her aşamada başka bir kullanımı ve anlamı vardır. Bu kılıca erişme koşulları dönüşür ve bir grup objenin parçası hâline gelir. Tüm nesnelere aynı yolu izlemez, bazıları müzeye gelmeden elenirler (Henning 2006: 9-11).

Nesnelerin bağlamlarına göre değişen statüleri, yönetmenliğini Alonso Ruizpalcios'un yaptığı 2018 Meksika yapımı *Museo* (Müze) filminde çok etkileyici bir şekilde anlatılmıştır. Film, 1985 yılında gerçekleşen bir müze hırsızlığından esinlenmiştir. Filmde, iki kafadarın, Meksika Ulusal Antropoloji müzesinden Maya, Aztek ve Zapotek yani Meksika'nın İspanyol kolonisi olmasından önceki kültürlerine ait küçük figürin, yeşim taşı ve altından yapılmış mücevherden oluşan 140 parça eseri çalması konu edilmiştir.

Filmde çalınan nesnelere sürekli yer değiştirmekte, başlarına bir şey gelmektedir. Onları tanımlayan sıfatlar sürekli değişmektedir: dokunulamayan, kurtarılmayı bekleyen, sergilenen, korunan, çalınan, temizlenen, satılmaya çalışılan, para etmeyecek kadar değerli olan, sahibinin kim olduğu tartışmalı olan, vitrinde yokluğu sergilenen, kumsalda çocuklar tarafından oynanan, Chiapas'ta Maya tapınağın önünde gömülen, bağlamına geri döndürülen, tüm ulusun sahiplendiği, derin kişisel bağlar kurulan nesnelere gibi. Gece kulübü dansçısı ve plajda oynayan çocuklar tarafından gündelik hayat nesnelere gibi kullanılan, sanat simsarı tarafından itina ile tutulan, polisler tarafından birkaç el işi olarak değerlendirilip geçiştirilen, kahraman tarafından diş fırçası ile temizlenen bu nesnelere hayatına hırsızlık olayı sonrasında bir katman daha eklemiştir. Daha çok bilinen, daha çok bakılan nesnelere olmuşlardır.

Şeylerin bize söyleyebilecekleri buldukları mekâna, insanlara ve bağlamlarına bağlıdır. Museo filmi boyunca nesnelere değeri, otantikliği ve kimin bu eserlerin sahibi olduğu sorgulanmaktadır. Orhan Pamuk'un Masumiyet Müzesinde İstanbul'un eskici dükkanlarından topladığı eserleri müze nesnesine dönüştürmesi ise nesnelere dair farklı bir tartışma gündeme getirmektedir. Museo filminde arkeolojik olarak paha biçilmez eserlerin "değersizleştirildiği" durumlara tanık olurken, Masumiyet Müzesinde antikacılardan toplanmış, müzeye konmaları ve bir hikâyenin parçası olmalarıyla statüsü değişmiş şeyler görürüz. Bu kurmaca hikâyede başkalarına ait nesnelere, bambaşka bir örgünün parçası olmuşlardır. Burada yapılan elbette başka bir denemedir. Ancak buradaki tartışma için kıymetli olan nesnelere maddeselliklerinden gelen güçleridir çünkü aşağıda açıklayacağımız gibi her ne kadar nesneye istediğimiz anlamı yüklediğimizi zannetsek de maddeselliğinden gelen güç bizi alıkoymaktadır.

Masumiyet Müzesi romanı 2008 yılında yayımlandı. Masumiyet Müzesi ise 2012 baharında açıldı. Roman 1974 ile 2000'lerin başı arasında geçen bir aşkı anlatırken, müzede bu romanda bahsedilen eşyalar sergileniyor. Masumiyet Müzesinde sergilenen nesnelere hikâyeyi görselleştirip gerçekliğini artırdığı ve dolayısıyla romana hizmet ettiği düşünülebilir. Nitekim bu müze hakkında yazılmış bir kitabın başlığı *Sözcüklerin Nesnelere Dönüştüğü Yer: Masumiyet Müzesi*'dir (Kuş 2015). Bu kitapta sözcükler ve metin asıl kaynak olarak görülmüş ve müze onların somutlaştırılmış bir hâli gibi ele alınmıştır. Oysa Pamuk, yazım sürecini anlatırken "sergilenen eşyalar için tek tek yazılmış notlar şeklinde bir roman" kurguladığını söyler (Pamuk 2012: 17). 1990'lardan itibaren romanı ve müzeyi birlikte düşünmüştür. Yukarıda bahsettiğimiz Aktör Ağ Teorisi bağlamında, bu eşyaların failliklerini düşündüğümüzde, nesnelere öyle güçlüdür ki kurgu kahramanları dahi gerçek kılmaktadır.

Nesnelere bir hikâyeye etrafında birleştirdiğimizde, Baudrillard'ın yukarıda bahsettiğimiz alıntısında olduğu gibi, istediğimiz anlam ve etkiyi nesnelere yoluyla aktarabileceğimizi düşünürüz. Ancak Pamuk, eşyaları kendisi seçmiş ve romanını onlar etrafında yazmış olmasına rağmen, müzeyi hayata geçirirken nesnelere kontrol etmekte zorlandığını şu sözlerle belirtir: "Eşyalar kutulara girdikçe aralarında konuşuyorlar, romanda anlatılanın ötesinde, başka, yeni bir türküyü söylüyorlardı. Baştan yaptığım iddialı resimlerin, delikli kutuların, çeşit çeşit düzenlemelerin hiçbiri bu kutunun ruhuna uymuyordu. Eşyalarla bir resim yapmaya çalışıyordum, ama şeyler sanki bana başka bir şey söylemeye çalışıyordu" (Pamuk 2012: 83). Pamuk'un söylediği gibi "kelime başka bir şeydir, eşya da başka bir şey" ve "Müze, romanın bir resimlemesi olmadığı gibi roman da müzenin bir açıklaması değildir" (Pamuk 2012: 18).

3. Müzecilik Literatüründe Nesnenin Değişen Yeri

Koleksiyonların maddesel olduğunu söylemek aleni olanı beyan etmek gibi görünse de, zamanla, pek çok müzede nesnelere, sıklıkla semboller ve okunacak metinler olarak görülmeye başlandığından, fiziksel özellikleri hem küratörler hem de ziyaretçiler tarafından gözden kaçırılmıştır (Dudley 2012: 4). Müzelerde uzun süredir odak noktası, insan failliği, ideolojisi ve kavramları olmuş, anlam ve hikâye anlatmak ana eksene oturmuştur. Müzelerde nesnelere iyi yazılmış metinleri görselleştirmek için kullanılmıştır (Dudley 2012: 9). Temsil ve yorum ön plana çıkartılmış, nesnelere başka bir şey anlamak ya da anlatmak için kullanılan ve üzerlerine önem yansıttığımız yüzeyler olarak görülmüştür. Materyale dönüş ile ilgili bahsettiğimiz teorilerin müzecilik gibi aslında nesne odaklı olarak ortaya çıkmış bir alanda yankı bulması şaşırtıcı değildir.

Müzecilik alanında yaptıkları yayınlar konusunda oldukça etkili ve verimli olan Leicester Üniversitesinin hocalarının nesnelere üzerine derledikleri kitapların yıllar içerisinde değişen içerikleri müzelerde nesneye bakış konusunda değişen yaklaşımları göstermektedir. 1994'te Susan Pearce'ın derlediği *Interpreting Objects and Collections* (Nesneleri ve Koleksiyonları Yorumlamak) kitabında nesnelere yorumlamak, bağlam, akıl gibi kavramlara odaklanılırken maddesellik üzerine neredeyse hiç durulmamaktadır ve bu kelime kitapta sadece üç kere geçmektedir. 2007'de çıkmış olan Simon Knell'in derlediği *Museums in the Material World* (Materyal Dünyada Müzeler) kitabının başından da anlaşılacağı gibi, materyalite artık yeniden müzelerin gündemine girer. Bu kitap oldukça kapsamlı olup, kitabın içeriğinin açıkladığı giriş bölümünde, o zamanlarda başlamış olduğu anlaşılabilir nesnelere uzaklaşma eleştirisi yer bulur. Knell, "yeni"yi yapmak için eskiyi daha iyi anlamak gerektiğini söyler ve kitabın müzelerin dünyayla nesnelere aracılığıyla nasıl ve neden ilişki kurduğunu anlamaya çalıştığını söyler (Knell 2007: xiii). Burada "yeni" ile kastedilen ziyaretçi deneyimini önemseyen müzecilik yaklaşımlarıdır. Materyal özelliklerini kullanarak bazı nesnelere nasıl okuruz ve nasıl iletişim kurarız soruları kitabın temel konularıdır.

Leicester Üniversitesinde müze antropolojisi alanında profesör olan Sandra Dudley'in derlediği ve 2010 yılında yayımlanan *Museum Materialities* (Müze Maddesellikleri) adlı kitapta nesnelere bedensel, duyuşsal ve duygusal ilişkilendirme biçimleri araştırılmıştır. Bu kitabın önsözünde, yukarıda bahsettiğimiz ve anlam odaklı olduğunu söylediğimiz ilk kitabı derleyen ünlü müzebilimci Pearce, her yerde materyalite ile çevrilmiş olma durumumuzun bizi çevremize ve bedenimize bağladığını söyler ve bedenimizin de bir çeşit nesne olduğuna işaret eder. Bu nedenle duyuşsal algılarımızın bilişsel algılarımızdan ayrı düşünülemeyeceğine dikkat çeker (Pearce 2010: xv).

Yine Sandra Dudley'in derlediği ve 2012'de yayımlanan *Museum Objects: Experiencing the Properties of Things* (Müze Nesneleri: Şeylerin Özelliklerini Deneyimlemek) adlı kitapta Dudley, materyal olana odaklanmış maddi kültür çalışmalarını müze pratiğinin ve müze çalışmalarının merkezinde görmeyi vaktinin geldiğini söyler. On dokuzuncu yüzyılın sonlarından beri nesnenin merkezde olmadığını ve geri dönmeyi hak ettiğini belirtir. Elbette geçmişte olduğu gibi pozitivist ve statik bir biçimde değil, yirmi birinci yüzyılın gerekliliklerini karşılayarak nesneye odaklanmak gerektiğini söyler (Dudley 2012: 5-7). Bu çağrının merkezinde, algılarımızın sosyal, kültürel, kişisel ve tarihsel olarak sınırlanmış olmadığı, algının aynı zamanda biyolojik bir boyutunu olduğu ve nesnelere fiziksel özelliklerinin algımızı şekillendirdiği fikridir.

Türkiye'de müzecilik alanında yapılan bazı yayınlar nesne-odaklı olmayı olumsuz bir durum ve toplum/insan odaklı olan yaklaşımın karşıtı olarak sunmaktadır. Örneğin, müzebilimin ilgilendiği bilgi türünün kültürel bilgi olduğu fikri ile müzecilik için nes-

nenin anlam ve değeri (Ayokur, Yılmaz 2014: 584) ön plana çıkartılırken nesne ile ilgilenmek “sanat tarihi, arkeoloji, antropoloji, etnoloji, doğa bilimleri ve teknik bilimler gibi ana disiplinler”in işi olarak görülmüştür. “Geleneksel müzeler; müzelerin, toplama, koruma ve yayma işlevlerine nesne odaklı bakış açısıyla” yaklaşır denilerek (Ayokur, Yılmaz 2014: 587), nesne odaklı olmak olumsuz bir özellik olarak sunulmuştur. Bir başka örnekte bazı müzeleri eleştirmek için “nesne odaklıdan insan odaklı müzecilik anlayışına tam anlamıyla geçemediği, geleneksel kalıpların yıkılmadığı görülmektedir” ibaresi kullanılmaktadır (Çetiner, Yavuz 2021: 163). Başka bir yayında “nesne odaklı sergilemeden ziyaretçi odaklı sergilemeye geçişin olduğu bu dönemde” (Aykut 2017: 220) denilerek nesne-odaklı olmak ziyaretçi odaklı olmanın karşısı gibi sunulmuştur. Nesne-merkezli müze kavramı yine yaşayan müze nitelemesinin karşısı ve durağan müzenin eş anlamlısı olarak kullanılmıştır (<http://www.mmkd.org.tr/yasayan-muze/>). Elbette bu yazarların hepsinin aslında dikkat çekmek istedikleri nokta insan ve toplumla daha iyi bir iletişim içinde olan müzedir ve nesneyi önemsemedikleri söylenemez. Ancak nesne-odaklı tanımının olumsuz olarak kullanılması nedeniyle, bir müzede nesneye önem verildiğinde insan faktörü tamamen unutuluyormuş gibi bir algı ortaya çıkmaktadır.

Oysa nesnenin failliğini hatırlamak insan deneyimini de daha etkin hâle getirmektedir. Bir nesnenin materyal özellikleri sadece onun ne olduğu ile ilgili değil aynı zamanda nasıl algılandığı ile ilgilidir. Dolayısıyla nesnelere ve insanlar arasındaki materyal ilişki duysal ve duygusal deneyime olanak verir, öznenin de materyalliğine vurgu yapar (Dudley 2012: 5). Morphy’nin de söylediği gibi müze deneyimini sihirli yapan şeylerden biri de kişisel keşiflerdir (Morphy 2010: 279). Eğer müzeler bir hikâyenin veya bir dizi nesnenin entelektüel olarak anlaşılmasını sağlamanın ötesine geçerek, bir nesneyle daha geniş veya daha derin bir duysal ve duygusal etkileşimi kolaylaştıracak şekilde yapılandırılırlarsa, duvar ansiklopedilerinden sihirli yerlere dönüşeceklerdir.

4. Sergi Tasarımlarında Dönüşüm

18. yüzyıl nadire kabinlerinde bilgi dağıtmayı ve şatafata hitap ediyordu. Buna tepki olarak, yeni kamusal müzede, toplanan eserlerden bilgi üretmek için sınıflandırmaya gidildi. Müzeler, tarihsel veya estetik açıdan koleksiyonlarının neden ilgi çekici olduklarını açıklamak zorunda kaldılar. Modernite ile birlikte bu ilişki yine değişti. Müzeler epistemolojik olarak bakılmaya başlandı ve anlam arayışı başladı. 19. yüzyıldan farklı olarak 20. yüzyılın büyük bir kısmında materyal kültür ihmal edildi. Ancak, materyal kültür teorileri nesnelere simetrik bir ilişki içinde olduğumuzu ve nesnelere bizim himayemizde olmamakla birlikte üzerimizde büyük etkileri olduğunu söyler. Bu tartışmalar müzecilikte de yankısını bulmuştur.

Mario Schulze, son elli yılda “materyale/maddeye dönüş” tartışmalarıyla müzelerde sergi tasarımlarının nasıl değiştiğini iki müze üzerinden anlatır. Schulze’nin bu iki müzeyi seçmesinin nedeni her ikisinin de son yıllarda yapılan teorik tartışmaların farkında olarak sergilemelerini değiştirmeleri ve yaptıkları denemeler üzerinden geri bildirimde bulunmalarıdır. Bunlardan ilki Frankfurt Tarih Müzesi’dir. 1878 yılında kurulan bu müzede, İkinci Dünya Savaşı’ndan sonraki ilk kalıcı sergi 1968 yılında tasarlanmıştı. Bu sergi, tamamen nesnelere odaklanıyordu. Nesnelere eşlik eden metinler sadece üretimlerine dair detaylardan bahsediyor ve nesnelere incelemeyi cesaretlendiriyordu. Bu sergi, sadece bilgi sahipleri ya da nesneye bakmayı bilenlere hitap ettiği gerekçesiyle eleştirilmişti (Schulze 2014: 44). Bunun üzerine, 1972’deki yeni sergisinde müze, kendisini kamu sorumluluğuna adanmış bir kurum olarak yansıtarak işçi sınıfını hedef kitle olarak seçti. Küratörler işçilerin sergilenen nesnelere ilgi göstermeyeceğini varsaymış,

nesnelerin onlara bir şey söylemeyeceği gerekçesiyle geleneksel cam vitrinden uzaklaşarak yeni bir arayışa girmişlerdi. Ortaya çıkan sergi, yürünerek okunan bir kitaba benzetilmiş ve bu defa da müzenin nesnelere görmezden gelmesi eleştirilmişti. Bunun üzerine, nesne sayısı artırılmış ancak müzenin vermek istediği politik mesaj tutulmuştu. Schulze, serginin bunu nasıl yaptığını müzenin 1980'deki kalıcı sergisinde bir Nivea kutusunu arkasında bir sahne tasarımı (skenografi) ile birlikte nasıl sergilediği üzerinden anlatır. Düşünce şuydu: Eğer nesnelere doğru bağlamlarında sahnelenirse politik mesajları da vermeye devam edebilirlerdi. Nivea kutusu, havlu, hamak, su bisikleti gibi nesnelere sergilenerek kadın bedenine ve kadınların 1920'lerde yapabildiklerine dikkat çekiyordu. Küratörlerin bu seçimi, nesnelere yaptığı çağrışımları kontrol etmek ve nesnelere bir fikri sahneye koymalarını sağlamak olarak görülmüştür (Schulze 2014: 49). Elbette hikâyeler ve sahneler nesnelere ilişkimizi güçlendirebilir ancak bunlar abartılırsa, nesnelere değersizleşir ve ait olmadıkları bir hikâyenin aktörü hâline gelirler.

Werkbund Arşivi'ndeki "The Impermanent Exhibition of the Permanent Collections of the Werkbund-Archive" adlı sergi bu eleştirinin ürünüydü. Sergide, nesnelere etrafında çok farklı çağrışımlara neden olacak sahneler ya da onları görünmez hale getirecek miktarda metin yoktu. Günlük hayat nesnelere yüksek raflarda kategoriler hâlinde sergilenmişti ve materyale dönüş fikrinde olduğu gibi nesnelere failliyetine, yani sergilenen makineleri yönetirken onlar tarafından nasıl yönetildiğimiz fikrine yer veriyordu. 1999'da ismini "Şeylerin Müzesi" (<https://www.museumderdinge.org/>) olarak değiştiren Werkbund Arşivi, sonraki sergilerinde de bu yaklaşımı sürdürdü. 1999'da yaptıkları "Commodity Beauty- A Time Travel" sergisinde cam vitrinler geri geldi (Schulze 2014: 50-51). Nesnelere iletişim kurmasını sağlamak konusunda geleneksel vitrinlerin potansiyellerinin tekrar farkına varıldı.

Nesnelerin maddesellikleri güçlü olsa da, müzede bağlamları dışındadırlar ve bu nedenle maddeselliklerine dair bilginin harekete geçirilmesi araştırmacıların ve küratörlerin işidir. İnsan bedenine doğru ilişki kurmak, doğru bir ışıklandırma, doğru açıdan nesneyi göstermek, nesneyi derinlemesine tanımak ve dolanık olduğu bağlam ve şeylere dikkat çekerek günümüzle ilişki kurmak gibi küratöryal kararlar nesnenin değerine değer katar. Bir bilgi kaynağı olarak nesnenin tüm zenginliğini gösteren ve onu kullanıldığı ve değer gördüğü tüm bağlamlarla ilişkilendiren sorgulayıcı bir bakış açısıyla bakabilmeyi (Morphy 2010: 280) sağlamak küratörün görevlerinden biridir. Marc Bloch'a göre nesnelere dolaylı tanıklık sunarlar ve asla söylenmesi amaçlanmayan bir şeye kulak misafiri olmamıza izin verildiğinde kulaklarımızı çok daha hevesle dikebiliriz (Carbonell 2009: 126). Küratörler Bloch'un bahsettiği fısıltıları duymamıza fırsat veren yaratıcı yöntemler kullandıklarında zengin bir müze deneyimi yaşarız. Buna bir örnek, müzebilimci Dudley'den gelir.

Dudley, Warwickshire Compton Verney'de bir sanat galerisinde Çin'den getirilmiş bir bronz atı görme deneyimini anlatır. Bu sergide, nesneye dair bilgi özellikle nesnenin yanına konmamıştır ve Dudley, bunu nesnenin materyalitesine odaklanmak için fırsat olarak görür. At ile baş başadır ve dikkatini dağıtan bilgiler yoktur. Dudley nesnenin kendisinde yarattığı duygu ve düşüncelerin harekete geçmesi için verilen bu fırsatı çok kıymetli bulduğunu belirtir. Bu ilk materyal karşılaşmadan sonra nesne hakkında bilgilenecek, nesneye tekrar bir de bilgilendirilmiş gözlerle bakmak deneyimi zenginleştirir (Dudley 2012: 1-3). Nesnenin materyalitesinin çağrıştırdıkları ya da hissettirdikleri herkes için farklı olacaktır. Bu bağlamda, müzeyi "açık bir yapıt" gibi düşünebiliriz. Umberto Eco, "Açık yapıt" adlı kitabında sanat eseri, eserin yaratıcısı ve izleyicisi ya da okuyucusu arasındaki ilişkiyi araştırır, açık yapıtı bitmemiş bir yapıt ve bu ilişkiler

sonucu tamamlanan bir yapıt olarak görür (Eco 1989). Müzeyi bir açık yapıt olarak düşünmek, müze kullanıcısının nesnelere, metinler ve diğer insanlarla karşılaşması sırasında hafızasını, özlemlerini, dilini, dünya görüşünü, kendini ifade etme kapasitesini de işin içine katmasına olanak vermektir. Karşılaşılan bilgileri ve görülenleri aklımızdaki kalıcı hikâyelerle ilişkilendirmeye izin veren açık bir müze hep bitmemiş bir hâledir (Carr 2001). Bu anlamda müze, bir laboratuvar ya da atölye gibidir.

Müzeyi açık bir yapıt olarak görmek daha önce önerilmiş olsa da (Carr 2001), bunun nasıl yapılacağına dair bir yöntem sunulmamıştır. Müze nesnelere maddeselliklerine odaklanmak bunun bir yolu olarak önerilebilir. *Masumiyet Müzesi* romanında Pamuk: “Eşyaların gücü, içlerinde birikmiş hatıralar kadar, bizim hayal ve hatırlama gücümüzün cilvelerine de bağlıdır” der (Pamuk 2008: 305). Pamuk, *Masumiyet Müzesi*’nin aslında “değişik amaçlar için kullanılan ve bambaşka hatıraları çağrıştıran eşyaların yan yana gelince daha önce hiç hissetmediğimiz bir duyguyu, aklımızdan hiç geçirmediğimiz bir düşünceyi ortaya çıkaracağı önyargısı” üzerine kurulu olduğunu söyler (Pamuk 2012: 183). Bu müzedeki deneyim, aslında tıpkı bir açık yapıt gibi ziyaretçi tarafından tamamlanan bir deneyimdir.

Dudley müzelerde nesnelere maddeselliğini ön plana çıkartan küratöryal denemelere başka bir örnek olarak, Kirsten Wehner ve Martha Sear tarafından Avustralya Ulusal Müzesinde yapılan *Australian Journeys* (Avustralya Seyahatleri) sergisini verir. Küratörler, iletişimi kelimelerle değil nesnelere yapmayı tercih edip nesnelere özgünlüklerini ve merak uyandırma güçlerini geri vermek istediklerini söylerler (Dudley 2010: 145). Yapacakları sergiyi “nesne odaklı olacak” diye duyuran küratörler, bu terimi kullanmak zorunda olmalarının tuhaflığına dikkat çeker ve aslında müzeler hep nesne odaklı değil midir sorusunu sorarlar. Onları, sergilerini bu şekilde duyurmaya yönelikten neden 1997 -2001 arasında Avusturya Ulusal Müzesi’nin sergilerinin nesnelere etrafında tasarlanma yaklaşımından uzaklaşmış olması ve daha çok fikirlerin ve hikâyelerin müzesine dönüşmesidir. Geçmiş sergiler insanla ilişki kurmamakla eleştirildiği için, o zamanki direktör müzeyi bir forum, diyalog ve tartışma için bir ortam olarak kurgulamış ve giderek nesnelere uzaklaşmıştır. Wehner ve Sear, nesneye odaklanırken insan faktörünü unuttukları eleştirisi ile karşı karşıya kalmamaları için insanların nesneyle ilişkilendiğinde nasıl bir bilgi üreteceklerini açıklamaları gerektiği sonucuna vardılar. Onlara göre, nesnelere de tıpkı imajlar gibi bize dünyanın nasıl görüldüğünü gösterirler ve var olmanın materyal durumlarına işaret ederler (Wehner ve Sear 2010: 151-2). Müzelerde nesnelere dokunamıyorken materyalliklerini hissetmenin zor olacağı düşünülebilir, ancak ziyaretçiler gördükleri nesnelere birçok maddi niteliğini hayal edebilirler. Bir nesneyle karşı karşıya kaldığımızda onun boyutunu, şeklini anlarız, geçmiş deneyimlerimizden dokusu, tadı, ağırlığı, sertliği, nasıl bir araya getirildiği, hangi materyallerden yapıldığı, yapım tekniği, hangi parçalardan oluştuğu, nasıl süslendiği gibi konularda fikir sahibi oluruz.

Wehner ve Sear, müzeleri sadece hikâye ve fikir paylaşım alanları olarak gören bakış açısını, “nesnelere sadece hikâyenin bir ilüstrasyonuysa, o zaman küratörlerin kitap yazması daha kolay olmaz mıydı, bu pahalı sergilere ne gerek var” diyerek eleştirirler ve nesnelere eşsiz ve değerli bir bilgi ürettiğine inanırlar (Wehner ve Sear 2010: 145). Wehner ve Sear’ın uyguladıkları sergi tasarımı da cam vitrinlerden oluşmuştur. Amaç, ziyaretçilerin nesne etrafında dönmesine olanak vermektir. Nesneye dair etiketler, metinler, multimedia araçları nesnelere dikkatlice ayrılmış, bedensel ve materyal bilgiye destek olacak şekilde tasarlanmıştır (Wehner ve Sear 2010: 155). Günümüzde sıklıkla uygulanan metin ve tasarımla nesneyi konuşturmak, nesnelere tek başına yapabilecek-

lerini gözden gelmektir. Dudley yukarıda bahsettiğimiz bronz atla karşılaşma deneyiminde, nesneyle ilk karşılaşmasından sonra bilgiyi okumasını anlatıyor. Eğer metni önce görseydi ya da metin nesneye bitişik olsaydı aynı deneyimi yaşamayacağından söz ediyor. (Dudley 2012: 11). İlk karşılaşmadan sonra nesne hakkında daha fazla bilgi, örneğin işaret ettiği statü, üretime dair pratikler, ilk kullanımından tahrifatına kadar yaşam hikâyesi, nesnenin bulunduğu farklı sosyal bağlamlar, nesneyi üreten ve kullanan kişiler tarafından nesneye yüklenen anlamlar, hatıralar, farklı kullanım durumlar gibi bilgileri öğrendiğimizde, artık nesneye başka türlü bakarız. Ancak, nesnenin maddeselliği ile baş başa kaldığımız andaki deneyimi de ciddiye almalıyız. Yeterli ama çok fazla olmayan bir bağlam sağlandığında ve onlarla direk bir ilişki kurma fırsatı bulduğumuzda, nesnelere bir hikâyenin durak noktaları ya da görseli olmaktan çıkarlar. Önemli olmasına rağmen, bilgi veya bağlam fazlaca merkezi hâle geldiğinde müzeler ve ziyaretçiler, fiziksel şeyin üstünü örten hikâyeye o kadar odaklanırlar ki nesnelereki diğer, belki de eşit derecede önemli potansiyelleri kaçırmaları ve müze deneyimi fakirleşir.

Sonuç

Nesneler müzelerin temelini oluşturmaktadır. Buna karşın, yıllar içerisinde onları anlatılmak istenen hikâye ya da verilmek istenen mesajın görselleri olarak kullanma eğilimi ortaya çıkmıştır. Bazı müzelerde nesnelere o kadar çok metin, sahne ve interaktif uygulama eşlik etmektedir ki müze deneyiminden sonra ziyaretçinin hafızasında nesnelere kalmaması gibi önemli bir sorun ortaya çıkabilmektedir. Bununla birlikte, bütün bilgileri okumak veya düğmelere basmamış olmak ziyaretçide bir suçluluk duygusuna dönüşebilmektedir. Nesne odaklı müze tanımı literatürde olumsuz bir özelliği tarif etmek için kullanılmıştır. Nesne odaklı olmakla ifade edilmek istenen topluma anlamlı ilişki kurmayan müzelerdir ancak bu yanıltıcı tanım nesneyi değersizleştirme riski taşımaktadır. Müzenin toplumla ilişki kurması, temsili ve katılımı önemsemesi, koleksiyonunu somut olmayan kültürel miras öğeleriyle desteklemesi, nesneyi yok sayması anlamına gelmediği gibi, nesneyi önemsemek ziyaretçi deneyimini düşünmemek demek değildir. Müzelerde yıllar içinde edindiğimiz deneyimlerimizle öğrendiğimiz yorumlama ve hikâye anlatmayı unutmamak, öğrenmeye ve sosyal içermeye yönelik atılmış adımlardan uzaklaşmamak gerekir. Nesneye odaklanan sergiler, bu saydıklarımızı dışlamamakla birlikte nesneden öğrendiğimiz yansız ve değerli bilginin kıymetini bilir.

Türkiye’de müzeler büyük bir dönüşümden geçmektedir ve yeni teknolojiler ve yaklaşımlarla günceli yakalamaktadır. Zengin koleksiyonları sergilerken, nesnelere hikâyenin aksesuarı olarak görmeyip onlara detaylı olarak bakmaya teşvik eden yaklaşımlar, müzelerde bireysel ve eşsiz bir deneyime olanak verecektir. Müze çılgınlığı yaşanan günümüzde, koleksiyonsuz/nesnesiz müzeler artmaktadır. Müzenin temelinde olan nesnenin materyal özellikleriyle anlattıklarını duymazdan gelmek, müzelerde ciddi bir potansiyeli ve zengin bir deneyimi gözden kaçırma riski taşır.

YAZARLARIN KATKI DÜZEYLERİ: Birinci Yazar %100.

ETİK KOMİTE ONAYI: Çalışmada etik kurul iznine gerek yoktur.

FİNANSAL DESTEK: Çalışmada finansal destek alınmamıştır.

ÇIKAR ÇATIŞMASI: Çalışmada potansiyel çıkar çatışması bulunmamaktadır.

KAYNAKÇA

Appadurai, Arjun. “Introduction: Commodities and the Politics of Value”, içinde: A. Appadurai (der.), *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*. Cambridge: Cambridge University Press, 1986, 3–63.

Artun, Ali. *Mümkün olmayan müze*. İstanbul: İletişim, 2017.

- Aykut, Züleyha. "Müze Sergilemelerinde İzleyici-Sergi Etkileşimi Bağlamında Mekân Tasarımı," *International Journal of Interdisciplinary and Intercultural Art* 2/2 (2017): 219–242.
- Ayokur, Alev ve Bülent Yılmaz, "Bilgi Olarak Müze Nesnesi ve Bilgi Merkezi Olarak Müze." İçinde: N. Özel ve T. Çakmak (der.), *Uluslararası Kültürel Mirasın ve Kültürel Bellek Kurumlarının Yönetimi Kongresi 2014, Bildiriler Kitabı*, Ankara: Üniversite ve Araştırma Kütüphanecileri Derneği, 2016, 583-592.
- Baki Nalcioğlu, Zeynep Safiye, "Somut Olmayan Kültürel Mirasın Korunması Sözleşmesi ve Müze: Yaklaşımlar, Uygulama Örnekleri, Risk Alanları," *Millî Folklor* 15/120 (2018): 131–139.
- Baudrillard, Jean. *The System of Objects* (İngilizce çeviri: J Benedict). London: Verso, 1996 (Fransızca orijinal:1968).
- Brown, Bill. "Thing theory," *Critical Inquiry* 23/1 (2001): 1–22.
- Carbonell, Bettina M. "The Syntax of Objects and the Representation of History: Speaking of "Slavery in New York""", *History and Theory* 48/2 (2009): 122-137.
- Carman, John. "Promotion to Heritage: How museum objects are made?", içinde: Susanna Pettersson, Monika Hagedorn-Saupe, Tejjamari Jyrkkö, Astrid Weij (der.), *Encouraging Collections Mobility - A Way Forward for Museums in Europe*, Helsinki: Finnish National Gallery, 2010, 74-85.
- Carr, David. "A Museum is an Open Work," *International Journal of Heritage Studies*, 7/2 (2001): 173-183.
- Conn, Steven. *Do Museums Still Need Objects?* Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2010.
- Çetiner, Neliz ve Ercan Yavuz. "Müzeleşim ve Stratejik Yönetim: Ankara İli Örneği," *Journal of Recreation and Tourism Research*, 8/1 (2021), 144-172.
- Dudley, Sandra H. "Museum materialities: Objects, sense and feeling." İçinde: S. H. Dudley (der.) *Museum Materialities: Objects, Engagements, Interpretations*. London; New York: Routledge, 2010, 1–18.
- Dudley, Sandra H. "Encountering a Chinese horse: Engaging with the thingness of things." İçinde: S. H. Dudley (der.), *Museum Objects, Experiencing the Properties of Things*. London: Routledge, 2012, 1-15.
- Eco, Umberto. *The open work*. Cambridge: Harvard University Press, 1989.
- Fowles, Severin. "The Perfect Subject (Postcolonial Object Studies)." *Journal of Material Culture*, 21/1 (2016): 9–27.
- Gaismar, Haidy. *Museum Object Lessons for the Digital Age*. London: UCLPress, 2018.
- Henning, Michelle. *Museums, Media and Cultural Theory*. Maidenhead: Open University Press, 2006.
- Hicks, Dan ve Mary C. Beaudry. "Introduction. Material Culture Studies: A Reactionary View." İçinde: D. Hicks ve M.C. Beaudry (der.) *The Oxford Handbook of Material Culture Studies*. Oxford: Oxford University Press, 2010, 1-21.
- Hodder, Ian. *Dolanıklık: İnsanlar ile şeyler arasındaki ilişkilerin Arkeolojisi*, Alfa Yayınları, 2018 (İngilizce-si: *Entangled: An Archaeology of the Relationships between Humans and Things*. Wiley-Blackwell, Malden, MA, 2012.
- Knell, Simon J. (der.) *Museums in the Material World*. Abingdon: Routledge, 2007.
- Kuş, Selmin. *Sözcüklerin Nesnelere Dönüştüğü Yer: Masumiyet Müzesi*. İstanbul: Libra Yayıncılık, 2015.
- Latour, Bruno. *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network-Theory*. Oxford: Oxford University Press, 2005.
- Morphy, Howard. "Afterword". İçinde: S. H. Dudley (der.), *Museum materialities: Objects, engagement, interpretation*. London: Routledge, 2010, 275-285.
- Müzeleşim Meslek Kuruluşu derneği sayfası: (<http://www.mmkd.org.tr/yasayan-muze/>).
- Pamuk, Orhan. *Masumiyet Müzesi*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2008.
- Pamuk, Orhan. *Şeylerin Masumiyeti*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2012.
- Pearce, Susan. "Foreword." İçinde: S. H. Dudley (der.) *Museum Materialities: Objects, Engagements, Interpretations*. London; New York: Routledge, 2010, xiv-xviii.
- Schulze, Mario. "Things are Changing: Museums and the Material Turn." *Museological Review* 18 (2014): 43-53.
- Starn, Randolph, "A Historian's Brief Guide to New Museums Studies." *American Historical Review*, 110 (2005): 68–98.
- Wehner, Kirsten ve Sear, Martha, "Engaging the material world: object knowledge and Australian Journeys." İçinde: *Museum Materialities: Objects, Engagements, Interpretations*. London; New York: Routledge, 2010, 143-162.

OSMANLI ARŞİV BELGELERİNDE ANKARA ŞALI*

The Ankara Shawl In Ottoman Archive Documents

Doç. Dr. Hüsnü YÜCEKAYA**

ÖZ

Endüstrileşme evrelerinin tekstil sektöründe ortaya çıkması, ipekli ve yünlü dokumacılıktan pamuklu ve keten dokumacılığına kadar, Türk dokuma geleneğinin özgün yönlerinin ve ulaştığı sentezlerin ortaya çıkarılmasını önemli hale getirmiştir. Osmanlı dokuma geleneğinin geçmişle olan bağları ile bugüne ulaşan tarihi izdüşümleri, genel bakış açısıyla henüz değerlendirilmemiştir. Bu değerlendirme ancak dokuma geleneğinin alt türlerinde yürütülecek araştırmalarla mümkün olabilir. Bu çerçevede, Osmanlı arşiv belgelerinde Engürü şalı olarak belirtilen Ankara şalının genel serüveninin ortaya çıkarılması, Osmanlı dokumacılığının kökenlerinin anlaşılmasına önemli bir katkıdır. Ankara şalı 17. yüzyılın sonlarından 19. yüzyıla uzanan süreçte, Ankara'nun en önemli üretim metâsıdır. Ankara şalı uzun bir süre Bursa ve İstanbul atölyelerinde dokunan nitelikli ipek kumaşların ardından seçkin zümrelerin en çok talep ettiği kumaştır. Ankara şalının belirlendiği ilk belge 1715 tarihliken, belirlenen son belge 1863 tarihine aittir. 1790 yılından sonra Ankara şalı ile ilgili belgelerin yoğunluğu artmaktadır. Ankara şalı dokuma tekniğinin, Ankara sofı dokuma tekniğindeki ilerlemeler sonucunda üretildiğini düşündürecek oldukça fazla sayıda işaret vardır. Sof, iplik hammaddesinden dokuma tekniğine tamamen özgün bir dokuma türüdür. Ankara şalı, Ankara sofı ile aynı iplik hammaddesinden yani tiftikten dokunan bir kumaştır. 17. yüzyılın sonlarından 19. yüzyılın ilk yarısına uzanan bir süreçte, İstanbul ve Bursa gibi şehirlerde yazlık kıyafetlerin Ankara şalından diktirildiği anlaşılmıştır. Ankara şalını talep edenler arasında donanma ve saray da yer alır. Donanmaya, sancaklık kumaş olarak Ankara şalının üretildiği tespit edilmiştir. Kumaşın üretiminde Ankara'da Müslüman kadınların rolü de belgelere yansımıştır. 19. yüzyıldan itibaren ithal şal kumaşlara karşı önemli düzenlemeler yapılmış, ancak bu tedbirler başarılı olmamıştır. 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren Avrupa menşeli şalların, İstanbul başta olmak üzere, Osmanlı şehirlerinde rağbet görmeye başladığı da belgelerde görülmüştür. 1830-1840 yılları arasında Ankara şalı üretiminde çok hızlı bir çöküş yaşandığı anlaşılmaktadır. Osmanlı idaresi problemin, kalitenin korunamaması ve fiyat istikrarsızlığından kaynaklandığını düşünerek, standart ölçü ve kalitede Ankara şalı üretimini sağlayıp, vergi kaybının da önüne geçmek için miri boyahanele boyanarak damgalanmasını istemiştir. Kalite ve fiyat istikrarı için 19. yüzyılın ikinci çeyreğinden itibaren yed-i vahid uygulamasıyla İstanbul ve Bursa gibi şehirlerde sabit mekânlar belirlenerek arz üzerinde kontrol kurulmuştur. Yed-i vahid uygulaması çerçevesinde İstanbul'da belirlenen mekân Yenihan iken Bursa'da Eski Yenihan'dır. Ankara şalı üzerindeki ağır vergi yükü belgelerdeki ifadelerin içeriğinde hissedilse de yed-i vahid uygulamasıyla belli bir zümreyi korumak amaçlanmamış, daha ziyade kalite ve fiyat istikrarı hedeflenmiştir. Sonrasında belirlenen sabit mekân uygulamasına, üretimde engellediği gerekçesiyle itirazlar belgelere yansımıştır. Ankara şalının; hünkârî, berce, kaba şal, harcalem vasat şal ve edna şal gibi çeşitleri ile narçiçeği, kanarya, samuri, sincabi, kahverengi, mavi, sarı şal, beyaz şal gibi renkleri belirlenmiştir.

Anahtar Kelimeler

Ankara şalı, Sof, Osmanlı dokumacılığı, Ankara keçisi, Tiftik ipliği.

ABSTRACT

The emergence of the industrialization phases in the textile sector has made it important to reveal the unique aspects of the Turkish weaving tradition and the synthesis it has reached, from silk and wool weaving to cotton and linen weaving. The causal ties of the Ottoman weaving tradition with the past and the historical projections that have reached today have not yet been evaluated from a general point of view. This evaluation can only be possible with the researches to be carried out on the sub-types of the weaving tradition. In this context, it is important to reveal the general adventure of the Ankara shawl, which is referred to as the Engürü shawl in the Ottoman archive documents. Ankara shawl is the most important production commodity in Ankara, from the end of the 17th century to the 19th century and is the most demanded fabric by elite groups after quality silk fabrics. The first document in which the Ankara shawl was identified is dated 1715, while the last document is dated 1863. After 1790, the density of documents related to the Ankara shawl has been increasing. There are many signs that suggest that the Ankara shawl weaving technique was produced as a

* Geliş tarihi: 29 Kasım 2021 - Kabul tarihi: 7 Eylül 2022

Yücekaya, Hüsnü. "Zincir Osmanlı Arşiv Belgelerinde Ankara Şalı" *Millî Folklor* 135 (Güz 2022): 201-212

** Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Polatlı Fen-Edebiyat Fakültesi Tarih Bölümü, Ankara/Türkiye, husnu.yucekaya@hbv.edu.tr, ORCID ID: 0000-0002-0017-7514.

result of technical progress in the weaving technique of mohair fabric. Ankara mohair fabric is a type of weaving completely unique to the weaving technique from yarn raw material. Ankara shawl is a fabric woven from the same thread as mohair, in a period from the end of the 17th century to the first half of the 19th century, it was understood that summer clothes were made from Ankara shawl in cities such as Istanbul and Bursa. Navy and Saray are among those who demand the Ankara shawl. It has been determined that a white Ankara shawl was produced as a flag fabric for the Navy. The role of Muslim women in the production of fabric in Ankara is also reflected in the documents. Since the 19th century, important regulations regarding the production of shawls have been made in Ankara against imported shawl fabrics, but these measures have not been successful. It is also seen in the documents that shawls of European origin started to be in demand in Ottoman cities, especially in Istanbul, since the second half of the 19th century. It is understood that there was a very rapid decline in Ankara shawl production between 1830 and 1840. Considering that the problem was due to the instability of quality and price instability, the Ottoman administration wanted Ankara shawl to be produced in standard size and quality and to be dyed and stamped in the miri dyehouse in order to avoid tax loss. For quality and price stability, since the second quarter of the 19th century, fixed places were determined in cities such as Istanbul and Bursa, with the practice of monopolization, and control over the supply was established. While the place determined in Istanbul within the framework of the monopolization application is Yenihan, it is the Old Yenihan in Bursa. Although the heavy tax burden on the Ankara shawl is felt in the content of the statements in the documents, it was not aimed to protect a certain group by bringing monopoly with the practice of monopolization, but rather quality and price stability. Objections to the fixed space application determined afterwards were reflected in the documents on the grounds that it hindered the production ability. Ankara shawl; varieties such as hünkâri, berce, kaba shawl, harcialem mediocre shawl and edna shawl and colors such as narcissus, canary, samuri, squirrel, brown, blue, yellow shawl and white shawl were determined.

Keywords

Ankara shawl, Mohair, Ottoman weaving, Angora goat, Mohair yarn.

Giriş

Sanayileşme evrelerinin tekstil endüstrisinde ortaya çıkışı, Türk dokumacılık geleneğinin kökenlerini ve ulaştığı sentezleri önemli hale getirmiştir. Bu gelenek yüzyıllar boyu pek çok coğrafi ve kültürel imbikten süzülerek tevarüs etmiştir. Türk dokuma geleneğinin tarihsel izdüşümleri, dokuma sektörünün alt dallarında yürütülecek araştırmalarla anlaşılabilir. Ankara şalının serencamının ortaya çıkarılması, sof dokuma tekniğinde yaşanan dönüşümün anlaşılmasını sağlayacaktır. Osmanlı belgelerindeki ilk şal kumaşları, 16. yüzyıldan itibaren tespit edilen Hint ve İran menşeli şallardır. Yerli dokuma tezgâhlarında üretimin başladığı tarih kesin olarak bilinmese de 16. yüzyılda Ankara'da 621 tezgâhta sof ile birlikte üretilen şali kumaşından söz edilmektedir (Özdemir 1991: 207). Ankara şalı, Ankara keçisinin tiftiğinden dokunmaktadır. Türklerde yün temelli dokumacılığın evveliyattan beri varlığı bilinmekle beraber; Ankara şalı dokuma tekniği, geleneksel yünlü ve pamuklu kumaşlardan çok daha detaylıdır (Georjeon 1999: 103).

Belgelerden Ankara şalının, softan daha nitelikli, narin ve pahalı bir dokuma türü olduğu anlaşılmaktadır. 16. yüzyıldan 19. yüzyılın sonlarına uzanan süreçte belgelere yansıyan üretim miktarları; Avrupa'da dokuma tekniğindeki ilerlemelere rağmen, Ankara şalının varlığını devam ettirdiğini göstermektedir. Hacimli miktarda üretilen Ankara şalının yerel bir dokuma türü olmasından öte, yerli ve yabancı pazarlarda seçkin kesimlerce talep edildiği belirlenmiştir.

Anadolu'da ilk tiftik kumaş üretimine dair işaretler, Kalkolitik döneme uzanmaktadır (Maner 2018:51). 19. yüzyıla kadar sadece Ankara'da üretildiği kesin olan tiftik keçisinin menşei meselesi henüz kesinleşmemiş olsa da, Anadolu'da sof üretiminin başlangıcına dair bilgiler 15. yüzyılı işaret etmektedir (Yenişehirlioğlu 2018:7-8). Bu zaviyeden Ankara şalı dokuma üslup ve tekniğinin, Türk dokuma geleneği içinde sentezlendiği düşünülebilir. Belgelerin işaret ettiği kadarıyla Ankara şalı; yünlü dokumalar-

la kıyaslanmayacak oranda muntazam bir kumaş olan sofa göre, daha nitelikli bir kumaştır. Ankara şalı özelinde yürütülen bu araştırma; dokuma imalatçılığında kendini dönüştürme yeteneğine bir örnek olarak, ön kabullerin değişmesine katkı sunabilir.

Farklı birkaç ülkenin müzelerinde bulunan günümüze ulaşmış sof örnekleri sayılı olduğu gibi, kesin tarihlendirilmeleri de çok sınırlıdır. Sof ile ilgili malumatlar artmasına rağmen, kumaşın fiziki dokuma yapısına dair bilgiler sınırlıdır. (Yenişehirlioğlu 2018:7) Tiftikten üretilmesinden dolayı “sof” olarak isimlendirilen, günümüze ulaşmış sınırlı sayıdaki dokumadan birkaçının Ankara şalı olması ihtimali yüksektir. Ankara şalının dokuma yapısına dair belirtilen hususlar, belgelerden derlenmiş bilgiler çerçevesindeki kanaatlerdir. Sancaklık kumaş olarak kullanılmasından dolayı Ankara şalının dokuma yapısının sıkı, düzgün ve parlak bir görünümde olması gerekir. Sof kumaşına dönük rivayetler içinde en çok belirtilen husus da kumaşın parlaklığıdır. Batıda farklı isimlendirmelerle belirtilen sof kökenli kumaşların önemli kısmının da Ankara şalı olma olasılığı güçlüdür. Yine hac kervanları ile Hicaz’a gönderilen birkaç parça hediye içinde, Ankara şalının olması ve Osmanlı sarayına düzenli olarak Ankara şalının sipariş edilmesi kumaşın nitelikli ve yüksek bir dokuma ürünü olduğunu göstermektedir. Belgelerde, Ankara şalının arzından üretim miktarına ve kullanıldığı alanlardan mevsimsel kullanım durumlarına kadar oldukça ayrıntılı bilgiler belirlenmiştir. Öte yandan; diğer kaynaklardaki Ankara şalıyla ilgili bilgilerin sınırlılığı, yürütülen araştırmanın omurgasını bir zorunluluk olarak arşiv belgelerine dayandırmıştır.

1. Osmanlı Arşiv Kayıtlarında Ankara Şalı

Belgelerde öne çıkan hususlar; Ankara şalının arzındaki tekel uygulamasıyla buna gelen tepkiler, donanma ile saraya gönderilen Ankara şalları, çöken şal dokumacılığını yeniden canlandırma gayretleri ve kalitenin korunmasıyla fiyat istikrarının sağlanmasına dönük meselelerdir. Ankara şallarının fiyatları, miktarları ve çeşitleri de belgelerde yer bulmuştur.

A. Ankara Şalının Arzında Tekel (Yed-i Vahid) Usulü

Ankara şallarının satışında 18. yüzyılın ikinci yarısından itibaren *yed-i vahid* usulünün getirildiği görülmektedir. *Yed-i vahid* usulü sözlüklerde *tekel* olarak belirtilse de Ankara şalının arzında sınırlandırılmış sabit mekânlar olarak sadece İstanbul'da *Yeni-han*'a, Bursa'da ise *Eski Yenihan*'a izin verilmiştir (BOA,C..IKTS,37-1834)¹. *Yed-i vahid* uygulaması ile ilgili diğer bir belgede; *öteden beri sof ve şal satan İstanbullu esnaflar* olarak isimlendirilen işletme sahiplerinin sundukları arzuhal ile Ankara'dan getirilen şal ve sofün kimseye verilmeden, *Yenihan*'a nakledilerek kendilerine teslimini talep etmişlerdir (BOA,TS.MA.e,569-51)².

18. yüzyılın sonlarına doğru kaydedilen ve aşağıda sırayla incelenen üç belgede ise *yed-i vahid* usulünün tekelleşmeye yol açtığı ve halkın zarar gördüğü belirtilerek rahatsızlıklar iletilmiştir. 1787 tarihli aşağıdaki belgenin içeriğinde İstanbul'daki şalcı esnafının Ankara şalları ile ilgili belli bir zümre ve mekân sınırlaması getiren inhisarı kaldırtıkları anlatılmaktadır.

...Der-aliyyelerinde ibadullaha bey' olunan bazı eşyanın furuhtu esnaftan bir taifeye ve bir mahalle mahsus olmayub herkes dilediği mahalde bey' itmek ibadullaha nafi' ve eşyanın rahis baha ile bey' ve şıra'sına havi bir keyfiyyet ... bazıları alub sattıkları eşyayı kendülere ve bir mahalle münhasır idüb ve aher kimesne her bey' itmemek üzere birer takrib emr-i âli dahi isdâriyale halkı ızrardan hali olmadıkları malum... Mevadd-ı mezkûreden biri dahi şalici esnafı olmağla Engürü Şalisinin şalıciler hanında satılub aher mahalde satılmaması ve şalici esnafından olmayanın satması babında iki yüz bir senesi tarihiyle esnaf-ı merkumenin isdar ettirdikleri emr-i şerifin kaydı sicilden ihraç ettirilüb ...fımabad Engürü Şalisi sa-

tılmak şalıcılar hanına ve şalıcı esnafına mahsus olmayub ne mahalde ve her kim olursa olsun şalı bey'ine mümanaat olunmamak babında emr-i âlî ısdarıyla tanzime mübaderet olunacağı malum-ı hümayunları buyrulduktadır... (BOA,HAT,180-8133).

Yukarıdaki belge içeriğinde anlatılan hususlar Yenihan'ın Ankara şallarının satışında sabit mekân konumunu sonlandırmıştır. 1789 tarihli ikinci belgede Ankara şalı konusunda inhisarın daha önce yasaklandığı ve herkesin Ankara'dan İstanbul'a götürdüğü şal ve sof u hangi mekânda isterse satabileceği Ankara mahkemesine bildirilmiştir. Şalları İstanbul'a götüren tüccarların Ankaralı tüccarlar olduğuna dair bazı ifadeler de vardır. Ankara mahkemesine gönderilen düzenlemede tüccarların İstanbul'da hangi mekânda isterlerse ürünlerini satabilecekleri bildirilmiştir (BOA,C..İKTS,5-249). 1795 tarihli üçüncü belgede İstanbul'da fiyatların yüksek olmasının sebebini her bir cins ürünün bir esnaf grubunun kendisine hasretmesi olarak gösterilmiştir. Zaruri tüketim ürünlerinin fiyatlarının kontrolü için belirli esnaf gruplarında satılmasının devam etmesi gerektiği anlatılırken, bir kısım sebzeler ile Ankara şalının sınırlı bir esnaf gruplarında satılmasının uygun olmadığı belirtilmiştir (BOA,C..İKTS,22-1085).

1826 ve 1828 tarihli diğer iki belgede ise sınırlama bu defa tiftik üzerinde getirilmiştir. Sivrihisar ve bağlı kazalarında üretilen tiftiklerin sof ve şal dokunmak üzere öteden beri Ankara'ya gönderildiği belirtilmektedir. İkinci belgede tiftik üretim merkezlerinden olan Sivrihisar'a bağlı Günyüzü kasabasında üretilen tiftiğin Ankara'da sof ve şal üreten esnafa satışının zorunlu olduğu belirtilmektedir. İlk belgede yaşlı keçilerin tiftiğinin şal üretiminde kullanılmadığı belirtilirken, ikinci belgede kaba olanlarının ayrıldığı ve tiftik üreticilerinin bunları istedikleri yerde satabilecekleri söylenmiştir. İkinci belgede, üreticilerin tiftiği başka yerlerde sattıkları, bundan dolayı Ankara'da sof ve şal üretimine zarar verildiği belirtilmektedir. İki belgede de ince ve yumuşak olan tiftiklerden şal dokunması gerektiği, kaba olanların ise Ankara'da şal ve sof dokuyan esnaflar tarafından damgalandıktan sonra satılabileceği vurgulanmıştır. Belgede sof ve şal dokuyan esnafın Müslüman kadınlar olduğunun vurgulanması dikkat çekicidir (BOA,C..İKTS,2-52;BOA,C..İKTS,2-78). Semavi Eyice, daha önce Halep'e ait olduğu düşünülen bir resmin 19. yüzyıl Ankara'sını tasvir ettiğini ispatlamıştır. Tabloda Ankara şalı dokunmak için iplik satın almaya gelenler arasında beyaz feraceli Müslüman kadınlar da tasvir edilmiştir. Tasvir edilen yer Kurşunlu Han'ın batısında yer alan iplik pazarıdır (Eyice 1972; Tamur 2008: 398). Sof ve şal dokuyan kadınlardan belgelerde de bahis vardır.

B. Donanma ve Hazine İçin Üretilen Ankara Şalları

Osmanlı arşivinde donanma sancakları için Ankara'dan alınan şallarla ilgili belgeler 19. yüzyılın ilk yarısına aittir. Ankara'dan donanma için alınan şalların miktarının büyük bir yekûn tutması sürecin kontrol edilmesi için bir muhatapı gerekli kılmıştır. Belgelerde donanma için Ankara'dan alınan şallar ile ilgili muhatap olarak en çok ismi tespit edilen kişiler Kılıçoğlu Anton ve Kılıçoğlu Kırkor'dur (BOA,C.BH.,199-9301)³. Ayrıca; Karabit (BOA,C.İKTS,29-1403), Terzioğlu Oseb (BOA,C..BH.,67-3156; BOA,C..BH.,109-5296)⁴, Hacı Mesud Efendi (BOA,C..BH.,37-1737)⁵ ve Kılıçoğlu Vicil (BOA,C..BH.,109-5295; BOA,C..BH.,180-8485)⁶ isimli kişiler de belgelerde belirtilmiştir. Saray için alınan Ankara şalları için ise Bedros muhatap olarak belirtilmiştir (BOA,C..SM.,89-4483)⁷. Donanmaya alınan sancaklık beyaz şal ile ilgili belirlenen ilk belge 1794 tarihlidir. Belgede bir zirası 45 akçeden 10 000 zira sancaklık Ankara şalı sipariş edildiği belirtilirken müteakip yıl içinde aynı miktarda Ankara şalı siparişi verilmiştir. Siparişin sorumluluğu Anton'a havale edilmiştir. Ayrıca boyahane mukataası tarafından "resm-i avaid" ve İstanbul'da gümrük vergilerinin alınması gerektiği de bel-

genin devamında belirtilmektedir (BOA,AE.SSLM.III,5-233). 1796 tarihli belgede ise yine donanma için 10 000 zira beyaz Ankara şalı siparişi verilmiştir. Ancak bunun yeterli olmadığı belirtilerek bir sonraki yıl için 25 000 zira satın alınması istenmiştir. Belgede Ankara şalının bir zirası 37 akçedir (BOA,C.BH.,50-2365). Bir yıl sonrası için 30 000 zira Ankara şalı sipariş edilirken, ilk etapta 3 000 ziralık şal alınmış ardından kalan 27 000 zira Kılıçoğlu Anton vasıtasıyla eski fiyattan alınması da tembihlenerek satın alınması istenmiştir (BOA,C.BH.,112-5450; BOA,C.BH.,171-8083). 1800 tarihinde ise zirası 44 akçeden üretilmesi şartıyla Anton'a sipariş verilmiş ancak Karabit 2 akçe daha ucuza üreteceğini belirterek ihalenin kendisine verilmesini istemiştir. Donanmanın ihtiyacından dolayı yeni bir muhatap risk olarak görülerek 50 000 arşın Ankara şalı Kılıçoğlu Anton'a sipariş verilmiştir (BOA,C.BH.,131-6342). 1802 tarihli diğer belgede ise beher zirası 80 akçeden 80 000 ziralık Ankara şalı siparişi verilmiş ancak bu miktarın da yetersiz olduğu belirtilerek 50 000 ziralık partinin seri olarak imal edilmesi istenmiştir (BOA,C.BH.,54-2552). Bu boyutta Ankara şalı üretimi için oldukça fazla sayıda tezgâha ve dokumacıya ihtiyaç vardır. Tiftik üretiminden şal üretimine büyük bir iş gücünün bu alana teksif edildiği açıktır.

1796 yılına ait bir belgede, hazine için alınan üç çeşit Ankara şalı belirtilmektedir. Bunlar; endazesi⁸ 18 kuruştan narçiçeği, endazesi 13 kuruştan kanarya ve yine endazesi 18 kuruştan sarı şaldır (BOA,TS.MA.d,2441). 1799 yılına ait bir diğer belgede ise Yahudi bir tüccarın hazineye sattığı yüklü miktar kumaş arasında Ankara şalları ile ilgili dört kayıt belirtilmiştir. İlk kayıta üç parça ve zirası 3,5 kuruş, ikinci kayıta zirası 2,5 kuruş, üçüncü kayıta ise havai renk olduğu belirtilen Ankara şalının zirası 4,5 kuruş olarak belirtilmiştir (BOA,TS.MA.d,6348). Aynı yıl bir başka belgede saraya alınan kumaş kayıtlarında üç yerde Ankara şalı belirlenmiştir. Belgenin ilk kısmında 328,5 kuruşa alınan Ankara şalının renkleri kahverengi, samuri, kanarya, sincabi, mavi olarak belirtilmiştir. Üçüncü kısımda ise Berce isimli Ankara şalı belirtilmektedir (BOA,TS.MA.d,6338). 1813 yılına ait belgede sürre kervanlarıyla gönderilen önemli birkaç hediyeden biri de Ankara şalıdır (BOA,HAT,544-26902)⁹.

C. 19. Yüzyılda Ankara Şalı

Bu yüzyıla ait belgelerin içeriği, diğer yüzyıllardan ayrılarak belirli konularda yoğunlaşmaktadır. 19. yüzyıla ait belgelerin hemen hemen tamamı; kalitenin korunması, fiyat istikrarı, vergilendirme ve yüzyılın ortalarından itibaren çöken üretimi canlandırma gayretleriyle ilgilidir.

1818 tarihli belgede Ankara mukataasının, damga vergisinden ve boyahane gelirlerinden oluştuğu belirtilmektedir. Damga vergisi Ankara'da sadece şal ve softan alınmaktadır. Devamında boyahaneye, Avrupa'dan alınan boyaların beş-altı kat pahalandığı belirtilerek, elvan şalı ve portakal rengi şala 2 kuruş zam yapılması istenmiştir. Ayrıca şal ve sof damga vergisi ile boyahane gelirlerinden oluşan mukataa bedelinin 1229 ve 1230 senelerinde 60 247 kuruşa yükseltilmesine ihaleyi alan kişiler itiraz etmiş ve 15 000 kuruş zarar edildiği belirtilerek, 40-45 bin kuruşun uygun olduğunu belirtmişlerdir. Şal boyalarına yapılan 2 kuruşluk zammın da 1 kuruş olması gerektiği belirtilmiştir (BOA,C..ML.,713-29132).

1837 yılına ait bir belgede ise 19. yüzyılın ikinci çeyreğinden itibaren Ankara şalı üretimi ve arzında başlayan sorunlara değinen ayrıntılı bilgiler bulunmaktadır. Belgede uzun yıllardır İstanbul halkının yazlık kıyafetlerinde Ankara'da üretilen şal kumaşını tercih ettikleri belirtilerek bazı kimselerin son dönemlerde ithal şallardan *Karamandolu* adı verilen çeşidi tercih ettikleri anlatılmaktadır. Ardından ithal kumaşların yasaklandığı, sonrasında da Ankara Şalı dokuyan ustaların bir zirasına 18-20 kuruş zam yaptıkları

belirtilmektedir. Sadareten yazılan yazıda standartlığı sağlamak için üç tip şal ve sof imal edilmesi istenmiş ve narh konularak satış fiyatına tüm maliyetlerden sonra sadece %10 kâr eklenmesi istenmiştir. Yine İstanbul'a kadar yol masrafları için beher zirasına da 20 şer para zam yapılacağı, İstanbul'a giderken yağmura yakalanıp renk atma ihtimali için lacivert şallara 3 kuruş, narçığine 1,5 kuruş ilave zam yapılacağı belirtilmiştir. Belgede, İstanbul'da satılan Ankara şallarının 25 000 top düzeyinde olduğu, son beş yılda bunun 10 000 topa kadar düştüğü, ithal karamandolu şalından dolayı geçen yıl üretimin 1 409 topa kadar gerilediği belirtilmektedir. Ankara şalının ve dokumacılığının yaşadığı büyük çöküntü rakamlarla çok net görülmektedir. Şal ve sof kumaşlarındaki fiyatların yüksekliğinden dolayı Ankara şallarının İstanbul'da şalci esnafı tarafından değil, *yed-i vahid* usulü çerçevesinde, idarenin belirlediği birkaç işyerinde satışı istenmiştir. Yine belgede *Elviye-i hamse*¹⁰ olarak isimlendirilen şehirlerden de sof ve şal getirildiği belirtilmektedir. Pazarlara getirilen ipliğin üç kalitede; *a'lâ, evsat ve edna* olarak 80 kuruştan 185 kuruşa kadar satıldığı açıklanarak, kesinlikle yurt dışına iplik satılmaması ve görevli bir memur vasıtasıyla iplik satışının kontrol edilmesi belirtilerek, Ankara'da sof ve şal tezgâhlarına gönderilmesi istenmiştir. Belgenin devamında Ankara şalı ve soflarının katlılarıyla ilgili açıklama yapılarak standart ölçülerde imal edilmesi istenmiştir. Ayrıca İstanbul'dan gizli bir biçimde ihraç edildiği vurgulanmış ve bunun artık yasaklandığı belirtilmiştir (BOA,HAT,758-35798). Bu belge ile aynı arşiv numarasını taşıyan fakat altı ay sonrasında kaydedilen başka bir belgede, kısa süredir uygulanan *yed-i vahid* usulünün esnafa ve üretime zarar verdiği ve uygulanmaması gerektiği belirtilmiştir. Bir yıl içinde yaşanan birbirinin zıddı bu iki düzenleme ithal dokumalar karşısında idarenin de çaresizliğini ortaya koymaktadır. Bir yıl önceki belgede belirtilen sınırlı çeşit, standart kalite ve fiyat meselesine tekrar değinilerek, Ankara şalı ve sofunun üç çeşit üretilmesi istenmiştir. Avrupa'daki fabrikaların büyük üretim miktarlarına rağmen yine de *yed-i vahid* usulünün Avrupa'da olmadığı, tüccarların uhdesinde olduğu belirtilmektedir.

... Ankara'da imal olunan sof ve şalı ticaretinin *yed-i vahid* usulüne konularak esnafın yedlerinden kurtulması demek olub... Avrupa'da olan bu kadar fabrikalar külliyetli şey iken yine tüccar taifesini idaresinde olarak fakat mensub oldukları devletlerine mukannen olan rüsumeti virmekte olduklarına ticaret maddesi *yed-i vahidine* hiçbir mahalde icra olunmadığı... Fiyat vechle *yed-i vahidine* idaresi karar verile. Ve herkes şalı ve sofu evvelkinden ala ve sabıkından beher zira'nda beş guruştan aşağına alsalar yine bahasını iksar edecekleri ve bir takım acize-i esnaf dahi bunca zamandan berü... kar ü kesblerinden dür ü mehcür olarak mahzun ve mahalinde bulunan bir takım esnaf fukarasının dahi halleri diğer-gün olacağı... (BOA,HAT,758-35798).

1845 tarihli bir diğer belge ise, Ankara şalı ve sof üretimine dönük Ankara Mutasarrıfının merkeze yazdığı bir rapor niteliğindedir. Mutasarrıf, geçmişte büyük sermayeler ile bu işi yapan esnafın artık eski maddi gücünün kalmadığı, eski şal çeşitlerinin de olmadığı bunda; iç vergiler, kalitesiz boya ve kumaş ile iplik gibi hususların etkisini vurgulamıştır. Yine Ankara şallarının artık tercih edilmediği, bunda yüksek fiyatlar kadar kumaşların pürüzlü olması sebep olarak belirtmiştir. Çözüm olarak ise kumaşların İstanbul'a gönderilirken damgalanmasını, damgasız şalların satışına izin verilmemesi istenmiştir. Belgenin devamında İstanbul ve Ankara'daki Ankara şalı fiyatları, çeşitleri, yansıtılan vergiler ve taşıma bedelleri ayrıntılı biçimde belirtilmiştir. Ankara şalının 1 zirasının Ankara'daki değeri ile İstanbul'daki fiyatı belirtilmiştir. Belgede belirtilen sayısal veriler o dönemdeki kumaşlara yansıyan vergi oranlarından, Ankara'dan İstanbul'a taşıma bedellerine ve kâr oranlarına varan ölçüde ayrıntılı ve istatistiki sayısal

bilgilerdir. Belgede standart özellikli ve sınırlı sayıda Ankara şalı ve sofü üretilmesi istenerek çeşitleri belirtilmiştir. Bunlar; elvan renkli dört katlı sof, hangi renkte olursa olsun üç katlı sof, hünkârî şal, harciâlem vasat şal, kaba şal, edna şalıdır. Üç katlı ve dört katlı sofün lacivert olanları farklı fiyatlandırılmıştır. Kumaşlara, İstanbul'a intikalinde ihtisap vergisi, gümrük vergisi ve taşıma kira bedeli yansıtılmıştır. Kumaşların Ankara'daki ve İstanbul'daki beher zira fiyatları arasında %50'ye yakın ölçüde fiyat farkı vardır. Belgenin beşinci sayfasında yerli imalatın ayakta kalabilmesi için kalitenin korunması ve kontrol edilmesi gerektiği belirtilmektedir. Kalitenin devamlılığı ve kontrolü için sadece dört çeşit şal üretilmesi ve %20 kâr payı ile satılması ancak tüccarların bu miktardaki kârı az bulduğu vurgulanmıştır. Belgenin onuncu sayfasında Ankara şalının zirasının 9 kuruşa mal olduğu, esnaf ise her zirasında 8-10 kuruş kâra ancak razı olduğu, halkın satın almaya gücünün yetmediği ve Avrupa'dan gelen şalların ve Karamandolu denilen sofün yerli şallara oranla daha çok tercih edildiği anlatılmaktadır (BOA,İ..MSM.,71-2073)¹¹.

19. yüzyılın ortalarından itibaren kalite ile ilgili şikâyetler belgelerde daha fazla belirtilmektedir. Kalitenin korunamaması ile ilgili belirtilen en önemli sebep aşırı vergi yüküdür. 1848 yılına ait iki belge de yüksek oranda vergi alınmasının Ankara şalının kalitesini düşürdüğü belirtilmektedir (BOA,İ..DH.,181-9893;BOA,A.}MKT.,155-75).

Yine 1857 yılına ait bir belgede Ankara damga mukataasına bağlı İstanbul ve Ayaş kasabalarında çilesi eksik ve kalitesi düşük *kalp* şal ve sof dokunduğu ve bunların Ankara boyahanesi dışında boyanmaması ve şu ana kadar olan uygulamanın engellenmesi istenmiştir (BOA,C..İKTS,3-130). Ankara boyahanesi miri bir kurum olması yönüyle şalların sadece burada boyanmasının şart koşulması kalitenin korunmasıyla ilgili olabileceği gibi vergi kaçacağını önlemekle de ilgili olabilir. Bu husus dokumacıların gelişip dönüşmelerini engellemiş olabilir. Başka mekânlarda şalların boyanması ihtimalini de hesaba katmak gerekir. 1868 yılına ait bir belgede ise Sadarettin daha önce gönderilen yazıya cevaben, Ankara'da şal ve sofün *teksiri* üretiminden bahsedilerek fabrika açmak için rağbet olduğu ancak *yuvarlak tiftiğin* fiyatının yüksek olduğu belirtilmektedir (BOA,ŞD.,1332-7).

1894 yılına ait bir başka belgede, Ankara'da Ankara şalı ve halı üretecek fabrika için şirket komisyonu kurulduğu anlatılmaktadır. Komisyon Ankara vilayet idaresine yazdığı talep yazısında, bir iplik makinasının şal ve sof kumaşlarının Ankara'da yeniden dokunmasını sağlayacağını belirtmiştir. Ankara vilayet idarecisi Ankara'da dokumacılığın tekrar tesis edilmesi gerektiğini, beheri 5'er liradan belediye namına bir şirket teşkilıyla gerekli usta ve tezgâhların diğer bölgelerden getirilmesinin nazırlıktan talep edildiğini belirtmiştir. Sadarettin vilayete yazılan karşı yazıda ise Ankara'nın sanayi ürünlerinden şal ve sof kumaşlarının umumi rağbet gördüğü ve tekrar canlandırılması gerektiği belirtilerek parasız bir iplik makinasının temin edilmesi doğrulanmıştır. Ticaret ve Nafia Nezareti ile muhabere yapılması istenmiştir (BOA,BEO,429-32168).

2. Belgelerin Değerlendirmesi ve Diğer Kaynaklar

Ankara şallarının, ithal şallara oranını belirleyebilmek için Osmanlı arşivinde "şal" kelimesi özelinde basit tarama yapılmıştır. 2 000 sonuç içinde en sık rastlanan 35 kayıtla İngiliz şalı, 30 kayıtlı İran menşeli şallardır. Ekseriyetle Engürü şalı olarak kaydedilen şal ile ilgili belgeler genelde 19. yüzyılda yoğunlaşmaktadır. Bunun muhtemel nedeni bu yüzyıla ait belgelerin daha yoğun olması ve bu yüzyılda batı menşeli ithal kumaşların daha yoğun kullanımıdır. Bu durum kuşkusuz tarama sonucunu etkilemiştir. 19. yüzyıl hariç tutulursa en yoğun belirlenen şal kumaşı Ankara şalıdır. Yine Donanmaya sancaklık olarak alınan Ankara şalları yıllık 25 000 topa varan oranda büyük mik-

tarlardadır. Ancak sadece bir belgede geçtiği için tespit sayısı bir olarak kabul edilmiştir. Saraya alınan Ankara şalları da yüksek miktardadır.

Sof dokumacılığı 16. yüzyılda büyük bir yükseliş yaşarken, 17. yüzyılda altın devrini yaşamıştır. Bu dönemde saraya ve yurt dışında ki nitelikli kesimlere sof üretilmiştir (Aktan 1975:133). 17. yüzyılda Ankara şalının belgelerde belirtilme oranı artmıştır. Yüksek ihtimalle Ankara şalının üretilmeye başladığı dönem de bu yüzyıldır. Belgelerde şal ile ilgili hususların sofyla birlikte belirtilmesi durumu, Ankara şalının sof dokumacılığı içinde doğduğunu düşündürmektedir (Turan 1967:106,136)¹². Üç tür sof kumaşından en kaliteli ve narin olanına “dört ayakçak” denilirken, bu kumaşın diğer adı *şali sofudur* (Yanar vd. 2016:172). Bu adlandırma Ankara şalının sof kökenli bir kumaş olduğuna dair önemli karinelere biridir. Suraiya Faroqhi, Ankara sof dokumacılığının, 19. yüzyılda parlak olmayabileceğini ancak yine de tiftik üzerinden uygulanan yasakların sektörün hala canlı olabileceğine dair belirti olduğunu söylemektedir (Faroqhi 1985:254-255). Faroqhi'nin bu makaleyi yayınlaması sonrasında tasnif edilen belgelerdeki bilgiler, 19. yüzyılın ilk yarısına kadar şal üretiminin canlı olduğunu göstermektedir.

Belgelerde Ankara şalı ve sof üretiminin art bölgesine dair de oldukça fazla sayıda bilgi ve işaret vardır. Çankırı'dan Tosya, Sivrihisar, Günyüzü'ne; Yenikent, Ayaş ve Beypazarı'na varan geniş bir art bölgede tiftik yetiştiriciliğinden iplik yapımına ve dokumaya kadar bir hinterlandı düşündürecek bilgiler bulunmaktadır. İstanos, belgelerde belirtilen ve bugünkü Sincan'a bağlı, Yenikent beldesinin bulunduğu yerde önemli şal ve sof üretim merkezlerinden biridir. Bunun önemli nedenlerinden biri de burada Ayaş, Beypazarı bölgelerinden gelen tiftik ve tiftik ipliğine coğrafi yakınlık olabilir. Şal kumaşı 18. ve 19. yüzyılda Osmanlı iç pazarında en yoğun kullanılan kumaşlardan biridir (Yücekaya 2011:148,237,239,305,306). 19. yüzyılın ikinci çeyreğinden itibaren Avrupa'dan giren ithal şal ile ilgili merkezi idarenin endişeleri belgelere yansımıştır. Batıdan giren kumaşlar ile ilgili rahatsızlıklar 19. yüzyılın ikinci çeyreğinden itibaren yoğunlaşırken Hint ve İran şalları ile ilgili uyarılar 18. yüzyılda başlamaktadır.

Sonuç

Yürütülen araştırmada Ankara şalıyla ilgili tespit edilen ilk belge 1715, son belge 1863 tarihlidir. 1790'lı yılların sonlarından itibaren Ankara şalıyla ilgili belgelerin yoğunluğu artmaktadır. 19. yüzyıldan önceki belgelerde, Ankara şalı için genelde Engürü şalı adı kullanılırken, 19. yüzyıldan itibaren Ankara şalı ifadesi tercih edilmiştir. Dokuma tekniği açısından henüz yeterli araştırmalar olmasa da, belgelerin genelinden çıkarılabilecek en önemli sonuç; Ankara şalının, sof dokuma tekniği içinde geliştiğidir. Bu hususa dair oldukça fazla sayıda karine vardır. Ankara şalı ve sof vergilendirme meselelerinden imalat ile ilgili hususlara kadar pek çok belgede birlikte belirtilmiştir. Yine *Engürüde nesc ve imal olunan sof ve şal kumaşı* ifadesine sık rastlanmıştır. Her iki kumaşın da iplik hammaddesi tiftiktir. 18. yüzyılın sonlarından itibaren üretimin, ev içi işliklerden, atölyelere kaydığı anlaşılmaktadır. 18. yüzyılın sonlarından 19. yüzyılın yarısına uzanan 50 yılı aşkın süreçte üretimin zirveye çıktığı anlaşılmaktadır. En önemli alıcı olan donanmaya bu dönemde 100 000 arşını bulan boyutta üretim yapılmıştır. Sadece donanmaya bu oranda bir üretim yapıldığı düşünüldüğünde ev içi işliklerde bu boyutta üretimin sağlanması mümkün değildir. Ankara şalı üretiminde 18. yüzyılın sonlarından itibaren bir manifaktür olgusunu düşündürecek işaretler vardır.

İki farklı belgeden ilkinde, ithal olduğu belirtilen karamandolu kumaşının Ankara şalları yerine kullandığı belirtilirken (BOA,HAT,758-35798), diğer belgede *karamandolu denilen sof Ankara şallarının yerine tercih edilir* denilmektedir (BOA,İ.MSM.,71-

2073). Karamandolu kumaşına iki farklı belgenin birincisinde şal, ikincisinde sof denilmesi ve karamandolu sofunun Ankara şalları yerine tercih edildiğinin belirtilmesi iki kumaşın da aynı tür kumaşlardan olduğunu göstermektedir. 19. yüzyıla doğru belgelerde şaldan oldukça fazla bahsedilirken sof kumaşından neredeyse hiç bahsedilmemiştir. Belgelerden iki kumaşın, değerinden kullanım alanlarına kadar olan çizgide şal kumaşının daha ince, ipliğinin daha özenli ve daha nitelikli bir kumaş olduğu anlaşılmaktadır. Şalın donanmada sancak olarak kullanılmasının nedeni örgüsünün muntazamlığı ve ipekli kumaşa benzeyen parlak görünümüdür. 1845 tarihli bir belgede Ankara şallarının görünümündeki pürüzler kalitesinin düşük olmasına izafe edilmiştir. 1838 tarihli belgede sof ve şalın katları belirtilirken sofun şala göre daha kalın kumaş olduğu anlaşılmaktadır.

1837 tarihli belgede İstanbul ahalisinin yaz aylarında Ankara şalından üretilen giysileri tercih ettiği belirtilir. Yine padişahın özel hazinesine ve önemli devlet görevlilerine Ankara şalı gönderildiği bir kısım belgelerde belirtilmiştir. 1813 yılına ait bir belgede sadrazamın hitabıyla Sürre kabilelerinin beraberlerinde götürdükleri hediyelerin geleneksel olarak altın, kürk ve Ankara şalından oluştuğu anlatılmaktadır. Bu bilgiler Ankara şalını, İstanbul gibi şehirli zümrelerin tercih ettiği ve önemli devlet görevlilerinin kullandıkları nitelikli kumaşlardan olduğunu net olarak belirtmektedir.

Donanmaya sancaklık olarak oldukça yüksek miktarlarda Ankara şalı alındığı tespit edilmiştir. Belgelerde yıllık 10 000-25 000 zira civarlarında Ankara şalı alındığı belirlenirken bazı yıllar 100 000 arşını aşkın Ankara şalı sipariş verildiği belirlenmiştir. 1795 tarihinde İstanbul'da Ankara şalına narh konulduğu belgelere yansımıştır. Zaruri ihtiyaçlar ile birlikte, içerisinde Ankara şalının da olduğu sınırlı sayıdaki ürüne narh konulmuştur. Bu husus Ankara şalının genel kullanımına ve neredeyse zaruri ihtiyaç olarak görüldüğüne işaret etmektedir.

18. yüzyılın sonlarından itibaren ithal şaldan dolayı yerli üretimi desteklemek ile ilgili hususlar belgelere yansımıştır. 1837 tarihli belgede *kendini bilenler Ankara şalı giyerler* denilerek bazı kimselerin *efrenç şalı* olarak nitelendirilen ithal şal giydiklerinden şikâyet edilmektedir. 1832'den 1837-1838 yılına doğru Ankara şalı üretimi ve satışında çok hızlı çöküş yaşandığı görülmektedir. Ankara şalı üretimini yeniden canlandırmak için bir kısım düzenlemeler yapılsa da; 1832 yılında 25 000 top düzeyinde olan üretimin, 1837 yılında 10 000 topa düştüğü ve bir yıl sonra sadece 1409 top sipariş verildiği belirlenmiştir. Bu durum çok kısa bir sürede dramatik bir çöküş yaşandığını göstermektedir.

19. yüzyıla ait belgelerinin genel özelliği; ithal kumaşlar karşısında yerli üretimi canlandırmaya, kalite ve fiyat istikrarını sağlamaya yönelik bir dizi mücadele ile ilgilidir. Yerli ürünler üzerindeki ağır vergi yükü 1845 tarihli belgede açıkça görülmektedir. Ankara şallarının Ankara'daki fiyatı ile İstanbul'daki fiyatı arasında %50'ye yakın fark oluşmaktadır. Bunun en önemli nedeni gümrük vergisi ve damga vergisidir. 19. yüzyılın ortalarından itibaren belgelerde kalitenin düşmesi ile ilgili şikâyetler gittikçe artmaktadır. Fiyat ve kaliteyi kontrol etmek için; standart çeşit Ankara şalı üretimi yapıp, sabit boyahanelerde boyanması kuralı getirilmiştir. Standart kalite ve sınırlı çeşitteki Ankara şalı üretimi sayesinde kontrol daha kolay olacaktır. Belgede Ankara şalı üretiminde dört çeşide müsaade edildiği belirtilmektedir. Yine 19. yüzyılın ikinci çeyreğine doğru Ankara şallarının üretiminde ve satışında yed-i vahid usulü benimsenmiştir. Bu usulün *tekel* uygulamasından bir kısım farklılıkları vardır. Uygulamanın en önemli sebebi kumaş ve boyada kalitenin korunmasıdır. Ancak kısa süre sonra Avrupa ülkeleri örnek gösterilerek uygulamada bazı değişiklikler yapılmış, kısmen de vazgeçilmiştir. İplik

üretiminde ise kontrol devam ettirilmiş, üreticilerin tiftiği sadece şal üretenele satabilecekleri, onların ihtiyaçlarının dışında kalan tiftik ve tiftik ipliğinin ise yine şal dokuyan esnafın temsilcileri tarafından damgalandıktan sonra satılabileceği belirtilmiştir. Yed-i vahid uygulamasıyla, rekabetsiz bir ortamda inhisar getirerek belli bir zümreyi korumak amaçlanmamış, daha ziyade kalite ve fiyatın takibi ve korunması hedeflenmiştir. Ancak, hazine açısından Ankara şallarından alınan vergiler önemlidir ve yed-i vahid uygulamasında vergi kaybı endişeleri etkilidir. Ankara şallarının İstanbul'da piyasaya arz edildiği mekân Yenihan'dır. Bir belgede 1758-1766 yılları arasında sadece Yenihan'da satılın denilmektedir. Sonradan sabit mekân sınırlamasına da itirazlar gelmiştir. Sabit mekân sınırlamasında merkezi idarenin ısrarının nedeni, vergi üzerinde kontrol kurmak ve kaliteyi takip etmekle ilgilidir.

Ankara şallarının; hünkârî, berce, kaba şal, harcıalem evsat şal, edna şal gibi çeşitleri ile narçıçeği, kanarya, samuri, sincabi, kahverengi, mavi, sarı şal, elvan şalı, portakal rengi şal, beyaz şal gibi renkleri belirlenmiştir. Belgelerde, Ankara şalının değeri ile ilgili de bilgiler vardır. 1794 yılında Ankara şalının zirası 45 akçedir. 1845 yılında hünkârî şal, Ankara'da zirası 10 kuruş iken, İstanbul'da 16 kuruştur. harcıalem vasat şal, Ankara'da zirası 8,5 kuruş iken, İstanbul'da 12 kuruştur. Edna şal, Ankara'da zirası 7 kuruş 5 para iken, İstanbul'da 8 kuruştur. Yaşlı keçilerin liflerinin şal için uygun olmadığı yine belgelere yansıyan hususlardandır.

YAZARLARIN KATKI DÜZEYLERİ: Birinci Yazar %100.

ETİK KOMİTE ONAYI: Çalışmada etik kurul iznine gerek yoktur.

FİNANSAL DESTEK: Çalışmada finansal destek alınmamıştır.

ÇIKAR ÇATIŞMASI: Çalışmada potansiyel çıkar çatışması bulunmamaktadır.

NOTLAR

1. 1758 tarihli belgede Ankara, Tosya ile Tosya'ya bağlı Karacaören kazasından, Bursa'ya getirilen Ankara şalı ve sofun uygunsuz kimseler tarafından mahalle arasında yüksek baha ve eksik ölçüyle satıldığı şikâyet edilmiştir. Bunun üzerine Bursa'daki *Eski Yenihan*, Ankara şalı ve sofun satışında sabit mekân olarak belirlenmiştir.
2. Belgeler 1766 tarihidir ve içeriklerinde; Ankara şalının ve sofun İstanbul'daki arzında yed-i vahid usulü gereği belirlenen mekânın *Yenihan* olduğu belirtilmiştir. Belgelerde Tahtahan'da, Hüseyin Paşa Hanı'nda ve Sofçular Hanı'nda Ankara şallarının ve sofun satıldığı; diğer hanlardaki satış yasaklanmış, sadece *Yenihan*'da arzına müsaade edileceği belirtilmiştir. Ayrıca Ankara şalının kalitesiz ve sahte boya ile imal edildiği de anlatılmaktadır. Kalitenin kontrolü açısından, damgasız ürünlerin satılmaması ve eksik, kalitesiz şalların engellenmesi ferman ile bildirilmiştir.
3. Kılıçoğlu Kırkor üç belgede geçmektedir. 1820 tarihli belgede 1 zirası 80 akçeden 550 top Ankara şalı sipariş edilmiştir. Toplam 11 000 kuruşluk bir bedel belirtilmiştir. 1825 tarihli belgede ise 60 000 zira Ankara şalı alındığı belirtilmiştir.
4. Terzioğlu Oseb iki belgede belirtilmektedir. 1831 tarihli belgede zirası 84 akçeden 60 000 beyaz Ankara şalı sipariş edilirken 1833 tarihli belgede ise Tersane için 30 000 zira Ankara şalı alınmıştır. Her bir zirası 84 akçe iken 90 000 zira sancaklık Ankara şalı için iplik fiyatlarına gelen zam sebep gösterilerek fiyatın 102 akçe olacağı tersaneye belirtilmiştir.
5. Belgede 47 top beyaz Ankara şalının tersaneye Hacı Mesud Efendi vasıtasıyla alınması konu edilmiştir. 47 top Ankara şalının 1410 zira olduğu belirtilmiştir. Bu hesaba göre 1 top 30 ziradır. Başka belgelere belirtilen top ve zira hesabı aynı hususu doğrulamaktadır. 1 zirası 84 akçedir. Tümü 987 kuruştur.
6. Ankara'dan Kılıçoğlu Viçil vasıtasıyla 1830 yılı mart ayında 560 top, haziran ayında ise 542 top Ankara şalı tersaneye alınmıştır.
7. Belgede Ankara şallarından cendere vergisi alındığı belirtilmektedir.
8. Bir endaze 65 santimetrekaredir. (Erkal:412)
9. Belgede, Sadrazamın beyanıyla Sürrelere kaide-i mezkure gereği 4155 İstanbul altını ile üç tulum kaküm kürk ve 165 zira Ankara Şalı gönderildiği belirtilmektedir. Ancak 1813 tarihinde seferde olunması gereğiyle bu yıl hediyelelerin yarısının gönderileceği belirtilmiştir.
10. "Tırhala, Yanya, Delvine, Avlonya, Selanik" şehirlerine Elviye-i hamse denmektedir.

11. Belgede Hünkârî şal, Ankara'da beher zirası 10 kuruş, İstanbul'da ise 16 kuruş olarak belirtilirken 1 topu vergilerden önce 230 kuruştur. İhtisabiye, harç ve damga vergisi 20 kuruş iken gümrük vergisi 45 kuruştur. Taşıma kira bedeli 3,5 kuruş, toplamda 298,5 kuruştur. Aynı şalın lacivert renklisi 380 kuruştur. Harcıalem vasat şal, Ankara'da zirası 8,5 kuruş, İstanbul'da ise 12 kuruş olarak belirtilirken 1 topu vergilerden önce 178 kuruştur. İhtisabiye, harç ve damga vergisi 20 kuruş iken gümrük vergisi 45 kuruştur. Taşıma kira bedeli 3,5 kuruş, toplamda 246,5 kuruştur. Aynı şalın lacivert renklisi 278 kuruştur. Kaba şal, Ankara ve İstanbul'da beher zira fiyatları verilmeden, 1 topu vergilerden önce 125 kuruştur. İhtisabiye, harç ve damga vergisi 20 kuruş iken gümrük vergisi 45 kuruştur. Taşıma kira bedeli 3,5 kuruş, toplamda 208,5 kuruştur. Belirtilen kumaşların top büyüklüklerinin kaç zira olduğu da belirtilmiştir. Dört katlı ve üç katlı sof 31,5 zira büyüklüğünde, Hünkârî ve Harcıalem vasat şal 29,5 zira iken, Edna ve Kaba şal 29 ziradır.
12. Şerafettin Turan'ın, İki Sicilya krallığı ile Osmanlı Devleti arasındaki gümrük tarife defterlerini incelediği makalesinde, defterlerin orijinal metinleri yayınlanmıştır. Transkript edilmemiş bu kısımda, *eşya-i refiyye* olarak belirtilen ihraç ürünler arasında Ankara şalı yine sof ile birlikte belirtilmiştir. İtalyan şehir devletleri gibi tekstil üretimi ile yakınçağa kadar en önde olan bir bölgeye Ankara şalının ihraç edilmesi açısından önemlidir.

KAYNAKÇA

- Aktan, Sevim. "Ankara Sofu ve Sofçuluğu", *Folkloru Araştırmaları Kurumu Yıllığı*. Ankara: Folklor Araştırmaları Kurumu Yayınları Elif Matbaası, 1975: 132-134.
- Erkal, Mehmet. "Arşın", *TDV İslâm Ansiklopedisi* 3 İstanbul 1991: 411-413.
- Eyice, Semavi. Ankara'nın Eski Bir Resmi, *Atatürk Konferansları IV*, Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 1972: 61-124.
- Faroqhi, Suraiya. (1985), "17. yy. Ankara'sında Sof İmalatı ve Sof Atölyeleri". *İktisat Tarih Mecmuası*.41,1-4:237-259.
- Georgeon, François. "Keçi Kılından Kalpağa: Osmanlı İmparatorluğu'nun Son Yüzyılında Ankara'nın Gelişimi", *Modernleşme Sürecinde Osmanlı Kentleri*, Editör Paul Dumont, François Georgeon, 2. Baskı, İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 1999: 99-115.
- İmer, Zahide. "The Historical Relationship between the Shawls of Gürün and Iran". *Asian Folklore Studies*, 64 2 2005: 261-277.
- İnalçık, Halil. "Bursa ve İpek Ticareti", *Tarihi Dokumak, Bir Kentin Gizemi: Sof*, Hazırlayan: Yusuf Oğuz, Bursa: Bursa Kültür A.Ş. Yayınları, 2012: 273-312.
- Maner, Çiğdem. "Anadolu'da Dokuma Devrimi Neolitik Çağ'dan Demir Çağı'na Yünün Tarihi ve Maddi Değeri", *Tarihi Dokumak: Bir Kentin Gizemi, Sof*, Editörler: F. Yenişehirlioğlu, G. Çerçioğlu Yücel, Ankara: Koç Üniversitesi VEKAM Vehbi Koç Ankara Araştırmaları Uygulama ve Araştırma Merkezi, 2018: 43-63.
- Özdemir, Rıfat. "Ankara", *TDV İslâm Ansiklopedisi*, 1991:204-209.
- Tamur, Erman. "Amsterdam'da Bir Ankara Resmi", *Kebikeç*. 25 2008: 385-409.
- Turan, Şerafettin. "Osmanlı İmparatorluğu ile İki Sicilya Krallığı Arasındaki Ticaretle İlgili Gümrük Tarife Defteri". *Belgeler*, IV,7-8 1967:79-176.
- Uğurlu, Aydın. "Şal Dokumaları". *İlgi Dergisi*, 77 1994: 3-7.
- Wearden, Jennifer. "The Shah, the İmperor and the Gift of Iranian Textile". *Arts of Asia*, 33-2, 2003: 83-88.
- Yanar, Ayşem ve Feriha Akpınarlı. "Geleneksel Ankara Sof Dokumaları". *Ankara Araştırmaları Dergisi*. 4(2) (Aralık 2016), 170-179.
- Yenişehirlioğlu, Filiz. "Bir Sergi Hazırlarken", *Tarihi Dokumak: Bir Kentin Gizemi, Sof*, Editörler: F. Yenişehirlioğlu, G. Çerçioğlu Yücel, Ankara: Koç Üniversitesi VEKAM Vehbi Koç Ankara Araştırmaları Uygulama ve Araştırma Merkezi, 2018: 43-63.
- Yücekaya, Hüsnü. "Şer'iyye Sicillerine Göre: 19. Yüzyılda Amasya, Kayseri, Tokat Ve Trabzon Şehirlerinde Dokumacılık". Yayınlanmamış Doktora Tezi. Ankara: Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2011.

ARŞİV BELGELERİ

T.C. Başkanlık Devlet Arşivleri Genel Müdürlüğü Osmanlı Arşivi

Ali Emiri- Selim III

BOA, [AE.SSLM.III.].5/ 233.

Bab-ı Ali Evrak Odası

BOA, [BEO].429/32168.

Cevdet- Bahriye

BOA, [C..BH..].199/9301.

BOA,[C..BH..]. 37/1737
BOA,[C..BH..]. 67/3156.
BOA,[C..BH..]. 109/5296.
BOA,[C..BH..]. 234/10862.
BOA,[C..BH..]. 171/8083.
BOA,[C..BH..]. 109/5295.
BOA,[C..BH..]. 180/8485.
BOA,[C..IKTS]. 29/1403.

Cevdet- İktisat

BOA,[C..IKTS]. 37/1834.
BOA,[C..IKTS]. 5/249.
BOA,[C..IKTS]. 22/1085.
BOA,[C..IKTS]. 2/52.
BOA,[C..IKTS]. 2/78.
BOA,[C..IKTS]. 3/130.

Cevdet- Maliye

BOA,[C..ML..]. 713/29132.

Cevdet, Saray

BOA,[C..SM..]. 89/ 4483.

Hat- Hattı Hümayun

BOA,[HAT]. 8/8133.
BOA,[HAT]. 544/26902.
BOA,[HAT]. 758/35798.
BOA,[HAT]. 758/ 35798.

İrade- Dahiliye

BOA,[İ..DH..]. 181/9893.

İrade, Mesail-i Mühimme

BOA,[İ..MSM..]. 71/2073.

Şura-yı Devlet

BOA,[ŞD..]. 1332/ 7.

TS Topkapı Sarayı- Topkapı Sarayı Müzesi Arşivi Defteri

BOA,[TSMA.d]. No. 2441.
BOA,[TSMA.d]. No. 6348.
BOA,[TSMA.d]. No. 6338.
BOA,[TSMA.d]. No. 569, Gömlek No. 51.

The Examples of Riddle, Mâni and Lullaby by Shabsavan Turks

Ahmet ÇAM**

ÖZ

Bilmece, mâni ve ninniler binlerce yıllık Türk kültürü içinde anonimlik şemsiyesi altında korunup günümüze kadar ulaşan sözlü kültür ürünleridir. Sosyal ve sanatsal açıdan birçok işleve sahip olan bu ürünler, ait oldukları toplumların ortak kültürel değerlerini yansıtır. Ana yurtlarından ayrılarak dünyanın çeşitli coğrafyalarına yayılan Türkler, göç ettikleri yeni yerlere maddî ve manevî kültürel öğelerini de taşımışlardır. Türk dünyası olarak bilinen bu coğrafyada, Türk kültürünün maddî ve manevî tüm unsurları ile bu unsurlara ait değerler bütünü korunup yaşatılmaktadır. Türkistan'dan Avrupa'nın içlerine, Sibirya'dan Basra Körfezi'ne uzanan oldukça geniş bir alanda izleri takip edilebilen bu ortak değerler bütünü, her coğrafyada kendine özgü bir biçim kazanmış olmasına rağmen özü itibarıyla herhangi bir değişime uğramamıştır. Bir başka deyişle, bilmece, mâni ve ninniler; Türklerin dünya görüşü, zekâ ve muhakeme gücü, estetik zevk ve algısı gibi birçok unsuru bünyesinde barındıran Türk dünyası halk edebiyatının ortak ürünleridir. Aynı zamanda sözlü kültürün de en yaygın ve zengin türlerinden olan bu ürünler, Türk dünyasında çeşitli adlarla anılmaktadır. Bilmece, mâni ve ninnilerin farklı coğrafyalarda büründükleri yeni biçimleri ve bu coğrafyalardaki yorumları ortaya çıkarmanın en önemli yolu derlemelerdir. Alan araştırmaları sayesinde Türk dünyasının kayıp veya bilinmeyen pek çok unsuru, gün yüzüne çıkmaktadır. Türk dünyası açısından en önemli coğrafyalardan biri de İran'dır. En az otuz milyon Türk'ün yaşadığı tahmin edilen İran, Türkiye'den sonra en fazla Türk nüfusunu barındıran ülke olarak öne çıkmaktadır. Ülkedeki kalabalık Türk nüfusuna rağmen Türkiye'de İran Türklüğü ve İran sahası Türk halk edebiyatı üzerine pek az çalışma yapılmıştır. İran Türk toplulukları içerisinde günümüzde göçebe veya yarı göçebe Türk kültürünü canlı bir şekilde yaşatan topluluklardan biri de Şahseven Türkleridir. Türkiye'de Şahseven Türklerinin sözlü kültür ürünleri ile ilgili doğrudan alan araştırmasına dayanan bugüne kadar herhangi bir çalışma yapılmamıştır. Şahseven Türklerini oluşturan ana kitle, XVI. yüzyılın başında bu bölgeye Anadolu sahasından göç etmiştir. Göçebe yaşam tarzının doğal bir sonucu olarak Şahseven Türkleri gelişmiş bir sözlü kültür hazinesine sahiptir. Bu çalışmada ilk olarak İran'da yaşayan Şahseven Türkleri özet bilgilerle tanıtılmış ve akabinde Türk dünyasında ortak özellikler sergileyen bilmece, mâni ve ninni gibi sözlü kültür ürünleri ile ilgili genel bilgiler verilmiştir. Bilmece, mâni ve ninni türlerine ait genel bilgiler verildikten sonra, bu türlerin Şahseven değişkesindeki kavram karşılıkları (taptapbaca/tapbaca, bayatı/buyatı, mahni, laylay) Azerbaycan sahası göz önünde bulundurularak açıklanmıştır. Alan araştırmaları sonucunda Şahseven Türklerden derlenen bilmece, mâni ve ninni ürünlerine ait örnekler, yapı ve konu bakımından ana hatlarıyla incelenmiş ve bu örneklerin Türkiye Türkçesindeki karşılıkları çalışmada sunulmuştur. Sonuç kısmında ise sunulan örneklerden hareketle Şahseven bilmece, mâni ve ninnilerine ilişkin genel bir değerlendirme yapılmış ve Şahseven Türklerindeki sözlü kültür geleneğinin zenginliğine dikkat çekilmiştir.

Anahtar Kelimeler

Bilmece, mâni, ninni, İran Türkleri, Şahseven Türkleri.

ABSTRACT

Riddle, mâni and lullabies are oral cultural products that have survived up to the present day and have been preserved under the umbrella of anonymity in thousands of years of Turkish culture. These products, which have many social and artistic functions, reflect the common cultural values of the societies they belong to. Leaving their motherland and spreading to various geographies of the world, Turks also carried their material and spiritual cultural elements to the new places to which they migrated. In this geography known as the Turkish world, all material and spiritual elements of Turkish culture and the set of values that belong to these elements are preserved and kept alive. This common set of values, which can be traced in a wide area extending from Turkistan to the interior parts of Europe, from Siberia to the Persian Gulf, has taken a unique form in every geography, but in fact it has not undergone any changes. In other words, riddle, mâni and lullabies; The Turkish world, which includes many elements such as the worldview of the Turks, intelligence and reasoning power,

* Bu makale, İstanbul Kültür Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı ABD'de Prof. Dr. Vahit Türk danışmanlığında Ahmet Çam tarafından hazırlanıp sunulan "Şahseven Türkçesi" başlıklı doktora tezinden üretilmiştir.

Geliş tarihi: 26 Nisan 2021 - Kabul tarihi: 10 Mart 2022

Çam, Ahmet. "Şahseven Türklerinden Bilmece, Mâni ve Ninni Örnekleri" *Millî Folklor* 135 (Güz 2022): 213-228

** Dr., Millî Eğitim Bakanlığı, ahmetefecam@gmail.com, ORCID ID: 0000-0002-4338-9090.

aesthetic taste and perception, are the common products of folk literature. At the same time, these products, which are also one of the most common and rich types of oral culture, are known by various names in the Turkish world. The most important way to reveal the new forms of riddle, mâni and lullabies in different geographies and the interpretations in these geographies are compilations. Thanks to the field studies, many lost or unknown elements of the Turkish world come to light. One of the most important geographies for the Turkish world is Iran. Iran, where is estimated to have at least thirty million Turks, stands out as a country that hosts the most Turkish population after Turkey. Despite the crowded Turkish population in the country, few studies have been made on Iran Turkishness and Iran field of Turkish folk literature in Turkey. Among the Iranian Turkish communities, one of the communities that keep the nomadic or semi-nomadic Turkish culture alive today is the Shahsavan Turks. No study has been conducted so far, based on direct field research, on the oral culture products of Shahsavan Turks in Turkey. The main mass of Shahsavan Turks are constituted by those who migrated to this region from the Anatolian area at the beginning of the XVI century. As a natural result of the nomadic lifestyle, Shahsavan Turks have a developed oral culture treasury. In this study, firstly, Shahsavan Turks are introduced with summary info and afterwards, general information about oral cultural products such as riddle, mâni and lullabies which are the common features of Turkish world are shared. After general information about riddle, mâni and lullaby genres was given, the term equivalents of these genres in Shahsavan variant (taptap-baca/tapbaca, bayatı/buyatı, mahni, laylay) were explained by taking into consideration the Azerbaijan field. As a result of field studies, examples of riddle, mâni and lullaby compiled from Shahsavan Turks were examined in terms of structure and subject, and the Turkey Turkish equivalents of these examples were presented in the study. In the conclusion part, a general evaluation of Shahsavan riddle, mâni and lullabies is carried out and attention is drawn to the richness of the oral culture tradition in Shahsavan Turks.

Keywords

Riddle, mâni, lullaby, Iran Turks, Shahsavan Turks.

Giriş

Oğuz illerinin ve halklarının tarihi yerleşmesinde coğrafi bir bütünlük teşkil eden Kuzey ve Güney Azerbaycan ile Anadolu'nun eski Türk kültürünün gelişmesinde mühim rolü olmuştur. Yüzyıllar boyunca durmadan kuzeyden güneye, doğudan batıya doğru, kendilerine geçit veren Karahanlı, Gazneli ve Selçuk illerini aşarak bu sahaya gelen yeni yeni Türk boy, aşiret ve urukları, beraberlerinde getirdikleri kültür geleneklerini, dil ve dinlerini buralarda yerleştirmeye çalışmışlardır (Caferoğlu 1958: 65). Oğuz Türklerinin Anadolu ve Azerbaycan saharındaki yayılmaları, sadece doğudan batıya göçer şeklinde tek yönlü olarak gerçekleşmiştir. Yani Azerbaycan'dan Anadolu'ya göç eden bazı Oğuz grupları, çeşitli nedenlerden ötürü farklı zaman dilimlerinde Azerbaycan topraklarına yeniden göç etmişlerdir. Bunun sonucu olarak da Azerbaycan ve Anadolu sahaları arasındaki toplumsal ve kültürel bağlantılar, canlılığını günümüze kadar sürdürmüştür.

“Şahı sevenler, şahın dostları” gibi anlamlara gelen Şahseven sözünün yaygın görüşe göre XVI. yüzyılın üçüncü çeyreğinde ortaya çıktığı düşünülmektedir. Şahseven Türklerinin günümüzde yaşadığı bölgeler, İran'ın kuzeybatısında bulunan Erdebil, Zencan ve Doğu Azerbaycan eyaletleridir. Erdebil, Zencan ve Doğu Azerbaycan eyaletlerinde Şahseven Türklerinden başka Afşar, Karapapak, Karaçorlu, Tat¹ gibi farklı Türk toplulukları da yaşamaktadır. Ancak Şahseven Türkleri, göçebe yaşamı düzenli bir şekilde sürdürmeleri bakımından diğer Türk topluluklarından ayrılmaktadırlar. Nüfusları en az 300 bin olan Şahseven Türkleri, İran'da Kaşkay Türklerinden sonra göçebe yaşamı benimseyen en büyük ikinci Türk topluluğudur. Kökleri Oğuz Türklerine dayanan Şahseven Türklerinin en yoğun olduğu kışlak bölgesi Mugan Ovası, yaylak bölgesi ise Savalan Dağı'dır (Çam 2021: 45-79). Mugan Ovası ve Savalan Dağı'nın çok eskiden beri bir Türk yurdu olduğu, Oğuz'un bu bölgede konakladığı, bölgedeki yer adlandırmalarının Türkler tarafından yapıldığı gibi birtakım bilgileri Oğuz Destanı'nda da görebilmekteyiz (Togan 1982: 30-32).

Şahseven Türklerini öne çıkaran özelliklerden biri de bu aşiretler birliğinin Anadolu ile olan tarihî, sosyal ve kültürel bağlarıdır. Başlangıçta çoğunluğu Anadolu'dan olmak

üzere çeşitli coğrafyalardan İran'a göç eden otuz iki aşiretin bir araya gelmesiyle oluşan bu konfedere yapının günümüzde en az altmış aşiretin birleşiminden meydana geldiği düşünülmektedir (Çam 2021: 45-79). Şahseven Türklerinin tamamıyla yerleşik düzene geçmemiş olmaları, onların geçmişten gelen sözlü kültür ürünlerini daha iyi koruyup yaşatmalarına imkân sağlamıştır.

İran Türklüğü içinde önemli bir yeri olan Şahseven Türklerine ait bilmece, mâni ve ninni türleriyle ilgili doğrudan alan araştırmasına dayalı Türkiye'de bugüne kadar herhangi bir çalışma yapılmamıştır. Bu çalışmada üzerinde durulacak olan bilmece, mâni ve ninni türlerine ait örnekler, *Şahseven Türkçesi* adlı çalışmada yer alan derleme metinlerinden elde edilen ürünlerdir (Çam 2021: 330-565). Şahseven Türkçesi adlı çalışmada bulunmayan diğer bilmece, mâni ve ninni örnekleri ise 2018-2021 yılları arasında gerek yaptığımız alan araştırmaları esnasında gerekse çevrim içi imkânlarla Şahseven Türklerinden derlediğimiz ürünlerdir. Derlenen örneklerin kaynak kişilerine ait bilgiler, makalenin sonunda ayrıca sunulmuştur. Bu makaledeki amacımız, Şahsevenlerden derlenen bilmece (tapbaca/taptapbaca), mâni (bayatı) ve ninni (laylay) örneklerini yapı ve konu bakımından ana hatlarıyla incelemek, Türkiye Türkçesine aktarmak ve bu ürünleri Türklük bilimine kazandırmaktır.



Harita 1: Doğu Azerbaycan, Erdebil ve Zencan Eyaletlerinde Yaşayan Şahsevenlerin Yayılma Alanları (Çam 2021: 57)

1. Bilmeceler (Taptapbacalar)

Bilmeceler, tabiat unsurları ile bu unsurlara bağlı olayları; insan, hayvan ve bitki gibi canlıları; eşyayı; akıl, zekâ veya güzellik türünden soyut kavramlar ile dinî konu ve motifleri vb. kapalı bir şekilde yakın-uzak ilişki ve çağrışımlarla düşünce, muhakeme ve dikkatimize aksettirerek bulmayı hedef tutan manzum veya mensur yapılarda bulunabilen kalıplaşmış sözlerdir (Elçin 2004: 607). Türk edebiyatında bilmece türünün bilinen ilk yazılı örneklerine, 46 adet bilmece ve bu bilmecelerin cevaplarının yer aldığı, Codex Cumanicus'ta rastlamaktayız (Çobanoğlu 2009: 92). Türk dünyasında bilmece türünü ifade etmek için bulmaca, tapmaca, jumbak, tapişmak, matal, yomak, tabışmak, tapmaça, başvatıkç, sir tepişmek gibi sözcükler kullanılmaktadır. Azerbaycan sahasının genelinde bu türün karşılığı olarak *tapmaca* terimi kullanılmakta ve tapmacalar halk edebiyatının en geniş alana yayılmış türlerinden biri olarak kabul görmektedir (Efendiyev 1981: 121). Şahseven Türklerinde bilmece kavramı, Kuzey Azerbaycan sahasındaki benzer bir şekilde *tap-* (bul-) fiil kökünden türetilen *taptapbaca* veya *tapbaca*² sözcüğü ile ifade edilmektedir.

1.1. Yapı ve konu bakımından Şahseven bilmeceleeri³

1.1.1. Manzum bilmece örnekleri

1.1.1.1. 4'ü Hece ölçüsü

1.1.1.1.1. Hayvancılıkla ilgili olanlar

1. götüm yerde

başım götde

elim etde

(ğoyun sağma) (KK 1: 2018)

1. Götüm yerde

Başım götde

Elim ette

“Koyun sağma”

1.1.1.2. 5'li Hece ölçüsü

1.1.1.2.1. Eşyayla ilgili olanlar

1. hamını bezer

özü lüt gezer

(İğne) (KK 3: 2018)

1. Her şeyi süsler

Kendi çıplak gezer

“İğne”

1.1.1.3. 7'li Hece ölçüsü

1.1.1.3.1. İnsanla ilgili olanlar

1. hesen ağa hesdedi

zinóirrerri ğāfesdedi

ne yerededi ne göyde

tahtırevān üsdündedi

(dil) (KK3: 2018)

1. Hasan Ağa hastadır

Zincirleri kafestedir

Ne yerededir ne gökte

Omzun üstündedir

“Dil”

1.1.1.3.2. Tabiatla ilgili olanlar

1. birdan vırram ğılincī

feleğde oynar ucu

(ıldırım) (KK7: 2018)

1. Burdan vururum kılıcı

Gökte oynar ucu

“Yıldırım”

1.1.1.3.3. Hayvanlarla ilgili olanlar

1. deve balası köşşek onı tapbıyan eşşek

(köşşek) (KK 1: 2018)

1. Devenin yavrusu köşşek, bunu bulmayan eşşek.

“Deve yavrusu (köşşek)”

2. deveden tüşdü tohmağ onı tapbıyan ahmağ

(deve ğığtı) (KK 1: 2018)

2. Deveden düştü tokmak, bunu bulmayan ahmak.

“Deve dışkısı”

1.1.1.3.4. Bitkilerle ilgili olanlar

1. ağ atdar āy ağ atdar
çimenliklerde otdar
vahtı gelip çatanda
çeteneyi patdar
(pemme) (KK 3: 2018)

1. Ak atlar ey ak atlar
Çimenliklerde otlar
Vakti geldiğinde
Tohumu patlar
“Pamuk”

2. haçılar hāca gēdēr
céhd èlir gece gēder
bi yımırtđān içinde
ğırğ dene cūce gēder
(enar) (KK 8: 2018)

2. Hacılar hacca gider
Gayret eder gece gider
Bir yumurtanın içinde
Kırk tane civciv gider
“Nar”

1.1.2. Mensur bilmece örnekleri

1.1.2.1. İnsanla ilgili olanlar

1. evvel dört gışlıdı onnan iki gışlı olur onnan üç gışlı onnan neye diyeller nedi o
(insan) (KK 9: 2019)

1. Önce dört bacaklıdır, sonra iki bacaklı, en sonunda da üç bacaklı neye derler,
nedir o? “İnsan”

2. iki nefer yolnan gēdirdi hāber aldım ğardaşın var dēdi yoğ onnan hāber aldım
dēdi hē bu benim ğardaşım ikisi de ğördüm düz danışır nēmenedi o
(ikisi baçı ğardaş idi) (KK6: 2019)

2. İki kişi yoldan gidiyordu. Birine “Kardeşin var mı?” diye sordum, “Yok!” dedi.
Diğesine sordum, “Evet, bu benim kardeşimdir.” dedi. Bunların ikisi de doğru söylüyor.
O nedir?

“Kız kardeş ve erkek kardeş”

3. yemeseydim ölmüşdüm hindi vèrseler de yemerem yemesem de ölmerem
(ana sütü) (KK 2: 2018)

3. Yemeseydim ölmüşüm, şimdi verseler de yemem, yemesem de ölmem.
“Anne sütü”

1.1.2.2. Eşyayla ilgili olanlar

1. o nedi bazarda satallar adam alar gēymez gēyende de ğörmez
(kefen) (KK6: 2019)

1. Pazarda satarlar adam alıp giyemez, giydiğinde de ğörmez. O nedir?
“Kefen”

2. dolay dolay babamgile yol gēder o nēmenedi
(basdırış) (KK7: 2018)

2. Dolana dolana babamlara yol gider. O nedir?
“Bastırık ipi.”⁴

3. benim bir dene emim var yirmi altı dene oğlu var

(alaçık ve çibıklar) (KK 1: 2018)

3. Benim bir tane amcam var, yirmi altı tane oğlu var.

“Alaçık ve alaçığın çubukları”

4. biz biz iydüh' yüz gız iydüh'

bizi ğırdılar bir sapa düzdüler

(çeten) (KK 1: 2018)

4. Biz biz idik, yüz kız idik

Bizi kırdılar, bir sapa dizdiler

“Çeten (Alaçığın altına serilen bir tür hasır)”

5. bir zadım var hürer hürer burnu şişer

(düh' çe) (KK 4: 2021)

5. Bir şeyim var, ürür ürür burnu şişer.

“İğse sarılan yün ip yumağı”

6. deveden hündül itden alçağ

(çahaz) (KK 1: 2018)

6. Deveden yüksek, köpekten alçak.

“Devenin semeri”

1.1.2.3. Tabiat unsurlarıyla ilgili olanlar

1. nedi bu boyanıp boyahsız gece gündüz gezer elsiz ayahsız

(gün) (KK6: 2019)

1. Boyanmış boyasız, gece gündüz gezer elsiz ayaksız. Bu nedir?

“Güneş”

1.1.2.4. Hayvanlarla ilgili olanlar

1. iney/mal balasın hansı terefdan emer

(mal balasın emebilmez) (KK 1: 2018)

1. İnek, yavrusunu hangi taraftan emer?

“İnek yavrusunu ememez.”

2. babam pıtrağ açıb her tikeden bir tike onu da gözden irağ açıb

(ineyin böyreği) (KK 1: 2018)

2. Babam pıtrak⁵ açmış, her parçadan bir parça onu da gözden uzak açmış.

“İnek böbreği”

3. gece bir dene molla geliy buranı çağırıy deyi ay filan kes ay filan kes çağırıy ses olmiy molla ğaydiy ğediy molla gece yatıb sēr geliy molla dēyir ki filan kes seni gece çağırdım hay vērmedin dēdi ēvin ğulağı yoħdu ēvin ğulağı nemenedi

(it) (KK 1: 2018)

3. Gece bir tane molla buraya gelip sesleniyor: “Hey filan kişi!” diye çağırıyor, ses gelmiyor. Molla dönüp gidiyor. Gece yatıp sabah tekrar geliyor. Diyor ki “Filan kişi, gece seni çağırdım; ses etmedin.”. O kişi de “Evin kulağı yoktu.” dedi. Evin kulağı nedir?

“Köpek”

4. bir ğuyuya dōrt dene daş atıyam

(malın memeleri) (KK 3: 2018)

4. Bir kuyuya dōrt tane taş atıyorum.

“İneğin memeleri”

5. altı ğara ğoyunun nēçe balası var

(ğoyunun altı ğara olanda bi dene balası olar) (KK 1: 2018)

5. Altı kara koyunun kaç tane yavrusu var?

“Koyunun altı karadır, onun da bir yavrusu vardır.”

6. taptapbaça tabağ çaça memeli horuz bu deéece suva girdi lilendi sudan çıktı dilendi

(at bohu) (KK 8: 2018)

6. *Bilmece bildirmece, memeli horoz bu tavuk. Suva girdi kirlendi; sudan çıktı dilendi.*

“At dışkısı”

7. taptapbaça tabağ çaça gece emireli sakçallı goça

(keçi) (KK 4: 2021)

7. *Bilmece bildirmece gece Emir Ali sakallı koca.*

“keçi”

1.1.2.5. Bitkilerle ilgili olanlar

1. ağ gıuşlar suva töküldü

(dügü) (KK 3: 2018)

1. *Ak kuşlar suya döküldü.*

“Pirinç”

2. biri adamın evin yıhār biri dirilder

(soğan öldürer saman ya kömür dirilder) (KK1: 2018)

2. *Birisi adamın evini yıkar, diğeri diriltir.*

“Soğan öldürür, saman veya kömür diriltir”

3. dam üsünde sarı köpek

(ağ boranı) (KK 3: 2018)

3. *Dam üstünde sarı köpek.*

“Bal kabağı”

4. alçağ damnan ğar yağar

(un) (KK 4: 2021)

4. *Alçak damdan kar yağar.*

“Un”

5. ağaçda bir torba un

(iyde) (KK 2: 2018)

5. *Ağaçta bir torba un.*

“İğde”

1.1.2.6. Diğer kavramlarla ilgili olanlar

1. el yığışdı ketdanı sih’ di

(aha bıdı)⁶ (KK7: 2018)

1. *Parmaklar birleşti, oba beyini alt etti.*

“Argodaki nah işareti”

2. Mâniler (Bayatlar / Mahnılar)

Tek dörtlükten oluşan ve uyak örgüsü aaxa biçiminde olan çoğunlukla hecenin yedi ve sekizli kalıplarıyla yazılan halk şiirinin en yaygın, en kısa, en önemli nazım şekline mâni denir (Çobanoğlu 2009: 53-120). Her türlü hayat hadiseleri arasında, aşk, gurbet, kıskançlık, hasret, kırınglık, tabiat vb. temleri işleyen mânilerde ilk iki mısra bir bakıma duygu, düşünce ve hayalin girişini teşkil eder. Dinleyenin veya okuyanın dikkat ve ilgisini çekmeye yarayan bu iki mısradan sonra üçüncü ve özellikle dördüncü mısra asıl konuyu vermeye çalışır; nadir olarak dört mısranın bütün bir duygu, fikir ve hayali işlediği görülür (Elçin 2004: 281). Kuzey Azerbaycan’da mâniye karşılık olarak bayatı, mâni, meni, mahnı, mahna sözcükleri kullanılmaktadır (Kaya 1999: 10). Burada mâni için verilen bayatı, mâni, meni, mahnı, mahna vb. kavram karşılıklarının kendi aralarında birtakım farklılıkları içerdiği ve bu husustaki görüşlerde bir bütünlük olmadığını da belirtmek gerekir.

Örneğin, bu hususta bayatların Azerbaycan halk edebiyatında icracısı belirli olan ürünler olduğu (Oğuz 2001: 79), mahnıların ise ezgiyle söylenmek için oluşturulmuş şiirler olduğu (Mirahmedov 1998: 122-123) şeklinde değerlendirmeler yapılmıştır. Ancak konu bütünlüğü açısından, biz burada türün tüm çeşitlerini mâni başlığı altında incelemeyi uygun görüyoruz. Mâniler yapıları bakımından düz, kesik artık; ortaya çıkış ve söyleyiş nedenleri bakımından ise niyet, fal (yorum), sevda, iş, mektup mânileri vb. kategorilere ayrılırlar (Boratav 1988: 176-178).

Şahseven Türkleri mâni türüne karşılık olarak *bayatı*, *buyatı* ve *mahnı* sözcüklerini kullanmaktadırlar.

2.1. Yapı ve konu bakımından Şahseven mânileri⁷

2.1.1. Düz mâniler

2.1.1.1. Sevda ile ilgili mâniler

1. alma aldım nar geldi
köyneh' bişdim dar geldi
kölge düşdü o yana
dêdim bañın yar geldi (KK 3: 2018)

1. *Elma aldım nar geldi*
Gömlek biçtim dar geldi
Gölge düştü o yana

Dedim bakın yar geldi

2. dağlara dolu düşer
ğar yağar dolu düşer
ğebrimi yol üsde gaz
yar geler yolu düşer (KK 5: 2018)

2. *Dağlara dolu düşer*
Kar yağar dolu düşer
Kabrimi yol üstüne kaz
Yar gelir yolu düşer

2.1.1.2. Gurbet ve özlem ile ilgili mâniler

1. gızıl gülem aşmaram
aşsam da dolaşmaram
men bi bala keh' ligem
ğurbete yaraşmaram (KK 10: 2019)

1. *Kızıl gülüm açmam*
Açsam da dolaşmam
Ben bir küçük kekliğim
Gurbete yaraşmam

2. gızıl gül den den oldu
sermedim den den oldu
men ayrılığ bilmirdim
ayrılığ sennen oldu (KK 10: 2019)

2. *Kızıl gül tane tane oldu*
Sermedim tane tane oldu
Ben ayrılık bilmezdim
Ayrılık senden oldu

2.1.1.3. Ayrılık ve ölüm ile ilgili mâniler

1. gızıl gül olmiyeydın
saralıp solmiyeydın

bir ayrılığ bir ölüm
ikisi olmiyeydi (KK 10: 2019)

*1. Kızıl gül olmayaydın
Sararıp solmayaydın
Bir ayrılık, bir ölüm
İkisi olmayaydı*

2.1.1.3. Dünya ve felek ile ilgili mâniler

**1. dağlar dağladı meni
gören ağladı meni
başıma bir daş tüşdü
felek garğıdı meni (KK 3: 2018)**

*1. Dağlar dağladı beni
Gören ağladı beni
Başıma bir taş düştü
Felek kargıdı beni*

**2. ėzinem size gellēm
sürme çekip göze gellem
yüz yıl ġazamette ġalsam
ġutarsam size gellēm (KK 5: 2018)**

*2. Azizim size gelirim
Sürme çekip göze gelirim
Yüz yıl zindanda kalsam
Çıkarsam size gelirim*

**3. su gelir aħar ġeder
bağdan aħar ġeder
bu dünya penceredi
her gelen baħar ġeder (KK 5: 2018)**

*3. Su gelir akar gider
Bağdan akar gider
Bu dünya penceredir
Her gelen bakar gider*

2.1.1.3. Gelin-kaynana ile ilgili mâniler

**1. çıkıklı başmağıynan
gün orta yaşmağıynan
on min tümen kebini
ħan evinin gelini (KK 5: 2018)**

*1. “Minicik ayakkabısıyla
Öğlen yaşmağıyla
On bin tümen başlığı
Han evinin gelini”*

**2. ġızıl gül esdi neynim
kemerim kesdi neynim
men tüşmüşem ağır yere
ġaribem küstüm neynim (KK 8: 2018)**

*2. Kızıl gül esti neyleyim
Kemerimi kesti neyleyim
Ben düşmüşüm ağır yere
Garibim küstüm neyleyim*

3. men bu bağa gelmişem
bağa bağa gelmişem
getürmüşem derdimi
ağlamağa gelmişem (KK 5: 2018)

3. *Ben bu bağa gelmişim*

Baka baka gelmişim

Getirmişim derdimi

Ağlamaya gelmişim

2.1.1.4. İş mânileri

2.1.1.4.1. Tereyağı yapılırken söylenen mâniler

1. dëyirem ol ol

keresi bol bol

ayranı göz yaşınca

keresi mermer daşınca (KK 5: 2018)

1. *“Diyorum ol ol*

Yağı bol bol

Ayranı göz yaşı kadar

Yağı mermer taşı kadar”

2.1.2. Yedekli (artık) mâniler

2.1.2.1. Sevda mânileri

1. ēzinem neynim senē

düşüptü meylim sene

sen döndün men nēynim

men dönsem üzüm dönsün

sen döndün neynim sene (KK 3: 2018)

1. *Azizim neleyim sana*

Düşmüş meylim sana

Sen döndün ben neleyim

Ben dönsem yüzüm dönsün

Sen döndün neleyim sana

2.1.2.2. İnanç ve inanışlar ile ilgili mâniler

2.1.2.2.1. Üzerlik otu yakılırken söylenen mâniler

1. üzerlik bet nezere

yèddi derde dāvasan

üzerlik sen hāvasan

bet nezere dāvasan (KK 2: 2018)

göz deyinin gözü üzerlik

1. *“Üzerlik kem bakışa*

Yedi derde devasın

Üzerlik sen havasın

Kem bakışa devasın

Göz değenin gözü üzerlik”

2. üzerlik sen hāvasan

yaman derde dāvasan

bet nezerin gözün āvasan

çıldım mine dağına

dëdim yā eli yā mehemmed

dëdi ne dëysen ey biçāra (KK 10: 2019)

2. “Üzerlik sen havasın
Yaman derde devasın
Kem bakışın gözünü çıkartasın
Çıktım Mina Dağı'na
Dedim Ya Ali, Ya Muhammet
Dedi ne diyorsun ey biçare”

3. Ninniler (Laylaylar)

Ninniler, başta çocukların anneleri olmak üzere çocukları büyüten nine, anneanne, babaanne, teyze, abla, yenge vb. gibi yakınların çocukları uyutmak için belli bir ezgiyle söyledikleri manzum veya mensur sözlerdir. Genellikle bir dörtlük veya mâniden ya da değiştirilip adapte edilerek yahut aynen bir türküden alınan bir kupleden oluşan ninniler, kendilerine özgü ezgilerle söylenirler. Ninnilere içerik olarak bakıldığında, ninniler içerdikleri serzeniş ifadelerinden ötürü bazen ağıtlara; övgü ifadelerinden ötürü de bazen alkışlara yaklaşmaktadırlar (Aça 2007: 195). Ninniler ile ilgili pek çok tasnif yapılmıştır (Çelebioğlu 1982; Kaya 1999 vd.) fakat ana hatlarıyla ninnileri çocuğun cinsiyetine göre ninniler, söyleyiş nedenlerine göre ninniler ve konularına göre ninniler olmak üzere üç grupta toplamak mümkündür (Çobanoğlu 2009: 119).

Dîvânü Lugâti't-Türk'te balu balu olarak geçen ninniler, diğer Türk yurtlarında farklı adlarla anılmaktadırlar. Türk dünyasında ninni türünün karşılığı olarak laylay, layla, nenne, nene, sengildek yırı, hüvdi, besik jırı, eldiy, ayya, allay gibi sözcükler kullanılmaktadır (Aça 2007: 195). Şahseven Türklerinde ninniye karşılık olarak Kuzey ve Güney Azerbaycan sahasında olduğu gibi *laylay* denmektedir.

3.1. Yapı ve konu bakımından Şahseven ninnileri⁸

3.1.1. Dinî, kutsi ve fikrî mahiyette olan ninniler

3.1.1.1. 4 Dizeli ninniler

1. laylay dedim layuva
eli yetşin daduva
eli daduva çatanda
meni de sal yaduva (KK 5: 2018)
1. Ninni dedim layığına
Ali yetşin yardımına
Ali yetişince yardımına
Beni de getir aklına
2. laylayım bir ğuş yidi
ağaca ğonmuş yidi
el uzatdım tutmağa
melekler tutmuş yidi (KK 2: 2019)

2. Ninnim bir kuş idi
Ağaca konmuş idi
El uzattım ağaca
Melekler tutmuş idi

3.1.1.2. 6 Dizeli ninniler

1. laylay dedim layuva
eli çatsun daduva
eli çatdı daduva bala
sen de meni sal yaduva
balam laylay laylay
gülüm laylay laylay (KK 5: 2018)

*1. Ninni diyeyim adına
Ali yetişsin yardımına
Ali yetişince yardımına
Beni de getir aklına
Balam ninni ninni
Gülüm ninni ninni*

2. laylay çalam aduva
eli yete daduva
eli yetende daduva
meni de sal yaduva
laylayım can gülüm can
bülbul ince gül ince (KK 5: 2018)

*2. Ninni diyeyim adına
Ali yetişse yardımına
Ali yetişince yardımına
Beni de getir aklına
Ninnim can gülüm can
Bülbul ince gül ince*

3.1.2. Sevgi ve alaka ifade eden ninniler

3.1.2.1. 4 Dizeli ninniler

1. laylay çalırım hemeşe
karvan gèder yemişè
laylayım sesi gelse
ğurban oluğam hemeşe (KK 8: 2018)

*1. Ninni derim her zaman
Kervan gider yemişè
Ninnimin sesi gelse
Kurban olurum her zaman*

2. laylay çalığam yatarsan
ğızıl güle batarsan
ğızıl gülün içinde
birce yuğu taparsan (KK 8: 2018)

*2. Ninni derim yatarsın
Kızıl güle batarsın
Kızıl gülün içinde
Biricik uyku bulursun*

3. laylay çallām yatasan
ğızıl güle batasan
ğızıl gülün içinde
şirin yuğu tapasan (KK 5: 2018)

*3. Ninni derim yatasın
Kızıl güle batasın
Kızıl gülün içinde
Tatlı uyku bulasın*

4. laylay layuva ğurban
anuv dayuva ğurban
balam laylay laylay
gülüm laylay laylay (KK 5: 2018)

4. *Ninni layığına kurban*

Annen dayına kurban

Yavrum ninni ninni

Gülüm ninni ninni

5. laylay çallam günde men

kölgede sen günde men

ilde ğurban bir olsa

ben ğurbanam günde men (KK 11: 2019)

5. *Ninni derim günde ben*

Gölgede sen günde ben

Yılda kurban bir olsa

Ben kurbanım günde ben

3.1.3. Dilek ve temenni mahiyetinde olan ninniler

3.1.3.1. 4 Dizeli ninniler

1. laylayı şirin bala

yuhusu şirin bala

tarıdan ehdim bıdı

toyunu görüm bala (KK 2: 2019)

1. *Ninnisi tatlı yavru*

Uykusu tatlı yavru

Tanrı'dan isteğim budur

Düğününü göreyim yavru

2. balam ömrün çoğ ossun

göylün gözün toğ ossun

sene laylay çağıram

düşmenlerin yoğ ossun (KK 2: 2019)

2. *Yavrum ömrün çok olsun*

Gönlün gözün tok olsun

Sana ninni diyeyim

Düşmanların yok olsun

3.1.4. Vaat mahiyetinde olan ninniler

3.1.4.1. 4 Dizeli ninniler

1. ğızıl gülü biçmişem bala

üsdünde ând işmişem

süz teki bala yolunda bala

bu cânımmnan keşmişem (KK 3: 2019)

1. *Kızıl gülü biçmişim yavru*

Üstünde ant içmişim

Sizin gibi yavru yolunda yavru

Bu canımdan geçmişim

Sonuç

Bu makalede, Şahseven Türklerinden derlenen 31 bilmece (tapbaca/taptapbaca), 15 mâni (bayatı), 12 ninni (laylay) örneği yapı ve konu bakımından ana hatlarıyla incelenmiş ve bu ürünler Türkiye Türkçesine aktarılmıştır. Bilmece örnekleri, yapı bakımından manzum ve mensur olmak üzere iki ana gruba ayrılmaktadır. Derlenen sekiz manzum bilmece, hecenin yalnızca dörtlü, beşli ve yedili kalıplarına ait örnekler tespit edilmiştir. Derlenen mensur bilmecelelerin sayısı ise yirmi üçtür. Mensur bilmecelelerde, çeşitli başlangıç ve bitiş kalıpları bulunmaktadır. Bununla beraber örneklerin büyük bir kısmında secili bir

yapının varlığı göze çarpmaktadır. Şahseven bilmeceleeri konu bakımından ele alındığında insan, eşya, tabiat, hayvan ve bitki unsurlarına ait örnekler tespit edilmiştir. Buna ek olarak, kültürel mekân ve yaşam unsurlarının bilmeceleerde geniş bir yer kapladığı söylenebilir. Şahsevenlerin geleneksel çadırları olan alaçık ve alaçığın içindeki unsurlar, hayvan, hayvancılık ve ağartılarla ilgili unsurlar, derlenen bilmeceleerde ayırt edici konular olarak ön plana çıkmaktadır. Göçebe kültüre ait bilmece örneklerinin fazlaca olması, Şahsevenlerin yaşam tarzları dikkate alındığında olağan bir sonuç olarak değerlendirilebilir.

Şahseven mânileri yapı bakımından incelendiğinde derlemelerde yalnızca düz ve yedekli (artık) mâni örnekleri tespit edilmiştir. Bu mânilerde genellikle hecenin yedili kalıbı kullanılmıştır. Bazı örneklerde hece kusurları göze çarpmaktadır. Şahseven mânileri konu bakımından sevda; gurbet ve özlem; ayrılık ve ölüm; dünya ve felek; gelin-kaynana ile ilgili mâniler; iş mânileri (tereyağı yapılırken söylenenler); inanç ve inanışlar ile ilgili mâniler (üzerlik otu yakılırken söylenenler) olmak üzere yedi grupta toplanmıştır.

Türkiye’de mâni söyleme geleneğinin giderek zayıfladığı Azerbaycan sahasında ise bu türün canlılığını koruduğu (Açıkgöz ve Karaağaç 1998: 18) düşünüldüğünde, Şahseven Türklerinde de aynı canlılığın devam ettiğini söyleyebiliriz. Mânilerin düğünlerde, bayramlarda, hıdrellez gibi şenliklerde, genç kızlarla genç erkekler arasındaki söyleşmelerde vb. ortamlarda genellikle ezgili olarak aktarılan bir tür (Aça 2007: 190) olduğu dikkate alındığında, Şahseven Türklerinin mânileri sadece özel gün veya anlarda değil; gündelik hayat içerisinde koyun, inek vb. hayvanları sağarken; peynir, süt, yoğurt, yağ ve ayran gibi işleri yaparken; ip, yün eğirirken; kilim, cecim, farmaş gibi ürünleri dokurken veya üzerlik, nazar vb. inanışlarla ilgili uygulamalarda sıklıkla kullandıklarını rahatlıkla ifade edebiliriz.

Şahseven ninnileri yapı bakımından değerlendirildiğinde derlemelerde yalnızca dört ve altı dizeli ninniler tespit edilebilmiştir. Konu bakımından ise dinî, kutsi ve fikrî mahiyette olanlar, sevgi ve alaka ifade edenler, dilek ve temenni mahiyetinde olanlar, vaat mahiyetinde olanlar olmak üzere Şahseven ninnileri dört grupta toplanmıştır. Şahsevenlerin ninni örneklerinde bebekleri sakinleştiren uykuya geçişlerine yardımcı olan övgü ve serzeniş ifadelerinin yanında, din büyüklerinin veya dinî motiflerin ön planda olduğu ifadelerin de sıklıkla kullanıldığı anlaşılmaktadır.

Sözlü kültür ürünleri bakımından zengin örnekleri barındıran Türk halk edebiyatı, Türklerin genel anlamda yerleşik düzeni benimsemesi, teknolojik ilerlemeler gibi pek çok etken nedeniyle sürekli bir değişim ve dönüşüm içerisinde. Şahseven Türkleri, eski göçebe Türk kültürünün niteliğine uygun mirası günümüzde somut örneklerle yaşatan Türk dünyasındaki ender topluluklardan biridir. Türk dünyasının ortak düşünce, zevk ve yaşam algısını Anadolu ve Azerbaycan sahalarındaki kültürel inceliklerle harmanlayan Şahseven Türkleri; bilmece, mâni ve ninnileri yaşam tarzlarının da etkisiyle gündelik hayatın içinde yaşatmaktadırlar. Şahsevenlerin özellikle yaylak bölgeleri olan 4811 metre yüksekliğindeki Savalan Dağı’nda telefon, televizyon, genel ağ gibi iletişim araçlarına erişim imkânları yok denecek kadar azdır. Böyle bir ortam düşünüldüğünde insanların gün içerisinde ve bilhassa akşamları eğlenmek, vakit geçirmek, çocuk uyutmak için bilmece, mâni, ninni gibi türleri icra etmelerinin gayet doğal olduğu anlaşılacaktır.

Şahseven bilmece, mâni ve ninnilerine genel olarak bakıldığında tür adlandırmalarının Azerbaycan sahası ile büyük oranda örtüştüğü, içerik olarak ise ürünlerin yer yer Anadolu kültürüne ilişkin esintiler barındırdığını ifade edilebilir. Ayrıca bu türlerle ilgili yapılan tanımlarda belirtilen mâni için düğün, hıdrellez, nevrüz, dini bayramlar vb.; bilmece için eğlence ve yarışma; ninni için çocuk uyutma gibi icra vazifelerinin günümüzde birçok Türk yurdunda yavaş yavaş eski önemini yitirdiği veya işlev alanlarının

daraldığı söylenebilir. Bu bağlamda ele alındığında günümüzde yok olma tehlikesiyle karşı karşıya olan Şahseven değişkesiyle icra edilen bilmece, mâni ve ninnilerin değeri daha iyi anlaşılacaktır.

Çeviri Yazı İşaretleri

ˉ : Ünlüler üzerinde uzunluk işareti

˘ : Aralık yok

ê : Kapalı e sesi

ć : Normalden daha önde telaffuz edilen ve hafifçe sızıcı olan c sesi

ç̇ : Normalden daha önde telaffuz edilen ve hafifçe sızıcı olan ç sesi

ğ̇ : Arka damak g sesi

ħ̇ : Hırıltılı h sesi

h' : Hırıltılı h sesinin ön damaksıl karşılığı

ķ : Arka damak k sesi

K : k-g arası bir ses

˘v̇ : Çift dudak v sesi

YAZARLARIN KATKI DÜZEYLERİ: Birinci Yazar %100.

ETİK KOMİTE ONAYI: Çalışma için yapılan görüşmeler 2020 yılından önce gerçekleştirildiğinden etik kurul iznine gerek yoktur.

FİNANSAL DESTEK: Çalışmada finansal destek alınmamıştır.

ÇIKAR ÇATIŞMASI: Çalışmada potansiyel çıkar çatışması bulunmamaktadır.

NOTLAR

1. İran'da bazı kaynaklarda Türk olmayan gruplar da Tat olarak adlandırılmaktadır. Ancak Şahsevenler, yerleşik hayatı benimseyen bölgedeki Türklere "Tat" demektedirler.
2. Yaygın olan *taptapbaca* sözcüğüdür, *tapbaca* sözcüğü nadiren kullanılmaktadır.
3. Şahseven bilmece örneklerinin tasnifinde Ş. Elçin'in (1970, 2004) çalışmaları esas alınmıştır.
4. *Bastırık*: Şahseven Türklerinin geleneksel çadırları olan alaçıkların ahşap çubuklarını sağlamlaştırmak amacıyla kullanılan bir tür süslü kalın ip.
5. Kaynak kişi bu bilmecenin cevabını el işareti yaparak göstermiştir.
6. Papatyagillerden bir tür bitki.
7. Şahseven mâni örneklerinin tasnifinde P. N. Boratav'ın (1988) ve D. Kaya'nın (1999) çalışmaları esas alınmıştır.
8. Şahseven ninni örneklerinin tasnifinde A. Çelebioğlu'nun (1982) ve D. Kaya'nın (1999) çalışmaları esas alınmıştır.

KAYNAK KİŞİLER

Kaynak Kişi 1:

Adı ve soyadı: Ejder HAVENDİ

Doğum tarihi: 1963

Medeni durumu: Evli

Mesleği: Hayvancılık, çiftçi

Eğitim durumu: İlköğretim

Yaşadığı yer: Bileşuvar / Erdebil / İran

Kaynak Kişi 2:

Adı ve soyadı: Zerda NEJAT

Doğum tarihi: 1963

Medeni durumu: Evli

Mesleği: Ev hanımı

Eğitim durumu: Yok

Yaşadığı yer: Merkez / Erdebil / İran

Kaynak Kişi 3:

Adı ve soyadı: Efruz MİRZA

Doğum tarihi: 1973

Medeni durumu: Evli

Mesleği: Ev hanımı

Eğitim durumu: İlköğretim

Yaşadığı yer: Bileşuvar / Erdebil / İran

Kaynak Kişi 4:

Adı ve soyadı: Firuz MUİNİ

Doğum tarihi: 1978

Medeni durumu: Bekar

Mesleği: Serbest meslek

Eğitim durumu: İlköğretim

Yaşadığı yer: Merkez / Erdebil / İran

Kaynak Kişi 5:

Adı ve soyadı: Firengiz HAVENDİ

Doğum tarihi: 1954

Medeni durumu: Evli

Mesleği: Ev hanımı

Eğitim durumu: Yok

Yaşadığı yer: Bileşuvar / Erdebil / İran

Kaynak Kişi 6:

Adı ve soyadı: Eşref MEHEMMEDİ
Doğum tarihi: 1945
Medeni durumu: Evli
Mesleği: Hayvancılık, çiftçi
Eğitim durumu: Yok
Yaşadığı yer: Merkez / Erdebil / İran

Kaynak Kişi 7:

Adı ve soyadı: Abbas AĞAPUR
Doğum tarihi: 1968
Medeni durumu: Evli
Mesleği: Hayvancılık
Eğitim durumu: Ortaöğretim
Yaşadığı yer: Serein / Erdebil / İran

Kaynak Kişi 8:

Adı ve soyadı: Haver NAMAZİ
Doğum tarihi: 1968
Medeni durumu: Evli
Mesleği: Ev Hanımı
Eğitim durumu: Yok
Yaşadığı yer: Savalan Dağı / Erdebil / İran

Kaynak Kişi 9:

Adı ve soyadı: Purçeli TİKABİ
Doğum tarihi: 1959
Medeni durumu: Evli
Mesleği: Çiftçi, hayvancılık
Eğitim durumu: Yok
Yaşadığı yer: Zencan / İran

Kaynak Kişi 10:

Adı ve soyadı: Bağdagül ESEDULLAH
Doğum tarihi: 1959
Medeni durumu: Evli
Mesleği: Ev Hanımı
Eğitim durumu: Yok
Yaşadığı yer: Erdebil / İran

Kaynak Kişi 11:

Adı ve soyadı: Hekgı ŞOMALİ
Doğum tarihi: 1974
Medeni durumu: Evli
Mesleği: Ev Hanımı
Eğitim durumu: Yok
Yaşadığı yer: Erdebil / İran

KAYNAKÇA

- Aça, M. ve diğer. *Türk Halk Edebiyatı El Kitabı (Yay. Haz. M. Öcal Oğuz-Metin Ekici)*. Ankara: Grafiker Yayınları, 2007: 189.
- Açıköz, Halil ve Günay Karaağaç. *Azerbaycan Bayatıları*. Ankara: TDK Yayınları, 1998.
- Boratav, P. Naili. *100 Soruda Türk Halk Edebiyatı*. İstanbul: Gerçek Yayınevi, 1988.
- Caferoğlu, Ahmet. "Azerbaycan ve Anadolu Folklorunda Saklanan İki Şaman Tanrısı", *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, Cilt 1-4*, Ankara: 1958: 65-75.
- Çam, Ahmet. "Şahseven Türkçesi". Yayımlanmamış doktora tezi. İstanbul: İstanbul Kültür Üniversitesi, 2021.
- Çelebioğlu, Âmil. *Türk Ninniler Hazinesi*. İstanbul: Ülker Yayınevi, 1982.
- Çobanoğlu, Özkul. *Halk Edebiyatına Giriş*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları, 2009.
- Elçin, Şükrü. *Halk Edebiyatına Giriş*. Ankara: Akçağ Yayınları, 2004.
- Elçin, Şükrü. *Türk Bilmeceleri*. İstanbul: MEB Yayınları, 1970.
- Efendiyev, Paşa. *Azerbaycan Şifahi Halk Edebiyatı*. Bakü: Maarif Neşriyatı, 1981.
- Kaya, Doğan. *Anonim Halk Şiiri*. Ankara: Akçağ Yayınları, 1999.
- Mirahmedov, Eziz. *Edebiyatşinastlık Ansiklopedik Lügati*. Bakü: Neşriyyat Poligrafıya Birliği, 1998.
- Oğuz, M. Öcal. *Halk Şiirinde Tür, Şekil ve Makam*. Ankara: Akçağ Yayınları, 2001.
- Togan, Zeki Velidi. *Oğuz Destanı (Reşideddin Oğuznamesi, Tercüme ve Tahlihi)*. İstanbul: Enderun Kitabevi, 1982.

YAŞAYAN BİR KÜLTÜR ELÇİSİ HABİB ÖZYURT: HAYATI, DÖRT TELLİ CURASI VE ESERLERİ*

**Habib Özyurt, The Living Cultural Ambassador:
His Life, Four-String Cura and Works**

Dr. Öğr. Üyesi Alper BÖREKÇİ
Prof. Dr. Zeki NACAĞCI*****

ÖZ

Yörük-Türkmen toplulukları ve taşıyıcısı oldukları kültürel değerler, Anadolu'nun Türkleşmesi ve müzik geleneğinin oluşumunda önemli rol üstlenen sosyal ve toplumsal olgulardan biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Teke yöresi Yörük-Türkmen topluluklarının yaşam alanı olan bir bölgedir. Bu topluluklardaki konargöçer yaşamın dinamikliği, var olan kültürel ve geleneksel yapı üzerinde çok çeşitli izler bırakmaktadır. Bu bakımdan ele alındığında Teke Yöresi ülkemizin önemli kültür merkezlerinden biridir. Yörenin folklor bakımından önemli özelliklerinden biri de kendine has üslubu ve icra tekniklerine sahip kaynak kişi yetiştirmesidir. Bu özellik göz önüne alındığında yörede üretilen halk bilgisi ürünleri içerisinde müziğin ve müzikle yakından ilintili ürünlerin ön plana çıktığı söylenebilir. Müziğin halk bilgisi ürünleri içerisindeki yeri ve önemi düşünüldüğünde bazı ürünlerin tamamlayıcısı, bazı ürünlerle doğrudan ilişkili ve yön verici unsur bazı ürünleri de bizzat kendisi oluşturduğu görülmektedir. Dolayısıyla Müzik, bazı halk bilgisi ürünlerine sarmal bir yapıyla bağlanmış çok önemli yapı taşlarından biridir. Bu çok boyutlu yapı dikkate alındığında halk bilgisi ürünleri içerisindeki müziğin işlevselliği belirlenirken çok yönlü derinlemesine analizler yapmak gereklidir. Bu çalışmada ülkemizin önemli kültür merkezlerinden biri olan Teke Yöresi'nde ürettiği ezgiler, türküler, aktarıcı olarak üstlendiği kaynak kişi rolünün yanı sıra üretimi ve gelişiminde önemli katkılar sağladığı halk bilgisi materyali dört telli curasıyla Habib Özyurt ele alınacaktır. Çalışmada Habib Özyurt'un hayatı; müziği ve eser üretimine olan etkisi bakımından ele alınırken eserleri, makamsal açıdan ve perde kullanımı açısından irdelenip gelecek kuşaklara ve ilgili araştırmalara bilimsel veri olacak şekilde müzikal analizleri yapılacaktır. Çalışmada ayrıca sadece yörede görülen dört telli curanın müzikal ve yapısal özellikleri tespit edilerek çalgının özgün hali korunması ve bu alanda yapılacak materyallere örnek teşkil etmesi amaçlanmaktadır. Halk bilgisi içerisinde yer alan sözel, görsel, işitsel ve materyal ürünleri koruma, gelecek kuşaklara aktarmada kültür politikaları önemli olduğu kadar bu ürünlere yönelik yapılan bilimsel çalışmalar da bir o kadar önemlidir. Bu önem halk biliminin önemli bir alanı olan müzik ve müzikal ürünler bağlamında ele alındığında, bu alana hizmet etmiş kültürel değerlerinin taşıyıcısı olan kaynak kişilerin hayatı, ürettikleri eserler ve üretim unsurlarının derinlemesine analiz edilmesi söz konusu halk bilgisi ürünlerinin korunması ve sağlıklı bir şekilde aktarılması bakımından son derece önemlidir. Çalışmada ele alınan kaynak kişi Habib Özyurt, ürettikleri, aktardıkları ve belki de en önemlisi geleneksel müzikler içerisinde sadece yörede kullanılan dört telli curasını Somut Olmayan Kültürel Mirasın önemli bir temsilcisi olabilecek derecede yaptığı icrasıyla ön plana çıkmaktadır. Bu bakımdan çalışmada ele alınan mahalli sanatçı Habib Özyurt'un kullandığı çalgısının (dört telli cura) yapısal özelliklerinin belirlenmesi, icrasındaki üslup ve tavrısal özelliklerin belirtilmesi, kaynak kişisi ya da aktaranı olduğu müzikal eserlere ait müzikal analizleri yapılmış nota örneklerinin halk bilimi literatürüne kazandırılması oldukça önemli görülmektedir.

Anahtar Kelimeler

Habib Özyurt, dört telli cura, Yörük müziği, Yörük çalgısı, kaynak kişi.

ABSTRACT

Yoruk-Turkmen communities and their cultural values appear as one of the valuable social phenomena that play an important role in the Turkification and the formation of the musical tradition of Anatolia. Teke region is a region that is the habitat of Yoruk-Turkmen communities. The dynamism of the nomadic life in these communities has various traces on the existing cultural and traditional structure. In this regard, Teke region is one of the important cultural centers of our country. One of the important features of the region in terms of folklore is that it raises resource people who have their own style and performance techniques. Con-

* Geliş tarihi: 10 Mart 2021 - Kabul tarihi: 1 Eylül 2021
Börekcı, Alper; Nacağcı, Zeki. "Yaşayan Bir Kültür Elçisi Habib Özyurt: Hayatı, Dört Telli Curası ve Eserleri" *Milli Folklor* 135 (Güz 2022): 229-246

** Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuarı, Burdur/Türkiye,
aborekci@mehmetakif.edu.tr, ORCID ID: 0000-0002-5563-5383.

*** Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuarı, Burdur/Türkiye,
znacakci@mehmetakif.edu.tr, ORCID ID: 0000-0003-0791-4641.

sidering this feature, it can be said that music and products closely related to music stand out among the folklore products produced in the region. Considering the place and importance of music in folklore products, it is seen that some products are complementary to some products, directly related to some products and a directional element, some products themselves. Therefore, music is one of the most important building-stone connected to some folklore products in a spiral structure. Considering this multi-perceptual structure, it is necessary to make multi-faceted in-depth analyzes while determining the functionality of the music in folklore products. In this study, Habib Özyurt will be the focus with his melodies, folk songs he has produced in Teke region, one of the important cultural centers of our country, as well as his role as a source person as a transmitter, as well as the folklore material that he has made significant contributions to the production and development of Habib Özyurt. In this study, Habib Özyurt's life; while considering the music and its effect on the production of the work, the works will be examined in terms of modality and curtain use, and musical analyzes will be made as scientific data for future generations and related research. In the study, it is aimed to determine the musical and structural features of the four-string cura, which is only seen in the region, to preserve the original state of the instrument and to set an example for the materials to be made in this field. Cultural policies are as important as preserving the verbal, visual, audio and material products included in the folklore and transferring them to the next generations, as well as the scientific studies on these products. Considering this importance in the context of music and musical products, which are an important field of folklore, it is extremely important. Habib Özyurt, the source person in the study, comes to the forefront with the performance he produced, transmitted and perhaps most importantly, his four-string curas, which is only used in traditional music, to be an important representative of intangible cultural heritage. In this respect, determining the structural characteristics of the instrument (four-stringed cura) used by the local artist Habib Özyurt, specifying the stylistic and behavioral features in his performance, and adding musical analysis samples of musical works of which he is a source person or carrier to folklore literature is considered very important.

Keywords

Habib Özyurt, four-string cura, Yoruks (Turkish Nomads) music, Yoruks instrument, source person.

Giriş

Anadolu, farklı ulus ve kültürlerden çeşitli toplumların zaman içinde birbirlerinden etkilenecek ve beslenerek halk bilgisi ürünleri ürettikleri yaşayan bir kültür mozağıdır. Bu coğrafya da müzikler, oyunlar, danslar, edebî ürünler, gelenek, görenek, örf ve âdetler yaşanmışlığın etkisiyle şekillenmiş, gelişmiş, tarihe ve tarihsel olaylara tanıklık etmişlerdir. Anadolu coğrafyasında şekillenen bu kültürün önemli yapı taşlarından birisi de şüphesiz ki yüzyıllar boyunca içerisinde yaşatılan sosyal ve toplumsal olaylarla yoğrulmuş geleneksel müziklerimizdir. Geleneksel müziklerimiz halk ile kültür arasındaki bağlamı ifade eden önemli türlerden biridir. Orta Asya bozkır uygarlığı döneminden başlayıp, köklü Anadolu kültürünün ortak havzasında evrimleşerek gelişen Türk halk müziği, bu coğrafyada yaşamış tüm halkların müzik kültürlerinin bir sentezidir (Canbay 2015:202). İçerik olarak incelendiğinde Cumhuriyet'ten günümüze yapılan araştırmaların derleme odaklı bir yapıda yürütüldüğü (Coşkun Elçi 2008, Dalkıran 2015) son yıllarda ise bu çalışmalara sistematik müzikoloji ve kültürel müzikoloji yaklaşımları çerçevesinde odaklanılarak yeni bakış açılarının ortaya koyulduğu ve derlenen eserler üzerinde buna ek olarak derinlemesine incelemelerin yapıldığı görülmektedir. “Yaratımında ya da icrasında müziğin etkin bir biçimde kullanıldığı halk bilgisi ürünlerinin, halk bilimi kuramları aracılığıyla incelenmesinde bu ürünlerin müzikal özelliklerini de göz önünde bulundurmamak gerekmektedir” (Akın 2020:181). Bunun yanı sıra bir kültüre ait müzik mirası irdelenirken o müziğin üreticisi olduğu toplumun ve kaynak kişilerin incelenmesi, müzikal yapı, icra ve işlevin ortaya koyulması bakımından önemli bir gerekliliktir.

Bu çerçevede düşünüldüğünde, özellikle coğrafi konumu gereği birçok medeniyetin kalıtsal izleri ve mirasını taşıyan Burdur, tarihin kendisine yüklediği yaşam enerjisi ve kültür birikimi ile Türk halk müziğinin de zengin örneklerini bünyesinde barındırmaktadır. Yöre müziğindeki bu çeşitlilik ve zengin müzikal doku, aynı zamanda yörede

sözlü ve yazılı halk kültürünün önemli kaynak kişi ve icracılarının yetişmesine olanak sağlamıştır. Bu bakımdan yöredeki kaynak kişi ve icracıların irdelenmesi, müzik ile kültür ve toplum arasındaki bağlamın etkili ve verimli bir biçimde ortaya koyulabilmesi bakımından önemli görülmektedir. Bu öneme, alanyazında yer alan birçok çalışmada da dikkat çekilmektedir. Örneğin Ekici, “Türkiye’de ‘Folklor’ teriminin karşılığı olarak ‘Halk Bilimi’ kavramının kullanılmaya başlamasından yüz yıl geçmiş olmasına rağmen, Halk Bilimi alanının veri elde etme yöntemi olan ‘derleme’ yeterli bilimsel yöntemlerle yapılmamış, daha çok ‘metin’ elde etme kaygısından öteye ve elde edilen metinleri bir yerlerde saklama anlayışından öteye geçmemiş” (Ekici 2013) olduğuna değinirken, halk şiiirleri ile müzik arasındaki ilişkide Oğuz, “şiiirlerin icra edildiği ezgilerin adlandırılması ve sınıflandırılması, sayılarının tespiti, ezgi-güfte arasındaki bağlantı ve uyum gibi hususların bu çalışmaların başlıca konularını oluşturduğunu, bu yayınlarda da edebiyat merkezli çalışanların ezgiye, müzik merkezli çalışanların ise şiiir incelemesini yüzeysel olarak ele aldığını” (Oğuz 2001: 21-26) ifade etmiştir. Ayrıca birçok araştırmada da kültürel bağlam içinde kaynak kişilere ait icra üslubu, rol statüleri, eser derlemeleri ve yaşam geçmişi gibi saha çalışmalarının halk bilimi içerisindeki önemi dile getirilmiştir (Merriam 1964, Rice 1987, Kaplan 2005).

Bu bağlamda, halk bilgisi içerisinde yer alan sözel, görsel, işitsel ve materyal ürünleri koruma, gelecek kuşaklara aktarmada kültür politikaları önemli olduğu kadar bu ürünlere yönelik yapılan bilimsel çalışmalar da bir o kadar önemlidir. Bu durum halk biliminin bir alanı olan müzik ve müzikal ürünler bağlamında ele alındığında, bu alana hizmet etmiş kültürel değerlerinin taşıyıcısı olan kaynak kişilerin hayatı, ürettikleri eserler ve üretim unsurlarının derinlemesine analiz edilmesi söz konusu halk bilgisi ürünlerinin korunması ve sağlıklı bir şekilde aktarılması bakımından son derece önemlidir. Buna göre bu çalışmada, Teke Yöresi’nde ezgileri, türküleri ve icracılığıyla öne çıkan kaynak kişi Habib Özyurt’un hayatı, -müziği ve eser üretimine olan etkisi bakımından ele alınırken- eserleri, -makamsal açıdan ve perde kullanımı açısından- irdelenip gelecek kuşaklara ve ilgili araştırmalara katkı sağlayacak şekilde müzikal analizleri yapılacaktır. Çalışmada ayrıca sadece yörede görülen dört telli curanın müzikal ve yapısal özellikleri tespit edilerek çalgının özgün hali korunması ve bu alanda yapılacak materyallere örnek teşkil etmesi amaçlanmaktadır.

Çalışmada ele alınan kaynak kişi Habib Özyurt, ürettikleri, aktardıkları ve belki de en önemlisi geleneksel müzikler içerisinde sadece yörede kullanılan dört telli curasını Somut Olmayan Kültürel Mirasın önemli bir temsilcisi olabilecek derecede yaptığı icrasıyla ön plana çıkmaktadır. Bu bakımdan çalışmada ele alınan mahalli sanatçı Habib Özyurt’un kullandığı çalgısının (dört telli cura) yapısal özelliklerinin belirlenmesi, icrasındaki üslup ve tavrısal özelliklerin belirtilmesi, kaynak kişisi ya da aktaranı olduğu müzikal eserlere ait müzikal analizleri yapılmış nota örneklerinin halk bilimi literatürüne kazandırılması oldukça önemli görülmektedir. Çalışmanın bulguları farklı yıllarda (2014-2019) Özyurt ile yapılan görüşmelerden elde edilen verilerin derinlemesine analiz ve incelenmesinden oluşmaktadır.

1. Habib Özyurt’un Hayatı ve Kişiliği

Curanın yaşayan en iyi icracılarından biri olan ve “Arabın Hebip” lakabıyla bilinen (Erdem 2018:250) Habib Özyurt, 1938 (Nüfusta 1941 olduğunu ifade etmiştir) yılında Burdur’un Çavdır ilçesine bağlı Kozağaç/Kozağacı köyünde dünyaya gelmiştir. Ailede, babası ve annesi ile dört kardeşi olup ailenin en küçüğüdür. Müzisyen bir ailenin içerisinde doğan Özyurt’un, dedesi Ömer Ali Onbaşı dâhil tüm ebeveynleri (babası ve dört abisi) Cura çalmaktadır.



Görsel 1: Habib Özyurt

Ailede büyükten küçüğe aktarılan bu kültürel icra silsilesi, öncelikle dedesinden amcası Nuri Özyurt'a (Çotak Nuri), sonrasında ondan da abilerine ve daha sonra da abisi Şakir Özyurt'tan Habib Özyurt'a geçmiştir. Curaya ilk okulda ustalarının kullanmadığı curaları çalarak başlamıştır. Şu anda aile bireyleri içerisinde günümüzde yaşamını sürdüren sadece kendisi kalmıştır. Özyurt köken olarak ailesinin, Orta Asya'dan gelme Göçebe-Yörükler olduklarını ve Sarıkeçili aşiretine (Türkay 1979) mensup olduklarını dile getirmektedir (KK 1, 2019).

Yörük kültürünün bir yaşam biçimi yarı göçebe hayat sürdürmüş olan Özyurt, çocukluğundan 1974 yılına kadar geçen gençlik ve yetişkinlik yılları zamanında, çiftçilik ve çobanlıkla uğraşmış geçimini bu şekilde sağlamıştır. On seneye yakın köy unsurlarını koruma başkanlığı yapmıştır. Köylünün tarlasını, hayvanını, bahçesini dış tehlikelere karşı korumuştur. 2002 yılında İTÜ ve Ege Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuvarı başta olmak üzere, Burdur, Ankara, İstanbul ve Antalya'da çeşitli üniversitelerdeki dinletilerde yer alarak yöre müziği ve kendi icra ettiği dört telli curasını tanıtmıştır (Yengin 2015). Bunlara ek olarak TRT ve çeşitli yöresel televizyon kanallarında yayımlanan program ve belgesellerde yer alarak, yörenin kültürel tanıtımında önemli bir görev üstlenmiştir. Özyurt icra ettiği eserleri herhangi bir ticari kaygı gütmeksizin, içinden gelen derin duygular ve özlemlerle dile getirmiştir. Bununla ilgili olarak şu ifadelerde bulunmuştur;

Yarasız çam yoktur. Herkesin bir derdi vardır, bu türküler özlem kokar, acı kokar. Kimi yârenden ayrılmıştır, kiminin çoru çocuğu herhangi bir yakını ölmüştür, bundan ekseriyet yüreğinde sızısı olan kişiler söyler bu türkülerini. Bu yüzden her türkünün bir anlamı, içerdiği bir manevi duygusu vardır. Anlamadığı türküyü insan söyleyemez (KK 1).

Halk müziği icra ve anlatı geleneğinin en derin ve samimi yapısına verdiği bu örnek, Anadolu yerel müzik geleneğinin geçmişten günümüze meydana gelen yaşantılarını en güzel biçimde ifade etmektedir. Günümüzdeki halk müziği icra ortamlarının çoğunda popüler kültürün de etkisiyle türkülerin arka planında yatan yaşanmışlıklar göz ardı edilmektedir. Hâlbuki türküyü türkü yapan en önemli etkenlerden birisi onun yaşanmışlıklarıdır. Bu çerçevede Özyurt, halk müziğindeki icra geleneğinde dikkat edilmesi gereken önemli bir noktaya şu şekilde değinmektedir;

Bu türküler yaşanmışlıklarla doludur. Günümüzde çoğu kişi türkünün arkasındaki duyguyu bilmeden, sadece söyler. Hâlbuki ağacı diktiğin zaman kök yere doğru gider. İşte önemli olan, o yerdeki saçağı bilmektir (KK 1).

Özyurt bu cümleleriyle, halk türkülerinin icrasında dikkat edilmesi, korunması ve yaşatılması gereken unsurları kısa ve öz bir anlatımla ifade etmiştir.

2.Habib Özyurt'un Kullandığı Cura'nın Özellikleri

2.1.Cura'nın Yapısal Özellikleri

Özyurt'un kullandığı curasını dört telli olarak adlandırırken birçok araştırmada aynı cura iki telli (Parlak 2000, Uludağ 2009, Ayyıldız 2013) olarak adlandırılmaktadır. Bu bağlamda Gazimihal'in (1975:123) iki telli saz hakkındaki görüşleri konu için oldukça önemlidir;

İktelli Anadolu'nun pek eski bir saz çeşiti ve her halde "İki telli kopuz" hatırası olduğu ve birleşik çalan iki saz anlamını vermemesi için adını birleşik yazmak doğrudur. Bu saz imparatorlukta, Mısır ve Yunanistan'da da çok yayıldığı için bazı şarkiyatçılar esasen birleşik yazmışlardır. Yunanlılar kitelis şekline sokmuşlardı. XVI. Yüzyıl başları Rumeli'sinin ünlü halk şairi Kaygusuz Abdal, saz ve ahenklere ayırdığı müessir manzumesinde onu şöyle anar:

Opuz kopuz, kırk çeşte, elli ikliği rebab
Hop çalınsun odada iki telli saz ile.

Gazimihal'in bu alıntısında kopuzun Orta Asya'da kullanılan telli sazlarının geneli olarak adlandırılmakta olduğu görülmektedir. Kopuzun "telli-mızraplı" ya da "telli-yaylı" bir çalgı olduğu tartışmalı olup özellikle Orta Asya Türk topluluklarında farklı yapıdaki çalgıları ifade etmek için kullanıldığı bilinmektedir (Feyzioğlu, 2006). Abdülkâdir-i Merâgî (Bardakçı, 1986) ve Köprülü'nün (1986) bahsettiği Kopuz-ı Ozan ve Kopuz-ı Rumi terimleri ise çalgının ağaç bir mızrapla çalınan bir çalgı olması hasebiyle Anadolu sahasında bağlama tipi çalgılara verilen adın kopuzdan türediği inancını doğrulamaktadır. Özyurt da yaptığımız görüşmeler esnasında çaldığı cura ile ilgili olarak, kökenini kopuza dayandırmış, özellikle isminin "dört telli cura" olduğunu vurgulamış ve kayıtlara bu şekilde geçmesini istemiştir. Bunun sebebi olarak ise, icra sırasında meydana gelen çok sesli yapının iki farklı tel ile çıkartılamayacağı, üç farklı sesin aynı anda tınlaması için en az üç farklı sese akortlanmış tellerin olması gerektiğini belirtmiştir. Curanın ilk örneklerinde sincap, koyun bağırsağı gibi teller kullanırken sonraları bakır tele geçilmesinden ve ses yüksekliği gereksiniminden kaynaklı olarak tel sayısı artırılmıştır. Buna ilaveten elle çalım geleneğinden tezene kullanımına geçilmesi iki tellinin, dört tel olarak kullanılması ve adlandırılmasına yol açmıştır (Parlak 2000:115). Curanın icra sırasındaki çalım tekniği ve birden çok sesin tınlaması, halk ezgilerindeki çok sesliliği ve Orta-Asya Türk topluluklarındaki kopuz ile elle çalım geleneğinin devamı niteliğindeki yapıyı göstermektedir. Özyurt curanın atası olarak üç telliyi göstermekte olup, kullandığı dört telli curanın ilk başlarda üç telli olarak ortaya çıktığını, sonrasında amcalarının bunu zamanla dört tele çıkartmış olduğunu ve günümüzdeki halinin ilk aşamalarının o dönemlerde atıldığını belirtmiştir. Bununla ilgili ise;

Dört telli curanın çıkış yeri Kozağacı'dır. Kimileri Dirmil der, bunun tarihi şu şekildedir. Amcalarımdan birisi, Sihhiye emin derler, asker olduğunda sihiyeciler olarak onu Dirmil'e vermişler. O orada yaşayıp evlenmiş. İşte dirmil'e bu curayı yapan o adamdır. Kadir Turan ilk başlarda Nuri amcama gelip bir cura yaptırdıktan sonra ondan iki türkü öğrenmiştir. Aynı şekilde Emin Demirayak, ona da 1956 senesinde Gölhisar cezaevinde öğreten benim. İlk olarak tren gelir, hoş geliri öğrettim. Emin'e bağlama çalmasını ben söyledim. Nereden bulacağız deyince, Dussuzun Ali vardı gardiyan, onunla annesi rahmetlik Gülizar Teyze'ye söyledik bir

bağlama aldırıldık. Sonraları Emin curadan daha iyi çalmaya başladı bağlamayı (KK 1) ifadelerinde bulunmuştur.

Bu ifadelerde yer alan şekliyle Dirmilli/İbecikli Emin Demirayak'a cura öğrettiğine dair bazı araştırmalarda da ifadeler yer almaktadır (Erdem 2018:249). Özyurt günümüzde kullandığı curasını 1973 senesinde Sabri Özdemir'e yaptırmıştır. Tabii ki curanın üzerinde ilk halinden sonra çok değişiklik yapılmıştır. Bu değişiklikleri amcasının da yardımıyla bizzat kendisi yaparak curaya son şeklini vermiştir.

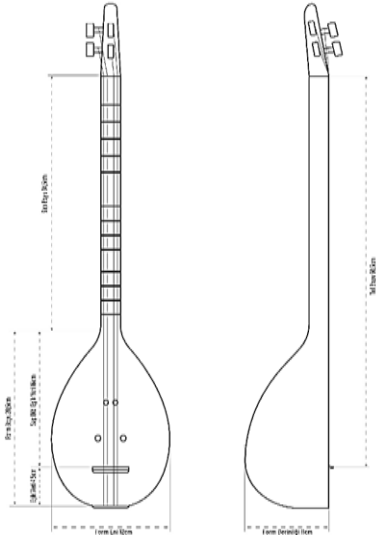


Görsel 2: Habib Özyurt'un Dört Telli Curası

Yapı itibarıyla kullandığı Cura'nın göğsünde (ses tablası) dört, tekne(gövde) yanlarında birer olmak üzere altı adet algım deliği bulunmaktadır. Cura yekpare olarak dut ağacından yapılmıştır. Sap üzerinde bulunan perde bağlarında (Görsel-2) günümüz bağlamalarında kullanılan misinin aksine kalın bakır tel kullanılmıştır. Aşağıda (Şekil 1) Özyurt'un kullandığı curanın tarafımızdan yapılan ölçüm sonuçlarına (Tablo 1) ait çizim sunulmuştur.

Tablo 1: Habib Özyurt'un Curasının Form Ölçüleri

Form Boyu	20,5cm
Form Derinliği	11 cm
Form Eni	12cm
Tel Boyu	50.5cm
Sap Boyu	34.5cm
Sap Dibi	16cm
Eşik Yeri	4.5cm



Şekil 1: Özyurt'un Dört Telli Curasının Oranları

Cura üzerinde yapılan yapısal analizler sonucunda, Özyurt'un kullandığı Dört Telli Cura'nın, bir sekizli içerisinde başlangıç sesinin oktavı ile birlikte gayri müsvi olan on aralıktan yani on bir perdeden oluştuğu tespit edilmiştir. Tablo 2' de Cura'nın itibari perde isimleri (alt tel "La" kabul edilerek düzenlenmiştir) ile Tonal müzikteki duyum karşılığı, bu perdelerin üst eşige olan uzaklıkları ile perdelerin sent (Karaosmanoğlu 2017:79) ve oran değerleri sunulmuştur.

Tablo 2: Özyurt'un Kullandığı Curanın Perde ve Aralık Bilgileri ile Oran Değerleri

No	Perdelerin İsimleri	Duyum	Üst Eşiğe Olan Uzaklık	Oran Değeri	Sent Değeri
1	La	Sol	0 cm	1/1	00.00
2	Sib3	Lab3	3,8 cm	12/11	145.00
3	Si	La	6 cm	9/8	219.00
4	Do	Sib	8,2 cm	81/68	305.00
5	Do#	Si	10,4 cm	81/64	401.000
6	Re	Do	12,5 cm	4/3	501.00
7	Mi	Re	16,4 cm	3/2	713.00
8	Fa	Mib	18,3 cm	27/17	814.00
9	Fa#	Mi	20,6 cm	27/16	922.00
10	Sol	Fa	22,4 cm	16/9	1029.000
11	La	Sol	25,6 cm	2/1	1205.00
12	Sib	Lab	27 cm	9/4	1338.00
13	Do	Sib	28,9 cm	81/34	1489.00
14	Re	Do	30,6 cm	8/3	1734.00

Özyurt'un kullandığı Cura'nın perde yapısında dikkat çeken en önemli husus Sib3(Uşşak) perdesinin yaklaşık 150 sent olmasıdır. 150 sent civarındaki aralıklar halk müziği ses sistemi içerisinde 2-3 koma bemol seslerin bulunduğu mücenneb bölgesine karşılık gelmektedir. Teke yöresinde, Fethiyeli Ramazan Güngör ve çeşitli ustaların icra ettiği curalarda bu perdenin sap eşiğine olan uzaklığı yaklaşık 2,4 cm olduğu düşünüldüğünde 4-5 koma bemol sese çok yakın bir oranda kullanıldığı söylenebilir ki bu perdenin kaynaklarda geçen adı Si bemol'dür (Ekici 1993:13). Bu husus çerçevesinde iki perde karşılaştırıldığında yaklaşık olarak 45-50 sent civarında bir fark ortaya çıktığı görülmektedir. Bu da aralarında 2-3 holder koması fark olan ve halk müziği ses sistemi içerisinde orta ikililer olarak bilinen mücenneb bölgesi seslerinin Özyurt'un curasındaki görünümü olarak karşımıza çıkmaktadır. Özyurt'un curasındaki perde düzeni ile Bağlama Perdeleri (Tura 2017:144) arasındaki sent değerlerini karşılaştırdığımızda bu farklar açık bir şekilde görülmektedir.

Tablo 3: Habib Özyurt'un Kullandığı Curanın Perdeleri ile Bağlama Perdelerinin Karşılaştırılması

Perde No	Özyurt'un Curasında Yer Alan Perdeler		Bağlama Perdeleri		Fark Sent
	Perde Adı	Sent	Perde Adı	Sent	
1	La	0.00	La	0	0
2	-	-	-	-	-
3	-	-	Sib	98.95	-
4	Sib3	145.00	Sib2	150.64	-5.64
5	Si	219.00	Si	203.91	+15.09
6	-	-	-	-	-
7	Do	305.00	Do	302.86	+2.14
8	-	-	Do#3	354.55	-
9	Do#	401.00	Do#	407.82	-6.82
10	-	-	-	-	-
11	Re	501.00	Re	498.04	+2.96
12	-	-	-	-	-
13	-	-	Mib	597.000	-
14	-	-	Mib2	648.68	-

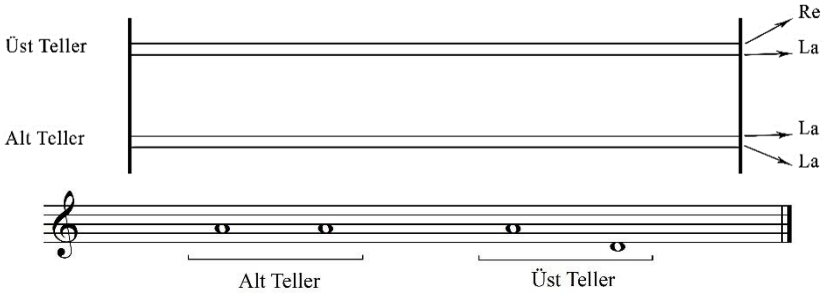
15	Mi	713.00	Mi	701.96	+11.04
16	-	-	-	-	-
17	Fa	814.00	Fa	800.91	+13.09
18	-	-	Fa#3	852.59	-
19	Fa#	922.00	Fa#	905.87	+16.13
20	-	-	-	-	-
21	Sol	1029.00	Sol	996.09	+32.91
22	-	-	-	-	-
23	-	-	Lab	1095.04	-
24	-	-	Lab2	1146.73	-
25	La	1205.00	La	1200	+5.00

2. Cura'da Kullanılan Akort Düzenleri

Özyurt ile yapılan görüşmeler esnasında icrası sırasında iki çeşit akort düzeni kullanıldığı tespit edilmiştir. Bunlar dört telli curanın icrası sırasında kullandığı kendi ifadeyle Cura Düzeni ve üç telli curanın icrası sırasında kullandığı Avşar Düzeni'dir.

2.2.1.Cura Düzeni

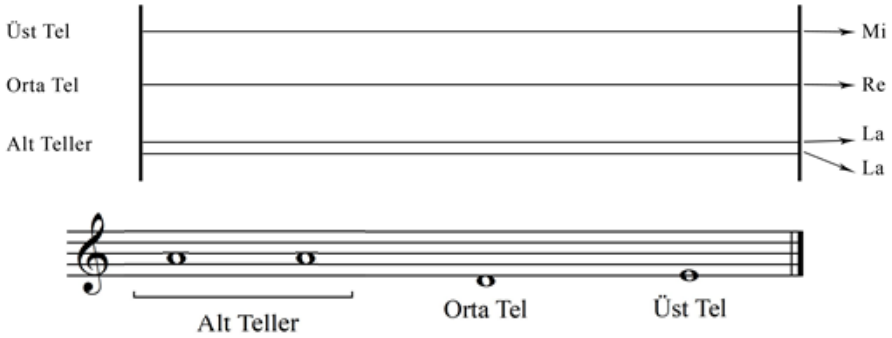
Özyurt'un Cura Düzeni olarak adlandırdığı bu düzende alt tel "La" kabul edilmekte ve diğer teller alt tel referans alınarak akortlanmaktadır. Bu telin tonal müzikteki duyum karşılığı ise "Sol" sesine denk gelmektedir. Özyurt akordu kendi ses yapısına göre herhangi bir referans ses kullanmadan ayarlanmaktadır. Yörede kullanılan bazı curalarda bu sesin icra eden kişinin ses sınırlarına göre "Fa", "Fa#" ya da "La" seslerine de akortlandığı bilinmektedir. Curanın aşağıdan yukarı ilk üç tel aynı frekansta akortlanmakta olup en üst dördüncü tel ise bu tellerden bir beşli aşağısına çekilmektedir. Elde edilen bu tespitler ışığında aşağıdaki gibi bir şema karşımıza çıkmaktadır.



Şekil 2: Cura Düzeni (Enstrüman ve Dizek Üzerindeki Gösterimi)

2.2.2. Avşar Düzeni

Özyurt'un icrası sırasında kullandığı düzenlerden birisi de Avşar düzenidir. Bu düzende herhangi bir ezgiyi icra etmeden önce aşağıdan yukarı üçüncü teli, ortaya kaydırmaktadır. Bu sayede cura üç telli olmaktadır. Bu düzende de alt tel itibari olarak "La" kabul edilmekte ve diğer telleri alt tel referans alınarak akortlanmaktadır. Bu telin de yine tonal müzikteki duyum karşılığı "Sol" sesine denk gelmektedir. Özyurt'un kullandığı Üç telli Avşar düzeninde alt iki tel aynı frekansta olup, orta tel bunun bir beşli pesine, en üst üçüncü tel ise alt telin bir dördümlü pesine çekilerek akortlanmaktadır. Elde edilen bu tespitler ışığında aşağıdaki gibi bir şema karşımıza çıkmaktadır.



Şekil 3: Avşar Düzeni (Enstrüman ve Dizek Gösterimi)

Özyurt, gurbet havaları, boğaz havaları ve oyun havalarını genellikle Cura Düzeninde icra edip seslendirirken, zeybek ezgilerini çoğunlukla Avşar Düzeninde seslendirmektedir. Bu tercihinin nedenini, zeybek ezgilerinde duyum olarak Avşar düzeninin daha kararlı ve dolgun bir tınıyı hissettirmesi olarak açıklamaktadır.

3.Habib Özyurt'un İcrada Kullandığı Çalım Teknikleri

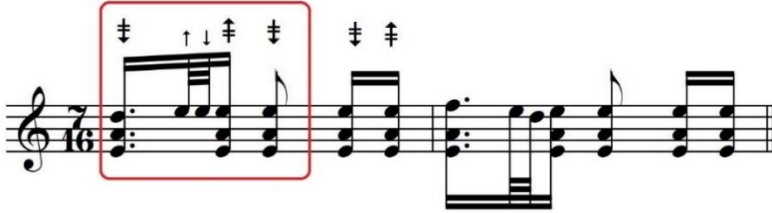
Özyurt curasını icra ederken iki çeşit çalım tekniği kullanmaktadır. Birincisi “Tezeneli” çalım ki çoğunlukla kullandığı icra tekniği budur. 2015 ve 2019 yılları arasında yapılan farklı derleme çalışmalarının hepsinde de bu durum gözlenmiştir. Bunun yanı sıra Özyurt el ile çalım tekniğinin de örnek icralarını gerçekleştirmektedir. Bu çerçevede, Özyurt herhangi bir ezgiyi icra ederken, ezginin söyleyiş özelliklerini curaya yansıtarak (buradaki amaç curayı sese uydurmaktır) adeta ses icrasını taklit ederek yapmaktadır. İcra ettiği gurbet havalarında çalım tarzı olarak genellikle “Avşar Beyleri” isimli gurbet havasının seyrsel ve ezgisel özelliğini kullanmaktadır. Buna örnek şekil 4’te verilmiştir.



Şekil 4: Habib Özyurt'un İcra Ettiği Bir Gurbet Açış Örneği

Özyurt, icra ettiği zeybek ve gurbet havalarında zeybek tezene kalıbını sıklıkla kullanmaktadır. Bu durum, herhangi bir akademik eğitim almadan oldukça sistematik ve düzenli yapılan bu çalım şeklinin zaman içerisinde meydana gelen olgular neticesinde

kişiden kişiye aktararak süregeldiğinin en güzel örneğidir. Şekil 5'te icra sırasında yaptığı bu kullanıma örnek verilmiştir.



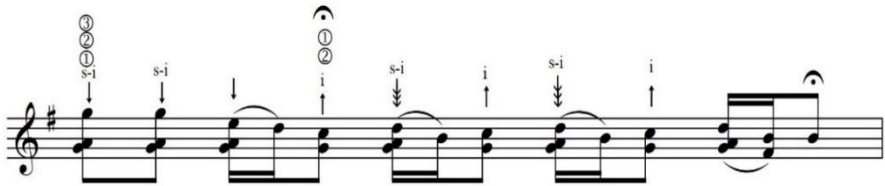
Şekil 5: Özyurt'un Kullandığı Zeybek Tezene Kalıbı Örneği

Özyurt, tezeneli çalım icrasına ilaveten Zeybeklerin ve Oyun havalarının ritim yapısında yer alan aksan(güçlü) vuruşlar üzerinde, orta parmağıyla curanın ses tablasına(göğüs) eş zamanlı fiske vuruşları da (Sağ ve Erzincan 2009:168) yapmaktadır. Buna örnek bir gösterim şekil 6'da sunulmuştur.



Şekil 6: Özyurt'un Kullandığı Fiske Vuruşu

Şekil 6'da dikkat çeken bir diğer unsur da birçok çalışmada yer alan teke yöresi tezene kalıbının (Ekim 2002, Algı 2006, Haşhaş 2017, Ekici 2018) Özyurt tarafından da kullanıldığıdır. Bu durum Özyurt'un şu an ki yaşı düşünüldüğünde teke yöresi tezene kalıbının uzun zamandır kullanıldığına bir göstergesi olarak kabul edilebilir. Özyurt aynı zamanda el ile çalım teknikleri de kullanmaktadır. Yapılan derleme çalışmalarında Özyurt'un kullandığı dört adet el ile çalım tekniği tespit edilmiştir. Gurbet çalımları ya da öncesinde yapılan gezenleme icrası sırasında kullanılan bu tekniklerden ilk ikisi "Pençe Vuruşu" ve "Sıyirtma Pençe" vuruşudur (Sağ ve Erzincan 2009:167). Bu tekniklere örnek bir gösterim şekil 7'de sunulmuştur.

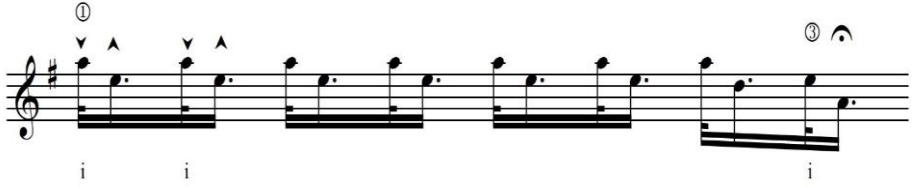


Şekil 7: Özyurt'un Kullandığı Pençe Vuruşu ve Sıyirtma Pençe Örneği

Bunun yanında kullanılan diğer iki teknik ise Vurma Çekme ve Tel Çekme teknikleridir (Sağ ve Erzincan 2009:167-168). Bu iki tekniğe ait serbest icra sırasında yapılan kullanımlar şekil 8 ve 9'da sunulmuştur.



Şekil 8: Özyurt'un Kullandığı Tel Çekme Tekniği Örneği



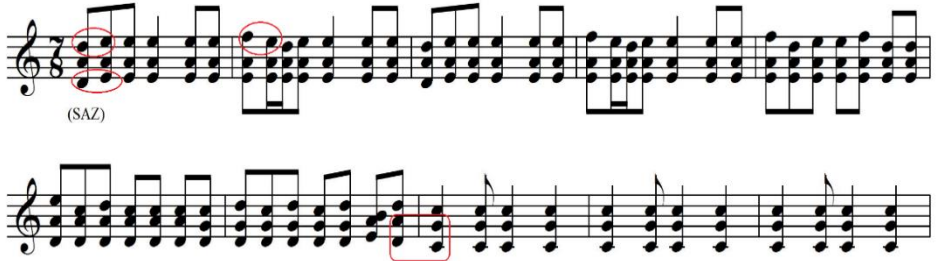
Şekil 9: Özyurt'un Kullandığı Tel Vurma Tekniği Örneği

Görüldüğü gibi Özyurt, cura icrasını tezeneli ve el ile olmak üzere iki farklı şekilde gerçekleştirmektedir. El ile icra tekniklerini Avşar düzeni üzerinde kullanmaktadır. Herhangi bir mesleki eğitim almamış olmamasına karşın, tezeneli çalınmalarındaki akıcılık dikkat çekmekte ve yöredeki birçok kişi tarafından takdir görmektedir.

4.Habib Özyurt'un İcrasında Yer Alan Çok Sesli Unsurlar

11.yy. dan başlayarak gelişen çok seslilik kavramı batıda bir müzik yapıtının birden çok ses partisinden oluşması olarak tanımlanabilir (Say 2005:135). Fakat Türk halk müziğinde batı müziğinde görüldüğü şekliyle çok seslilikten bahsetmek oldukça zordur. Geleneksel Türk müziği öteden beri genellikle tek sesli müzik olarak bilinmesine, nitelendirilmesine ve tanımlanmasına karşın bu müziğin, çalgıların yapısı/kullanımı, dem tutma ve paralel gidışlere dayanan kendine özgü dikey ve yatay bir çokseslilik temeli bulunmaktadır (Uçan 2005, Karahan 2002). Ataman (1951:343-344) Türk halk müziği ezgilerinin yapısal karakterinde görülen çok seslilik unsurlarıyla ilgili olarak "Polifoninin menşei addedilen (Dem) hadisesi; dörütlü, beşli, altılı, yedili ve daha başka aralıklarla sıra yürüyüş ve çift gidışler, çarpmalar; muhtelif seslerle söyleme ananesi; bağlama takımlarında ve yaylı sazlarda akor ve çalış karakterleri; tempo sazlardaki çarpma ve dövme hususiyetleri; nefesli sazlardaki horlama ve cızıltılar (...)" ifadelerinde bulunmuştur. Bu durumda Türk halk müziğinde çok seslilik unsurunu kabaca üç başlıkta incelemek mümkündür; "Çalgıların yapısında/kullanımında çok seslilik temelleri, Dem tutma yoluyla çok seslilik denemeleri ve Paralel gidışler yoluyla çok seslilik temelleri" (Uçan 2005: 160-161).

Bu çerçevede incelenen Özyurt'un tezeneli çalım icrasında Gurbet havalarına yaptığı açışlarda paralel seslerin kullanıldığı görülmüştür. Bu bağlamda "Theory and Method in Ethnomusicology" adlı çalışmasında Nettl paralellığı farklı perdelerde aynı müzik malzemesinin aynı zamanda farklı partiler tarafından çoğaltılması olarak tanımlanmaktadır (Arom 1991:36-37). Özyurt'un icralarında da kullanılan yanaşık ses yürüyüşleri ile paralel 4'lü ve 5'li ses kullanımları bu duruma örnek olarak gösterilebilir. Bu yapıya bir örnek şekil 10'da sunulmuştur.



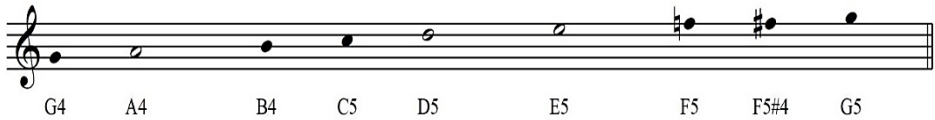
Şekil 10: Özyurt'un İcrasında Görülen Paralel Ezgi Kullanımları

Buna ek olarak Özyurt'un Avşar düzeninde el ile icra ettiği (şekil 7-8) çalınlarda da bu yapıya benzer paralel ses kullanımı görülmektedir. İcra ettiği bu gezenleme bö-

lümlelerinde, ezgi dizisinin karar sesini ritmik bir şekilde dem sesi olarak duyurmaktadır. Bu bağlamda ezgiye sürekli ve değişmeyen tarzda yapılan bu eşlikler (dem) homofoni olarak nitelendirilebilir (Arom, 1991:37). Yine alt telin yanı sıra paralel olarak tınlayan orta tel de dem unsuru olarak düşünülebilir. Bu sesler, alt telde icra edilen bazı perdelerle birleştiğinde (re, mi, sol vb.) üç sesli bir akor yapısının oluşumunu sağlamaktadır. Çalgının Avşar düzeninde olması bu durumu sağlayan en önemli etkenlerdendir. Üç telli ustası Ramazan Güngör'ün icrasında da benzer bir durum görülmektedir.

5.Habib Özyurt'tan Derlenen Ezgilere Ait Bilgiler

Özyurt ile yapılan görüşmelerde, repertuvarda bulunmayan biri ritimli (kırık hava) diğeri ise çalgısal bölümü ritimli olup söz bölümü serbest olan (uzun hava) iki farklı türde ezgi derlenmiştir. Özyurt bunlardan icra ettiği gurbet havasının kendine ait olduğunu, diğeri amcası Nuri Özyurt'tan (Çotak Nuri) dinlediğini belirtmiştir. Amcasından dinlediği türkü olan "İlimonu Sıkılmışlar" (Ek-1) isimli eser 2019 yılında yapılan görüşme esnasında derlenmiştir. Özyurt eserin cura ile icrasında Cura düzeni kullanmakta ve tezene ile icra etmektedir. Eser 9/16'lık ritim yapısında ve bir oktavlık ses alanı içerisinde icra edilmektedir. Eserde kullanılan perdeler Şekil 11'de sunulmuştur.



Şekil 11: İlimonu Sıkılmışlar İsimli Eserde Kullanılan Perdeler

Şekil 11 ve Ek-1'de görüldüğü gibi eser bir oktavlık bir ses alanı içerisinde gelişim göstermektedir. Eser gerdaniye perdesinden başlayan ve hüseyini perdesinde çözülen bir ezgisel çekirdekle seyrine başlamaktadır (Şekil 12).



Şekil 12: Hüseyini Perdesi Merkezli Başlangıç Çekirdeği

Akabinde kullanılan Neva merkezli ara karar kesitleri ve basamak ezgilerin de kullanımıyla düğâh perdesinde karar kılmaktadır (Şekil 13).



Şekil 13: Hüseyini Makamında Neva Perdesini Göstererek Karar Ediş

Hüseyini makamında yer alan ezgisel organizasyonlar (Bayraktarkatal ve Öztürk 2012) tipik olarak bu eserde de kendini göstermektedir. Eserde dikkat çeken tek husus uşşak perdesinin (Akkoç 2002) kullanımınıdır. Günümüz bağlamalarının icrası sırasında kullanılan 150 sent değerindeki Sib2 (Uşşak) perdesi kullanımı Özyurt'un curasında bulunmamakta olup icra sırasında bu perde yerine günümüz bağlamalarındaki Si(buselik) perdesinden yaklaşık 15 sent daha tiz olan 219 sent değerindeki Si perdesi bulunmaktadır. Özyurt ezgi üzerinde bu perde dışında kalan sesler ve kullandığı ezgisel motiflerle hüseyini makamının tipik yapısını sergilemektedir. Özyurt'tan derlenen bir diğer ezgi ise, Kızıma Ağıt olarak isimlendirdiği Gurbet havasıdır. Özyurt bu eserin ortaya çıkışı ile ilgili şu bilgileri aktarmaktadır;

Bundan yıllar önce üçüncü sınıfa giden bir kız çocuğum vardı. En büyük kızım.

Yaylada yanma gelmişti bilirsiniz yayla havası soğuk olur, yağışlı olur. O sırada

heybetli bir yağmur yağdı, şimşek attı, taş kayması oldu. Yerinden oynayan bir kaya yuvarlanıp aşağı doğru giderken kızıma çarpınca orada kızım hayatımı kaybetti. Ben bu gurbeti ona yazdım (KK 1).



Görsel 3: Habib Özyurt Gurbet Havası İcra Ederken

Yaşanan sosyolojik bir olay karşısında dile gelen bu ezgide Özyurt, adeta haykırıcasına içinden geçenleri sazına ve sözüne aktarmaktadır. Özyurt bu eseri, yapılan iki görüşme esnasında da icra etmiştir. Fakat ilk yapılan görüşmede yaşının da verdiği etkiyle sözlerinin üç ve dördüncü dizelerini hatırlayamamıştır. Yapılan ikinci derlemede sözlerinin hepsini hatırlayarak icra etmiş olup, bu derleme sonuçları ilki ile karşılaştırılarak eserin derleme tarihinin 10.09.2019 olarak belirlenmesine karar verilmiştir. Benzer sözlerle sahip türküler farklı yörelerde farklı müzikal yapılar içerisinde karşımıza çıkabilmektedir (Coşkun Elçi 2011:130-138). Burdur/Göhlisar çevresinde de bu eserle sözlerinin benzer olduğu fakat ezgisinin farklı olduğu bir gurbet havası daha bulunmaktadır (Nacaklı vd. 2021). Bu çeşitlemenin sahibi Necati Arslan olarak görülmektedir. Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuarı derleme arşivinde yer alan Necati Arslan ve Habib Özyurt'un birlikte meşk ettiği, 29.09.2011 tarihli Yılmaz Öztunç'a ait derleme kayıtları incelendiğinde, Arslan'ın "...ben bu işi senden öğrendim. Ustam sensin, (...) Ne yaptysam sen gibi şöyle tezene atamadım." şeklindeki ifadeleri, icrasında ve ezgisel üretiminde Özyurt'tan beslendiği kanaatini uyandırmaktadır. Bu durum, ezginin aslının Özyurt'a ait olabileceği düşüncesinin oluşumunu şekillendiren bir noktadır.

Özyurt, bu eserin icrasında da yine Cura düzeni kullanmakta ve tezene ile icra etmektedir. Eser çalgısal bölümünün 7/8'lik ritim yapısında, vokal bölümünün ise serbest olduğu bir uzun hava formunda icra edilmektedir. Eserin çalgısal ve vokal bölümü incelendiğinde bir oktavlık ses alanı içerisinde icra edildiği görülmektedir. Eserde kullanılan perdeler şekil 14'te sunulmuştur.



Şekil 14: Benim Ölümde Şu Dağlarda Kalırsa İsimli Eserde Kullanılan Perdeler

Şekil 14 ve Ek-2'de görüldüğü gibi eser bir oktavlık bir ses alanı içerisinde gelişim göstermektedir. Eserin çalgısal bölümü, Hüseyini perdesi merkezli olarak alt ezgi alanı olan Neva perdesiyle başlamaktadır (Şekil 15).



Şekil 15: Hüseyini Perdesi Merkezli Başlangıç Çekirdeği

Devamında çargâh perdesi merkezli bir ara karar kesiti kullanılmaktadır. Kullanılan basamak ezgilerin ardından çalgısal bölümün bitişinde icra edilen Sib3 (Uşşak) perdeli hüseyini çekirdeği kullanımı bir glissando etkisi gibi yörede icra edilen gurbet havalarında yer yer görülmektedir (Börekci ve Nacakçı 2019). Eserin söz bölümü incelendiğinde, yine hüseyini perdesi merkezli olarak saz bölümünün aksine gerdaniye perdesinden hüseyini perdesine yönelen bir üst ezgi alanıyla başladığı görülmektedir. Devamında ise neva ve çargâh perdelerinde bir ara karar kullanımı uygulanmaktadır. Bu durumda ise çargâh perdesi üzerinde bir nikriz çekirdeğinin kullanımı görülmektedir (Şekil 16).



Şekil 16: Çargâh Perdesinde Nikriz Çekirdeği Kullanımı

Bu ezgisel organizasyon sonucunda eser çargâh perdesi göstererek düğâh perdesinde karar kılmaktadır. Böylesi bir kullanımda eserin ortalama bir gülizar makam seyri özelliği gösterdiği söylenebilir. Buna karşın eserin saz bölümünün bitişinde kullanılan Sib3 perdesi, gülizar makam karakteri üzerinde pek görülmeyen bir durum sergilemektedir çünkü icracı burada icrayı sesine uydurmaya çalışmaktadır (glissando etkisi). Buna ilaveten gerdaniye perdesinden başlayan sık başlangıçlar da Gülizar makam yapısı içerisinde ve yöredeki gurbet havalarının söz bölümlerinin başlangıcında sıklıkla görülen bir durumdur (Börekci ve Nacakçı 2019). Bu bağlamda eserin başlangıç, ara karar ve karar kesitleri göz önüne alındığında bir terkiib yapısı oluşturduğu ve makamsal olarak “Gülizar Terkiibi” olduğu söylenebilir.

Sonuç

Bu araştırmada, “Somut Olmayan Kültürel Mirasın” önemli bir temsilcisi olabilecek Habib Özyurt’un hayatı, curası, icrası ve eserleri gerek nitel gerekse nicel bir yaklaşımla ele alınmıştır. Burdur yöresi yörük kültürü içerisinde yaşayan ve yöre müzik kültürünün önemli temsilcilerden biri olan Özyurt, curası ve icrasıyla kültürel normların yaşatılması ve günümüze aktarılmasının önemli paydaşlarından birisi konumundadır. Özyurt, bilinçli ve ısrarlı bir şekilde dört telli olarak isimlendirdiği curasını geleneksel bir üslupla icra ederek bu çalgının toplum hafızasındaki yerini korumuş aynı zamanda kültürel bir değer korunmasında da önemli bir misyon üstlenmiştir. Bunun yanında hem amcasından dinlediği türküleri hem de yörenin müzik hafızasındaki ezgileri günümüze taşıyarak halk biliminin önemli bir unsuru olan kaynak kişi hüviyetinde önemli bir rol üstlenmiştir. Özyurt, aynı zamanda kendi yarattığı ezgileriyle de yöre müzik kültürüne önemli katkılar sağlamıştır. Eserlerinde ve icra üslubunda yaşanmışlıkların, acı ve sevinçlerin etkisi net bir şekilde görülmektedir. Kendi yapmış olduğu curasını yanı başından eksik etmeyerek çalgısı ile olan sık etkileşimi sayesinde, yaşına rağmen icra performansından bir şey eksilmemiştir.

Özyurt’un kullandığı cura, yapısal olarak yöredeki curalarda benzerlik göstermektedir. Curada toplam 13 perde bağı bulunmakta ve seslerin hepsi tam ve yarım aralıklardan oluşmaktadır. Özyurt icra sırasında iki farklı akort şekli kullanmaktadır. Bunlar

“Avşar Düzeni” ve “Cura Düzeni”dir. Bu iki düzen arasındaki tellerin konumlanışını üst telin birini ortaya çekerek sağlamaktadır. Özyurt gurbet havalarına yaptığı çalgısal icra sırasında zeybek tezenesini sık olarak kullanmakta ve icra ettiği gurbet havalarında benzer ezgisel motifler kullanmaktadır. Özyurt’un curasının özellikle Dirmil yöresinde kullanılan curalar ile hem icra hem de yapısal olarak benzerlik taşıdığı görülmektedir (Erdem 2019). Bu çalışma ile ona ait kişisel tavır ve kendisinin yaşattığı iki adet eser de gün yüzüne çıkartılarak Türk halk müziği literatürüne kazandırılmıştır. Bu ezgilerin birinin hüseyini makamı özelliği gösterdiği, diğerinin ise içerisinde barındırdığı farklı ezgi çekirdekleriyle hüseyini terkihi özelliği gösterdiği görülmüştür. Bir oktavlık bir ses alanında gelişim gösteren bu ezgilerde 4’lü ve 5’li paralel ses kullanımları ile vokal icraya değişmeden eşlik eden dem unsuru yoğun olarak görülmektedir.

Sonuç olarak Özyurt; kaynak kişi ve icracı olarak yöre müziğinin üslup ve tavrısal özelliklerin aktarılması ve yaşatılmasına olan katkısı, aynı zamanda da dört telli curanın yapısal özelliklerinin belirlemesi ve gelişimine olan etkisi bakımından günümüzde yaşayan bir önemli bir kültür elçisidir.

NOTLAR

1. Bu çalışma kapsamında görüşme yapılan Habib Özyurt’tan isminin bilimsel çalışmalarda kaynak olarak açıkça yazılması hususunda onay alınmıştır. Kaynak kişi ile yapılan görüşmelerin tamamı 2014 ve 2019 yıllarına aittir.

YAZARLARIN KATKI DÜZEYLERİ: Birinci Yazar %50; İkinci Yazar %50.

ETİK KOMİTE ONAYI: Çalışmada elde edilen veriler 2020 yılı öncesinde edinildiği için etik kurul iznine gerek yoktur.

FİNANSAL DESTEK: Çalışmada finansal destek alınmamıştır.

ÇIKAR ÇATIŞMASI: Çalışmada potansiyel çıkar çatışması bulunmamaktadır.

KAYNAK KİŞİLER

KK 1: Habib Özyurt, (1938/Nüfusta 1941), (Burdur Çavdır Kozağacı), (Çiftçilik/Hayvancılık), (12 Şubat 2014-10 Eylül 2019, Kozağacı/Burdur).

KAYNAKÇA

- Akın, Bülent. "Türk Halk Bilimi Çalışmalarında Müziğin İşlevselliği Üzerine Eleştirel Bir Değerlendirme". *Millî Folklor* 127 (Güz 2020): 172-185.
- Akkoç, Can. "Non-Deterministic Scales Used in Traditional Turkish Music". *Journal of New Music Research* 4 (2002): 285-293.
- Algı, Soner. "Üniversitelerimizin Eğitim Fakültelerine Bağlı Müzik Eğitimi Ana Bilim Dallarında Bağlamada Yöresel Tezene Tavrılarının Kullanım Durumlarına Yönelik Bir Çalışma". Yayınlanmamış yüksek lisans tezi. Konya: Selçuk Üniversitesi, 2006.
- Arom, Simha. *African Polyphony and Polyrhythm: Musical Structure and Methodology*. Sidney: Cambridge University Press, 1991.
- Ataman, S. Yaver. *Türk Halk Musikisinde Çok Seslilik 1*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1951.
- Ayyıldız, Sinan. "Teke Yöresi Yörük Türkmen Müzik Kültüründe Yerel Çok Seslilik Özellikleri". Yayınlanmamış yüksek lisans tezi. İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi, 2013.
- Bardakçı, Murat. *Abdülkadir Meraî*, İstanbul: Pan Yayıncılık, 1986.
- Bayraktarkatal, Ertuğrul ve Okan Murat Öztürk. "Ezgisel Kodların Belirlediği Bir Sistem Olarak Makam Kavramı- Hüseyini Makamının İncelenmesi". *Porte Akademik Makam Çalışmaları Özel Sayısı* (Şubat 2012):24-59.
- Börekci, Alper ve Nacakçı Zeki. "The Cry of Teke Region: Computer Supported Musical Analysis of Gurbet Havası". *Porte Akademik* 18-19(2019): 25-41.
- Canbay, Alaattin. "Türkiye'deki Müzik Türleri ve Gelişimleri". *Müzik Kültürü*. Editörler: Zeki Nacakçı, Alaattin Canbay, Ankara: Pegem Akademi, 2015.
- Coşkun Elçi, Armağan. "Tarihsel Gelişim Bağlamında Türk Halk Müziği Araştırmaları". *Millî Folklor* 78 (Yaz 2008): 37-54.
- . "Sözselsel ve Müzikal Varyantlaşma: Manilerin Türkü İçindeki Dönüşümleri". *Millî Folklor* 91 (Güz 2011): 130-139.

- Dalkıran, Esra. "Cumhuriyet'e Geçiş ve Cumhuriyet Dönemi Müzik Yaklaşımları". *Müzik Kültürü*. Ankara: Pegem Akademi, 2015.
- Ekici, Metin. "100. Yılında Türk Halk Bilimi Çalışmaları ve Türkiye Kültür Politikalarına Eleştirel Bir Bakış". *Millî Folklor* 99 (Güz 2013): 41-50.
- Ekici, Savaş. *Ramazan Güngör ve Üç Telli Kopuzu*. Ankara: Kültür Bakanlığı Halk Kültürlerini Araştırma ve Geliştirme Genel Müdürlüğü Yayınları, 1993.
- . *Bağlama Eğitimi Yöntem ve Teknikleri*. Ankara: Yurtrenkleri Yayınevi, 2018.
- Ekim, Gökhan. "Bağlamanın Tarihsel Gelişimi". Yayımlanmamış yüksek lisans tezi. İzmir: Ege Üniversitesi, 2002.
- Erdem, Ferhat. *Dirmil Yöresi Müzik Kültürü*. Ankara: Ürün Yayınları, 2019.
- Feyzioğlu, Nesrin. "Türk Dünyasında ve Anadolu'da Kopuz". *Ankara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi* 31(2006): 233-245.
- Gazimihal, M. Ragıp. *Ülkelerde Kopuz ve Tezeneli Sazlarımız*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1975.
- Haşhaş, Sinan. *Uzun Sap Bağlama Metodu-Bozuk Düzeni*. Ankara: Gece Kitaplığı, 2017.
- Kaplan, Ayten. *Kültürel Müzikoloji*. İstanbul: Bağlam Yayıncılık, 2005.
- Karahan, Can. "Ege Bölgesi Halk Müziğindeki Çok Seslilik". *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi* 12 (2004): 35-47.
- Karaosmanoğlu, Mustafa Kemal. *Müzik Aritmetiği ve Ses Sistemleri*. İstanbul: İTÜ Vakfı Yayınları, 2017.
- Köprülü Mehmet Fuat. "Türk Edebiyatının Menşei". *Millî Tettebular Mecmuası* 2 (1986): 5-78.
- Merriam, Alan. *Anthropology of Music*. Illinois: Northwestern University Press, 1964
- Nacakçı, Zeki ve diğer. *Nesilden Nesile Burdur Halk Ezgileri*. Ankara: Gece Kitaplığı, 2021.
- Oğuz, M. Öcal. *Halk Şiirinde Tür, Şekil ve Makam*. Ankara: Akçağ Yayınları, 2001.
- Parlak, Erol. *Türkiye'de El ile (Şelpe) Bağlama Çalma Geleneği ve Çalış Teknikleri*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 2000.
- Rice, Timothy. "Toward the Remodeling of Ethnomusicology". *Ethnomusicology* 31 (1987): 469-488.
- Sağ, Arif ve Erzincan Erdal. *Bağlama Metodu*. İstanbul: Pan Yayıncılık, 2009.
- Say, Ahmet. *Müzik Sözlüğü*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları, 2005.
- Tura, Yalçın. *Türk Musikisinin Meseleleri*. İstanbul: İz yayıncılık, 2017.
- Türkay, Cevdet. *Başbakanlık Arşivi Belgelerine Göre Osmanlı İmparatorluğu'nda Oymak, Aşiret ve Cemaatlar*. İstanbul: Tercüman Kaynak Eserler, 1979.
- Uçan Ali. *Türk Müzik Kültürü* (2. bs.). Ankara: Önder Matbaacılık, 2005.
- Uludağ, Erdal. "Teke Yöresi Müzik Kültüründe İki Telli Kozagaç Curası". Yayımlanmamış yüksek lisans tezi. İstanbul: Haliç Üniversitesi, 2009.
- Yengin, Avşar. "Burdur Geleneksel Müzik Kültürüne Katkıda Bulunan Yaşayan Müzik Elçileri". *Teke Yöresi Sempozyumu*. Burdur, 04-06 Mart 2015.

EKLER**Ek-1. İlimonu Sıkmişlar İsimli Eserin Notası ve Künye Bilgileri**

Yöresi: Burdur/Çavdır/Kozağacı
Kaynak Kişi: Nuri ÖZYURT
Kimden Alındığı: Habîb ÖZYURT

Derleme Tarihi: 10.09.2019
Derleyen: Alper BÖRKEÇİ
Notaya Alan: Gökhan ÖZDEMİR

İLİMONU SIKMIŞLAR

Süre ♩ = 100

İ Lİ MO NU
SIK MIŞ LAR KA RA Bİ BER EK MIŞ LER A GE LİN
AK GER DA NIN AL TI NA LO KUM ŞE KER
EK MIŞ LER A CA NIM

İlimonu sıkmişlar
Karabiber ekmişler ay gelin
Ak gerdanın altına
Lokum şeker ekmişler a canım

Bugün ayın on dördü
Kız saçını kim ördü a canım
Ördüyse yar ördü
Yavanlardı kim gördü a canım

Deveyi düz öldürür
Sürmeyi göz öldürür a canım
Yığıdi kılıç kesmez
Bir acı söz öldürür a canım

Ek-2. Benim Ölümde Şu Dağlarda Kalırsa İsimli Eserin Notası ve Künye Bilgileri

Yöresi: Bardır/Çavdır/Kazdağcı
Kjmden Alındığı: Fabi6 ÖZTÜRK

Derleme Tarihi: 10.09.2019
Derleyen: Zekî NİCANCI-Alper BÖREKÇİ
Notaya Alan: Alper BÖREKÇİ

BENİM ÖLÜM ŞU DAĞLARDA KALIRSA

(SAZ)

Serbest

YA DA BE NİM DE Ö LÜM DE A BEY LER DE ŞU DAĞ LAR DA 5 ÖF

(SAZ) KA LIR SA ÖF

(SAZ)

GÖZ LE Rİ ME DE YE ŞİL Sİ NEK DE GE LİR KO NAR SA

(SAZ) A BEY LER ÖF

ÖL DÜ CE Gİ Mİ DE KÖ TÜ DE DÜŞ MAN LA RI M ÖF (SAZ)

DU YAR SA ÖF

(SAZ)

KA BİR DE KE MİK LE RİM AH ÇE KİR AĞ LAR

(SAZ) A BEY LER ÖF

Benim ölüm de şu dağlarda kalırsa
Gözlerime yeşil sinekler de gelir konarsa
Öldüğümi de kötü de düşmanlarım duyarsa
Kabirde kemiklerim ah çeker ağlar

ARZU İLE KAMBER HİKÂYESİ'NİN DUDU ÖZDAMAR VARYANTI*

The Dudu Özdamar Varlant of The Story of Arzu and Kamber

Dr. Fazıl ÖZDAMAR**

ÖZ

Anadolu ve Irak başta olmak üzere Balkanlardan Azerbaycan, İran ve Türkmenistan'a kadar anlatılan halk hikâyelerinden biri olan Arzu ile Kamber Hikâyesi'nin hem yazma eserlerde tespit edilen hem de sözlü gelenekten derlenen birçok varyantı vardır. Hikâyenin yeni varyantları araştırmacılar tarafından yayımlanmaya devam etmektedir. Bu makalede de Adana'nın Çukurova ilçesine bağlı olan Şambayadı Mahallesi'nde yaşayan Dudu Özdamar'dan tarafımızca derlenen bir varyantı ele alınmıştır. Hikâyeyi halası Sultan İşbilir'den öğrendiğini söyleyen anlatıcıya göre inceleme alanı olan Şambayadı'nda masal, türkü, hikâyeli türkü ve halk hikâyesi gibi sözlü anlatı ürünlerinin geçmiş dönemlerde anlatıldığı iki mekân vardır. Bunlardan ilki yaşadıkları evler iken diğer icra mekânı tarlalar olmuştur. Ancak günümüze kadarki süre zarfında radyo ve televizyonun yaygınlaşması, tarımda insan gücünün azalması, anlatıcı sayısının azalması vd. sebeplerle iki icra mekânında bu ürünler artık çok fazla anlatılmamaktadır. Temmuz 2004'te kaynak kişinin o dönemde çalıştığı bakkal dükkânında, ses kayıt cihazı kullanılarak derlenen bu hikâye, bilindiği gibi nazım-nesir karışık bir şekilden oluşmaktadır. Nazım kısımlarının geçmiş yıllardaki icra mekânlarında ezgili olarak okuduğunu söyleyen anlatıcı, yapılan derleme sırasında yaşlılığı ve eşinin vefatı sebebiyle bu şiirleri ezgili olarak icra etmeyi tercih etmemiştir. Metnin isimlendirilmesinde anlatıcının adı esas alınmıştır. Günümüze kadarki metinlerin derleme yayınlarında sadece şehir adıyla yapılan (Arzu ile Kamber Hikâyesi'nin Bayburt Varyantı gibi) varyant adlandırma usulünün birçok açıdan eksikliğe veya karışıklığa sebep olacağı düşünülmektedir. Çünkü bir metnin anlatıcısının doğup büyüdüğü, yaşadığı hatta derlemenin yapıldığı şehir farklı olabilir. Bu sebeplerle bir metin adlandırılırken anlatıcının adını esas alan bir adlandırma daha uygun olacaktır. Arzu ile Kamber Hikâyesi'nin epizot ve motifleri hakkında Türkiye'de bazı çalışmalar yapılmıştır. Tekrara düşmemek için bu yapı özellikleri incelenmemiştir. Makalede söz konusu varyantın metni dışında, varyant ile ilgili tanıtıcı bilgiler ile anlatının olay örgüsü özetlenmiştir. Olay örgüsü verilirken kahramanın evlat edinilmesi, kahramanların birbirlerini öz kardeş sanmaları, birbirlerine âşık olmaları, kahramanın yurdunu terk etmesi ve dönüşü ile iki kahramanın kavuşamaması ve ölümü gibi bazı hususların Türk anlatı geleneğindeki yeri ve önemi hakkında bazı değerlendirmeler yapılmıştır. Makalenin ek kısmında verilen hikâye metni derleme bölgesinin dil hususiyetlerine ve anlatıcının üslubuna bağlı kalınarak yazıya geçirilmiş, başka bir ifadeyle metinde herhangi bir değişiklik veya düzeltme yapılmamıştır. Bu usul tabii olarak metinde geçen bazı kelime ve kelime gruplarının anlaşılabilirliğini zorlaştıracaktır. Bu sebeple yazıya geçirilirken metindeki bazı kısımlara belli kriterlere göre açıklamalar eklenmiş ve metnin daha da anlaşılır olması hedeflenmiştir.

Anahtar Kelimeler

Arzu ile Kamber, halk hikâyesi, Şambayadı Türkmenleri, anlatı, Dudu Özdamar.

ABSTRACT

The Story of Arzu and Kamber, one of the folk tales told from the Balkans to Azerbaijan, Iran and Turkmenistan, especially in Anatolia and Iraq, has many variants compiled from both manuscripts and oral tradition. New variants of this story continue to be published by researchers. In this article, a variant that collected by us from Dudu Özdamar that is living in Şambayadı neighbourhood of district of Adana, has been discussed. According to the source, who said that she learned this story from her aunt Sultan İşbilir, in Şambayadı that is the research field, there are two places where many other oral narrative products such as stories, folktales, folk songs were told in the past. While the first of these was the houses they lived in, the other place of narration was the fields. However, until today, widespread use of radio and television, the decrease in manpower in agriculture, the decrease in the number of narrators etc. these products are not told in the two performance places. The story that has been collected in July 2004 using a voice recorder in the grocery store where the oral source was working at that time, as it is known, verse-prose consists of a mixed form. The oral source, who says that the parts of poetry in this story, which consists of a mixture of verse and prose, were sung melodiously in the performance venues of the past years, during the collection, these parts of the poems were not sung melodiously due to her old age and the death of her husband. The naming of the text is based

* Geliş tarihi: 7 Şubat 2022 - Kabul tarihi: 2 Haziran 2022
Özdamar, Fazıl. "Arzu ile Kamber Hikâyesi'nin Dudu Özdamar Varyantı" *Milli Folklor* 135 (Güz 2022): 247-258

** Ege Üniversitesi Türk Dünyası Araştırmaları Enstitüsü, İzmir/Türkiye, fazilozdamar@hotmail.com,

ORCID ID: /0000-0002-1729-0265.

on the name of the narrator. It is thought that the variant naming method, which is made only with the name of the city (such as the Bayburt Variant of Arzu ile Kamber Story) in the collection publications of the texts until today, will cause incompleteness or confusion in many respects. Because the city where the narrator of a text was born, grew up, lived or even collected may be different. For these reasons, a naming based on the name of the narrator would be more appropriate when naming a text. Some studies have been carried out in Turkey about the episodes and motifs of the Story of Arzu and Kamber. To avoid repetition, these structural features have not been examined. In the article, apart from the text of the variant in question, introductory information about the variant and the plot of the narrative are summarized. While giving the plot, some evaluations were made about the place and importance of some issues in the story in the Turkish narrative tradition in the way that adoption of the hero, the heroes' mistaking each other as their own whole sister/brother, falling in love with each other, leaving and returning the home of the hero and can't come together and death of heroes. The folk tale text given in the appendix of the article transcribed by adhering to narration style of storyteller and language characteristics of the collection region, in other words, no changes or corrections have been made on the text. As a matter of course, this method will make it difficult to understand some words and phrases in the text. Therefore, while transcribing the text, some explanations according to certain criteria were added to some parts of the text and it is aimed to make the text more understandable.

Keywords

Arzu and Kamber, folk tales, Şambayadı Turkmens, narrative, Dudu Özdamar.

Giriş

Türk kültür dünyasının sahip olduğu tarihi derinlik ve coğrafi genişliğe bağlı olarak sözlü anlatıların çeşitlenerek zenginleştiği bilinmektedir. Destanlardan halk hikâyelerine masallardan efsanelere kadar birçok anlatı, yaratım ve aktarım şansı bulup değişip dönüşerek varlığını devam ettirirken bazıları belirli dönemlerde kayda alındığı için günümüze kadar ulaşmıştır. Bazıları ise sadece sözlü gelenekte bıraktıkları kalıntılar dışında varlığını sürdürememiştir. Sözlü gelenekte aktararak günümüze dek ulaşan anlatılardan olan Arzu ile Kamber Hikâyesi; Anadolu ve Irak başta olmak üzere Balkanlardan Azerbaycan, İran ve Türkmenistan'a kadar Oğuz Türklerinin büyük kısmında hâlâ anlatılmaktadır. Bunlardan biri de Adana'nın Çukurova ilçesine bağlı olan Şambayadı Mahallesi'nde yaşayan Dudu Özdamar'dan derlenen varyanttır.

Şambayadı Mahallesi,¹ adından da anlaşılacağı üzere Oğuz Türklerinin Bayat boyuna mensup Şambayadı Türkmenlerinden² teşekkül bir yerleşim birimidir. Son yıllara kadar kent kültürüne kapalı bir hayat süren ve geleneklerine bağlı inanç ve uygulamaları devam ettiren bu Türkmenler; televizyon, internet ve sosyal medya kullanımının yaygınlaşmasıyla birlikte bazı inanç ve uygulamalarda hızlı bir değişim yaşamışlardır. Geçiş dönemlerinden doğumdan ölüme kadarki birçok inanç ve uygulama varlığını günümüze kadar devam ettirmişse de birçok sözlü kültür unsurunun söylenme/anlatılma oranında düşüş söz konusudur. Bu düşüşe birçok sebep sayılabilirse de özellikle radyo ve televizyonun yaygınlaşmasıyla birlikte Anadolu'nun birçok bölgesinde olduğu gibi Şambayadı Türkmenlerinde de adı geçen unsurların anlatılması her geçen gün azalmaktadır.

2000-2005 yılları arasında yaptığımız alan araştırmasında ve söz konusu yerleşim biriminde yaşayan bu Türkmenlerden birçok anlatma ile doğumdan ölüme kadarki geçiş dönemleri hakkındaki inanç ve uygulamalar ile ilgili çeşitli gözlem ve derlemeler yapılmıştır. Bu alan araştırması esnasında görüşülen kaynak kişilerin çoğu; masal, hikâyeli türkü ve halk hikâyelerinin geçmiş dönemlerde daha fazla anlatıldığını ve öncelikle radyo programlarının ardından da televizyon programları ve dizilerinin etkisiyle kısmen yok olduğunu söylemişlerdir (KK1; KK2; KK3; KK4). Bu Türkmenler arasındaki inançlara bağlı olarak gelişen uygulamalardan bazılarının, dinî baskılara rağmen, bazen açık bazen de gizli bir biçimde devam ettirildiği görülse de masal, halk hikâyesi, efsane gibi anlatmaların günümüzde anlatılmadığı ya da çok az anlatıldığı gözlemlenmiştir.

Bu alan araştırmasında 25 farklı sözlü metin derlediğimiz Dudu Özdamar'ın bölgede en fazla metin anlatabilen kişilerden biri olduğu tespit edilmiştir. 1946 yılında Şambayadı Mahallesi'nde doğan ve hâlâ burada yaşayan Dudu Özdamar'ın okuma yazması yoktur (KK1). Derlemenin yapıldığı 2004 yılının Temmuz ayında Şambayadı'nda bir bakkal dükkânda çalışan kaynak kişi günümüzde çalışmamaktadır.

Arzu ile Kamber Hikâyesi'ni halası Sultan İşbilir'den öğrendiğini söyleyen anlatıcıya göre sözlü ürünlerin geçmiş dönemlerde anlatıldığı iki mekân vardır. Bunlardan ilki yaşadıkları evlerdir. Radyo ve televizyonun yaygınlaşmadığı dönemde akraba ve komşularının bazı akşamlar evine geldiklerini söyleyen anlatıcı, misafirlerine hikâye ve masal anlatmıştır. Diğer icra mekânı ise tarlalardır. Adana'da geçmişte pamuk başta olmak üzere birçok tarım ürününün insan gücüyle ekilip biçildiği ve hasat edildiği bilinmektedir. Tarlada çalıştıkları dönemde kaynak kişi, bildiği halk hikâyelerini birlikte çalıştığı ve çoğunluğu akrabası olan kişilere anlatıyor ve bu hikâyelerde geçen şiirleri de ezgileriyle türkü formunda okuyormuş. Ayrıca bu hikâyeler gibi anlattığı masalların çoğunu kendisinden önce aynı icra mekânlarında anlatmış olan halası Sultan İşbilir'den öğrenmiştir (KK1).

Makale konusu olan hikâye; anlatıcının o dönemde çalıştığı bakkal dükkânında, ses kayıt cihazı kullanılarak derlenmiştir. Hikâyedeki şiirleri ezgili olarak okumayı tercih etmeyen anlatıcı, bunun sebebini yaşlılığı ile eşinin vefatına bağlamıştır (KK1). Arzu ile Kamber Hikâyesi'nin anlatımı esnasında da geçmiş dönemlerdeki icralarında hikâyelerdeki şiirleri ezgili olarak okuduğunu bir arasözle söylemiştir.

Yani bunnar tüm şeyiynen, havasıynan da çoğ güzel amma işde böyle annadag [anlatılmı] yani. Onu türküsüynen annadamam ben şimdi. Onu tarlada falan olacag da annadacan. Çoğ güzel havaları var amma işde öyle annadıyom yani. Milled bayırlırdı [çok beğenirdi] sölledim mi [söylediğim zaman] böyle.

Dudu Özdamar'ın anlattığı Arzu ile Kamber Hikâyesi'ndeki şiirler ezgili olarak dinlenememiş olsa da Sultan İşbilir'in oğlu olan Mikail İşbilir'den bu hikâyedeki birkaç dörtlük dinlenmiş ve kaydedilmiştir. Dudu Özdamar gibi o da hikâyedeki şiirleri annesinden ezgili olarak dinlediğini söylemiştir (KK5). Yapılan derlemede Arzu ile Kamber Hikâyesi'ndeki şiirlerin icrasında kullanılan ezginin Şambayadı Türkmenlerinde ninniden ağıta kadar tüm şiirlerde kullanan ortak bir kalıp olduğu tespit edilmiştir. Söz konusu Türkmenlerin Adıyaman'a bağlı Şambayadı beldesinde yaşayan akrabalarında da aynı ezginin olduğunun belirlenmesi, bu kalıbın Şambayadı Türkmenlerinin ortak kültür unsurlarından biri olabileceğini düşündürmüştür.

Arzu ile Kamber Hikâyesi'nin varyantlarındaki şiirlerin ezgisinin nasıl olduğu bilinmemektedir. Belki de bu durum metin merkezli çalışmaların önemli eksikliklerinden biridir. Yayımlanmış metinler arasında dörtlüklerin ezgisini notalarıyla yayımlayan bir çalışmanın olması bu eksikliği bir nebze olsun gidermiştir (Şenel 2002).

Derleme, derleme yeri ve kaynak kişi ile ilgili bu kısa bilgi ve değerlendirme metnin sadece bir metin olarak incelenmemesi gerektiği ve metni oluşturan diğer unsurların da metni etkileyebileceği konusunda okuyucuya bilgi vermek amacıyla yapılmıştır (Ekici 1999a: 26).

1. Hikâyenin Ortaya Çıkışı

Oğuz Türklerinin yaşadığı geniş bir coğrafyada anlatılan hikâyelerden biri olan Arzu ile Kamber Hikâyesi'nin hem sözlü gelenekten derlenmiş hem de yazılı eserlerde tespit edilmiş birçok varyantı vardır.³ Bazı araştırmacılar Arzu ile Kamber Hikâyesi'nin ortaya çıkış yerinin Kerkük olduğu kanaatindedirler (Alptekin 2002: 209; Terzibaşı

1971: 8-9). Bu bölgenin Kerkük olarak düşünülmesinde 16-17. yüzyıllarda Kerkük'te yaşamış olan Şair Kamber'in etkisinin olduğu iddia edilmektedir (Dâkûki 1970: 164).

Yine araştırmacılara göre söz konusu hikâyenin 16. ve 17. yüzyıllarda yaratıldığı öne sürülmektedir ki günümüze kadarki en eski yazılı metnin 1590-91 yılında kaleme alınması bu iddiayı güçlendirmektedir (Korkmaz 2017: VII; Uğur Çerikan ve Kazancı 2020: 22).

2. Hikâye Varyantının Adlandırılması

Adana'da yaşayan Şambayadı Türkmenlerinden derlenen bu hikâyenin adlandırılmasında kaynak kişinin adı esas alınmıştır. Bazı anlatmaların derleme yayınlarında sadece şehir adıyla yapılan adlandırma usulünün birçok açıdan eksikliğe veya karışıklığa sebep olacağı düşünülmektedir. Çünkü bir metnin anlatıcısının doğup büyüdüğü, yaşadığı hatta derlemenin yapıldığı şehir farklı olabilir. Bu sebeple bir metin isimlendirilirken anlatıcının adı esas alınarak yapılan bir adlandırma daha uygun olacaktır. Aslen Karslı olan ve günümüzde İzmir'de ikamet eden Âşık Ali Rıza Ezgi'den İzmir'de derlenen (Ekici 1999b: 14) bir metnin veya yine Kars'ta doğan ve günümüzde İstanbul'da ikamet eden Âşık Maksut Feryadî'den İstanbul'da derlenen bir metnin adlandırılmasında; derlemenin yapıldığı şehir adıyla mı yoksa anlatıcının doğduğu veya yetiştiği şehir adıyla mı yapılacağı konusu tartışma yaratacaktır. Bu husus Köroğlu Destanı örneğinde özelleştirilirse Ali Rıza Ezgi'den derlenen bir kolun "Köroğlu'nun Rusya Seferi'nin Ali Rıza Ezgi Varyantı" şeklinde adlandırılmasının doğru olacağı düşünülmektedir. Kısacası günümüzde mekân sınırı ortadan kalkmıştır ve insanlar birçok sebeple farklı mekânlara göç/seyahat edebilmektedir. Seyahatin sınırlı olduğu geçmiş dönemlerde yapılan metin adlandırmasının günümüz şartlarına göre yeniden düşünülmesi gerekmektedir. Makaledeki Arzu ile Kamber Hikâyesi'nin bu metnin "Dudu Özdamar Varyantı" şeklinde isimlendirilmesi bu düşünceden mülahemdir.

3. Hikâyenin Şekil Özellikleri

Arzu ile Kamber Hikâyesi nazım-nesir karışıktır ve şiirlerin tamamı hikâyenin ana kahramanları tarafından karşılıklı olarak söylenmektedir. Bilindiği gibi Oğuz Türkleri destan ve hikâye anlatıcılığının en önemli yaratıcı/aktarıcıları olan âşıkların anlattığı destan/hikâyelerde ağırlıklı olarak koşma ve semai-varsağı veya geraylı tercih edilmektedir. Ancak Tahir ile Zühre, Ferhat ile Şirin, Leyla ile Mecnun, Gül ile Sitemkâr ve Arzu ile Kamber hikâyelerindeki şiirlerin çoğunun mâni tarzında olmasından dolayı bazı araştırmacılar bu hikâyenin nazım kısımlarının mâni biçiminde yaratıldığı düşüncesindedirler. Hikâyedeki mâni tarzında olmayan dördlüklerin varlığı ise âşık şiirlerini bilen anlatıcıların hikâyeye eklemeleri olduğu şeklinde yorumlanmıştır (Boratav 2014: 119-120; Şimşek 1997: 36-41).

Söz konusu hikâyenin yayımlanan varyantlardaki dördlük sayıları farklılık göstermektedir. Bu farklılıkta anlatıcının kimliği veya ustalığı dışında zaman da önemli bir faktördür. Örneğin Konya Nüshası'daki metin 157 dördlük barındırırken Leipzig'deki Yazma Eser'deki metin 36 dördlük ihtiva etmektedir. Sözlü gelenekteki derlemelerde de anlatıcının profesyonelliği, zamanla metne olan hâkimiyetinin azalması gibi birçok hususa bağlı olarak dördlük sayısı değişmektedir. Azerbaycan'da derlenen metinde 41 dördlük varken Esmâ Şimşek tarafından 1987'de Kadırlı'de Ömer Çavuş'tan derlenen metinde 24 dördlük bulunmaktadır. Dudu Özdamar'dan derlenen bu metinde 21 dördlük varken Aksaray'da Emine Balcı'dan derlenen metinde ise dördlük sayısı beşe düşmüştür (Korkmaz 2017: 3; Uğur Çerikan ve Kazancı 2020: 24; Şimşek 1987: 289-302; Paşayev 2009: 334-348; Çolak 2017: 229-230).

4. Hikâyenin Özeti ve Bazı Değerlendirmeler

Yayımlanan diğer varyantlarla önemli ölçüde benzerlik gösteren Arzu ile Kamber Hikâyesi'nin Dudu Özdamar varyantının olay örgüsü kahramanların bebekliğinden başlayarak ölümlerine kadar devam etmektedir. Söz konusu hikâyenin epizot yapısı ve motifleri hakkında bazı çalışmalar yapılmıştır (Şimşek 1987: 101-177; Korkmaz 2017: 35-47). Tekrara düşmemek adına bu varyantın epizot ve motif incelemesi yapılmamıştır. Ancak hikâye özetlenirken varyantta öne çıkan bazı hususların Türk anlatı geleneğindeki yeri ve önemi hakkında değerlendirmelerde bulunulmuştur.

Arzu adında kızı olan zengin bir adamın denizdeki bir sandıkta Kamber'i bulmasıyla başlayan hikâyede Kamber gibi Arzu'nun da doğumu ve ad alması hakkında herhangi bilgi yoktur. Bu sandıkla anlatıya dâhil edilen Kamber'in sandığa nasıl konulduğu hakkında da dinleyicilere bilgi verilmemiştir. Yayımlanan diğer varyantlarda ise Kamber; bir padişahın, vezirin, aktarın, çobanın, tüccarın veya bir beyin oğlu olarak sunulmaktadır (Şimşek 1987: 76; Korkmaz 2017: 35; Uğur Çerikan ve Kazancı 2020: 26). Bazı Türk anlatılarında da görülen Kamber'in yüzen bir sandık içinde bulunması Hz. Musa'nın nehirden bulunmasına yapılan bir telmih şeklinde anlatıya dâhil edilmiştir (Harman 2006: 208). Dolayısıyla anlatı; zaman, mekân ve kahramanların takdimi sunulmadan Kamber'in bulunmasıyla düğümlenmiş olarak başlatılmıştır.

Hikâyede Arzu'nun babası, Kamber'i evlat edinir. Bu sebeple iki kahraman da birbirlerini öz kardeş sanarak büyürler. Evlat edinmeye çeşitli Türk halk anlatılarında da rastlanmaktadır. Örneğin Manas Destanı'nda Kalmuk Hanı'nın oğlu Almanbet, Manas'ın anne ve babası tarafından; Yolay'ın oğlu Bolat, Köçmes tarafından (İnan 1948: 133) ve Köroğlu Destanı'nda Ayvaz, Köroğlu tarafından evlat edinilmiştir (Güneş 2003: 259; 206-207; Yıldız 2009: 81).

Arzu ile Kamber'in okul yaşına kadarki hayatı hikâyede hızlı bir şekilde geçilir. Sonrasında ise olay örgüsü artık kahramanların dilinden nakledilmeye başlanmıştır.

Öz kardeş olmadıklarının öğrenilmesiyle kahramanlar birbirlerine duydukları aşkı itiraf ederler. "Aynı evde büyüyen kahramanların kardeş olmadıklarını öğrenince" gerçekleşen bu âşık olma şekli bazı halk hikâyelerinde de görülmektedir (Alptekin 2002: 32-37). Hikâyede kardeş olmadıklarını öğrenen ve bunu Arzu'ya söyleyen Kamber'in bu bilgiyi nasıl öğrendiği hakkında öncelikle bilgi verilmez. Bu sırrın ifşası kahramanların sonradan öğrendikleri bir olayla, babalarının Arzu ile Kamber'in isimlerini bileziğe yazdırarak onları nişanladığı şeklinde, dinleyiciye nakledilir. Sırrın öğrenildiği yer ise iki sevgilinin buluşma mekânı olan bir pınarın başıdır. Ellerini yıkamak için Arzu'nun çıkardığı bilezikleri saklayan Kamber, sevgilisinin bedduasından korktuğu için bunların kendinde olduğunu itiraf eder. "Kardeş olmadıkları" sırrının ifşasında kahramanlara yardım eden bir rolde karşımıza çıkan ve kahramanların nişanlandıklarını gösteren bu bileziklerin anlatıya dâhil edilmesi de bu sebeptir. Bu kısımdaki konuşmalarda olduğu gibi Arzu ile Kamber'in birçok konuşması, birbirlerine verdikleri haberler ve bazı mesajlar okudukları şiirlerle dinleyicilere sunulmaktadır.

İki sevgilinin aşklarını itirafıyla normal seyirde devam eden hikâye yeni engelleyici/ler anlatıya dâhil edilerek yeniden düğümlenir ve Arzu ile Kamber'in kavuşması engellenmek istenir. Oğlak gütmekten gelen Kamber'in yemekle zehirlenmek istediğini anlayan Arzu bu yemeğin zehirli olduğunu Kamber'e bildirerek sevgilisini kurtarır. Öldürülmek istenmesine sınırlanan Kamber ise yurdunu terk etmeye karar verir. Kamber'in ayrılacağını öğrenen Arzu okuduğu bir şiirde kendisinden başkasını sevmemesi için Kamber'in söz vermesini ister ve sözünü tutmaması durumunda ona beddua eder.

Arzu'nun talep ettiği sözü veren Kamber yurdunu terk eder. Bu ayrılıkla birlikte anlatıda zaman belirsizleşmiş, anlatımda ise özetleme tekniği kullanılmaya başlanmıştır.

Yurdundan ayrı kaldığı süre zarfında saç ve sakalı uzayan Kamber âşık kıyafetine bürünüp atına binerek yola çıkar. Arzu'nun düğününün yapılacağı esnada yurduna dönen Kamber'in fiziksel özellikleri değişmiştir. Hiç kimse gelen kişinin Kamber olduğunu anlamaz. Kamber de meclistikilere kimliğini açıklamaz. Yaşadığı bir olumsuz olay sonucunda kahramanın yurdunu terk etmesi/kaçırılması, bir süre sonra âşık kıyafetine bürünerek yurduna dönmesi ve bu dönüşten sonra tanınmama durumu bazı destan ve halk hikâyelerinde görülmektedir (Campbell 2010: 222-223). Örneğin Kamber'in sevgilisinin düğünü esnasındaki dönüşü Dede Korkut Kitabı'ndaki Beyrek'in yurda dönüşüyle aynıdır (Ergin 1997: 137).

Düğün için bir âşığın gelmesini bekleyen ahali düğünde Kamber'in saz çalıp türkü söylemesini ister. Bu bekleyiş hikâyenin yaratıldığı ve aktarıldığı dönemin geleneklerini içermektedir. Çünkü Anadolu'da unutulmuş olsa da bir âşık düğünün olmazsa olmazıdır ve bu durum Azerbaycan ve İran'da hâlâ güçlüdür. Âşığı, Kamber'i, gören halk onu Arzu'nun kına gecesine davet eder. Kamber'in düğüne geldiği bu kısım veya düğünle ilgili çeşitli gelenek ve göreneklere ait inanç ve uygulamalar veya detaylar anlatıcı tarafından yerleştirilerek dinleyiciye nakledilmiştir.

Geldiği kına gecesinde birkaç şiir okuyan Kamber eğlenceye katılan bir kadın tarafından kovulmak istenir. Buna sinirlenen Kamber çocuğunun ölmesi için bu kadına beddua eder. Beddua hemen gerçekleşir ve çocuk ölür. Düğünde Kamber'e verilen tepki yine Dede Korkut Kitabı'ndaki Beyrek'e verilen tepkiye benzemektedir (Ergin 1997: 147). Kamber'in ikinci bedduası ertesi gün edilecektir. Düğünü biten ve farklı bir köye gidecek olan Arzu'nun bineceği atların belinin kırılmasını ve Arzu'nun kendi atına binmesini dileyen Kamber'in isteği kabul olur. Arzu'nun bindiği tüm atların beli teker teker kırılır. Bu kısımda da anlatı yerleştirilmiş⁴ ve hem Arzu'nun gelin olarak gideceği köyün adı hem de düğün âdetleri Şambayadı geleneklerine uyarlanarak sunulmuştur. Tüm atların belinin kırılması üzerine köylüler gelinin binmesi için Kamber'den atını isterler. Gelin atının başını kendisinin çekmesi şartıyla teklifi kabul eden Kamber, Arzu'yu bindirdiği atı çekerek komşu köye götürdüğü esnada Arzu'ya birkaç şiir okur. Bu şiirinde ilk olarak gelin duvağının ve atın üzengisinin Arzu'ya zarar vermemesi veya incitmemesi için dua eden, sonrasında ise Arzu'yla geçmişte yaşadıklarını ifşa eden Kamber'i tanıyan Arzu, adını kötüye çıkardığı eleştirisiyle sevgilisine üzüntüsünü dile getirir ve kendisinden bir hatıra kalması için mendilini Kamber'e verir.

Arzu'yu yeni evine bırakan Kamber'in son bedduası damadın taş kesilmesidir. Bu beddua da kabul olur ve taşa dönüşen damat ölür. Ardından odaya girip Arzu'yu kaçırarak Kamber gece karanlığında bir süre yol aldıktan sonra deniz kıyısındaki bir adaya gelir. Yorulduğunu ve Arzu'nun dizlerine yatmak istediğini söyleyen Kamber, Arzu'nun dizlerine yatıp uyur ve bir daha uyanamaz.

Kamber'in öldüğünü anlayan ve kendisinin de ölmesi için dua eden Arzu da vefat eder. Aynı gecenin sabahında kaçırılan gelini aramaya gelen ve Arzu ile Kamber'i ölmüş hâlde bulan köylüler iki sevgiliyi yan yana gömerler ve mezarların üstüne de birer gül fidanı dikerler. Fidanlar büyür ve birer gül açar. Bu güller birbirlerini saracağı sırada iki mezar arasında peyda olan bir karaçalı bu güllerin kavuşmasını engeller.

Elim bir sonla biten hikâyede iki sevgili de murada ermeden ölmüştür. Kahramanların kavuşmaması için her yolu deneyen engelleyici/ler, kahramanların ölümünün ardından yeniden görülür. Arzu ile Kamber'i simgeleyen iki gülün kavuşmaması aynı türde bir eyleyen olan karaçalı ile gerçekleşir.

Hikâyenin son kısmında görülen karaçalının ayrılıkçı rolü halk hikâyeleriyle efsaneler arasında sıkı bir ilişki olduğunun göstergelerindedir (Alptekin 2002: 30). Çoğunlukla efsanelerde karşılaşılan bu durum Arzu ile Kamber Hikâyesi dışında Ferhat ile Şirin adlı efsanede de vardır. Güllerin veya sevgililerin kavuşmasını engelleyicisi olan karaçalı, bu efsanede Ferhat ve Şirin'in ölümüne sebep olan cadı, iki sevgilinin mezarından çıkan güllerin kavuşmasını engelleyen bir diken rolünde görülmektedir (Sakaoğlu 2003: 211-222).

Sonuç

Arzu ile Kamber Hikâyesi'nin hem yazma eserlerde tespit edilen hem de sözlü gelenekten derlenen birçok varyantı vardır. Nüshaların belli başlı özellikleri ve anlatıdaki ana kahramanla aynı adı taşıyan bir âşığın yaşadığı zaman-mekân hasebiyle bazı araştırmacılar bu hikâyenin 16-17. yüzyıllarda Kerkük'te tasnif edildiğini ve buradan diğer coğrafyalara yayıldığını iddia etmektedirler.

Yayımlanan metinlerin yazıya geçirildiği veya derlendiği bölgeler incelendiğinde bu hikâyenin yayıldığı coğrafya (Irak, Suriye, Türkiye, Azerbaycan, İran, Türkmenistan ile Balkanlar ve Kafkasya) tespit edilebilir. Ortaya çıkış ve yayılma alanı sebebiyle hikâyenin Oğuz Türkleri arasında anlatıldığı ve bu Türk grubunun anlatı geleneğinin bir mahsulü olduğu söylenebilir.

Diğer halk hikâyelerinde olduğu gibi nazım-nesir karışık bir şekilde teşekkül eden Arzu ile Kamber Hikâyesi'nde kahramanların konuşmaları, birbirlerine verdikleri haberler ve bazı mesajlar okudukları mâni biçimindeki şiirlerle dinleyicilere nakledilmektedir. Bazı halk hikâyelerinde de görülen bu özelliğin yaratım sürecindeki şiir seçiminin kaynaklandığı ileri sürülmektedir. Diğer destan ve hikâyelerdeki şiirlerin çoğunlukla koşma ve varsağı/geraylı olduğu bilinmektedir. Arzu ile Kamber gibi nazım kısımları mâni biçiminde oluşturulan hikâyeler bu özelliği sebebiyle diğerlerinden farklıdır. Bu farklılık aynı zamanda anlatıcılarda da görülmektedir. Destan ve hikâye anlatıcılarının çoğunlukla âşıklar olduğu günümüzde Arzu ile Kamber Hikâyesi'nin anlatıcılarının sadece âşıklar olmadığı aşikârdır. Nitekim diğer derlemeler gibi makalede ele alınan varyantın anlatıcısı bunu göstermektedir.

YAZARLARIN KATKI DÜZEYLERİ: Birinci Yazar %100.

ETİK KOMİTE ONAYI: Çalışmada etik kurul iznine gerek yoktur.

FİNANSAL DESTEK: Çalışmada finansal destek alınmamıştır.

ÇIKAR ÇATIŞMASI: Çalışmada potansiyel çıkar çatışması bulunmamaktadır.

KISALTMALAR

AÜ	: Ankara Üniversitesi
Çev.	: Çeviren/ler
DTCF	: Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi
Ed.	: Editör/ler
Haz.	: Hazırlayan/lar
KB	: Kültür Bakanlığı
KK	: Kaynak kişi
TDAV	: Türk Dünyası Araştırmaları Vakfı
TDAY	: Türk Dili Araştırmaları Yıllığı
TDK	: Türk Dil Kurumu
TDV	: Türkiye Diyanet Vakfı
TOKİ	: Toplu Konut İdaresi Başkanlığı
TÜİK	: Türkiye İstatistik Kurumu

NOTLAR

- 06.03.2008'e kadar Seyhan ilçesine bağlı olan ancak Adana'da yeni ilçelerin oluşturulmasıyla Çukurova ilçesine bağlanan ve şehir merkezine 15 km uzaklıkta olan Şambayadı, 2004 yılındaki Büyükşehir Bele-

- diyesi Kanunu'yla mahalle yapılmıştır. 31.12.2021 tarihli TÜİK verilerine göre nüfusu 5250'dir. (<https://biruni.tuik.gov.tr/medas/?kn=95&locale=tr>) Bu nüfusun bir kısmını Şambayadı'nda inşa edilen TOKİ konutları ve köyün çevresindeki sitede yaşayanlar oluşturmaktadır. Bu iki bölgede yaşayanlar Şambayadı Türkmeni değildir. Şambayadı'nda yaşayan Şambayadı Türkmen nüfusunun 2019 yılı verilerine göre 3000 civarında olduğu tahmin edilmektedir.
2. Şambayadı Türkmenleri hakkında ayrıntılı bilgi için bk. (Sümer 1952: 373-398; Aydın 1984: 71-74; Refik 1989: 215-216; Sümer 1999: 249-250).
 3. Söz konusu bölgelerdeki metin derlemelerinden bazıları için bk. Buluç 1976: 203-238; Şimşek 1987; Ketene 1990: 5-15; Rayman 1996: 30-33; Elçin 1997: 206-209; Durdiyeva 2000: 45-61; Ahundov 2005: 231-246; Paşayev 2009: 334-348; Bayatlı 2009: 122-139; Sahir 1389/2010: 52-88; Korkmaz 2017; Çolak 2017: 226-231; Ekici 2019; Öztürk 2019: 147-159; Uğur Çerikan ve Kazancı 2020: 20-44; Özkan 2007: 160; 238).
 4. Halk edebiyatı ürünlerinde yerelleştirme için bk. (Gültekin 2014: 55-56; Önal ve Sargın 2018: 78-80).
 5. Arzu ile Kamber Hikâyesi'nin bu varyantı yazıya geçirilirken kaynak kişinin anlatımına ve derlendiği bölgenin dil hususiyetlerine müdahale edilmeden belirli kriterlerle yazıya geçirilmiştir. Metnin anlaşılabilirliğini artırmak için uygulanan kriterler şunlardır:
 - Metinde semantik bir yol izlediğimiz için metnin deşifresinde 29 harfli resmî alfabeti kullanılmıştır.
 - Metinde geçen ve Türkiye Türkçesinde anlaşılması güç olabilecek bazı kelime, kelime grubu ve ifadelerin anlamları köşeli ayraç işareti [xxx] içinde verilmiş ve bu anlamı veren kısımların yazı boyutu küçültülmüştür.
 - Türkiye Türkçesinde anlamı verilen aynı kelime ve ekler, aynı satırda yeniden tekrarlanmışsa bunların anlamlarının ikinci kez verilmesine ihtiyaç duyulmamıştır.
 - Metinde kahramanların konuşmaları -şiiirler dâhil- italik olarak verilmiştir.
 - Metinde anlatıcının verdiği bazı arasözler ve metin dışı ifadeler tırnak işareti içinde italik olarak verilmiştir.

KAYNAK KİŞİLER

- KK1: Dudu Özdamar, 1946 doğumlu, okuma-yazması yok, ev hanımı, görüşme tarihi ve yeri: 10-25 Temmuz 2004/Adana.
- KK2: Emine Arık, 1934 doğumlu, okuma-yazması yoktu, vefat etti; görüşme tarihi ve yeri: 25 Temmuz 2004/Adana.
- KK3: Nermin Özdamar, 1959 doğumlu, okuma-yazması yok, ev hanımı, görüşme tarihi ve yeri: Temmuz 2004/Adana.
- KK4: Hatice Türkmen, 1977 doğumlu, ilkökul mezunu, ev hanımı, görüşme tarihi ve yeri: Temmuz 2004/Adana.
- KK5: Mikail İşbilir, 1967 doğumlu, ilkökul mezunu, şoför, görüşme tarihi ve yeri: 27 Temmuz 2004/Adana.

KAYNAKÇA

- Ahundov, Ehlilan [Haz.] "Arzu-Genber", *Azerbaycan Dastanları. V. Cilt*. Bakı: Lider Neşriyyat, 2005.
- Alptekin, Ali Berat. *Halk Hikâyelerinin Motif Yapısı*. Ankara: Akçağ Yayınları, 2002.
- Aydın, Mehmet. *Bayat-Bayat Boyu ve Oğuzların Tarihi*. Ankara: Hatiboğlu Yayınları, 1984.
- Bayatlı, Necdet Yaşar. "Türk Halk Hikâyelerinden Arzu Kamber (Arzu Qamber) Hikâyesinin Kerkük ve Tuzhurnatı Varyantlarının Mukayesesi (İnceleme ve Metin)", *Millî Folklor* 82 (2009): 122-139.
- Boratav, Pertev Nailî. *Halk Hikâyeleri ve Halk Hikâyeciliği*. M. Sabri Koz [Haz.] 5. Baskı, İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları, 2014.
- Buluç, Sadettin. "Kerkük Ağzına Göre Arzu İle Kamber Masalı", *TDAY/Belâten 1975-1976*, 23-24 (1976): 203-238.
- Campbell, Joseph. *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu*. Sabri Gürses [Çev.] 2. Baskı, İstanbul: Kabaıcı Yayınları, 2010.
- Çolak, Faruk. "Arzu ile Kamber Hikâyesinin Aksaray Anlatması", *II. Uluslararası Aksaray Sempozyumu (26-28 Ekim 2017) Tam Metin Kitabı*. Mehmet Sami Yıldız, Ayşegül Can, Mehmet Özkaya [Ed.], Aksaray: Aksaray Üniversitesi Somuncu Baba Tarih ve Kültür Araştırmaları Uygulama ve Araştırma Merkezi Yayını, 226-231, 2017.
- Dâküki, İbrahim. *Irak Türkmenleri (Dilleri, Tarihleri ve Edebiyatları)*. İstanbul: Güven Matbaası, 1970.
- Durdıyeva, Amangül. "Arzu ile Kamber Destanının Varyantları Üzerine Bir İnceleme", *Bilig* 12 (2000): 45-61.
- Ekici, Metin. "Halk Bilimi Çalışmalarında Metin (Text), Doku (Texture), Sosyal Çevre ve Şartlar (Kontext) İlişkisinin Önemi", *Millî Folklor* 39 (1999a): 25-34.
- "Anadolu Sahası Köroğlu Anlatmalarında Kadın Tipleri", *Millî Folklor* 44 (1999b): 10-17.
- Ekici, Necdet. *Arzu ile Kamber (Halk Hikâyesi) "Bir Burçta İki Ay"*. Ankara: Akçağ Yayınları, 2019.
- Elçin, Şükrü. "Arzu ile Kamber'in Çankırı, Şabanözü Böyükyakalır Köyü Rivayeti", *Halk Edebiyatı Araştırmaları II*. Ankara: Akçağ Yayınları, 206-209, 1997.

- Ergin, Muharrem. *Dede Korkut Kitabı I (Giriş-Metin-Faksimile)*. 4. Baskı, Ankara: TDK Yayınları, 1997.
- Güneş, Asuman. *Koroğlu Destanı'nın Ayvaz Kolu*. Ankara: Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, 2003.
- Gültekin, Mustafa. "Yerelleşme, Performans ve Beden Folkloru Bağlamında Balıkesirli Masal Anlatıcısı Kezban Karakoç", *Millî Folklor* 104 (2014): 46-59
- Harman, Ömer Faruk. "Müsa", *TDV İslâm Ansiklopedisi* C 31, İstanbul: TDV Yayınları, (2006): 207-213.
- İnan, Abdülkadir. "Göçebe Türk Boylarında Evlâtlık Müesseseleriyle İlgili Gelenekler", *AÜ DTCF Dergisi* 6/3, (1948): 127-137.
- Ketene, Cengiz. *Kerkük Halk Edebiyatından Seçmeler*. Ankara: KB Yayınları, 1990.
- Korkmaz, Türkan. *Arzu ile Kanber Hikâyesi, (Millî Kütüphane Nüshası 06 Mil Yz A 8618 ve Konya Nüshası 42 Kon 1882/2) (İnceleme-Metin-Çeviri-Dizin- Tıpkıbasım)*. İstanbul: Marmara Üniversitesi, Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, Yayınlanmamış Doktora Tezi, 2017.
- Önal, Mehmet Naci ve Sargın, Mustafa. "Tokat Masallarında Yerelleşme", *Millî Folklor* 117 (2018): 73-87.
- Özkan, Nevzat. *Gagavuz Destanları*. Ankara: TDK Yayınları, 2007.
- Öztürk, Ali Osman. "Arzu ile Kamber Hikâyesi'nin Yeni Bir Varyantı", 8. Milletlerarası Türk Halk Kültürü Kongresi Bildirileri. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 147-159, 2019.
- Paşayev, Gazanfer. *Azerbaycan Folkloru Antologiyası II. Kitap (İraq-Türkman Cildi)*. Bakı: Nurlan, 2009.
- Rayman, Hayrettin. "Arzu ile Kamber Hikâyesinin 2 Varyantı, Bayburt-Yozgat", *Millî Folklor* 29-30 (1996): 30-33.
- Refik, Ahmet. *Anadolu'da Türk Aşiretleri (996-1200)*. İstanbul: Enderun Kitabevi, 1989.
- Sahir, Habib. *Arzu ve Kamber*. Tahran: Tekdereht, 1389/2010.
- Sakaoğlu, Saim. *101 Anadolu Efsanesi*. 3. Baskı, Ankara: Akçağ Yayınları, 2003.
- Sümer, Faruk. "Bayatlar", *Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi* 4/4, (1952): 373-398.
- *Oğuzlar (Türkmenler), (Tarihleri-Boy Teşkilatı-Destanları)*. İstanbul: TDAV Yayınları, 1999.
- Şenel, Süleyman. *Müsilikli Arzu-Kamber Hikâyesi (Taşköprü Ağzı)*. İstanbul: Milenyum Yayınları, 2002.
- Şimşek, Esmâ. *Arzu ile Kamber Hikâyesi Üzerinde Mukayeseli Bir Araştırma*. Elâzığ: Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, 1987.
- "Mani Şeklindeki Şiirlerle Teşekkül Eden Halk Hikâyeleri Var mıdır?", *Millî Folklor* 33 (1997): 36-41.
- Terzibaşı, Ata. *Arzu-Kamber Matalı/Kerkük Varyantı*. İstanbul: Fatih Matbaası, 1971.
- Uğur Çerikan, Fidan ve Kazancı, Sinan. "Arzu ile Kanber Hikâyesinin Yeni Bir Varyantı ve Çözümlemesi", *Avrasya Uluslararası Araştırmalar Dergisi* 23 (2020): 20-44.
- Yıldız, Naciye. "Türk Destanlarında Çocuksuzluk", *Millî Folklor* 82 (2009): 76-88.

EK: Arzu ile Kamber Hikâyesi'nin Dudu Özdamar Varyantı⁵

Bi zamanlar bi adamın oğlu yogmuş, bi teg gızı varmış.

İki kişi böyle denizin kinarına varıyo, denizde bi sandığ geliyo. O sandığı, adam diyo kine [diyor ki] yandıakına:

-*Malsa diyo senin ossun [olsun], cansa benim ossun diyo Arzu'nın babası.*

Sandığı getirib açıyollar kine [ki] içinden bi oğlan çocuğu çıhıyo. Getiriyo, böödüyo [büyütüyor].

Bunnar barabar böyüncü [büyüyünce] barabar hocaya gidiyollar. "*O zaman ohul ne, falan yoomuş [yokmuş].*" Hocaya gidiyollar. Bayağı, gayrı yetişiyollar ya. Hocadan gelir giderkene [giderken] oğlan başlıyo cimciğ-lemiyi [çimdikleme] bu gızı. Gız diyo kine [diyor ki]:

-*Sen diyo benim gardaşımın [kardesimsin] diyo. Yani:*

Çayımın, çaydaşımın

Hocada yoldaşımın

Nasil cimciğ çalıyon [çimdikiyorsun]?

Sen benim gardaşımın diyo.

O da diyo kine [diyor ki]:

Çayımın, çaydaş olmaz

Hocada yoldaş olmaz

Suda bulunan Gamber

Arzu'ya [Arzu'ya] gardaş olmaz diyo.

Ondan soona [sonra] bunnar gayrı biliyo, annadıyo [anlatıyor] oğlan gardaş olmadığını. Pınara falan gidiyollar. Orda birbirlerine yanıyollar [ışık oluyorlar] işde.

Gız elini, yüzünü yihıncı [yıkayınca] gidiyo bilenzigini [bileziğini] alıyo gızın. Bilenzigini saglıyo. Gız varıyo, intizar ediyör [beddua ediyor]; *Bilenzigimi almışlar diye*. Gız diyo kine [diyor ki]:

Gaya dibi guytuluğ [kuytu]

Su doldurdum bir tulug [tulum]
Bilenziğimi bulana
Dahl canım mor tulug [feda olsun] diyo.

Oğlan da diyo kine [diyor ki]:

Gaya dibi guytulug
Su doldurdum bir tulug
Bilenziğini bulana
Ne veriyon oy tulug? diyo.

Ondan soona [sonra] kız gene [yine] diyo kine [diyor ki]:

Sen pınara vardın mı?
Elin yüzün yudun mu?
Beş bilenzig gaybettim
Aceb [acaba] *sen de buldun mu?* diyo.

O da diyo:

-*Bilenziğini almadım* diyo.

Yani:

Ben pınara varmadım
Elim yüzüm yumadım
İki gözüm kör ossun
Ben bilenzigin almadım diyo.

Beddaa [beddua] verince [edince]:

-*Beddaa verme* diyo. *Bilenzigin bende* diyo.

Gül Arzı, gülüm Arzı
Gül dibine gel Arzı
Bilenzigin goyumda
Sog elini, al Arzı diyo.

Ondan soona [sonra]:

Arab atlar azılı [yılmaz]
Gög [gök] *goyunlar guzulu* [kuzulu]
Bilenzigin içinde
Arzı Gamber yazılı.

Babalari yazdırmış. Onnari nişan eddirmiş [nişanlamış] ya. Babalari öldüğüden keeri [sonra] vermiyollarmış. Pınarda bunnarı gören oluyo. Bunnarın adı çıhiyo galan [artık]. Oğlanın [oğlan ile] gızı ayırmıyı düşünüyollar. “*Bunnar gayrı* [herhâlde] *Yörüy'müş* [Yörük'müş] *demek kine* [ki]”. Oğlan guzu gütmeden geliyo. Oğlanın önüne zehirli yemeg gatiyollar. Oğlan yemeği böyle alıb yiyeceg [yiyecceği] zaman böyle arhasına tazı gelmiş oturuymuş böyle, “*it*”. Gız arha tarafa geçiyo:

Oğlan geder guzuya
Boynu benzer bazıya [pazıya]
At elindaa [elindeki] *banaga* [banağı, lokmayı]
Önündeki tazıya diyo.

-*Yeme* diyo yani.

Oğlan ondan soona [sonra] sinirleniyo.

-*Demeg* [demek ki] *beni öldüreceğlermiş* diyo. *Gedecem* [gideceğim], *durmam daha burda* falan diyo.

Kahıyo, küsüb gediyo. Gedeken [giderken] arhasından diyo:

Gediyon uğurlar ossun
Ahibetin [akibetin] *hayır gessin*
Benden başga seversen
İki gözün kör ossun diyo.

O da diyo:

Gediyom uğurlar ossun
Ahibetim hayır gessin
Senden başga seversem
İki gözüm kör ossun.

“Yani bunnar tüm şeyyinen, havasıynan da çoğ güzel amma işde böyle annadag [anlatılm] yani. Onu tür-küsüyenn annadamam ben şimdi. Onu tarlada falan olacag da annadacan. Çoğ güzel havaları var amma işde öyle annadıyoy yani. Milled bayılırdı [çok beğenirdi] sölledim mi [söylediğim zaman] böyle.”

Soona [sonra] gediyo, batal olub [ortadan kaybolup] gediyo. Sahallanıyo [sakallanıyo], saçlanıyo, yaşlanıyo. Neysa altına bi at alıb geliyo. O memlekete, gene dolanıyo geliyo.

Geliyo kine [ki] gızın düğünü üzerine rast geliyo. Düğünü oluyo. Tanımıyollar, irengi [rengi] denişmiş [değişmiş]. Gına [kına gecesi] oluyo. Gınaya çağırıyollar.

-Aşşığ [aşık] diyollar; *gel birez* diyollar; eline sazi almış galan; *türkü söyle* diyollar.

Bu da söylüyo:

Ag [ak] *garılar* [kadınlar] *garılar*

Bal yapıyor arılar

Cemaatiniz hayır ossun

Gına yahan garılar diyo.

Bi kaç dene söylüyo. Orda bi gadın diyo kine [diyor ki]:

-*Aman* diyo; *şu pis aşşığ gooyun* [kovun] *gitsin* diyo. *Nagadar* [ne kadar] *söyledi* diyo.

Gemide gayığ gımı [gibi]

Deryada balığ gımı

Gucaandaki [kucağındaki] *çocug össün*

Bozula geyig gımı diyo.

Gadına beddaa ediyo. Yani *Beni gooduyo* [kovduruyor] diyin [diye]. Gadının çocuğu hemen ölüyo. Gadın delleniyo [çıldırıyor]. “*Aşşığın* [aşığın] *sözü geçiyomuş.*”

Devülkün [ertesı gün] oluyo. Gece yalvarıyo sabaha gadar. *Allah'im* diyo; *Arzı'nun bindiği atın beli gırılı-sın, benim ata mööteç* [muhtaç] *ossun* diyo.

Atı getiriyollar. Athıyo ayağını, o atın beli gırılıyo. Athıyo ayağını beli gırılıyo. Bunun bu köyde at gal-mıyo gayrı. Bunun atını getiriyollar.

-*Senin* diyollar; *aşşığ* diyollar; *senin atına binsin gelin* diyollar.

-*Ama* diyo; *başını ben çekmeg üzere* [şartıyla] *atın* diyo.

-*Tamam* diyollar.

Gelin de başga yere gidiyomuş. “*Gayrı burdan Çahalguyu'y mu* [Çakal Kuyusu gibi: komşu köy] *ney mi* [falan gibi]”. Çekiyomuş atın başını. Gene başlamış bu söylemiye. Gız daha tanımiyo amma sesinden soona [sonra] tanımış.

Sıra sıra gavağlar

Birbirini ufağlar [hırpalar]

Arzı'mın ağ yüzünü

İncitmeyin duvağlar diyo.

Gız hemen biliyo Gamber olduğunu.

Sıra sıra gavağlar

Birbirini ufağlar

Sana ne vefası var?

Varsın sıgsın duvağlar diyo.

Gengi gengi gemiler

Suda balığ çeniler [bağırır]

Arzı'mın ağ ayağını [ayağını]

Sıgmayın üzengiler diyo.

“*Atın üzengisi olur ya ona*”. Ayağına at basıyo, arhada galıyo. Galıncı gediyo gız gene:

Gediyom bulgarnan [saz çeşidi]

Goynum doldu narınan [ateş ile]

Atın basdı ayağıma

Çizmeme doldu ganınan [kan ile] diyo.

Oğlan gene:

Galedeki dedenler

Gelin alıb gedenler

Yoğurdun gaymağını ben yedim

Ayran alıb gedenler

Gız utanıyo:

Netdin Gamber, neyledin?

Söz mü buldun söyledin?

Bin guruhluğ adımı

Bir ahçalıg eyledin diyo.

Al şu mendili Gamber

Bağla yarene yarene diyo. Mendili atıyo.

Gerî [yeniden] gediyoollar, gelin eniyo [iniyor, eve varıyor]. Geç oluyo. Evin etrafında dolamıyo.

-*Allah 'ım diyo; Arzı 'nın diyo; damad diyo; yani daş ossun, donsun orda. Ben alıyım, kaçırıyım diyo.*

Dua ediyö. Damat varihana [giderken] daş oluyo. Bu gediyo kine [ki] gelin duruyo. Ata bindiriyö. Alıb ga-

çıyo.

Çaçıncı bunnar gediyo, gediyo; atı bi şiye [bir şeye] bağhıyo, köprünün üsdüne. Bi denizin adası varmış gum yığını. Onun üsdüne varyollar. Yoruluyo, yatıyoollar.

-*Ben diyo; gonusuyo gonusuyo; yoruldu diyo. Birez diyo; dizine yatıyım diyo.*

Dizine yatıyo. Şafag [safak] oluyo gayrı. Guşlar cıv cıv [cik cik] ötüyo galan. Uyandırıyo kine [ki] ölmüş.

Sabah olur dan [tan] yelleri atıyo [esiyor]

Cümle guşlar [kuşlar] desdur vermiş ötüyo

Herkes sevdiğini almış yatıyo

Benim yasadıg diken olmuş batıyo diyo.

Sabahınan [sabah olunca] geliyoollar kine [ki]:

-*Aha [işte], at burda diyoollar; burdalar herhal [herhâlde] diyoollar.*

Varsalar kine [ki] gum yığınında uzanıb yatıyo.

-*Allah 'ım diyo; beni de öldür diyo. Ben nidiyim [ne yapayım] burda? diyo; beni de öldür diyo.*

Bir ay doğdu ilk ahşamdan, yüceden

Işığı [ışığı] furdu [vurdu] pencereden, tahadan [pencereden]

Uykusuz mu galdın Gamber 'ım dünkü geceden?

Uyan, ay derdine yandıgım uyan diyo.

-*Öf [of] Allah 'ım, beni de öldür diyo.*

Ölüyo.

Varsalar ki herkiş [herkes] ağlıyo. Ölmüşler.

Getiriyollar, kömüyollar [gömüyorlar]. Bunnarın üsdüne gül ağacı dikiyollar ikisine de. O güller böyüyo [büyüyor] böyüyo, güller birbirine dolaşacak zaman, aradan bi garaçalı bunnarı gavaşdurmuyo işde.

Tokon ISAK, Adil CUMATURDU, *Büyük Manasçı Cüsüp Mamay*, Artış: Kızılsu Kırgız Yayın Evi, 2022, ISBN: 978-7-5374-1551-4, 428 Sayfa.

Dr. Dabıt ABDILBARI*

Kültürümüzün temelini oluşturan destanlardan Kırgız halk destanı “Manas” 2009 ve 2013’te olmak üzere iki kez; Çin Halk Cumhuriyeti ve Kırgız Cumhuriyeti adına UNESCO’nun kültürel miraslar listesine girmiştir. Evrensel ideoloji kavramını ve insanların hayatıyla ilgili bir çok konuyu içeriğinde barındırıyor olması “Manas” destanının somut olmayan kültürel miras namına layık olduğunu kanıtıyor diyebiliriz. Tabii bu destanın binlerce yıldır saklanarak bu güne gelmesinde destancıların rolü büyüktür. Çünkü “Manas” destanını destancılar olmadan düşünmek asla mümkün değildir.

Bu yazıda, Manas destanının gelecek nesillere aktarılmasında büyük katkı sağlayan ve “Manas” destanının 8 bölümünü ezbere söyleyebilen tek destancı olan Cüsüp Mamay’ın (1918-2014) hayatını ve destancılığını değerlendiren “Büyük Manasçı Cüsüp Mamay” isimli eser tanıtılacaktır. Ünlü Alman folklorcu ve türkolog Karl Reichl’e göre Cüsüp Mamay Manas destanının 8 bölümünü ezbere söyleyebilen en son manasçı sayılır.

Çin Halk Cumhuriyeti’nde doğan dünyaca ünlü Kırgız destancısı Cüsüp Mamay ile ilgili monografik bir çalışma olan “Büyük Manasçı Cüsüp Mamay” adlı bu kitap, Pekin’deki Merkezî Milletler Üniversitesi Öğretim Üyesi Doç. Dr. Tokon Isak kızı¹ ve Çin Sosyal Bilimler Akademisi’nin araştırmacısı, Prof. Dr. Adil Cumaturdu tarafından yaklaşık 10 senelik çalışma sonucunda 2002 yılında Çinin özerk bölgesi olan İç Moğolistan’daki aynı adı taşıyan üniversitenin yayınevinde Çince yayımlanmıştır. Daha sonra 2007 yılında Pekin’de bulunan Milletler Yayınevi tarafından Kiril Alfabetiyle Kırgızca yayımlanmıştır. Kitap daha sonra birkaç değişiklik yapılarak 2014 yılında Kırgızistan’ın başkenti Bişkek’te “Print Express” yayınevi tarafından yayımlanmıştır. 2016 yılında ise, ünlü Japon Türkolog Nişivaki Takao tarafından Japoncaya çevrilerek Japonya’daki «Solution» yayınevi tarafından yayımlanmıştır. Kitabın İngilizce baskısı 2021’de ABD’yin «American Academic Press» yayınevi tarafından yayımlanmıştır. Şu anda kitabın Korece versiyonu yazım aşamasındadır. 2004 yılında bu kitap Çin’in edebiyat ve sanat alanında en prestijli devlet ödülü olan Dağ Çiçeği (Shanhua jiang) ödülüne layık görülmüştür. Bu makalede 2022 Çin Halk Cumhuriyeti’nin Kızılsu Kırgız Yayın Evi tarafından Kırgız arab alfabesiyle yayınlanan baskısı hakkında söz edilecektir.

Kitabın bu yeni baskısının önceki baskılarından en özel farkı şuki, ona bazı yeni bilgilerin ve görüşlerin eklenmesidir. Eserin önceki baskılarından sonra da büyük manasçı Cüsüp Mamay’ın özel hayatında bir çok olaylar yer almıştır. Mesela, 2005-2012 yıllar arası Çin’de her yıl Cüsüp Mamay’ın doğum gününe ve Manas destanına adanan büyük medeni etkinlikler düzenlemiştir. Cüsüp Mamay’ın Manas destanından başka da küçük destanlı yayınlanmıştır ve farklı dillere çevirilmiştir. Kırgızistan’ın o zamanki başbakanı Almazbek Atambaev’in emriyle Cüsüp Mamay’ın Kırgız halk destanlarına bulunan katkılıslı ve onun özel hayatına adanan akademik konferansların 2014-2017 yıllar arası Kırgızistan’da 4 defa düzenlenmiştir. Cüsüp Mamay’a 2014 otuz birinci mayıs Kırgızistan’ın en büyük madalyası olan “Ak Şumkar” madalyasıyla ödülendirilmiştir. 2014 birinci haziranda Cüsüp Mamay vefat etmiştir ve ona yas töreni düzenlenmiştir.

* Doktora Filoloji, Çin Sosyal Bilimler Akademisi Etnik Edebiyat Enstitüsü’nde Doktora Sonrası Araştırmacı, Pekin/Çin, dabyt@cass.org.cn, ORCID ID: 0000-0001-5823-5417.

2015 Cüsüp Mamay'ın vefat ettiğine bir yıl dolmasını anarak onun doğup büyüdüğü bölgesinde medeni-sosyal etkinlikler düzenlenmiştir. O etkinliklere Kırgızistan ve Çin'den bilim insanları, halk sanatkarları ve üniversitelerin öğrencileri katılmıştır. Yukarıda belirttiğimiz olaylar, etkinlikler ve onların tarihi yeri, önemi hakkındaki bir çok malumatlar bu kitabın beşinci bölümüne eklenmiştir.

Kitabın bu baskısının diğer bir özelliği "Büyük Manasçı Cüsüp Mamay'ın Kitabının Geçmiş Tarihi" adlı hikâyesi yer almıştır. Bu baskıda "Manas" destanının medeniyete çok büyük bir manevi katkı sağladığını, bu manevi zenginliğin korunarak nesillere aktarılmasındaki Cüsüp Mamay'ın katkıları, Çin ve diğer devletlerde Cüsüp Mamay ile ilgili medya faaliyetleri, bu kitabın yazarlarıyla olan bilimsel ilişkileri nezdinde onun sadece sanata değil insanlığa da pek çok katkısının olduğu vurgulanmıştır. 1960'lı yıllarda "Manas" Destanı'nın yazıya aktarılması, daha sonraki yıllarda destancılık ve yayın süreciyle ilgili daha çok bilgiye yer verilmiştir. Bunlarla birlikte destancının geçmişte verdiği arşivdeki röpotajlarda toplumun "Manas" destanına karşı tutumuyla ilgili düşünceleri, kitabın basın aşamasında yapılan hazırlıklar, materyallerin toplanması ve bilimsel konferansların düzenlenmesi, kitabın ilk yayını ve sonraki yayınları, kitapla ilgili düzenlenen birkaç uluslar arası bilimsel sempozyumlar hakkında bilgi verilmiştir. Bunun dışında kitap için materyaller toplanırken büyük manasçının biyografisi hakkında bilgi veren kişiler tanıtılarak onların hayatından hikâyelere de yer verilmiştir. "Manası" yazıya geçirme, çeviri, basım, dağıtım, işlerinde emeği olan insanlar da kitapta anılmıştır. Bunların hepsi "Büyük Manasçı Cüsüp Mamay'ın Kitabının Geçmiş Tarihi" adlı bölümde yer almıştır. Kitabın alt baskılarında bu bilgiler verilmemiştir.

Kitabın ilk bölümü "İstidadı Arttıran Kutsal Ortam" şeklinde adlandırılmıştır. Bu bölümde destancının ana yurdu olan Akçiy'in doğası ve sosyal ortamı hakkında bilgiler verilmiş ve büyük manasçıyı yetiştiren toprakların sosyokültürel özelliklerinden genişçe bahsedilmiştir. Bu da "Manas" destanındaki Kakşaal (Merkezî Tyan Şanın doğu tarafındaki mekân, şu anda Çin devletine aittir.) bölgesine ait yer-su adları ve hikâyeleri, geçmişten günümüze halk müzisyenleri, belagatlar, hususen halk arasında tanınmış kişilerin Kakşaal bölgesindeki "Manas" destanında söz edilen kutsal yerler hakkında anlattıkları, o bölgelerle ilgili hikâyeler, destancının soyu, ailesi, aile terbiyesi, aydınlanması, aldığı eğitim gibi konular ayrıntılı olarak anlatılmıştır. Cüsüp Mamayın destancılığa başlayışı, destancılığı öğrenme süreci, doğadan sözel sanata olan kabiliyeti ile birlikte tabiatın da etkisini, "Manas" destanını derleyen ağabeyi Balbay Mamayın (1896-1937yy) faaliyetleri, hayatı ve o dönemlerde yapılan zulümler, çeyrek asrın siyasi olayları gibi konuları içermektedir.

Destanın Cüsüp Mamay versiyonunun kaynağı İrçı-uul (yaşadığı dönem bilinmemektedir.), Tımbek Capıy(1846-1902), Sagınbay Orozbekov(1868-1930) gibi büyük manasçılar ve onların devrindeki siyasi durumlar ayrıntılı olarak anlatılmış, özellikle Cüsüp Mamay versiyonundaki İrçı-uul karakteri üzerine bilimsel analiz yapılmıştır. Kakşaal bölgesinde yaşamış büyük manasçılar Cusubakun Apay (d.t bilinmemekte- 1920) ve İbrayım Akunbek (1882-1859)'lerin biyografisi ve o zamanki yaşantısı genişçe anlatılmıştır. Manas Destanı'nın Cüsüp Mamay versiyonunun kaynağı ve şekillenme süreci ile ilgili bilgilere de kitapta yer verilmiştir.

İkinci bölüm "Yaşamın Mirası – Destancılık Sanatı" olarak adlandırılmıştır. Bu bölümde Cüsüp Mamayın çocukluğu, eğitimi, sözlü halk eserlerini öğrenme süreci, destancının Manas'ı ilk kez halk önünde icra etmesi, destancı olarak tanınmaya başlaması, evliliği, ailevi hayatı ve destancılık kabiliyetinin gelişimi gibi temalar yerel halkın ağzından aktarılmıştır.

XX. 'in başlarında Orta Asya topraklarında yaşanan ciddi siyasi ve toplumsal olaylar ve sonraki yıllarda Çin Halk Cumhuriyeti'nin kuruluşundan önceki dönemleri, Cüsüp Mamay'ın versiyonundaki Manas Destanı'nın geçmişten günümüze kadar geçirdiği süreç, kökünün derin bir geçmişe dayandığı ve bu versiyonun Cüsüp Mamay'a ulaşmasında Balbay Mamay (1896-1937), Moldo Kılıç Şamırkan (1866-1917), İbray Abdrahmanov (1888-1967) gibi pek çok kişinin katkısına ilaveten bu versiyon baştan sona ayrıntılı şekilde anlatılmıştır. Bunun dışında Cüsüp Mamay bir destancıda olması gereken özellikleri kendinde nasıl geliştirdiğini delillerle göstermiş, destancıya kıymet vererek "Bir manasçı Manas tarafından seçilmiştir." sözünü temel alarak, Manas'ın halkın gönlündeki yerini kitaba yansıtmaya çalışmıştır. Cüsüp Mamayın Manas Destanına katkıları ve onun versiyonunun özellikleri, Sagımbay Orozbekov (1868-1930), Sayakbay Karalayev (1894-1971) gibi ünlü destancıların versiyonlarıyla kıyaslanarak (bazı yerlerinde) gösterilmiştir.

Üçüncü bölüm "Cüsüp Mamay Manas'ı Nasıl Anlatmaya Başladı?" başlığı taşımaktadır. Bölümde destancının destanı anlatmaya başlamasıyla ve geçen yüzyılın 60'lı 90'lı yıllarda destanı kayda geçiren kişilerin anılarının yardımıyla bilgiler verilmiş, destancının siyasi ve özel hayatı ile ilgili bilgi verilmiştir. C. Mamay ile röportaj yapılmış ve bu röportaj tamamen soru-cevap biçiminde gerçekleştirilmiştir. İlk röportajda, büyük manasçıya destancılık sanatının sırları hakkında sorular sorulmuştur. İkinci röportajda, ünlü Türkolog V. V. Radlov (1837-1918), Ç. Ç. Valikhanov (1835-1865) ve Sagımbay Orozbekov, Sayakbay Karalayev, Eşmat MametCüsüp'un (1880-1963) versiyonlarını temel alarak. C. Mamay'ın versiyonunda eklemeler bulunduğunu, destanın halka kabulenebilirliğini, iştirilebilirliğini sağlamak için eklemelerin olmasının doğal bir fenomen olduğunu belirtmiştir. Ayrıca, bu bölümde, yazarlar, C. Mamay'ın "Manas'ın" temel anlamını canlandırdığını 10 noktada özetleyerek sunmuşlardır. Aynı zamanda bu versiyonun yapay, içi boş bir çalışma olmadığını, milletin binlerce yıllık tarihinin, zihniyetinin, yaşam biçiminin bir yansıması olduğunu ve bir bütün olarak insan hayatındaki olayları destanda yansıttığını belirterek, C. Mamay'ın versiyonunun başka versiyonlardan farkını gösteren unsurlar hakkında görüşlere de yer verilmiştir.

Dördüncü bölüm "Cüsüp Mamay - Kırgız Halk Sanatının Bir Hazinesi" başlığını taşır ve yazar bu bölümde C. Mamay'ın Kırgız halk sanatına katkısını, onun bu alandaki önemini vurgulamıştır. C. Mamay'ın çeşitli medya organlarında yayımlanan makaleleri ve röportajları hakkında bilgi vermekle beraber yetenekli manasçının söylediklerine dayanarak yayımlanan birçok kısa destanı da tanıtmış ve gerekli açıklamalar yapılmıştır. Bu bölümde "Er Töştük" Destanının Sayakbay Karalayev ve C. Mamay'ın versiyonları üzerinde bilimsel karşılaştırma yapılmıştır. "Bağış" Destanının özelliklerini belirtmekle beraber aynı destanın C. Mamay ve Eşmat MametCüsüp versiyonları karşılaştırılmıştır. "Toltoy" ve "Semetey" Destanları arasındaki hikâyeye bağlantısı hakkında söz edilmiştir. Tarihsel verilere dayanarak, "Kurmanbek", "Mameke-Şopok" gibi küçük destanların tarihî yanını aydınlatmaya ve bilimsel açıdan özelliklerini belirtmeye çalışılmıştır. Kırgız halkının destancılık geleneğine dair bilimsel değerlendirmelere yer verilmiştir.

Beşinci bölüm "XX. Asrın Homeros'u" başlığını taşımaktadır. Bu bölümde, büyük Manasçının Kırgızistan'a düzenlediği üç ziyaretten bahsedilmiştir. ABD, Almanya, Türkiye, Japonya, Fransa gibi ülkelerde C. Mamay'ın versiyonunun ve bu büyük manasçının biyografisinin incelendiği çalışmalar, bilimsel tezler sunulmuştur. Bilinen delillere dayanarak, Cüsüp Mamay'ı tanıma adlı bir bilim dalının oluşumu hakkında bilimsel görüşler ortaya konulmuştur. Bunun dışında, C. Mamay'ın "Manas" destanına katkısı, kendi versiyonunu ortaya çıkarması ve anlatması sürecindeki faaliyetler hakkında söz edilmiştir. S. Orozbekov, S. Karalayev'in versiyonları, Radlov ve Valihanov tarafından

yazılan versiyonlarla tanışma arzusunda olduğu belirtilmiş ve son olarak, konu destancılık alanında yetiştirdiği öğrencilerden bahsedilmiştir.

Bölgülerin içeriğinden sonra kitaba ek olarak büyük Manasçının kronolojisi verilmektedir. Başka bir deyişle, C. Mamay'ın yaşam yolculuğunun en önemli anları ve bunlara denk gelen zamanlar çok net bir kronolojik sıralama ile yazılmıştır.

Yukarıda kitabın içeriği tümüyle açıklanmıştır. Bilim camiasında iyi bilindiği gibi bir monografin birkaç dilde yayımlanabilir ve okuyucunun dikkati çekilebilir. Bu durum özel olarak anılmayı ve ilgiyi hak etmektedir. Yalnızca güçlü bir bilimsel etkiye ve yüksek değere sahip bir çalışma birkaç dilde yayımlanabilir ve okuyucuları cezbedebilir. Bu tür eserler klasik hâline gelir ve bu alanın gelişmesinde büyük bir önem taşır. Söz konusu "Büyük Manasçı Cüsüp Mamay" da bu tür eserlerin listesinde yer alır. Umuyoruz ki yakın bir gelecekte bu kitap Türkiye Türkçesinde de yayımlanacaktır.

Postmodernizm kültürünün tüm hızıyla devam ettiği ve klasik sanatçıların popüler medya dünyasının olumsuz tesiri altında kaldığı modern dünyada, halk eserlerinin anlatıcılarını folklor yöntemleri kullanarak incelemenin önemi muazzamdır. Millî eserleri ezbere bilenlerin daha doğrusu destancıların sistematik olarak incelenmesi veya onlar hakkında bilimsel teorilerin yayınlanması, görüşlerin ve ciddi fikirlerin ortaya çıkması - bütün Türk halklarının sözlü eserlerinin taşıyıcısı olan destancıları tanıyıp öğrenmekte teorik bilgilerimizi zenginleştirir ve bu yönde keşifleri teşvik eder. Dolayısıyla dünya folkloronon, sözlü sanatının (oral tradition) incelenmesi alanında genel olarak Türk Halkları'nın örneklerini sunan materyallerin sayısının artacağını söyleyebiliriz.

NOTLAR

1. Tokon Isak kızıyla Toktobübü Isak kızı aynı yazardır. Bazı baskılarda Tokon Isak kızı, bazılarında ise Toktobübü Isak kızı olarak geçmektedir. Bu baskıda Tokon Isak kızı adıyla geçmektedir.

KAYNAKLAR

- Isak, Tokon; Cumaturdu, Adil. *Büyük Manasçı Cüsüp Mamay*, Artış: Kızılsuu Kırgız Yayın Evi, 2022.
- Karl, Reichl. *Turkic Oral Epic Poetry*. N. Y. London: Garland Publishing, 1992.
- Toktobübü, Isak kızı, Cumaturdu uulu, Adil. *Büyük Manasçı Cüsüp Mamay*, Bişkek: Print Express, 2014.
- Cumaturdu, Adil; Tokon Isak. *Büyük Manasçı Cüsüp Mamay*, İç Moğol Üniversitesi Neşriyatı, 2002.

Vishnuşarman, *Pañçatantra (Beş Kitap)*. Çev. H. Derya CAN, İstanbul: Ötüken Neşriyat, 2020, ISBN: 978-605-155-874-5, 310 sayfa.

Dr. Öğr. Üyesi Gürol PEHLİVAN*

Hint masal klasiklerinin en ünlüsü *Pañçatantra*'dır. Yüzyıllardan beri çok farklı dillere çevrilmesi de bu durumun bir göstergesidir. Bilindiği gibi bu tercümelelerin günümüze ulaşan en eskisi *Kelile ve Dimne* olarak adlandırılan eserdir. Her ne kadar bu kitap, *Pañçatantra*'nın tam bir çevirisi değilse de yüzyıllar boyunca doğu ve batı anlatı geleneği *Kelile ve Dimne* vasıtasıyla *Pañçatantra*'dan etkilenmiştir. Bu durum özellikle hayvan masallarında belirgindir. Türkçede ilk *Kelile ve Dimne* çevirisi 14. yüzyılda yapılmışsa da eserin aslı olan *Pañçatantra* bu talihe sahip olamamıştı. Tanıtacağım çeviriyle eser ilk defa Türkiye Türkçesinde kendi tertibine uygun ve tam metin olarak yayımlanmıştır. Bu noktada konuyla ilgili olanlar, *Pañçatantra*'nın *Pañçatantra Masalları* adıyla yayımlanan Kemal Çağdaş (1962) çevirisini hemen hatırlayacaklardır. Ancak Çağdaş, bu çalışmasında hiçbir zaman *Pañçatantra*'yı bütünüyle çevirdiğini iddia etmemiştir. Çünkü eser, esas itibarıyla bu kitaptaki masallar üzerine bir incelemedir. Araştırmacı, *Pañçatantra*'daki masalları mesajlarına göre tasnif ederek, özet halinde tercüme etmiştir. Türk masal araştırmacıları da çalışmalarında, eğer *Pañçatantra*'nın başka dillerde yapılmış çevirilerinden birini kullanmıyorlarsa, Çağdaş'ın kitabına atıf yapmışlardır. Bu yönüyle Çağdaş'ın araştırması, eserin asıl metninin tercümesinin yokluğunu pek aratmamıştır. Fakat netice itibarıyla Hint masal klasiklerinin neredeyse tamamının Türkçeye kazandırıldığı zamanımızda *Pañçatantra*'nın tam metin olarak tercüme edilmemiş olması büyük eksiklikti. H. Derya Can'ın çevirisi işte bu eksikliği gidermiştir. Nitekim Can'ın çevirisi sayesinde Çağdaş'ın özet tercümelerinde muğlak kalan bazı noktalar açıklığa kavuşuyor. Mesela Çağdaş'ta (1962: 28) "Altın Veren Yılan" olarak verilen masal özetinde sonuç kısmı eksikken, aynı masalın Can'da (2020: 204) "Brahman ve Yılan" başlıklı tam tercümesinde burası mevcuttur. Oysa son kısım, *Kelile ve Dimne* vasıtasıyla Türk masal geleneğinin bir parçası olmuş bu masalın atasözü hâline gelmiş olan "*Sende bu evlat acısı bende bu kuyruk acısı varken biz artık dost olamayız*" ifadesini içermesi bakımından çok önemlidir.

Can, eseri orijinal dili olan Sanskritçeden çevirmiş; ancak İngilizce tercümelemlerle de mukayese etmiştir. Bilindiği gibi *Pañçatantra*'nın nüshaları arasında farklar vardır ve bunlar metin neşirleriyle tercümelere de yansır. Bu noktada çeviride hangi neşrin esas tutulduğu önemlidir. Mütercim hangi neşri esas tuttuğunu bildirmiyor. Ancak verdiği "Çevirmenin Kaynakçası"na bakıldığında Hindistan'da basılmış Sanskritçe neşirler ile bazı İngilizce tercümelere müracaat ettiği görülüyor.

Kitap, halkbilimcileri yakından ilgilendirdiğinden eserin Kemal Çağdaş neşrindeki masal isimleriyle Can'ın tercümesindeki başlıkları karşılaştırıp tablo halinde gösterdim. Bunu üç sebepten dolayı yaptım. İlk olarak eserin orijinalinde başlıklar olmadığından tüm neşirlerde farklı başlıklar görülmektedir. Nitekim Çağdaş da çalışmasının amacına uygun olarak, masal başlıklarını anlatı kahramanı olan hayvanlara göre vermiştir. Oysa Can'ın tercümesinde bu başlıklar farklıdır. İkinci olarak Çağdaş, masalları kitaptaki sırasıyla vermemiş, mesajlarına göre tasnif etmiştir. Can'da ise kitap düzenindedir. Bu uyumsuzluklar, iki çalışmadan da faydalanmak isteyenleri zorlayacak hususlar olduğundan aşağıdaki tablolar halkbilimcilerin işini oldukça kolaylaştıracaktır. Son olarak iki tercüme arasında

* Manisa Celâl Bayar Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Manisa/Türkiye, gurolpehlivan@hotmail.com, ORCID ID: 0000-0002-2984-574X.

masal sayısı bakımından farklılıklar vardır. Tercümelede hangi masalların yer alıp almadığını bilmek özellikle tip, varyant ve motif mukayesesi çalışan halkbilimcilerin işine yarayacaktır.

Pañçatantra bir “Giriş” kısmıyla başlar. Burada tüm masalların içinde yer alacağı ana çerçeveyi oluşturan anlatı yer alır:

GİRİŞ	
Kemal Çağdaş Tercümesi	H. Derya Can Tercümesi
Kralla Üç Oğlu (s. 33)	Başlık Yok (s. 9)

Eserin en hacimli kısmını “Arkadaşlığın Bozulması” başlıklı I. Kitap oluşturmaktadır ve şu masalları ihtiva etmektedir:

I. KİTAP		
	Kemal Çağdaş Tercümesi	H. Derya Can Tercümesi
Giriş	Aslan, Boğa ve İki Çakal (s. 29)	Arkadaşlığın Bozulması (s. 25)
1	Dülger ile Maymun (s. 21)	Çiviye Yerinden Söken Maymun (s. 29)
2	Çakalla Savaş Davulu (s. 37)	Çakal ve Savaş Davulu (s. 43)
3	Kralın Çöpçüsü ile Tüccar (46)	Tüccar Dantila ve Gorambha (s. 50)
4	Brahmanla Hırsız (s. 38)	Asadhabhuti ve Fahişe (s. 57)
5	Koçlarla Çakal (s. 13)	Başlık Yok (s. 60)
6	Dokumacının Karısı (s. 21)	Başlık Yok (s. 60)
7	Yılanla Karga (s. 47)	Dişi Karga ve Kara Yılan (s. 76)
8	Balıkçıl, Balıklar ve Yengeç (s. 26)	Açgözlü Balıkçıl ve Yengeç (s. 77)
9	Aslanla Tavşan (s. 47)	Aslan ve Tavşan (s. 80)
10	Prens ile Dokumacı (s. 48)	Prensese Âşık Olan Dokumacı (s. 69)
11	Nankör Adam (s. 52)	-
12	Bit ile Pire (s. 42)	Bit ve Pire (s. 88)
13	Mavi Çakal (s. 61)	Çakal Çandarava (s. 90)
14	Kuş ile Baykuş (s. 19)	-
15	Deve, Çakal, Kaplan, Karga ve Aslan (s. 27)	Develer ve Kargalar (s. 96)
16	Aslanla Dülger (s. 19)	-
17	Deniz ile Tarla Kuşları (s. 20)	Kız Kuşu Çifti ve Deniz (s. 103)
18	Kaplumbağa ile İki Kaz (s. 36)	Kaplumbağa Kamburiva, s. 105)
19	Üç Balık (s. 59)	Üç Balık (s. 106)
20	Fil ile Serçe (s. 23)	Serçe ve Fil (s. 109)
21	Yaşlı Kaz (s. 55)	-
22	Aslan ile Koç (s. 37)	-
23	Çağdaş'ta bu numara atlanmıştır.	
24	Bedeninden Ayrılan Rahip (s. 61)	-
25	Yılanla Evlenen Kız (s. 42)	-
25¹	Aslan, Kurt, Deve ve Çakal (s. 48)	Aslan ve Çakal (s. 118)
26	Eceli Gelen Papağan (s. 43)	-
27	Kuş ile Maymun (s. 56)	Suçimukha ve Maymunlar Bantosu (s. 125)
	Maymun ile Serçe (s. 57) [IV. Kitap'ta yer aymaktadır.]	Maymun ve Serçe Çifti (s. 126)
28	Dürüst ile Hilebaz (s. 41)	Dharmabuddhi ve Papabuddhi (s. 127)
29	Balıkçıl, Yılan ve Yengeç (s. 28)	Balıkçıl ve Mongoz (s. 131)
30	Demiri Yiyen Fare (s. 34)	Demir Terazi ve Tüccarın Oğlu (s. 132)
31	İki Papağan (s. 33)	-
32	Akıllı Düşman (s. 16)	Bilgili Hırsız (s. 135)

33	Aptal Dost (s. 17)	Kralın Hizmetkârı Maymun (s. 135)
----	--------------------	-----------------------------------

Metin sayısı bakımından en çok farklılık bu kısımdadır. Yukarıdaki tablodan da görüleceği üzere Can tercümesinde yedi masal metni eksiktir.

II. Kitap, “Arkadaşlığın Kazanılması” hakkında olup şu anlatılardan oluşmaktadır:

II. KİTAP		
	Kemal Çağdaş Tercümesi	H. Derya Can Tercümesi
Giriş	Karga, Fare, Kaplumbağa ve Geyik (s. 23)	Arkadaşlığın Kazanılması (s. 141)
1	Bharunda Kuşları (s. 35)	İki Başlı Bharunda Kuşu (s. 307) [V. Kitap'ta yer almaktadır.]
2	Fare ile Brahman (s. 39)	Hiranyaka ve Çudakarna (s. 150)
3	Shandili'nin Pazarlığı (s. 39)	Sandili ve Dövülmüş Susam Tohumları (s. 151)
4	Açgözlü Çakal (s. 13)	Açgözlü Çakal (s. 152)
5	Tüccarın Oğlunun Kaderi (s. 43)	-
6	Zengin Olmak İsteyen Dokumacı (s. 44)	-
7	Boğa ile Çakallar (s. 13)	-
8	Filleri Kurtaran Fareler (s. 46)	-
9	Geyiğin Esaret Hayatı (s. 58)	Çitranga'nın Tuzağa Düşmesi (s. 165)

Can tercümesinde bu kısımda Çağdaş'ta olan dört masal metni yoktur. Ayrıca bir numaralı masal Can'da V. Kitap'ta yer almaktadır. Oysa bu metin, eğer Çağdaş'ın numaralandırması doğrusuysa, eski yayında II. Kitap'tadır. Ayrıca üç numaralı masalın sonuç kısımları farklıdır. Bu da masalların kullanılan nüshalara göre bazen oldukça önemli farklar taşıdığını gösterir niteliktedir.

I. Kitap'tan sonra en hacimli bölümü oluşturan “Kargalar ve Baykuşlar” başlıklı III. Kitap ise şu masalları içermektedir:

III. KİTAP		
	Kemal Çağdaş Tercümesi	H. Derya Can Tercümesi
Giriş	Kargalar ve Baykuşlar (s. 49)	Kargalar ve Baykuşların Savaşı (s. 173)
1	Kuşların Kral Seçimi (s. 25)	Kargalar ve Baykuşlar Arasındaki Savaş (s. 185)
2	Fili Kandıran Tavşan (s. 51)	Tavşanlar ve Fil Sürüsünün Lideri (s. 188)
3	Keklik, Tavşan ve Kedi (s. 28)	Tavşan ve Serçe (s. 191)
4	Brahmanla Keçisi (s. 38)	Üç Hilekâr ve Brahman (s. 197)
5	Yılanla Karıncalar (s. 45)	Karıncalar ve Yılan (s. 199)
6	Altın Veren Yılan (s. 28)	Brahman ve Yılan (s. 203)
7	Geçimsiz Kuğular (s. 35)	Altın Kuğular, Altın Kuş ve Kral (s. 204)
8	Fedakâr Kumru (s. 34)	Güvercin Çifti ve Kuş Avcısı (s. 205)
9	Genç Kadın ve İhtiyar Kocası (40)	Hırsız ve Yaşlı Tüccarın Karısı (s. 211)
10	Brahman, Haydut ve Hortlak (s. 36)	Hırsız, İfrit ve Brahman (s. 212)
11	Prensın Karnındaki Yılan (s. 58)	İki Yılan (s. 213)
12	Safdil Marangoz (s. 18)	Marangozun Karısı ve Aşığı (s. 215)
13	Fare Kızın Koca Seçmesi (s. 40)	Dişi Farenin Evliliği (s. 218)
14	Altın Çıkarın Kuş (s. 51)	Altın Yumurtlayan Kuş, Kral ve Bakamı (s. 222)
15	Konuşan Mağara (s. 59)	Aslan, Çakal ve Konuşan Mağara (s. 223)
16	Yılan ve Kurbağalar (s. 29)	Kurbağalar ve Yılan (s. 228)
17	Brahman ile Karısı (s. 62)	Brahman Yacnadatta (s. 230)

Bu kısımda iki tercümenin masal sayısı bakımından birbirleriyle uyumlu olduğu görülmektedir.

IV. Kitap “Kazanılmış Şeylerin Kaybı” unvanlıdır ve şu anlatıları kapsamaktadır:

IV. KİTAP		
	Kemal Çağdaş Tercümesi	H. Derya Can Tercümesi
Giriş	Timsahla Maymun (s. 53)	Kazanılmış Şeylerin Kaybı (s. 239)
1	Kurbağa ile Yılan (s. 57)	Kurbağa Kral Gangadatta ve Yılan Priyadarşana (s. 244)
2	Eşek, Çakal ve Aslan (s. 18)	Aslan Karalakesera ve Eşek Lambakarna (s. 249)
3	Asker Olan Çömlekçi (s. 37)	Çömlekçi Yudhishthira (s. 252)
4	Aslan Yavrularıyla Çakal Yavrusu (s. 37)	Genç Aslan ve Çakalın Oğlu (s. 253)
5	Nankör Zevce (s. 55)	Brahmanın Karısı ve Topal Sevgilisi (s. 255)
6	Kılıbık Kral ile Veziri (s. 46)	Nanda ve Vararuçi (s. 258)
7	Kaplan Postu Giydirilen Eşek (s. 61)	Kaplan Postu Giymiş Eşek (s. 259)
8	Çiftçinin Karısı (s. 26)	Çiftçinin Karısı (s. 261)
	-	Boynuna Çingirak Asılı Deve (s. 264)
9	Maymun ile Serçe (s. 57)	Maymun ve Serçe Çifti (s. 126) [I. Kitap'ta yer almaktadır]
10	Fili Yiyen Çakal (s. 52)	Çakal, Aslan, Kaplan ve Leopar (s. 266)
11	Yabana Giden Köpek (s. 60)	Yabancı Ülkeye Giden Çitranga (s. 269)

Bu kısımda dikkati çeken ilk nokta, Can tercümesinde yer alan “Boynuna Çingirak Asılı Deve” masalının Çağdaş çevirisinde olmaması; ikinci nokta ise dokuz numaralı masalın Can tercümesinde I. Kitap'ta yer almasıdır.

Eserin son bölümünü oluşturan V. Kitap “Düşüncesiz Davranış” başlığını taşımakta olup ihtiva ettiği masallar şu şekilde sıralanmaktadır:

V. KİTAP		
	Kemal Çağdaş Tercümesi	H. Derya Can Tercümesi
Giriş	Tüccar ve Berber (s. 31)	Düşüncesiz Hareketin Sonu (s. 273)
1	Sadık Gelincik (s. 32)	Brahman'ın Karısı ve Gelincik (s. 277)
2	Dört Haziran (sic.) [Hazine] Arayıcısı (s. 14)	Dört Define Avcısı (s. 278)
3	Aslanı Dirilten Bilginler (s. 32)	Aslan Dirilten Üç Aptal Brahman (s. 283)
	-	Dört Aptal Pandit (s. 284)
4	Kurbağa ile Balıklar (s. 60)	Balık Şatabuddhi ve Diğerleri (s. 287)
5	Müzik Seven Eşek (s. 56)	Müzik Seven Eşek ve Çakal (s. 289)
6	İki Başlı Dokumacı (s. 57)	Dokumacı Mantharaka (s. 291)
7	Brahmanın Rüyası (s. 25)	Brahman'ın Hayali (s. 295)
8	Maymunun Öcü (s. 15)	Kral Çandra (s. 296)
9	Prenses, Cin, At Hırsız ve Maymun (s. 22)	Kral Bhadresena (s. 301)
10	Üç Göğüslü Prenses (s. 45)	Üç Memeli Prenses (s. 303)
11	Brahman ile Cin (s. 40)	İfrit Tarafından Kaçırılan Brahman ve İfrit Candakarman (s. 304)
	Bharunda Kuşları (s. 35) [II. Kitap'ta yer almaktadır.]	İki Başlı Bharunda Kuşu (s. 307)
	-	Brahman Brahmadata (s. 308)

Bu kısımda da Can tercümesinde yer alan “Dört Aptal Pandit” ve “Brahman Brahmadata” masalları, Çağdaş'ta mevcut değildir.

Toplamda Çağdaş tercümesinde var olan on üç masal Can tercümesinde yokken, Can'da bulunan üç masal da Çağdaş'ta bulunmamaktadır. Farklı nüshaların yayımlanmış edisyonlarından kaynaklanan masal sayısındaki bu farklılıklar, doğal olarak bu eserin serbest tercümesi olan *Kelile ve Dimne* nüshaları ve yayımlarında da karşımıza çıkmaktadır.

Bu noktada eseri bütünlüklü olarak Türk kültürüne kazandıran H. Derya Can'ın eserin ikinci baskısında Kemal Çağdaş'ın çalışmasında özet olarak bulunan ve başka edisyonlarda var olan diğer masalların da tam metin çevirilerini, kendi tercümesinin bütünlüğünü bozmadan kitabın sonuna eklemesi çalışmanın değerini artıracaktır.

Son olarak eserin “çerçeve masal” terimiyle ifade edilen birbiri içine geçmiş anlatılardan oluşmuş bir yapıya sahip olduğunu dikkate alarak “İçindekiler” kısmının daha işlevsel bir şekilde düzenlenmesi gerektiğini düşünüyor ve 3. Kitap'ın bir kısmını, bu yapılandırmanın bir örneği olarak vermek istiyorum:

3. Kargalar ve Baykuşlar Savaşı

3.1. Kargalar ve Baykuşlar Arasındaki Savaş

3.1.1. Tavşanlar ve Fil Sürüsünün Lideri

3.1.2. Tavşan ve Serçe

3.2. Üç Hilekâr ve Brahman

3.3. Karıncalar ve Yılan

3.4. Brahman ve Yılan

3.4.1. Altın Kuğular, Altın Kuş ve Kral

3.5. Güvercin Çifti ve Kuş Avcısı

Yukarıda görüldüğü üzere, ondalık sistemle hangi anlatının hangi çerçeve masalın içinde yer aldığını göstermek son derece kolaydır. Bu tasarruf, okuyucu ve araştırmacıların işini çok kolaylaştıracaktır.

Sonuç olarak yüzyıllar boyunca hem dünya hem de Türk masal geleneğini etkilemiş olan bu masal klasiğinin yetkin bir isim tarafından asıl dilinden Türkçeye çevrilmesi, Türkiye’de yapılan karşılaştırmalı anlatı araştırmaları açısından son derece önemlidir.

NOTLAR

1. Kemal Çağdaş tercümesinde bu numara sehven iki kere verilmiştir.

KAYNAKLAR

Can, H. Derya. Vishnuşarman, *Pañçatantra (Beş Kitap)*. İstanbul: Ötüken Neşriyat, 2020.

Çağdaş, Kemal. *Pañçatantra Masalları*. Ankara: Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Yayınları, 1962.

M. Emir İLHAN, Öğrenci Folkloru Antalya'da Eğlence ve Argo Üzerinden Bir Tahrir. İstanbul: Vadi Yayınları, 2021, ISBN 978-605-9114-48-6, 127 Sayfa.

Nesrin ESEN*

Geçmişten bugüne tüm medeniyetler, insanların çeşitli biçimlerde kurdukları ortaklıkların ve bir araya gelerek oluşturdukları geleneklerin bir neticesidir. İnsanları birbirine bağlayan unsur; meslek, din veya dil olabilmekle birlikte önemli olan ortak bir paydada buluşmalarıdır (Dundes, 1998: 143). Bu ortaklığın neticesinde meydana gelen her türlü halk ürününü inceleyen bilim ise folklor olarak adlandırılmaktadır. Kapsam açısından oldukça geniş bir alana sahip olan folklorun diğer bir deyişle halkbiliminin öğrencilere bakan yönünü çeşitli ritüeller ve argo açısından Ahmet Çiçek "Küfür ve Argonun Gündelik İletişimdeki Yeri (Üniversite Öğrencileri Üzerine Bir Alan Araştırması" ve Pınar Karataş "Mülkiyede İnek Bayramı: Ritüel Nitelikleri ve Mülkiyeli Kimliğinin Oluşumundaki Rolü" çalışmalarıyla irdelemiştir. Bu doğrultuda yurtdışında da Bronner, Fine, Poston, Bourdieu ve Passeron, Dundes gibi önde gelen araştırmacıların çalışmaları bilinmektedir.

Öğrenci folkloru üzerine son dönemde yapılan ve önde gelen çalışmalardan biri Akdeniz Üniversitesi, Türk Halk Edebiyatı alanında öğretim üyesi olan M. Emir İlhan'ın "Öğrenci Folkloru-Antalya'da Eğlence ve Argo Üzerinden Bir Tahrir" adlı eseridir. Genel olarak kültür, tarihsel bellek ve aşıklık geleneği üzerine ulusal ve uluslararası yayımlanmış kitap, makale ve bildirileri bulunan Dr. Öğr. Üyesi Muhammed Emir İlhan'ın bu çalışması, öğrenci folkloru alanındaki eksiklik üzerine yoğunlaşmıştır. Eserde, nitel araştırma yöntemlerinden olan gözlem ve görüşme (yapılandırılmış, yarı yapılandırılmış ve yapılandırılmamış) teknikleri kullanılmıştır.

Öğrencilik ve öğrenci folklorunu, ağırlıklı olarak Akdeniz Üniversitesi örneğinde argo ve eğlence ritüelleri açısından şekillendiren çalışma, yirmi beş bölüm, sonuç, kaynakça ve kaynak kişiler başlıklarından müteşekkildir. "Öğrencilik ve Kültür" (9-19) bölümüyle açılan eserde yazar, öncelikle öğrencinin kültürlenme sürecinde aldığı konular üzerinden bir perspektif ortaya koymuştur. İlhan, öğrenciyi tanımlamanın yanı sıra asıl olarak "öğrencilik" hususuna eğilmiş; sosyolojik, ekonomik, psikolojik, kültürel bağlamlarını ve yıllar içerisinde değişen yönlerini ifade etmiştir.

"Öğrenci Folkloru" (20-29) adını taşıyan ikinci bölümde ise genel anlamda "Öğrenci folkloru nedir?" sorusunun yanıtları aranmıştır. Dundes, Gary Alan Fine, McCarl gibi önde gelen araştırmacıların ışığında öğrenci folklorunu temellendiren yazar, hem bu alanı şekillendirecek tamamlayıcıları tasnif etmiştir hem de ileride yapılacak olan çalışmalar için bir modelleme vücuda getirmiştir. "Öğrencinin zamanı değerlendirme biçimi üzerinden" beş ana başlık kurgulanmıştır.

Antalya ve Antalya'da mevcut olan "öğrenci tasarımı" "Antalya'da Öğrencilik" (30-32) bölümünde işlenmiştir. "Kent Eğlence Kültürünün Dili – Öğrenciler ve Antalya" (33-35) bölümünde kentin özellikle gece, müzik ve öğrencilik ilişkisine, zaman-mekân ve dilsel meseleler üzerinden bir bakış sergilenmiştir. "Geleneksel Eğlenceler ve Çağdaş Kent Eğlenceleri" (36-38) kısmında ise her iki eğlence türünün mevcut durumlarının ortaya konulmasıyla birlikte çağdaş kent eğlencelerinde, resmi ve törensel etkinlikler dışında ritüellere rastlanılmadığının belirtildiği yaklaşım, dikkati çekmektedir.

* Akdeniz Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü Doktora Öğrencisi, nsrnck.54@gmail.com.

"Kentin Zamanı" (39-40), "Kent ve Gece" (41-44) adını taşıyan bölümlerin muhtevası ise kent ve insanın dönüşümünün, özellikle araştırmanın temelini teşkil eden kentlilerin "tüketim ve arzu pratikleri"nin bugünkü aldığı hale gelişini içermektedir. "Antalya Kent Eğlencelerinde Barlar ve Gece Kulüpleri" (54-56) kısmında, bir yaz kenti olan Antalya'nın ekonomik olarak da önemli bir yekûn tutan turizmiyle birlikte geleneksel yaşamdan sıyrılmış görünümüne ve şehrin ana eğlence bölgelerine değinilmiştir.

"Kentte Eğlence ve Kitle" (45-48) bölümünde ise çalışmanın merkeze alınan popüler kültür menşei bir eğlence türü olan bar ve gece kulüplerinin, kitle doğrultusunda "anlık" birlikleri ve birliktelikleri oluşturan bir yer olduğu öne sürülmektedir. Gece eğlencesi tarzının öğrencinin zaman ve yaşam biçiminin "merkezi unsurlarından biri" olarak ele alındığı "Kent Eğlencesi ve Öğrenciler" (49-53) başlığı aynı zamanda bu eğlence türüne öğrencilerin ilgi duymasının sebeplerini de içermektedir. M. Emir İlhan, çalışmanın "Gece Kulübü ve Barlarda Eğlence Yaşamın(d)a Dahil Olanlar: İçmenin Halleri" bölümünden itibaren oluşturduğu anket üzerinden Akdeniz Üniversitesi öğrencilerine sorulan soruların cevaplarını ve çıkarımlarını ortaya koymuştur. Bu minvaldeki ilk bölümü teşkil eden "Gece Kulübü ve Barlarda Eğlence Yaşamın(d)a Dahil Olanlar" (57-59) başlığında, eğlence mekanına gitmeden önce yapılan davranışlar ve durumlar veya mekana gitmeye karar veriş anında işlevselleşen kelime ve kelime grupları, kullanılış anlamlarıyla birlikte verilmiştir. "İçmenin Diğer Halleri" (60-61) kısmındaysa eğlence mekânında içkinin sipariş şekli, sunuşu ve yan ürünlerinin tanımlanması, içkinin etkisini artırma amacıyla kullanılan diğer unsurlar, yine kaynak kişilerin verileri üzerinden irdelenmiştir.

Yazar, "Jestler ve Bir Dans" (62-63) "kadeh kaldırma"nın eğlencenin başlangıcının bir göstergesi olduğuna ve bu durumda kullanılan ifadelere yer vermiştir. Gece kulüpleri ve bar gibi mekanlarda kurulan ilişki biçimleri ve sıklıkla karşılaşılan üç tipe dair görüşler, kaynak kişilerin bilgilendirmeleri ışığında "İlişkiler ve Tipler" (64-66) başlığını oluşturmuştur. Yine aynı mekanlarda kullanılan maddelere ilişkin adlandırmalar, kullanım şekli ve kullanım biçimiyle ilişkili tabirler "Keyif Verici ve Uyuşturucu Maddelerin Hali" (67-68) kısmında toparlanmıştır. Bu bölümlerin genel çıkarımlarını irdelleyen, gece ve eğlencenin sonucu olarak okunması gereken "Gecelerin ve Eğlencenin Neticesi veya Netice-bahş" (69-70) kısmı gece eğlencelerinin değişen yüzüyle birlikte günümüzde gece ile olan ilişkiyi açığa kavuşturmuştur. Yazar, öğrenci folklorunun en önemli bileşenlerinden biri olarak argoya da değinmiş, "Yetişkin Dili Okullu Dili-Öğrenci Argosu" (71-74) başlığı altında, bu konu hususunda önde gelen araştırmacıların görüşlerini ve özellikle argonun tam olarak ne anlama geldiğine dair nitelikleri sıralamıştır.

Argo kullanımı üzerine hatırı sayılır bir sözlük oluşturan yazar, öğrencilerin nazarından günlük konuşmalar, sınavlar esnasındaki tutumlar, hocaların beden, tip ve tavırları, cinselliğin hal ve evreleri, ekonomik durumlar ve maddi olanaklar, politik ve siyasal haller gibi sınıflandırmalar üzerinden 71 kaynak kişi ve 283 maddeyle şekillendirdiği bir çalışma ortaya koymuştur. Argo sözlüğünün dikkati çeken sonuçlarından biri ise kaynak kişilerin cinsiyeti gözetilmeksizin kullanılan kelime ve kelime gruplarının "erililik"inin göze çarpmasıdır.

Tüm bu bilgiler ışığında esere bakıldığında çalışma, öğrenci folklorunun Türk sahasında tanınmasını sağlayan yenilikçi bir yaklaşıma sahiptir. Öğrenci folklorunu eğlence ve argo başlıkları altında kurgulayan çalışma, öğrenci folkloruna dahil edilebilecek mutfak, spor, dans ve inanç gibi pek çok kulvar üzerinden de yürütülebilir. Yazar, önsözünde ifade etmekle birlikte eğlence konusundaki alan çalışmasını daha çok kentin içinde özel bir husus olarak değerlendirmiştir. Aynı zamanda argo kısmında da çözüm-

leyici bölüm, birinci bölüme göre eksik kalmıştır denilebilir. Bu bölüm, daha çok derleme verisinin ortaya konması ve diğer argo kaynaklarıyla karşılaştırılması şeklinde işlenmiştir.

Öğrenci argosuna ait kentsel bir sözlük oluşturan çalışmanın literatüre bir diğer katkısı ise öğrencilerin sosyal, kültürel ve ekonomik durumları hakkında da çıkarımlar yapılabilmesine imkân sağlamasıdır. Ayrıca belirtmek gerekir ki; öğrencilerin arasındaki bu özel dili, argo ve eğlence üzerinden gözler önüne seren eseri, öğrenci folkloruna bir giriş niteliğinde başat bir çalışma olarak değerlendirmek mümkündür. Öğrencilerin iç dünyalarına, konuşma araçlarına ve ritüellerine dair elde edilen tüm bu veriler, ülkemizde bu yöndeki çalışmalara dair bir katkı sağlamakla birlikte ışık tutacaktır.

KAYNAKLAR

Dundes, Alan. "Halk Kimdir?". Çev.: Metin Ekici. *Millî Folklor*, 37 (Bahar 1998): 139-153.

PERFORMANS OLARAK SÖZLÜ SANAT*

Yazan: RICHARD BAUMAN
Çeviren: Prof. Dr. Işıl ALTUN**

ÖZET

Sözlü sanat üzerine metin merkezli bakış açılarından ayrılarak, folklor, konuşma etnografisi, sosyolingüistik ve edebi dil incelemelerindeki son çalışmalarından türetilen ve sözlü sanatı bir performans olarak gören bir yaklaşım geliştirilmiştir. Bu yaklaşımda türler, eylemler, roller ve etkinliklerdeki performansın örüntüsünün yanı sıra metin, etkinlik ve sosyal yapıda kendini gösteren performansın ortaya çıkan niteliği tartışılmıştır.

Giriş

Bu yazı, bir konuşma biçimi olarak icra odaklı bir sözlü sanat kavramı geliştirmeyi hedeflemektedir. Sözlü sanata performans veya icra odaklı bir yaklaşımla bir çerçeve oluştururken, temelde halk bilimci perspektifi ile bakılmakla birlikte, başta antropoloji, dilbilim ve edebiyat eleştirisi olmak üzere geniş bir disiplin yelpazesinden kavramlar ve fikirler de göz önünde bulundurulmaktadır. Bu disiplinlerin her birinin sözlü sanat üzerine kendine özgü bir perspektifi ve kendilerine göre köklü, bilimsel geleneği vardır. Bununla birlikte, en azından Herder'den bu yana, sözlü sanat çalışmalarında, akademik disiplinleri ayıran sınırların ötesindeki bir entelektüel düzeyde çalışmalar yürütmüş Edward Sapir, Roman Jakobson ve Dell Hymes gibi kişilerin, insan topluluklarında sosyal ve kültürel yaşamın estetik boyutunun dilin kullanımında ortaya çıkmasına yönelik olarak duyulan ortak ilgi gibi, tezahür eden bütünleştirici bir gelenek vardır. Bu makalede de, bu bütünleştirici geleneğin ruhuyla hareket edilecektir.

Alandaki bir dizi yeni perspektifi belirlemek için bir araya getirilen ve halk bilminde kavramsal ve teorik denemelerden oluşan yakın tarihli bir koleksiyonun önsözünde, koleksiyona katkıda bulunanların bir mihenk taşı olarak performansla yönelik ortak bir ilgiyi paylaştığı vurgulanmıştır (Bauman, 1972a). Performans terimi, koleksiyona katkıda bulunanların birçoğu tarafından kullanıldı, çünkü terim sanatsal eylemlerle ilgili olarak iki anlam ifade etmekteydi: birincisi genel anlamda folklor etkinliği; ikincisi ise icracıyı, sanat formunu ve izleyiciyi de içeren icra eylemiydi ve terim her iki anlamda da halkbiliminde performans yaklaşımını geliştirmek için merkezi önem taşımaktadır. Bu kullanım, "performans" teriminin geleneksel anlamıyla iyi bir uyum içindeydi, materyali öne çıkaran halk biliminden iletişimi esas alan halk bilimine temel yönelişi işaret etmeye yaramıştı ve halk biliminde yeni yönelimlere ışık tutmaya uygun bir nitelikteydi. Ancak, geleneksel anlamlar, kavramsal titizlikteki eksiklik analitik iç görüyü ilerletmek yerine, kısıtlamaya başlayınca kadar bilimsel bilgi taşıyabilir. Geleneksel anlamından uzaklaşıldığında ve sözlü sanatla ilgilenen artan sayıda halkbilimci ve antropoloğun nazarındaki merkezlilik göz önünde bulundurulduğunda, halk bilimsel açıdan performansın kavramsal içeriğini iletişimsel bir olgu olarak genişletmeyi amaçlayan çabalar için uygun zaman gelmiş görünmektedir. Bu makalenin amacı budur.

Yazımıza başlamadan önce yönlendirici ve terminolojik bir noktaya değinmek gerekir: en azından yazımızda geliştirilecek fikirlere temel teşkil etmesi açısından performans yaklaşımının esas olarak sosyolingüistik ve antropolojik kökenleri ile tutarlı olan "sözel sanat" ve "sözlü edebiyat" terimleri, daha yaygın ve sorunlu bir terim olan folklor'dan daha iyi bir referans çerçevesi sağlar. Bu makale çerçevesinde yalnızca bir konuşma biçimi ve ona eşlik eden olgu ve olaylarla ilgili olduğu sürece "sözlü sanat" daha

* Geliş tarihi: 28 Ocak 2022 - Kabul tarihi: 1 Ağustos 2022

** Kocaeli Üniversitesi Fen- Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, isil@kocaeli.edu.tr.

da iyi olabileceksen ve bu terim yararlı bir amaca hizmet edebileceksen folklor, antropoloji veya dilbilim disiplinlerinin hiçbirinde kullanıma konmadı. Pek çok şey folklor adı altında incelenmiştir, ancak sözlü sanat her zaman daha geniş bir alanın merkezinde veya merkezinin yakınında olmuş ve antropolojik halk bilimciler ile onlar gibi düşünenler arasında temel ortak bir zemin oluşturmuştur. Buna göre, önceki paragrafın "folklorundan", takip eden paragrafların "sözlü sanatına" geçiş ne emsalsizdir ne de keyfidir, bilakis aşağıda geliştirilecek olan fikirlerin içinde bulunduğu söylem evrenini biraz daha açık hale getirmek umuduyla formüle edilmiştir.

Burada, zaten bilinenleri uygun bir şekilde yeniden etiketlemekten çok daha fazlasının amaçlandığını da açıklığa kavuşturulalım. Bu sayfalarda geliştirilecek icra anlayışı, yalnızca halkbilimciler ve antropologlar tarafından uzun zamandır incelenen bilindik sözlü edebiyat türlerine alternatif bir bakış açısı sunmakla kalmayıp daha fazlasını da dile getirir. Performans, bizim kavrayışımız ve örneklerimizle açıklamak için seçildiği biçimiyle, belirlenmiş ve sınıflandırılmış estetik türleri ve diğer sözlü davranış alanlarını bir konuşma biçimi olarak genel ve bütünleşik sözlü sanat anlayışına bağlayan birleştirici bir bağ olarak algılanmalıdır. Sözlü sanat, bir taraftan hem mit anlatımını hem de toplumun belirli üyelerinin ağzlarını her açtıklarında onlardan beklenen konuşmaları kapsarken, diğer taraftan, onları kültüre özgü ve değişken şekillerde, her kültürde ve toplulukta etnografik olarak keşfedilmesi gereken biçimlerde bir araya getiren bir performanstır.

Performansın Doğası

Sözlü sanatın doğasına dair modern teoriler, ister antropolojide ve dilbilimde, ister edebiyatta olsun, ezici bir çoğunlukla, metinlerdeki biçimsel özelliklerin özel kullanımları veya örüntüleri bağlamında inşa edilme eğilimindedir. Sözlü sanatın özü olarak genel formülasyonlar temelde bir "mesaja mesaj olarak odaklanmaya;" (Jakobson 1960: 356; Stankiewicz 1960: 14-15) veya "iletişim ihtiyaçlarının ötesinde ve ifade biçimiyle ilgili bir kaygıya" (Bascom 1955: 247) işaret ederler. Diğer bazı formülasyonlar ise, böyle bir odaklanmanın veya kaygının doğası veya sonuçlarına daha fazla odaklanmaktadır, örneğin, sözlü sanatın mihenk taşının dil araçlarının maksimize edilmiş bir şekilde kullanılmasında yattığı öne sürülmektedir ve bu kullanım sıra dışı olarak algılanmaktadır "(Havrainek 1964: 10). Bazı dilbilimciler için, sözlü sanatta "toplumun üyelerince kullanılan dilin normlarından bir şekilde sapıldığı" yolunda bir anlayış varken (Leech 1969: 56; çapraz başvuru Stankiewicz 1960: 12; Durbin 1971), diğer bazı dilbilimciler ise "şairin kendisini özgürce ifade etmesini kısıtlayan *ek biçimsel yasaların* çokluğuna dikkat çekmektedir (Fonagy 1965: 72; orijinalinde italik).

Farklılıkları, odak noktaları veya vurguları ne olursa olsun, tüm bu yaklaşımlar metnin merkezli bir sözlü sanat anlayışı oluşturur. Herkes için, bir ifadenin sanatsal, estetik kalitesi, metinsel ögenin sözel olarak inşasında, yani dilin kullanılma biçiminde yatar. Elbette, metni genel dilbilimsel normların arka planına göre değerlendirmek, en azından örtük olarak gerekli görülebilir, ancak bu yaklaşımların savunucuları için analiz materyali ve hareket noktası olarak sadece metnin kendisi vardır. Bu da sözlü sanatın bir iletişim türü, bir konuşma biçimi ve sonuç itibarıyla da performans olarak anlaşılması için anlamlı bir çerçevenin geliştirilmesine ciddi kısıtlamalar getirir.

Elbette, biçimsel ya da başka terimlerle saptanan sanatsal metinlerden, sırf bu tür metinlerin nasıl eyleme dönüştürüldüğüne bakarak, performans çözümlemeye geçmek mümkündür. Ancak bu, birincil sosyal gerçekliği sözel iletişimle doğasında taşıyan fenomenlere (görüngülere) iletişim sürecinin soyutlanmış metinsel ürünleri açısından bakarak geriye doğru ilerlemektir. Göreceğimiz gibi, yazıya dökülmüş sözlü edebi me-

tinler, sözlü sanatın biçimsel ölçütlerini yerine getirebilse de doğru bir şekilde kaydedilmiş olsa da ve geleneksel bağlamlarında performansla güçlü bağlar taşıyalar da yine de performansın ürünleri değil, başka bir iletişimsel biçimin ürünü olabilirler. Koleksiyonlarımızdaki metinlerden kaç tanesi gerçek bir performanstan ziyade aslında aktarıcılarının özetlerini veya performans raporlarının ve performans formlarının kayıtlarını barındırıyor? (Tedlock 1972 ile karşılaştırm). Performansın doğasının saptanmasıyla ve onun diğer konuşma biçimlerinden ayrı tutulmasıyla, başka hususların yanı sıra toplanan sözlü edebi metinlerin orijinalliğinin bir ölçütüne de sahip olunacaktır.

Performans merkezli bir sözlü sanat anlayışı, performans odaklı bir yaklaşımı gerektirir. Böyle bir yaklaşımda, dilsel özelliklerin biçimsel manipülasyonu, müstakil bir iletişim şekli olarak algılanan ve tanımlanan performansın doğasına ikincildir.

En azından Platon'un edebiyatın yalan olduğu konusundaki ısrarını dile getirdiği döneme kadar uzanan çok eski bir sözlü sanat anlayışı vardır. Sör Philip Sidney'in sık sık alıntılanan özdeyişinde de ortaya çıkan "şair hiçbir şeyi onaylamaz" (Ohmann 1971: 5) anlayışı, sözlü sanatın bir öğesinin anlamının, önerme içeriği ne olursa olsun, sözlü sanat olarak ifadenin doğası gereği bir şekilde iptal edildiğini veya etkisiz hale getirildiğini savunur. Bu anlayışın daha yeni bir ifadesi, İngiliz Sıradan Dil filozofu J. L. Austin'in yazılarında bulunabilir. Austin, "her türlü ifadenin", "sahnedeki bir aktör tarafından dile getirildiğinde veya kendi kendine konuştuğunda (monolog), tuhaf bir şekilde içinin boşalacağını veya geçersiz olacağını" savunur ve şöyle devam eder: "Bu tür durumlarda dil, özel yollarla - anlaşılır bir şekilde - ciddi bir şekilde değil, ancak dilin *etiyoasyonları* (zayıflatılması) doktrini kapsamına giren normal kullanım biçimleri üzerinde *iç türemeli* (asalak) bir yapıya dönüşür" (Austin 1962: 21-22; orijinal olarak italiktir).⁴

Austin'in, ön yargısının bir ürünüdür diyerek, bahsettiği kullanımların dil üzerinde zayıflatıcı bir etki yarattığı yönündeki talihsiz önermeyi bir kenara bırakırsak, atıf yapılan pasajdan performansın dilin temel göndergesel kullanımlarının (Austin'in terimleriyle "ciddi", "normal") bir dönüşümünü temsil ettiği önerisini çıkarsayabiliriz. Başka bir deyişle, bu tür sanatsal performanslarda, iletişimsel değiş tokuşta izleyiciye, "Söylediklerimi özel bir anlamda yorumlayın; kelimelerin tek başına ve sözlük anlamlarıyla kastettiklerine bakarak kazandıkları anlamlarla ifade edilene bakmayın" denmektedir. Bu, performansta, içinde iletilen mesajların anlaşılması için gereken kendine özgü yorumlayıcı bir çerçeve oluştuğunun ve bu çerçevenin en azından bir başka çerçeve olan düz anlam çerçevesiyle çeliştiğinin ileri sürülmesine yol açabilir.

Burada "çerçeve" terimini kullanırken, Austin'den değil, Gregory Bateson'un güçlü içgörülerinden ve Erving Goffman'ın (1974) daha yeni ve aynı derecede kışkırtıcı çalışmasından yararlanıyorum. Bateson, ilk olarak, yeni ufuklar açan makalesi "A Theory of Play and Fantasy" (1972 [1955]: 177-193) 'de sistematik olarak çerçeve kavramını mesaj usullerini (veya dizilimlerini) (1972[1956]:222), ayırt etmeye yönelik yönergeler sağlayan tanımlanmış bir yorumlayıcı bağlamda geliştirdi. Bu teoriye ve Goffman'ın dile getirdiği bazı hususlara aşağıda daha ayrıntılı olarak döneceğiz. Bir çerçeve olarak performans kavramının yukarıda Austin'in düşüncesiyle bağlantılı olarak düz anlamsal iletişimle tezat teşkil ettiği dile getirilmiş olsa da bu iki çerçevenin yanı sıra diğer birçok çerçevenin tanımlanabileceğini de şimdiden açıkça ifade etme zorunluluğu vardır. Örneğin:

-Dokundurma (kinaye); söylenen kelimelerin, ifadenin anlamı ile örtülü ve dolaylı bir ilişki içerdiği şeklinde yorumlanması gerekir (çapraz başvuru Austin 1962: 121);

-Şaka; ifadede kullanılan kelimelerin anlamları dışında bir kasıtlı kullanıldığı ve ciddiye alınmaması gerektiği şeklinde yorumlanmalıdır (çapraz başvuru Austin 1962: 121);

-Taklit; konuşma tarzının başka bir kişi veya kişiliği temel alarak yapıldığı şekilde yorumlanmalıdır;

-Tercüme; konuşulan kelimelerin, orijinal olarak başka bir dilde veya koddaki konuşulan kelimelerin eşdeğeri olacağı şeklinde yorumlanmalıdır;

-Alıntı; Burada söylenen sözler, konuşmacıdan başka birinin sözleri olarak yorumlanmalıdır.

Bu liste hemen akla geliveren, iletişimin gerçekleştirilebileceği olası yorumlayıcı çerçeveleri yeterince örneklemeden, kısmi ve detaylandırılmamış bir listedir. Ayrıca, listelenen çerçevelerin tek başına olduğu kadar birlikte de kullanılabileceğine dikkat edilmelidir. Austin gibi teorisyenler bir şekilde düzenlamsal çerçevenin diğerlerine göre önceliğe sahip olduğunu öne sürmelerine rağmen - daha "normal" - bu teori için gerekli değildir ve aslında teoriyi üretkenliğini engelleyecek şekilde saptırmaktadır (Fish 1973). Düzenlamlılığın tanımlanmasının bilindik zorluğu bir yana, yerleşmiş iletişimde diğer çerçevelerin hiçbirinden daha sık veya "normal" olmadığına ve aslında sözlü iletişimde mutlak düzenlamlılık gibi bir şeyin gerçekte var olamayacağına dair artan kanıtlar vardır (Burns 1972; Goffman 1974). Amaçlarımız için gerekli olan şey, performansın kendine özgü bir çerçeve olarak kabul görmesi ve diğer çerçeveler gibi belirli topluluklardaki konuşmacılara iletişimsel bir kaynak teşkil etmesidir.

O halde ilk büyük görev, performansın ne tür bir yorumlayıcı çerçeve oluşturduğunu veya çerçeveyi temsil ettiğini önermektir. Performansa özgü olan iletişim nasıl yorumlanmalıdır? Aşağıda dile getireceklerim, performans çerçevesinde oluşturulan yorumlayıcı yönergeleri belirlemeye yönelik öncül bir çabayı sergilemektedir.

Temelde bir sözlü iletişim türü olarak performans, iletişimsel ustalığın veya yeterliğin sergilenmesi için dinleyiciye karşı sorumluluk üstlenmeyi barındırır. Bu yeterlik, sosyal olarak uygun yollarla konuşma bilgisine ve yeteneğine dayanır. Performans, icracı için, izleyiciye karşı, göndergesel içeriğin ötesinde ve üstünde, iletişimin gerçekleştirilme şekliyle ilgili hesap verilebilirlik varsayımını içerir. Ortaya koyuluş biçimiyle icracının ifade eylemi, onun ustalığını sergilemedeki göreceli becerisi ve etkinliği açısından izleyicinin nazarında değerlendirmeye tabi bir konu veya nesne durumundadır.⁷ Ek olarak, ifade eyleminin, kendisinde için keyif veren nitelikleri vasıtasıyla, deneyimin zenginleştirilmesi için uygun bir malzeme barındırması durumu da söz konusudur. Performansta bu nedenle ifade eyleminde özel dikkat ve üst düzey farkındalık öne çıkar ve izleyiciye ifade eylemine ve icracıya daha bir alıcı gözüyle bakma yetkisi verir.⁸ Bu açıdan bakıldığında performans, bir dil kullanım biçimi, bir konuşma biçimidir. Sözlü sanat teorisi için bu tür bir kavramsallaştırmaya gitmemizin anlamı şudur: sözlü sanatı iletişimsel terimlerle kavramsallaştırmak için artık bağımsız biçimsel gerekçelerle tanımlanan ve daha sonra icrada eyleme dökülen yapay metinlerden yola çıkmaya gerek yoktur. Aksine, burada geliştirilen yaklaşım açısından performans, sözlü iletişim olarak bizzat sözlü sanat alanının yapı taşı oluşturur.

Önerdiğimiz performans kavramının uygulanmasını deneysel terimlerle göstermek için bu noktada bazı örnekler yararlı olabilir. Elinor Keenan, Madagaskar Cumhuriyeti'nin yayla bölgesindeki bir topluluk üzerine yazdığı metinlerin birçoğunda (Keenan 1973, 1974), bu topluluk tarafından tanımlanan iki ana konuşma biçimini betimler. Yerli terminolojide resaka olarak adlandırılan, yerel büyükler tarafından "günlük konuşma" veya "basit konuşma" olarak nitelendirilen birinci konuşma biçimi kabaca gayri

resmi konuşma olarak tanımlanabilir. Bizim ilgi odağımız daha çok ikinci konuşma biçimi olan kabary'dir. Kabary, Keenan tarafından "hitabet diyebileceğimiz törensel konuşma" olarak dile getirilmiştir. Aşağıdakiler Keenan'ın tarifinden alıntılardır:

Hem geleneğin hem de sanatsal ifadenin odak noktası olarak kabary, büyük bir ilgi ile karşılanmaktadır. Bir kabary performansının ardından konuşmacıların becerilerini ve yaklaşımlarını değerlendiren yaşlı grupları görmek sıklıkla rastlanılan bir olaydır. Dinleyicisini memnun eden bir konuşmacı, "O çok keskin bir konuşmacıdır" Çok hazırlıklıydı, o gerçek bir konuşmacı, babasının çocuğu." gibi övgülerle ödüllendirilir. Sözlerinin 'iyi düzenlenmiş ve dengeli' olduğu söylenir. İcrası da 'tatmin edici' olarak tanımlanır... Değerlendirmeler, icracının hem dolambaçlı bir hitabeti idare etmesindeki beceriye hem de bu hitabetin sırasını ve içeriğini yöneten belirli kuralları takip etme becerisine dayanmaktadır [1973: 226-227].

Dahası, "kabary performansları... geleneksel hitabet bilgisinin sergilendiği platformlardır" (1973: 229). Özellikle düğün kabary'si, "kültürdeki en gelişmiş sanat biçimidir ve tüm katılımcılar için büyük bir keyif ve ilgi kaynağıdır" (1973: 242).

Bu açıklamadan açıkça anlaşılıyor ki, kabary Malagasy yaylası için bir performans alanını temsil etmektedir. Kabary'e icracı olarak katılmak, dinleyicilere karşı sorumluluk üstlenerek geleneksel kabary biçimlerinde beklenen ustalığı sergilemek ve yapılacak konuşmayı hitabet kalitesi açısından değerlendirmeye tabi kılmak anlamına gelmektedir. Bir konuşmacıyı, sözlerinin düzenlenme şekli nedeniyle hatip olarak değerlendiririz. Kabary performansları, iyi icra edildikleri takdirde, gerçekten de gerçekleştirildikleri biçim nedeniyle denetçiler için bir zevk ve memnuniyet kaynağı olarak hizmet ederek yoğun bir ilgiye ve değerlendirmeye tabi tutulur. Malagasy yaylasındaki sözlü sanat etnografisi, bu yolla aslen kabary performansının etnografisi haline gelir.

Filipinler'deki İlongotlar arasında, Michelle Rosaldo tarafından tanımlanan üç ana konuşma stili vardır: biçimsel olarak işaretlenmemiş "düz konuşma" (qube: nata qupu), yakarı (nawnaw) ve üçüncü bir stil, qambaqan, "dolambaçlı" veya esprili konuşma (Rosaldo 1973). Rosaldo'nun anlattıklarından nawnaw'ın performans içerip içermediği tam olarak belli olmamakla birlikte qambaqan stiline çok açık bir şekilde performans içerdiği görülmektedir. Qambaqan "sanatsal, esprili, çekici", "bir gösteri, performans ve poz dili"dir (Rosaldo 1973: 197-198). Mevcut bağlamımızda İlongotlar hakkında konuşmamızın özellikle dikkat çekecek olan yanı, bu kültürde sözlü sanat alanında ilk akla gelen masal anlatımının bir tür "düz konuşma" olarak sınıflandırılmasıdır. Yani hikâye anlatma İlongotlar için bir performans biçimi değildir, dolayısıyla da kültüre özgü iletişimsel terminolojide, bir sözlü sanat biçimi de değildir. İlongotlar arasında konuşma evreni, hikâye anlatımının performans olarak sergilendiği diğer birçok kültürden farklı bir şekilde organize edilmiştir.

Örneğin, Hrdlidkova'nın da tanımladığı gibi Japon profesyonel hikâye anlatıcıları, bu yazı bağlamında kesinlikle performans sanatçılarıdır; çünkü onların izleyicileri için, "ekseriyetle bir hikâyenin nasıl anlatıldığı, hikâyenin ne anlattığından daha önemlidir... Hikâyeciler, [hikâye anlatımı] unsurlarına hâkim olmayı, sanatlarının kamusal alanda başarılı bir şekilde uygulanmasında gerekli bir ön basamak olarak görür, çünkü seyirci onlardan yalnızca yerleşik bir yorumlama biçimi beklemekle kalmaz, aynı zamanda onları sanatçılara özgü sanat derecelerine göre de değerlendirir "(Hrdlidkovi 1969: 193; italik orijinal). Yani öykü anlatımı, öyküyü anlatma biçimindeki bir yetkinliğin sergilenmesini içerir; hikâyeler anlatıldıkları biçime göre değerlendirmeye tabidir. İzleyici, anlatıcının ifa becerisine koşut olarak performanstan zevk alır ya da almaz (1969: 193).

Burada vurgulanması gereken nokta, nasıl ki konuşmanın kendisi bir kültürel sistem (ya da kültürel sistemlerin bir parçası) olarak, konuşma topluluğundan konuşma topluluğuna geçeceği gibi, performansın ve sözlü sanatın doğası ve kapsamı da kültürden kültüre geçecektir (Bauman 1972b). Performans etnografyasında sorulması gereken temel sorulardan biri, hangi tür konuşma aktivitesinin performans kapsamında kabul edildiği ve geleneksel olarak hangi konuşma türlerinin performans statüsünde olduğudur. Yani, ne tür konuşmaların geleneksel olarak topluluk üyeleri tarafından bir performans şeklinde sunulması beklenir?⁹ Örneğin St. Vincent'liler için performans, hitaptan hikâye anlatmaya, dedikodudan konuşma engelli konuşmaya kadar çok geniş bir konuşma aktivitesi yelpazesinde tanımlanabilirken, on yedinci yüzyılda Quaker'lara gelince bazı nedenlerden dolayı genel olarak konuşmaya yönelik tutumlar performansı son derece dar bir faaliyet yelpazesine sınırlanmıştır (Abrahams 1970; Abrahams ve Bauman 1971; Bauman 1974, 1975). Performans penceresinden bakıldığında, sözlü sanatın kayıtsız şartsız biçimsel terimlerle tanımlanan "halk masalları, mitler, efsaneler, atasözleri, bilmeceler ve diğer" edebi biçimler "den oluştuğunu ileri sürmek mümkün değildir (Bascom 1955: 245). Takip eden paragraflarda sözlü sanatın kültüre özgü doğasına performans olarak göz atacağız.

Yukarıda öne sürülen performans anlayışının diğer sonuçlarına ilişkin bir tartışmaya başlamadan önce, tanımlanması gereken ve çerçeve olarak nitelendirdiğimiz performans kavramının ayrılmaz parçası olan bir ana unsur daha vardır; bu da çerçevelemenin gerçekleştirilme şekli veya çerçevelerin oluşturulduğu veya yaratıldığı süreçtir ki bu sürece ben Goffman'ın kullandığı şekliyle performansın kodlanması işlemi olarak bakıyorum (Goffman 1974). Burada yine Bateson'un, iletişimsel etkileşimin iletilen herhangi bir mesaj ya da mesajların nasıl yorumlanacağına dair talimatlar taşıyan bir dizi açık veya örtük mesaj içerebilen bir özelliği olduğuna dair güçlü içgörüsünden faydalanabiliriz. İletişim hakkındaki bu iletişimi Bateson, meta-iletişim olarak adlandırdı (Ruesch ve Bateson 1968: 209). Bateson'un deymiyle, "bir çerçeve meta iletişimseldir. Bir çerçeveyi açıkça veya örtük olarak tanımlayan herhangi bir mesaj, doğrudan (kendiliğinden), alıcıya çerçeve içinde bulunan mesajları anlama girişiminde yardımcı olur veya ilgili yönergeleri verir" (Bateson 1972 [1955]: 188). Performans da dâhil olmak üzere tüm çerçevelemeler, kültürel olarak gelenekselleştirilmiş meta-iletişimin kullanılmasıyla gerçekleştirilir. Deneyime dayalı olarak, bu, her konuşma topluluğunun performans çerçevesini kodlamak için kültürel olarak gelenekselleştirilmiş ve kültüre özgü yollarla kendi öz kaynakları arasından yapılandırılmış bir dizi ayırt edici iletişim araçlarının kullanılmasını gerektirir- öyle ki belli bir çerçeve içinde gerçekleşen tüm iletişim o topluluk için performans olarak anlaşılmalıdır.

Performansı kodlamaya yaradığı için çeşitli kültürlerde geniş çapta belgelenmiş olan iletişim araçlarının şekli olarak bir listesinin derlenmesi zor değildir. Böyle bir liste asgari olarak şunları içerecektir:

(1) özel kodlar, örneğin performans için ayrılmış (saklanmış, reserve edilmiş) ve performansı tanılayıcı arkaik veya ezoterik (gizlemlî) dil (örneğin, Toelken 1969; Sherzer 1974);

(2) geleneksel açılışlar ve kapanışlar gibi performansı işaret eden özel formüller veya performansı duyuran veya öne süren açık ifadeler (örneğin, Crowley 1966; Reaver 1972; Uspensky 1972: 19; Babcock-Abrahams 1974);

(3) mecaz, metonim vb. Gibi mecazi dil (örneğin Keenan 1973, 1974; Fox 1974; Rosaldo 1973; Sherzer 1974);

(4) kafiye, ünlü uyumu, diğer koşutluk türleri gibi biçimsel üslup araçları (Jakobson 1966, 1968; Stankiewicz 1960: 15; Austerlitz 1960; Gossen 1972, 1974; Fox 1974; Sherzer ve Sherzer 1972);

(5) tempo, vurgu ve ses perdesine ilişkin özel vezin veya ölçü kalıpları (örneğin, Lord 1960; Tedlock 1972);

(6) ses kalitesi ve seslendirmeye ilgili özel paralinguistik kalıpları (örneğin, Tedlock 1972; McDowell 1974);

(7) geleneğe başvurma (örneğin, Innes 1874: 145);

(8) performansın reddi (örneğin, Darnell 1974; Keenan 1974).

Yukarıda listelenen araçların biçimsel ve geleneksel doğası, performansın kendisinin doğasıyla önemli bir ilişkiye sahiptir. Burke, izleyicide işbirlikçi bir tutumunun uyandırılması yoluyla izleyicinin katılımını sağlamada biçimsel kalıpların rolü veya gücü konusunda bizi uyarmıştı. Biçimdeki trendi (eğilimi) kavradığınızda, katılıma teşvik etmiş olursunuz. Bu şekilde, yani, "biçimsel gelişime ve simetriye teslimiyetle" (Burke 1969 [1950]: 58), izleyicinin dikkati icracıya daha güçlü bir şekilde sabitlenir, izleyiciyi adeta icracıya muhtaç kılan türden bir bağımlılık ilişkisi yoluyla da gösteriye kilitler. Performansın toplumsal yapıyı dönüştürme kapasitesi - hiç de azımsanmaması gerektiğinden bu makalenin sonunda ele alınacaktır - icracının icrasının biçimsel çekiciliği sayesinde izleyici üzerinde sağladığı kontrolden elde ettiği güçte yatar.

Bununla birlikte, yukarıda verilen türden bir liste, sonuçta yalnızca sınırlı bir faydaya sahiptir, çünkü performans etnografisindeki temel görev, belirli topluluklarda performansı kodlamaya yarayan iletişim araçlarının kültüre özgü kümelerini belirlemektir. Yukarıda sıralanan türden özellikler, bir topluluğun konuşma tasarrufunda çeşitli şekillerde kullanılabilir. Örneğin kafiye performansına işaret edebilir veya tekrarı gerektiren herhangi bir türde görüldüğü gibi dilin biçimsel bir özelliği olabilir veya söz oyununda görünebilir (performans içeren veya içermeyen). Kasıtsız bile kullanılmış olabilir. İlginç bir şekilde, bu İngilizce'de gerçekleştiğinde, performansı geriye dönük olarak yadsımak için başvurulabilecek geleneksel bir formül vardır: "Ben bir şairim ve bunu bilmiyorum; ayaklarım gösteriyor, onlar uzun arkadaşlar." (çev. doggerel- anlamsız şiir.) Bu, kafiyenin aslında İngilizcede sık sık performansa işaret ettiğinin bir göstergesidir.

Buradaki temel nokta, belirli bir toplulukta performansı deşifre eden belirli gelenekselleştirilmiş araçların deneysel olarak belirlenmesi gerektiğidir ancak araçlar bir topluluktan diğerine değişecektir (ancak bölgesel ve tipolojik, türbilimsel kalıplardan söz edilebileceği gibi evrensel eğilimler de olabilir). Bazı örnekleri ele alalım.

Daniel J. Crowley'in tanımladığı gibi Bahamalar'da geleneksel halk masallarının veya "eski hikayelerin" anlatılması karakteristik olarak performans içerir. Anlatıcılar, hikayelerini ifade etme biçimlerinin sorumluluğunu üstlenirler, insanlar anlatımdan elde edecek zevk için performanslarına katılırlar ve performanslar yeterlilik açısından değerlendirilir (bunun kanıtı için Crowley 1966: 37, 137-139'a bakınız). Eski hikâye performansları, karmaşık bir iletişim araçları sistemiyle oluşturulur.

Bunlardan en ayırt edici olanı, eski öyküler için bir "tescil" işlevi gören "Bunday" kelimesidir, çünkü yalnızca telaffuz edilmesi bile eski bir öykünün başladığına işaret eder... Bahamalıları için, 'Bunday herhangi bir şey değil, sadece eski hikâye anlamı taşır. "Crowley, eski hikâye performansının bir göstergesi olarak Bunday'ın işaret ettiği beş geleneksel işlevi tanımlar: (1) kişinin hikâye anlatma niyetini duyurması ve izleyicinin onu dinleme isteğini sorgulama aracı olarak; (2) izleyicinin dikkatini yakalamanın bir yolu (hikâye anlatıcısı ne kadar iyi olursa, bu araca o kadar az başvurulması gerekir,

ancak tüm hikâye anlatıcıları onu ara sıra kullanmalıdır); (3) vurgu ve noktalama işaretleri yerine; (4) anlatımdaki duraklamaları ve diğer boşlukları kapamaya yönelik bir dolgu maddesi niyetiyle; (5) hikâyenin sona erdiğinin bir işareti olarak.

"Bunday" a ek olarak, hikâye'nin icrasında açılış ve kapanışa işaret eden formülasyonlar da söz konusudur. Açılışlardan bazıları, "Evvel zaman içinde, her yer güllük gülistanlık iken, maymun tütün çiğneyip beyaz limon tükürürken" gibi kendilerine özgü üslup içerirken, "Bir zamanlar" gibi daha basit olan açılışlar da söz konusudur. Kapanış formülleri daha kişiselleştirilir, Bunday'ın telaffuzu kapanışın öncesinde, arasında veya sonrasında olabilir. Anlatıyı anlatma vesilesinin ne olduğunu sergileyen tipik bir örneği ele alırsak: "Geçerken 'Bay Jack'e, nasıl bu kadar zekisiniz?' demiştim; o da bana parmak sallamıştı ve bu gece sana bu harika hikâyeyi buraya koşup gelerek anlatmama vesile olmuştu"(Crowley 1966: 35-36).

Eski hikâye performansını deşifre eden araçlar özel sözcükler ve ifadeler (ör. Yeni bir motife başlamak için "Tümünden ayrı, bir başka gün..."), özel telaffuzlar, ses ve anlam birlikteliği olan kelimeler ve "Size bir hikâye anlatmış oluyor olsaydım" gibi imkânsız bir ifadeden ve sonra daha da imkânsız olan bir ifade kullanımı gibi bir dizi metanarration (üst anlatı) aracı içerir. (Crowley 1966: 26-27). Son olarak, eski hikâye performansı, karakterizasyon amacıyla farklı dilötesi (paralinguistik) ve vezinsel veya metrik yapıların kullanımıyla kendine özgülük kazanır (örneğin, Crowley 1966: 67). Özetle, Bahama performans evreninin belli bir bölümü, eski bir hikâyenin gerçekleştirildiğine işaret edildiğini belirtmeye yarayan, karmaşık bir sistemi oluşturan güçlendirici araçlar vasıtasıyla kodlanmıştır.

Daha önce de belirttiğimiz gibi, yukarıda anlatılan eski hikâye performansına yönelik kodlama envanteri sadece tek bir türle ilgilidir. Tam ve ideal bir performans etnografisi, tüm alanı kapsamalı, konuşmayı ve performans kültürel bir sistem olarak görmeli ve tüm performansın nasıl kodlandığını bütünüyle göstermelidir. Gary Gossen'in Chamula sözlü davranış türlerine ilişkin ince analizleri, yazara göre ilgili yazında böyle bütünlüklü ve kapsayıcı bir çalışmaya en yakın noktadadır (Gossen 1972, 1974); "Halkın konuşması" (sk'op kirsano) kapsamında, Chamula, üç makro konuşma kategorisine işaret eder: "sıradan konuşma" (lo? İl h'op), "kalpleri ısınan insanlar için konuşma" (k'op sventa sk'isnah yo? Nton yu? Un li kirsanoe) ve "saf konuşma" (puru k 'op). Sıradan konuşma insanlar tarafından hiçbir şekilde özel olmayan ve niteliksiz konuşma olarak algılanır. Performansla ilişkilendirilmez. Öte yandan, kalpleri ısınan insanlar için olan konuşma ve saf konuşma konuşma konumuzla son derece ilgilidir.

Genel bir kategori olarak, kalpleri hararetli olan insanlar için konuşmayı sıradan konuşmadan ayıran faktörler biçimsel olarak kelimelerin, cümlelerin ve metaforların bir dereceye kadar birebir tekrarlanmasıyla ve belirli alt kategorilerde veya türlerde sözdizimindeki ve metaforik beyitlerdeki koşutluklarla kendini belli eder. Öte yandan, sözdizimsel olarak paralelliklerin daha yoğun kullanılmasıyla veya metaforik beyitlerin "yığılması" yoluyla, göreceli biçimsel sabitliği olan saf konuşma kalpleri hararetli insanlar için konuşmadan farklıdır.

Gossen'in tanımlamalarına göre, tekrar ve paralelliğin Chamula için performansın belirteçlerini oluşturduğu açıktır. Hem kalpleri hararetli olan insanlar için olan konuşma hem de saf konuşma yetkinliğin sergilenmesini içerir, deneyimin geliştirilmesine katkıda bulunur ve yapıma biçimleri açısından değerlendirilmeye tabi tutulurlar. Ancak burada belirtilmesi gereken çok önemli bir nokta var. Kalpleri ısınan insanlar için konuşma, kendine özgü, sabitlenmemiş ve performansı işaret eden özelliklerle çok belirgin bir şekilde donatılmamıştır. Kalpleri ısınan insanlar için konuşma yapan kişi sergilediği

yetkinlikten fazla sorumlu tutulmaz, sunumu izleyici tarafından daha az yoğunlukta ilgi görür ve icrası izleyici deneyiminin geliştirilmesine saf konuşma icracısının kattığından daha az katkıda bulunur. Performans çerçevesinde nitelenen özelliklerin bu nedenle Chamula konuşmasında değişken yoğunlukta işlediği görülebilir.

Bu son noktanın altını çizmeye değer. Sanat genellikle her şey ya da hiçbir şey olarak nitelendirilen bir olgu olarak algılanır - bir şey ya sanattır ya da değildir - ancak yorumlayıcı bir çerçeve açısından performans olarak düşünüldüğünde, sözlü sanat kültürel olarak yoğunluk ve kapsam bakımından değişken olarak tanımlanabilir. Burada bir performansın göreceli kalitesinden - iyi performansa karşı kötü performans - konuşmuyoruz - ancak performans çerçevesinin kültürel olarak tanımlanmış belli konuşma biçimlerinde yansıttığı yoğunluk derecesinden bahsediyoruz. Geleneksel olarak performans içermeyen, kültürel olarak tanımlanmış konuşma biçimleri (örneğin, gündelik Chamula konuşması, Malgasy resakası) ile tipik olarak performans içeren konuşma biçimlerini (örneğin, kalpleri ısınan insanlar için Chamula konuşması, saf konuşma ve Malagasy kabary'si) birincil düzeyde ayırtmanın ötesine geçtiğimizde, topluluk içindeki daha özel konuşma biçimleri kategorisine giren performans çerçevesinin görece doygunluğuna dikkat kesilmemiz gerekir.

Chamula'daki değişken performans dereceleri, Chamula'lılar tarafından performans değerlendirmelerinde kullanılan meta dil ile doğrulanır. İletişim olarak performansın değerlendirici önemi nedeniyle, bu tür üstdiller ve ifade ettikleri estetik standartlar, performans etnografisinde temel bir düşünceye yani bu tür estetik sistemlerin uygulama aralığının bir topluluk içindeki performans alanının kapsamına girdiğinin en iyi göstergesi olabileceği düşüncesine işaret eder (Dundes 1966; Babcock-Abrahams 1974). Chamula'daki değişken performans aralığı, Chamula tarafından performans değerlendirmelerinde kullanılan meta dil ile doğrulanır. İletişim olarak performansın değerlendirici boyutunun önemi nedeniyle, bu tür üstdiller ve ifade ettikleri estetik standartlar, performans etnografisinde temel bir düşünceyi oluşturur; Artan performans yoğunluğunun ölçütleri olarak hizmet eden biçimsel unsur, tekrar ve paralelliklerdeki artışlar, aynı zamanda Chamula için artan "ısıyı" işaret eder. Isı, Chamula için güneş tanrısının gücünden türetilerek düzenli, iyi ve güzel olanı simgeleyen temel bir metafordur. Sıradan konuşmadan Kalpleri ısınan insanlar için konuşmaya ve saf konuşmaya geçiş, bu nedenle ısının giderek artmasına ve dolayısıyla konuşmada estetik ve etik değere işaret eder.

10

Chamula performansı konusundaki tartışmamız, performansın kodlanma şekline yani belirli bir ifade eyleminin gerçekleştirildiğine işaret eden iletişimsel araçlara odaklanmıştır. Bu araçların yalnızca Chamula'nın performans sisteminde yer alan belirli türlerde somutlaştığını kabul ederek düşüncelerimizi daha da ileriye taşıyabiliriz. Bir başka deyişle, Chamulalılar, konuşma alanını türler açısından yani gelenekselleştirilmiş mesaj biçimleri olarak veya temel performansın özelliklerini içeren biçimsel yapılar olarak düzenler. Performansın belirli türlerle ilişkilendirilmesi, topluluklarda performans modellemenin önemli bir özelliğidir. Bu ilişkilendirme, sözlü sanata biçim odaklı yaklaşımın da işaret ettiği gibi (Ben-Amos 1969) metin merkezli yaklaşımlardan daha sorunludur.

Kültürel bir sistem olarak performans etnografisinde, araştırmacının dikkati ilk olarak geleneksel olarak icra edilen türlere yönelecektir. Bunlar, Chamula'nın saf konuşma türleri veya eski Bahama hikâyeleri gibi, topluluk üyelerinin başka bir şekilde icra edileceklerine dair çok az veya hiç beklentisinin olmadığı türlerdir. Bununla birlikte, performans beklentisi veya olasılığının daha düşük olduğu, daha çok isteğe bağlı olduğu

düşünülen performans türleri için bile icracı daha dikkatli olmalıdır. Çağdaş Amerikan toplumundan tanıdık bir örnek, öylesine basit bir anlatı tarzında sunulan, ancak performans olarak kabullenilen kişisel anlatı olabilir. Elbette, herhangi bir toplumda, performans olarak sunulmayan bir dizi sözlü türler olacaktır. Bunlar, sergilenmeye layık ustalıklar emareleri içermez ve daha iyisi gerçekleştirilsin diye eleştiriye tabi tutulacak da değillerdir. Unutulmaması gereken bir husus da topluluk üyeleri tarafından performans olarak kabul edilen, ancak yine de onları icra etmeye yetkili kimse kalmadığından veya performans için uygun şartlar kalmadığından icra edilmeyen türler de vardır. Bunlara benzer bir olgu, Hymes'in baştan savma ya da formalite icabı gerçekleşen iletişimsel yeterliliğin gösterilmesi sorumluluğunun kültürel bir görev duygusundan, geleneksel bir zorunluluktan üstlenildiği, ancak değişen koşullar nedeniyle nispeten az zevk veya deneyim artışı sunan icradır. Örnek olarak aklımıza Latincenin kullanıldığı bazı dinsel ayinler gelir. Bununla birlikte, bu etkinlikler, bilahare yeniden işlerlik kazandırma ve tam performans düzeyine ulaştırmak için performans biçimlerini korumanın bir yolu olarak da görülebilir.

Konuşma alanının yerel organizasyonuna ve performansa yönelik kültürel beklentilere istinaden, bir topluluğun üyelerinin konuşma etkinliğini türlerden ziyade eylemler açısından kavramsallaştırabileceği unutulmamalıdır. St. Vincent'liler buna bir örnektir (Abrahams ve Bauman 1971). Konuşma eylemleri ve türleri elbette analitik olarak farklıdır, ilki konuşma davranışıyla, ikincisi bu davranışın sözlü ürünleriyle ilgilidir. Bununla birlikte sözel bir kültür için, konuşma eylemi ile ifade biçimi arasındaki ayırım, eğer farkına varılırsa, karakteristik olarak önemli olma eğilimindedir. Bu nedenle, belirli bir performans sistemi topluluk üyeleri tarafından, pekâlâ geleneksel olarak performans içeren konuşma eylemleri, içerebilecek ve içermeyebilecek olan diğer konuşma eylemleri ve dahası performans açısından önemli olmayan konuşma eylemleri olarak da organize edilebilir.

Performans eylemini yerleşik bir davranış türü olarak görüyoruz. Belli bağlamlar içinde yerleşiktir ve bağlamlara dayalıdır. Bu tür bağlamlar, çeşitli düzeylerde, örneğin, performansın gerçekleştiği kültürel olarak tanımlanmış yerler açısından tanımlanabilir. Performans etnografisinde bir düzenleme ilkesi olarak en önemlisi, performansın gerçekleştirildiği olay veya sahnedir (bkz., Örneğin, Kirshenblatt-Gimblett 1974).

Her şeyden önce, performansın gerekli olduğu ve bir kıstas olarak kabul edildiği etkinlikler vardır, öyle ki performans, belirli bir etkinliğin ait olduğu sınıfın geçerli bir örneği olarak sayılması için olmazsa olmaz kabul edilen bir bileşenidir. Bunlar Singer'in "kültürel performanslar" şeklinde nitelendirdiği olgulardır (Singer 1972: 71). Bahamalı eski hikâyeye anlatıları veya Vincent çay toplantıları gibi temelde sırf eğlence olarak organize edilebilir veya Madagaskar'daki başlık parası toplantıları gibi birincil olarak bildirilen başka amaçlarla organize edilir ancak performans her iki durumda da etkinliğin ayrılmaz bir bileşeni olacaktır.

Elbette sanatsal diğer türler ve eylemlerde olduğu gibi, performansın isteğe bağlı olarak olduğu, yani gerekli olmadığı veya beklenmedik durumlarda bile sergilendiği, örneğin yapıldığında kimsenin beklenmedik veya şaşırtıcı bulmadığı şakaları içeren partiler gibi, etkinlikler de vardır. Yine, insanların kendi kültürel etkinliklerinin bir parçası olarak kategorize edip katıldığı, performansın ikincil önem taşıdığı ve ille de gerekmeden bir unsur olarak karşımıza çıktığı başka bir dizi etkinlik de söz konusudur.

Performansın yapısı, ortam, eylem sırası ve temel performans kuralları dahil olmak üzere birçok faktörün karşılıklı etkileşiminin bir ürünüdür. Temel performans kuralları performansın yürütülmesini yöneten kültürel temalar ve sosyal-etkileşimsel düzenleme

ilkelerinden oluşacaktır (Bauman ve Sherzer 1974, Bölüm III). Bir konuşma türü olarak, performans, genel olarak konuşmayı düzenleyen topluluğa ait bir dizi temel kurala tabi olacaktır, ancak aynı zamanda performansın kendisine özgü bir dizi temel kuralı da olacaktır. Katılımcılar, icracı(lar) ve izleyiciler de performansın yapısı için temel yapı taşlarıdır. Performans rolleri, bir topluluk içindeki performans modellemesinin önemli bir boyutunu oluşturur.

Belirli roller performansın kesin bir özneliği olarak karşımıza çıkar.

Performans rolün hazırlıklı olarak üstlenilmesini gerektirir, öyle ki, geleneksel İrlandalı hikâye anlatıcısı sgealai gibi sözlü sanatın icracılarından biri değilse, icracı rolün bir sorumlusu olarak düşünülemez (Delargy 1945). Diğer roller performansla daha zayıf bir şekilde ilişkilendirilebilir. Topluluk üyeleri belirli bir rolü oynayan kişiden belirli bir performans beklentisine sahiptir, ancak bu roldeki herkes için gerekli değildir veya gerçekleşmediğinde şaşırtıcı görülmez. Satıcılar burada bir örnek olarak hizmet edebilir, 'çağdaş Amerikan kültüründe satıcıların genellikle şakacı olduğu yönünde bir beklenti vardır, ancak hiç kimse tüm satıcılardan bu beceriyi beklemez. Yani, diğer rollerin ne kesin ölçüt ne de isteğe bağlı öznelik olarak performansla ilgisi olmayabilir.

Performans rolleri için uygunluk ve istihdam, kültürden kültüre ilginç şekillerde farklılık gösterir. Bu farklılık bir icracı için gerekli olan yeterliliğin ne olduğu ve bu tür bir yeterliliğin edinilme şekli ile ilgilidir. Yeterlilik özel yetenek, maharet veya eğitim gerektirir mi? Limba'da hikâye anlatımı bir performans biçimidir, ancak davul çalma ve dans için gerekli özel yeteneği gerektirdiği düşünülmez. Herkes potansiyel bir hikâye anlatıcıdır ve bu, özel bir eğitim gerektirmez (Finnegan 1967: 69-70). Buna karşılık, rakugo veya kodan icra eden Japon hikâye anlatıcıları, sanatlarını uygulamaya hazır oldukları kabul edilinceye kadar uzun ve çetin bir eğitim ve çıraklık döneminden geçmelidir (Hrdlickova 1969).

Ayrıca performans rollerinin analizinde dikkate alınması gereken, bu tür roller ile aynı kişinin oynadığı diğer roller arasındaki hem sosyal hem de davranışsal ilişkidir. Burada, icracı rolünün ve onunla ilişkili davranışların, onun oynayabileceği diğer rollere ne ölçüde hâkim olabileceği veya onlara tabi olabileceği durumunu kastediyoruz. Üç bir örnekle açıklamak için, Keil'in Afro-Amerikan toplumunda bluesman rolünün yetişkin bir erkeğin normalde yerine getirmesi beklenen diğer tüm rolleri asimile ettiği veya gölgelediği şeklindeki iddiasından alıntı yapabiliriz (Keil 1966: 143, 153-155). Sammy Davis Jr., şovmen olarak rolünün kapsayıcı gücünü, "Sabah evimin ön kapısından çıkar çıkmaz, "hazırım baba, baba, hazırım" (çev. Rolüm başlıyor manasında kullanılmaktadır.) ifadesinde açık bir şekilde ortaya koymaktadır. (Messinger ve diğerleri, 1962: 98-99'dan alıntılanmıştır).

Performans için modelleme faktörlerinin yukarıdaki listesi, analitik ve sunum kolaylığı açısından şematik olarak sunulmuştur, ancak sadece bir denetleme listesi olarak alınmamalıdır. Performans türlerinin, eylemlerinin, olaylarının ve rollerinin tek başına gerçekleşmeyeceği, karşılıklı etkileşimli ve birbirine bağlı olduğu aşikârdır. Yukarıdaki faktörlerden herhangi biri, performanstan uzaklaşan bir hareket noktası veya açıklamasına ve analizine giriş noktası olarak kullanılabilir ancak sosyal yaşamın bir parçası olarak performans hakkında yapılan nihai etnografik açıklama, tüm faktörleri bir dereceye kadar birleştirmelidir. Joel Sherzer'in San Blas Cuna'nın üç büyük tören geleneğine ilişkin tanımından alınan genişletilmiş bir örneğinin, bir performans sisteminin belirleyici özelliklerinin deneysel terimlerle nasıl bir araya getirildiğine dair bir fikir vermek için burada ele almak faydalı olacaktır (Sherzer 1974).

Sherzer'in üç geleneğe ilişkin zengin tanımından özetleyerek, her bir geleneğin, içinde belirli görevlilerin (icracıların) tipik bir performans formatında belirli türleri icra ettiği bir etkinlik ile ilişkili olduğunu söyleyebiliriz. Böylece omekan pela (kadınlar ve herkes) olarak bilinen toplantı türünde şefler (sakla) pap ikar denilen uzun ilahiler söylerler (namakke). İlahiler, toplantı evinde toplanan katılımcılara, konuşmaları (sunmakke) şeflerinkinden farklı olsa da performans da içeren özel sözcüler (arkar) tarafından yorumlanır. İyileştirme ritüellerinde, özel bir ikar-bilen (ikar bilgisi), kendisinin uzmanı olduğu ve hastanın acı çektiği rahatsızlığa yönelik özel iyileştirme ilahisini (her biri bir tür ikar) dile getirir (sunmakke). Üçüncü etkinlik olan kızların ergenlik töreninde, kızların ergenlik ilahileri (kantur ikar) uzmanı (kantule) olan görevli katılımcılar için ilahiler (kormakke) söyler. Üç performansa ait gelenekler aşağıda verilen tablodaki gibi özetlenebilir:

Etkinlik	Eylem	Rol	Tür
Toplantı (<i>omekan pela</i>)	Şarkı (<i>namakke</i>) Konuşma (<i>sunmakke</i>)	Şef (<i>sakla</i>) Konuşmacı (<i>arkar</i>)	Şefin şarkısı (<i>pap ikar</i>) Yorumlama
Tedavi Ritüeli	Konuşma (<i>sunmakke</i>)	İkar-bilgesi (<i>ikar wisit</i>)	İlaç şarkısı (<i>kapur ikar, Kurkinikar, vs.</i>)
Kızların ergenliğe girişi için şarkılı seremoni	Haykırma (<i>kormakke</i>)	Ergenlik şarkısı Uzmanı (<i>kantule</i>)	Kızlarda ergenliğe geçiş şarkısı (<i>kantur ikar</i>)

Her tören veya ritüel kendi sınıfının geçerli bir örneği olarak sayılması için, uygun biçim, uygun görevli tarafından uygun şekilde sunulmalıdır. Bu namakke, arkar'ın yorumunun sunmakke'si ve tedavi amaçlı şarkı veya duaların sunmakke'si ve kormakke'nin tümü Sherzer'in tariflerinden açıkça anlaşıldığına üzere Cuna'lılar için icra yöntemleridir. Dört rolün tümü, sakla, arkar, ikar wisit ve kantule, belli türlerin icrasında yetkinlik açısından elzem olarak tanımlanmıştır. Bu nedenle, bu törensel geleneklerde performans ile belirli olaylar, eylemler, roller ve türler arasında yakın ve bütünsel bir ilişki vardır ve bu faktörler arasındaki karşılıklı ilişkilerin yarattığı konfigürasyon, Cunalılara ait performans etnografisinin merkezine konmalıdır.

Scherzer tarafından oldukça yapılandırılmış ve öngörülebilir kombinasyonlardaki olayları, eylemleri, türleri ve rolleri içeren bu etkinlikler, Cuna'daki performans etnografisinin çekirdeğini oluşturduğundan Sherzer'in makalesinin odak noktasını meydana getirir. Bununla birlikte, bütün performansların Sherzer'in tanımladığı sistem çerçevesinde yukarıda ana hatları verilen geleneksel karşılıklı ilişkiler bağlamında ele alınması gerektiğini belirtmek de çok önemlidir. Örneğin, ikar-wisit tarafından ikar iyileştirme performansının, iyileştirme ritüelinde geleneksel bir yere sahip olduğunu kaydettik; böyle bir icra, ikar bilgisinin rolünün gerekliliklerini yerine getirmesi ve yapılacak iyileştirme ritüeli için zorunludur. Ancak, ikar-wisit'den, sadece eğlence için, kızların ergenlik törenleriyle ilişkili bir chicha festivalinde ikarını yapması istenebilir. Yani, belirli bir bağlamda birincil yeri olan performans, kendisinden türetilen estetik haz olarak ikincil yer teşkil edeceği başka tür bir etkinlikte isteğe bağlı bir özellik olma niteliğini kazanır. Oyuncu ve tür arasındaki ilişki korunur, ancak bağlam ve doğal olarak da işlev farklıdır.

İsteğe bağlı olmasına rağmen, ergenlik ayini törenlerinde gerçekleştirilen tedaviye yönelik ikar icrasında okunan ilahiler tedavi ritüellerindeki zorunlu icrada

gerçekleştirilen ilahilerden daha az kurumsallaşmış değildir. Yani, chicha festivallerinde tedaviye yönelik ikar performansında sürprizlere ya da yeniliklere yer yoktur. Bununla birlikte, kurumsallaşmış sistemin ötesinde, performans alanındaki yaratıcı canlılığın dışı vurumu için bir vesile olması da söz konusudur. Sherzer'in dilsel bilgi kaynağı olarak kullandığı bir grup küçük kıızı içeren aşağıdaki durumu düşünün. Bir defasında, onun topluluğun performans biçimleriyle ilgilendiğini bilen küçük kızlar, videoya kaydedildikleri sırada bir arkar'ın performansının icrasına kendiliğinden başladılar (Sherzer, kişisel iletişim). Arkar'ın rolünün yetişkin erkeklerle sınırlı olduğu ve kızların taklit ettiği türden performansların geleneksel anlamda toplantı ve toplantı binasına ait olduğu düşünüldüğünde bunun dikkat çekiciliği açıkça görülmektedir. Küçük kızların yorumu, yani arkar'ın performansının yeniden çerçevelenmesi, taklit çerçevesinde düşünülecek olsa da kızların bir yetkinlik sergileyerek izleyiciye karşı sorumluluk üstlendikleri şahsına münhasır bir performans teşkil etmektedir.

Sherzer'in Cuna ile ilgili çalışmasında yaptığı bir başka gözlemi ele alalım. Yukarıda tartışılan toplantılar (omekan pela), başkanların pap ikarlarını söylediği ve arkarların dinleyicilere yorumladığı icra (omekan pela) akşam saatlerinde toplantı evinde yapılır. Ancak gündüz vakti, toplantıların oturumda olmadığı zamanlarda, toplantı evine giden kişiler ara sıra bir şefin hamakına oturabilir ve sırf eğlence olsun diye bir şefin ilahisini okuyabilirler (Sherzer, kişisel iletişim). Yani, taklit olarak ve daha da önemlisi oyun olarak iki şekilde yeniden çerçevelenen geleneksel bir performansa şahitlik ederiz; burada iletişimsel yeterliliğin gösterilmesine yönelik sorumluluk duygusu veya eylemin gerçekleştirilme şekli için herhangi bir sorumluluk varsayımı veya değerlendirmeye tabi olma durumu söz konusu değildir.

Bu iki olayın sonuçları nelerdir? Küçük kızların bir arkar'ın yorumunu sergilemesi, topluluğun geleneksel, yapılandırılmış performans sisteminden bir ögenin yeni, yaratıcı ve beklenmedik bir şekilde yeni bir tür performans biçimlendirmek için kullanılmasına çarpıcı bir örnek teşkil eder. Şefin ilahisinin oyun şeklinde taklidi, geleneksel olarak performans türünün başka bir iletişim tarzı olarak yeniden çerçevelenmesine işaret eder - bu durumda performans başka bir tür olarak gerçekleştirilmez, ancak başka bir çerçevede sunulur. Her iki durumda da, katılımcılar yapılandırılmış, geleneksel performans sistemini yaratıcı eylem için bir malzeme ve bir dizi iletişimsel dönüşümün şekillendirilebileceği bir zemin olarak kullanıyorlar (çapraz başvuru Sacks 1974). Onlar için bir dizi geleneksel beklenti ve çağrışım içeren yapılandırılmış sistem kullanıma hazır bir malzemedir ancak bu beklentiler ve çağrışımlar, geleneksel sistemin dışında yeni performanslar oluşturarak veya performansı başka bir şeye dönüştüren çeşitli dönüşümsel uyarlamalar yoluyla ve yenilikçi yollarla yapılandırılmış sistemi daha daha fazla manipüle etmek anlamına gelmektedir. Bu, performans sistemlerinin görece zayıf bir şekilde belgelenmiş olmakla birlikte bir topluluktaki performansın yaratıcılık bakımından önemini ve esnekliğini sergilemesi açısından kilit bir unsur olarak daha kapsamlı bir şekilde çalışılması gereken bir yönüdür.

İsteğe bağlı performansın (icranın) yaratıcı yönünü ve geleneksel icranın normatif, yapılandırılmış yönünü vurgulayarak, yaratıcılık birinciyle sınırlıyken ikincisinin sabit ve donmuş olduğunu ima etmek istemiyoruz. Aksine, iletişim bakımından bir kaynak olarak icra çerçevesinin kullanımında yaratıcılığı vurgulamaya işaret etmek için buraya kadar geliştirilen argüman, bu yazıda geliştirilecek nihai tema için başlangıç sağlar ki bu da bütünsel anlamda icrada beliren veya sergilenen kalitedir. Ortaya çıkış kavramı veya belirme bir toplulukta genelleştirilmiş bir kültürel sistem olarak belirli icra şekillerinin benzersizliğini anlamaya yönelik bir araç olarak performans çalışması için gereklidir

(krş. –karşılaştırınız- Georges 1969: 319). Performans sisteminin yapılandırılmış, gelekselleştirilmiş etnografik yapısı tanımlamayı standartlaştırır ve homojenleştirir, ancak bütün icralar aynı değildir ve herhangi bir izleyici hem her birinin bireyselliğine hem de genel anlamda performansın topluluk çapındaki modellemesine ayrı ayrı değer biçmek ister.

İcrada ortaya çıkan performans kalitesi, belirli durumlar bağlamında, iletişim kaynakları, bireysel yeterlilik ve katılımcıların hedefleri arasındaki etkileşimde yatmaktadır. İcranın gerçekleştirilmesinde, bir topluluğun üyeleri için mevcut olan iletişim sisteminin tüm özelliklerini kaynak olarak görüyoruz. Burada önemli olan topluluk için gelenekselleştirilmiş performansın yapılandırılmış sistemini oluşturan icranın, türlerin, eylemlerin, olayların kodları (anahtarları) ve performansın yürütülmesi için gereken temel kurallardır. Katılımcıların hedefleri performansa özgü olanları içerir - yetkinliğin sergilenmesi, icracının dikkatleri icracı olarak kendisine odaklaması, deneyimin geliştirilmesi ve icranın uygulanmasına yönelik istenen diğer amaçlar ki bunlar son derece kültüre ve duruma özgü olacaktır. Son olarak da, göreceli yeterlilik ki bu da icranın yürütülmesindeki göreceli ustalık dereceleriyle ilgilidir.

Sözlü edebiyatı icrada ortaya çıkan yapılar açısından kavramsallaştıran ilk çalışmalardan biri, klasik Homeros destanına ışık tutmasıyla bilinen Albert Lord'un, Sırp-Hırvat sözlü epik şiirine yönelik bir çalışması olan *The Singer of Tales* (1960) adlı etkili kitabıdır. Şu pasajı ele alalım:

Performans ister evde, ister kahvehanede, avluda veya soyluların salonlarında gerçekleşsin, şiirin biçimini etkileyen şarkı söyleme eyleminin asıl unsuru izleyicinin değişkenliği ve istikrarsızlığıdır.

Seyircinin istikrarsızlığı, şarkıcının şarkısını doğru dürüst söyleyebilmesi için şarkısına önemli derecede konsantre olmasını gerektirir; aynı zamanda, şarkıcının seyircinin dikkatini olabildiğince çekmekteki gösteri yeteneğini ve anlatım becerisini en üst düzeyde test etmeyle ilgilidir. Ama dinleyicinin huzursuzluğundan en çok etkilenen şarkının uzunluğudur. Şarkıcı hikâyesini anlatmaya başlar. Şanslıysa, dinleyicilerin müdahalesine uğramadan yorulana kadar şarkı söylemeye devam edebilir. Dinlenmenin ardından, seyircisi hala isterse devam da edebilir. Bu, şarkıyı bitirene kadar sürebilir ve dinleyicileri uygunsa ve ilgileri nedeniyle ruhen kendisini kaptırmışsa, her açıklayıcı pasajın tadını çıkararak hikâyesini uzatabilir. Ama genellikle şarkıcı, bu ideal duruma sahip olmak yerine, başladıktan kısa bir süre sonra dinleyicisinin şarkının devamını dinlemeye elverişli olmadığını fark edecek ve bu nedenle, ona göre dinleyicinin ruh halinin gerektirdiği süre içinde bitirilebilmesi için şarkısını kısaltacaktır. Ya da yanlış değerlendirirse, şarkıyı asla bitiremeyebilir de. Yani, şarkıcının yeteneği dikkate alınmaksızın, şarkının uzunluğunun dinleyiciye bağlı olduğu söylenebilir [Lord 1960: 16-17].

Lord'un tanımladığı sözlü destanların performansının kendine özgü bağlamı, şarkıcının dinleyicilerinin dikkatini çekmek için onları meşgul edebilecek diğer faktörlerle yarıştığı ve performans için ayrılan sürenin değişken olduğu bir bağlamdır. Destansı form, şarkıcı için akıcılık ve esnekliği birlikte gerektiren oldukça uygun bir formdur. Şarkılar, dördüncü heceden sonra bir durak kullanılan on heceli ve son duraklı dizelerden oluşur (çev, Burada son duraklı dizeden kasıt her dizenin anlamca bütünlüğü olan belli bir mesajı verip her zaman olmasa da genellikle bir noktalama işareti ile bitmesi anlamına geliyor. Yani anlatılan şey ya da verilen mesaj tek dizede anlatılmalı ve bir sonraki dizeye sarkma olmamalıdır). Yani şarkıcı epik şiirlere temel teşkil eden anlatı temalarını oluşturma becerisini sergilerken; karakter, eylem ve yeri ifade etmek için yarım dize ve tam dize formüllerinde ustalık göstermeli, bu önceden belirlenmiş kurallar çerçevesinde ifade üretme kapasitesini geliştirmeli ve dizelerini bir araya getirmeyi

öğrenmelidir. Formüllerin verili olması, performans koşullarında gereken akıcılığı mümkün kılarken, formun esnekliği, şarkıcının, performansını duruma ve izleyiciye uyarlayarak yani izleyicilerin tepkisi, şarkıcının kendi ruh hali ve zaman kısıtlamalarına bağlı olarak, daha uzun ve daha ayrıntılı veya daha kısa ve daha az süslü hale getirmesine izin verir. Elbette, şarkıcının şiirsel becerisi, seyircinin ilgisini ne kadar güçlü bir şekilde çekebileceğini, ruh hallerine ne kadar duyarlı bir şekilde adapte olabileceğini ve koşullar izin verirse şarkısını ne kadar mükellef bir hale getireceğini belirleyen bir faktördür. Lord, uzunlukları birkaç bin satır kadar değişiklik gösteren anlatıların -gerek aynı şarkıcıya ait olsun gerekse farklı şarkıcılardan olsun- şarkı olarak söylenen versiyonlarını kaydetmiştir.

Nihayetinde, Lord'un başlıca katkılarından biri, sözel metnin performansta gerçekleşen benzersiz ve ortaya çıkan niteliğini açığa çıkarmış olmasıdır. Geleneğin dinamikleri üzerine yaptığı analiz, üretken bir epik performans modelinin ne anlama geldiğini dile getirmektedir. Belki de tüm sözlü sanatın performans eyleminde yeniden üretildiği iddia edilmiş olsa da (Maranda 1972), ezberlemenin ve sabit bir metne kelimesi kelimesine sadakatte ısrarın belirli toplulukların performans sisteminde bir rol oynadığını gösteren çok sayıda kanıt da vardır (bkz., örneğin, Friedman 1961). Mesele şu ki, tamamen yeni ve tamamen sabit metinler ideal bir bütünün kutuplarını temsil ediyor ve bu kutuplar arasında deneysel performansta tezahür eden bir dizi metinsel yapı var. Sözlü edebi metnin performansta ortaya çıkan niteliğine katkıda bulunan faktörlerin incelenmesi, gerek performanstan soyutlandığında ve metne döküldüğünde kazandığı sabitlikten kurtararak gerekse sanat ve toplum arasındaki ampirik ilişkinin kaynağına odaklanan analitik bir bağlam içinde metnin doğasına yönelik kapsamlı bir yeniden kavramsallaştırmayı gerekli kılar. (çapraz başvuru Georges 1969: 324).

Ortaya çıkan yapının diğer yönleri, Elinor Keenan'ın bir evlilik talebini sanatsal bir sözlü müzakere biçiminde sergileyen Malagasy evlilik kabary'si 13 etnografisinde vurgulanmıştır (Keenan 1973). Kabary'i, biri oğlanın ailesini, biri de kızın ailesini temsil eden iki konuşmacı yürütür. Oğlanı temsil eden konuşmacı, kabary'nin her adımını başlatır ve akabinde onun söyledikleri kızı temsil eden konuşmacı tarafından değerlendirilir. Kızın temsilcisi, ilgili adımda söyleneni kabul ettiğini ve onayladığını, bir sonraki adıma geçilmesi gerektiğini dile getir veya diğerinin sözlerinin geleneğe uygun olmadığını, kabary müzakeresinde bir hata yaptığını söyleyebilir. Bilahare oğlan tarafını temsil eden konuşmacı, hiçbir hata yapılmadığını göstermek için söylediklerini haklı çıkarabilmeli veya bir hatayı kabul ettiğinde, o adımda doğru şekilde söylenmesi gerekenleri tekrarlayarak ve kızın ailesine küçük bir para cezası ödeyerek hatasını düzeltmelidir.

Bununla birlikte Keenan, topluluğun tüm üyeleri tarafından paylaşılan doğru bir kabary'i neyin oluşturduğuna dair bütünleştirici tek bir kavram olmadığına dikkat çeker. Üstelik bölgesel, ailevi, kuşaksal, bireysel ve diğer anlayış ve tarz farklılıkları vardır. Durum böyleyken, neyin hata oluşturduğuna nasıl karar verilir? Her şeyden önce, kabary'nin temel kurallarını belirlemek için aileler arasında, genellikle kendi konuşmacılarının bulunduğu bir ön görüşme yapılır. Ancak bu kurallar hiçbir zaman tam olarak kesin değildir ve olay boyunca temel kurallarla ilgili argümanların ortaya çıkması ve ön görüşmelerle konan kurallara yapılan başvuruların, nihai performansta basitçe bir dizi olası itirazla dönüşmesi kabary'nin önemli bir özelliğidir.

Tartışmaya yönelik itici gücün çoğu, bir taraftan kızın ailesine nezaket göstererek belirli bir dizi hatayı kabul etmek zorunda olan, ancak diğer taraftan iyi performans güdülerıyla hareket eden, yani, bir sanatçı olarak ustalığını sergilemek isteyen, oğlan

tarafını temsil eden konuşmacı üzerindeki çelişkili baskılardan kaynaklanır. Kız tarafını en iyi şekilde temsil etmek isteyen temsilci de aynı şekilde konuşmacı olarak kendi becerisini göstermeye odaklanmıştır.

Belirtildiği gibi argümanlar, kabary'nin temel kurallarıyla ilgilidir ve her bir taraf, kabary öncesi müzakerelerden, kuşaksal, bölgesel ve diğer üslup farklılıklarından kaynaklanan çeşitli standartlara veya kriterlere başvurarak belirli kuralların ve özelliklerin zorunlu olması konusunda ısrar eder. Katılımcıların kendi bildiklerinin doğruluğunda ısrar etmekte sergiledikleri güçlerinin ve yapısal katılımlarındaki inatçılıklarının, gerilim arttıkça artan, çözüme yaklaştığında azalan çatışmacı bir ruh halinin bir işlevi olması özellikle ilgi çekicidir. Bununla birlikte, nihayetinde, ilgili iki aile arasında bir ittifak kurma amacı, tüm konuşmacıların kabary'nin icra geleneklerinin uygulanmasındaki ısrarın ve icra becerilerini sergileme arzularının önüne geçer; eğer kabary ittifaka tehdit oluşturursa, pek çok kişi daha büyük hedefin, yani evliliğin, gerçekleşmesi için kuralların tamamının reddedilmesini ister.

Keenan'ın tanımladığı gibi evlilik müzakeresi etkinliği olan kabary'nin en çarpıcı özelliği, icra olayının kendisinin doğmakta olan yapısıdır. Performansın temel kuralları katılımcılar tarafından müzakere edildiği ve öne sürüldüğü halleriyle, etkinliğe ne getirildiklerine ve başladığıktan sonra olayların ilerleyişine göre değişir ve dalgalanır. Bu, rekabetçi boyutun ve çelişen baskıların özellikle değişken ve oynak bir durum yarattığı uç bir durumdur. Dolayısıyla burada dikkat edilmesi gereken husus değişikliğin türünden ziyade derecesi olmalıdır çünkü performans icralarının tümünde - en ideal şekilde kalıplaşmış olanlar hariç - rahatlıkla fark edilebilir olan, eylemlerin sırasında değişiklik gibi ve hatta temel kurallarda farklılık gösteren durumlar olacaktır. Katılımcılar yerleşik performans modellerini yeni koşullara uyarladıkları için performans icralarının ortaya çıkan yeni ve farklı dönüşük yapısı, değişim koşulları altında özel bir ilgi konusudur (Darnell 1974).

Metin ve olay yapısına ek olarak performansta ortaya çıkan üçüncü tür bir yapıdan, yani sosyal yapıdan da söz edebiliriz. Elbette, sosyal yapının dönüşen niteliği sadece performansı içeren durumlara özgü değildir. Netice itibarıyla çağdaş sosyolojide, tüm sosyal etkileşim sürecini incelerken sosyal yapıların yaratılmasına odaklanan önemli bir araştırmacı ekol vardır.

Burada değinilen ilke, Raymond Firth'in birkaç yıl önce sosyal yapı ile sosyal organizasyon arasındaki ayrımı ifade etmesiyle ilgilidir. Ona göre sosyal yapı grup ilişkilerinin ideal kalıplarına, geleneksel beklentilere ve düzenlemelere dair soyut kavrayış olarak nitelendirilirken, sosyal organizasyon, somut bir faaliyet olarak "seçim ve karar eylemleri yoluyla toplumsal ilişkilerin sistematik düzenlenmesi" ile ilgilidir. Firth'in terimleriyle, sosyal organizasyon "geçmişte görünüşte benzer koşullarda olanlardan farklılığın alanıdır... Yapısal formlar olası alternatifler yelpazesine bir sınır getirir ve emsal teşkil eder, ancak değişkenliği getiren de bu alternatiflerin gerçekleşme olasılığının varlığıdır. Kişi bilinçli veya bilinçsiz olarak hangi yolu izleyeceğini seçer" (Firth 1961: 40).

Firth'in formülasyonunda eksik olan, sosyal organizasyonun dönüşük bir yapıya büründüğü bağlam olarak yerleşik sosyal etkileşimin önemindeki vurgudur. Sosyal yapıların sosyal etkileşimle ortaya çıktığı yönündeki anlayışta mevcut odak Garfinkel, Cicourel, Sacks ve diğerlerinin çalışmalarında olduğu gibi, esas olarak etno-yöntembilim üzerindedir. Bu sosyologlar için, "sosyolojik analiz alanı, kendilerinin erişebileceği ve toplumun üyelerince sürdürülebilir olan anlamlı bir "sosyal yapı" incelemesi yapabilecekleri her yerdir" (Phillipson 1972: 162). Dilin sosyal gerçekliklerin

özneler arası olarak oluşturulduğu ve iletildiği temel bir araç olarak algılanması gerektiği düşüncesinin ortaya çıkışında da bu bilim adamlarının rolü vardır (Phillipson 1972: 140). Bu perspektiften bakıldığında ve performans iletişimsel etkileşim olarak düşünüldüğünde, herhangi bir başka durumda olduğu gibi, etkileşimin sosyal yapısının bazı yönlerinin etkileşimin bizzat kendisinden kaynaklı olması beklenir. Rosaldo'nun, Ilongotlar arasında başlık parası konusunda bir anlaşmazlığı çözmek için bir toplantı sırasında gözlemlediği stratejik rol üstlenme ve rol yapma konusundaki açıklaması, bu olayda sosyal yapının dönüşken yönünü oldukça net bir şekilde aydınlatmaktadır (Rosaldo 1973).

Bununla birlikte, performansta sosyal yapının yaratılmasına yönelik emareler barındıran kendine özgü bir potansiyel vardır. Bir iletişim biçimi (modu) olarak kendine özgü bir şekilde izleyiciyi sanatçıya bağlayan yüksek bir iletişimsel etkileşim yoğunluğu sağlayan bu potansiyel, katılımcılara özel bir deneyim geliştirmeyi vaat eden performansın özünün bir unsurudur. İcracı, performans aracılığıyla izleyicisinin katılıma yönelik ilgisini ve enerjisini ortaya çıkarır ve izleyiciler onun icrasına değer verdikleri ölçüde, kendilerini icraya kaptırmış olurlar. Bu gerçekleştiğinde, gösterici sergilediği yetkinlik nedeniyle izleyici nazarında bir saygınlık kazanır ve onlar üzerinde bir hâkimiyet kurar. Saygınlığı, sergilediği yetkinlik nedeniyle, hâkimiyeti ise etkileşimin akışının belirlenmesi onun elinde olduğu için kazanır. Oyuncu katılımcılar üzerinde bu şekilde hâkimiyet kazandığında, sosyal yapının dönüşüm potansiyeli onun için de kullanılabilir hale gelebilir (Burke 1969 [1950]: 58-59). Süreç, Dick Gregory'nin otobiyografisindeki şu pasajdaki gibi işler:

Mahallede çok beğeniliyordum... Sanırım mizahı, bir şakanın gücünü, ilk o zaman öğrenmeye başladım...

İlk başta... Çocuklar bana bulaşmaya başladığında öfkeden delirip eve koşar ve ağlardım. Ve sonra, tam olarak ne zaman anlamaya başladım bilmiyorum. Madem her hâlükârda bana güleceklerdi, ama şakalar yaparsam *bana* değil benimle *birlikte* güleceklerdi. Çocukları tepemden alıp yanına koyacaktım. O yüzden verandanadan hızlıca çıkıp ilk adıma atan ben oluyordum...

Onlar yola koyulup tepeme çıkmadan onların şakalarına mahal bırakmıyordum. Yani üzerime tırmanmak için onlara zaman bırakmıyordum...Nihayetinde hep gelip beni dinlemeye başladılar, geldiğimi görüp bir köşede etrafımda toplanırlardı...

İşte her şey böyle değişmeye başladı...Çocuklar benden komik şeyler duymayı bekler oldular. Bir süre sonra istediğim her şeyi söyleyebilir hale geldim. Komik bir adam olarak ün yapmıştım. Sonra da şakaların namlularını onlara çevirmeye başladım [Gregory 1964: 54-55; orijinalinde italik].

Gregory, performans sayesinde durumu kontrol altına almış ve merkezde kendisinin olduğu sosyal bir yapı oluşturabilmiştir. İlk başta, diğer çocukların daha önce kendisine yönelmiş olduğu rencide edici mizahı ustaca kullanarak kontrolü ele geçirir. Şakalar halen kendi durumunu riske etse de o yaşadığı olumsuz durumu performans yoluyla, icra becerilerine hayranlık duyulan bir duruma dönüştürdü. Daha sonra, performans yoluyla kazandığı hâkimiyete dayanarak ve performans becerilerini stratejik olarak kullanarak ve durumu daha da değiştirerek, mizahı daha önce onu mağdur edenlere karşı saldırgan bir şekilde çevirebilmiştir. Kelimenin tam manasıyla gerçek anlamda, Gregory performans karşılaşmalarından doğmuştur; yani performansa başlamadan önce sahip olduğu ve diğer çocuklarınkıyla birebir zıt olan sosyal konumunu değiştirmiş ve değişim bu karşılaşmalardaki icra becerisinin bir sonucu olarak meydana gelmiştir.

Sosyal yapıları dönüştürmede performansın doğasında var olan gücün değerlendirilmesi, icracıların toplumdaki rolüne ilişkin bir dizi ek değerlendirmenin yolunu açar. İcracılar için hem sanatsal yetenekleri, güçleri ve sağladıkları deneyimin zenginleştiril-

mesi açısından hem de ısrarla belgelenmekte olan hayranlık ve korku uyandıran doğaları açısından – korku; çünkü statükoyu bozma ve dönüştürme potansiyelleri söz konusudur-, bir tanımlamaya gidilmesi söz konusu edilebilir. Sanatçılar ile marjinalite veya sapkınlık arasındaki eşit derecede ısrarla dile getirilen ilişkilendirmelerin sebebi de burada yatıyor olabilir; çünkü icranın özel nitelikte beliren hususiyetleri yönünden kapasitesini ön plana çıkararak topluluk için görünür hale getirebilirler (bkz., Örneğin, Abrahams ve Bauman 1971), n.d.; Azadovskii 1926: 23-25; Glassie 1971: 42-52; Szwed 1971: 157-165). Değişim, genel olarak topluluğun geleneğine ters düşüyorsa, o zaman yalnızca bu değişikliğin temsilcilerinin bu geleneğin merkezinden uzağa, toplumun uçlarına (marjinal bölgelerine) yerleştirilmesi uygun görülür.

Sonuç

Folklor disiplini (ve bir dereceye kadar antropoloji de), tarihi boyunca kendisini, geçmiş dönemlerin geleneksel kalıntılara - ki bunlar baskın kültürden uzak kalan kesimlerde hala bulunabilmektedir - temel bir odaklanışla tanımlama eğiliminde olmuştur. Bu kapsamda, folklor, büyük ölçüde, Raymond Williams'ın son zamanlarda "artık kültür" olarak adlandırdığı, baskın kültür açısından doğrulanamayan veya ifade edilemeyen [ancak] daha önceki bazı sosyal oluşumların kalıntısı olarak -kültürel ve sosyal yaşamın veya deneyimlenen "deneyimler, anlamlar ve değerler üzerine" yapılan bir çalışma olmuştur (Williams 1973: 10-11). Disiplinin konusu belirli bir kültürel veya tarihi dönemin kalıntısı ile sınırlıysa, folklor kendi ölümünü beklemektedir, çünkü gelenekler tamamen ortadan kalktığında disiplin varoluş nedenini kaybeder (mukayese için Hymes 1962: 678; Ben-Amos 1972: 14). Ancak, Williams'ın kavramı tanımladığı gibi, kültürel öğeler, sürekli bir sosyal sürecin parçası olarak artık kültürün bir parçası haline gelebileceği ve artık kültürün parçaları, tamamlayıcı bir süreçte egemen kültüre dahil edilebileceği için, durumun böyle olması gerekmez. Yine de en iyi durumda, artık kültür disiplini olarak halk bilimi, referans çerçevesi olarak geçmişe bakarak, kendisini çağdaş kültürel eserlerin incelenmesinden- ta ki onlar da artık kültür eseri haline gelene kadar - muaf tutar.

Williams'ın kışkırtıcı formülasyonundaki artık kültürle çelişen kültür "yeni anlamların ve değerlerin, yeni uygulamaların ve deneyimlerin sürekli olarak yaratıldığı" "ortaya çıkan" -belirmekte olan- çağdaş kültürdür (Williams 1973: 11). Bu, bu makalenin önceki sayfalarında kullanıldığı gibi, dönüşüm kavramının bir başka uzantısıdır, ancak ilginç bir şekilde onunla uyumludur, çünkü deneyimdeki dönüştürücü nitelik, beliren yeni kültürün oluşumunda hayati bir faktördür. Dönüşerek bugünkü haline gelen kültür, sosyal yaşamın temel bir unsuru olsa da her zaman halk bilimi koşullarının dışında kalmıştır. Bunun sebebi belki de kısmen kalıntı biçim ve unsurları, çağdaş uygulamaları ve dönüşmüş yapıları birlikte kavrayabilen birleştirici bir hareket noktası veya referans çerçevesinin eksikliğidir. Önerdiğimiz gibi, performans tam da böyle bir hareket noktası için, sözlü sanatta geleneğin bağımlı, deneyimi ve dönüşümü kapsayan biçilmiş bir kaftandır. Dolayısıyla performans, geriye dönük perspektifinden sıyrılmış ve insan deneyiminin bütünlüğünü çok daha fazla kavrayabilen yeni bir halk biliminin temel taşı olabilir.

NOTLAR

1. Bu denemede sunulan fikirlerin geliştirilmesinde, son birkaç yıldır aralarında Barbara Babcock-Abrahams, Dan Ben-Amos, Marcia Herndon, Barbara Kirshenblatt-Gimblett, John McDowell'in de bulunduğu birçok meslektaşım ve öğrenciyle yaptığım tartışmalardan büyük fayda sağladım. Norma McLeod, Américo Paredes, Dina Sherzer ve Beverly Stoeltje özel olarak anılmayı ve teşekkürü hak ediyor. Bununla birlikte, en büyük teşekkür borcum düşüncemi en derinden harekete geçiren ve etkileyen üç kişiye: Sözlü sanat üzerine etnografik bakış açısını ve performansın doğası hakkındaki fikirlerini benimle

- paylaşan Dell Hymes ve Roger D. Abrahams, folklor çalışmaları için bir düzenleyici enstrüman olarak dikkatimi performansla yönelten; ve yol boyunca entelektüel süreçte paylaşımlar yapan Joel Sherzer'dir.
2. Halk bilimciler için özellikle önemli olan, Jansen (1957), Lomax (1968) ve Abrahams'ın (1968, 1972) ufuk açıcı makalesidir. Performans yönelimini yansıtan iki koleksiyon, Paredes ve Bauman (1972) ve Ben-Amos ve Goldstein (1975)'dir. Bauman ve Sherzer (1974), performans odaklı sözlü sanatta performans daha fazla vurgu yapan bir anlayışla hareket eder. Singer (1958a, 1958b, 1972) bir antropoloğun "kültürel performanslar" konusundaki bakış açısını temsil eder. Colby ve Peacock (1973), Performans Analizi üzerine bir bölüm içerir, ancak bu alandaki folkloristlerin çalışmalarını görmezden gelir; bu, belki de folklor dergilerini kasıtlı olarak ihmal ettiğini ilan eden bir makalede beklenen bir ihmaldir.
 3. "Sözlü sanat" terimi, Thomas Sebeok tarafından Bascom'un sözlü sanat hakkındaki fikirlerini tartışırken önerildi (Bascom 1955: 246, n. 9; ayrıca bkz. Dorson 1972: 9).
 4. Richard Ohmann, son iki makalesinde, Austin'in konuşma eylemleri teorisine dayanan bir edebiyat teorisinin formülasyonu için bir çıkış noktası olarak Austin'den aynı pasajı kullanır (Ohmann 1971, 1972). Ohmann'ın argümanı bazı yerlerde ilginçtir, ancak onun üretkenliği, Austin'inki gibi, kesin bir şekilde göndermeli, "gerçek" anlam kavramının sosyal yaşamda konuşma dilinin kullanımıyla çok az ilgisi olduğunu kabul etmekteki başarısızlığı nedeniyle ciddi şekilde sınırlanmıştır. "Sıradan dil" kavramının güçlü bir eleştirisi ve edebiyat tanımları üzerindeki yoksullaştırıcı etkisi için bkz. Fish (1973).
 5. Çerçeve kavramı, terim olarak olmasa da diğer yazarlar tarafından kullanıldığı şekilde kullanılır (bkz., Örneğin, Huizinga 1955; Milner 1955: 86; Smith 1968; Uspensky 1972; Fish 1973: 52-53).
 6. Bu formülasyonun altında yatan ekolojik iletişim modeliyle ilgili olarak bkz. Sherzer ve Bauman (1972) ve Bauman ve Sherzer (1974).
 7. Burada belirtilenin değerlendirmeye duyarlılık olduğu düşünülmelidir; bu formülasyonda bir ifadenin durumu, performans olarak nasıl değerlendirildiğinden bağımsızdır, iyi mi kötü mü, güzel mi çirkin mi vb. Ancak kötü performans da neticede bir performanstır. Bu noktada bkz. Hymes (1973: 189-190).
 8. Bu formülasyonda Hymes (1974, 1975), d'Azevedo (1958: 706), Mukarovsky (1964: 19, 1970: 21) ve Goffman'dan (1974) etkilendim. Benzer bir performans anlayışı, eski meslektaşım Joseph Doherty'nin bitmemiş bir makalesinde geliştirildi. İşini tamamlamadan gerçekleşen trajik ve zamansız ölümü (Doherty n.d.) planladığımız ama asla yürütemediğimiz tartışmalardan yararlanmamı engelledi. Elli Köngas Maranda, bazı temel açılardan burada geliştirilene benzer bir söz sanat anlayışı konusunu işliyor görünmektedir (Maranda 1974: 6). Fish'in edebiyat anlayışını da başvurmakta fayda vardır (Fish 1973). Yukarıdaki formülasyonda "yeterlilik" ve "performans" kullanımıyla ilgili özel bir açıklama yapmakta fayda vardır. Bu terimlerin özellikle bu kadar yakın yan yana kullanılması, Noam Chomsky'nin dilbilimin teknik kelime dağarcığına katkısının en azından bir kısmının kabul edilmesini gerektirir. (Chomsky 1965: 3-4) Bununla birlikte, her iki terimin de Hymes (1971) tarafından geliştirilen anlamıyla mevcut iş yetkinliğinde ve yukarıda 293. sayfada formüle edilen performansta çok farklı bir şekilde kullanıldığı aşikardır.
 9. Gelenekselliğin yönü aşağıda tartışılacaktır.
 10. Etik ve estetik, Gossen'in Chamula analizini özetlerken öne sürdüğü kadar her zaman bitişik değildir. Örneğin, St. Vincent'ta "saçma sapan konuşma" alanı etik açıdan olumsuz olarak değerlendirilir, ancak kendi açılarından oldukça değerli ve estetik açıdan çok haz alınan güçlü bir performans unsuruna sahip bir dizi konuşma faaliyetini kapsar (Abrahams ve Bauman 1971). Gerçek ve ideal olanın taşıdığı zıtlığa benzer bir zıtlıkla, ahlaki sistemler genellikle antropologların konuşmalara düzdüğü övgüden daha fazla itiraz barındırır ve performans ile ihtilaf arasındaki ilişki sıklıkla vurgulanmıştır (bkz. Bauman ve Bauman n.d.). Etik ve estetik arasındaki ilişkinin karmaşıklığının altını çizen bir başka durum da temel ahlaki ilkelerle öne çıkmaya, katı anlamda "gerçek olmayan" şeyleri söylemeye ve dünyevi insanı tatmin etmeye karşı olan on yedinci yüzyıl Quaker'larıdır. Onların bu tutumları sanatsal sözlü performansın potansiyel ve gerçek alanını ciddi şekilde sınırladı, sadece birkaç performans için bir takım çıkış yolları bırakmıştır (Bauman 1970, 1974, 1975). Etik ve estetik arasındaki ilişkinin asıl meselesi, antropolojik bir bakış açısıyla araştırmaya çok ihtiyaç duyan bir meseledir.
 11. Hymes (1975) bu olgu için "metafraz" (bire bir ya da mot a mot tercüme anlamına gelen bir terim) terimini kullanır.
 12. Ortaya çıkış – dönüşüm kavramı McHugh'da (1968) geliştirilmiştir. Ortaya çıkan performans niteliği Hymes'te (1975) vurgulanmaktadır.
 13. Kabary, hem bir konuşma biçimini hem de kullanıldığı biçimleri adlandırır ya da ifade eder.

MİLLÎ FOLKLOR

Uluslararası Kültür Araştırmaları Dergisi Yayın İlkeleri

Genel İlkeler: 1989 yılında yayın hayatına başlayan Millî Folklor, Bahar, Yaz, Güz ve Kış sayıları olarak yılda dört defa Mart, Haziran, Eylül ve Aralık aylarında yayımlanır. İki yılda bir cilt oluşturulur ve ikinci yılın son kış sayısına dizin konulur. Üye ve ilgililerine yayım tarihini izleyen 20 gün içinde gönderilir. Yazıların tamamı <<http://www.millifolklor.com>> adresinden ücretsiz okunabilir.

Amaç: a) Türkiye ve Türk dili konuşan ülkelerdeki Halkbilimi ve Somut Olmayan Kültürel Miras (SOKÜM) çalışmalarını Kültür Araştırmaları yöntemleriyle yayımlamak, bu alandaki çalışmaları yerelden ulusal, bölgesel ve uluslararası düzeye taşımak, b) Dünyadaki halkbilimi ve SOKÜM çalışmalarını izlemek c) Halkbilimi, etnoloji ve antropoloji çalışmalarının ve SOKÜM'ün Korunması Sözleşmesi'nin hedeflerinin kuramsal ve yönetsel gelişimine katkı sağlayacak her türlü çalışmayı – Türkçe (Latin harfli olmak kaydıyla diğer Türk lehçeleri) veya Latin harfli uluslararası dillerden birinde (Fransızca, İngilizce veya İspanyolca) yayımlamak.

Konu: Türkiye ve Türk dili konuşan ülkelerdeki araştırmaya, incelemeye veya derlemeye dayanan halkbilimi, etnoloji ve antropoloji ve SOKÜM konuları ve bunlarla ilgili her türlü kuram ve yöntem sorunlarına Kültür Araştırmaları kapsamında yer veren yazılar ve halkbilimi alan, yöntem ve kuramlarıyla bütünlüklü bir şekilde ilişkilendirilen Disiplinler Arası çalışmalar. (Halkbiliminin de incelediği herhangi bir konuyu başka bir disiplinin amaç, yöntem ve kuramlarına göre ele alan ve disiplinler arası özellik taşımayan yazılar konu kapsamımız dışındadır.)

İçerik: a) Alanında bir boşluğu dolduracak, araştırmaya dayalı özgün makaleler b) Alanın gelişimine katkı sağlayacak tanıtım ve eleştiri yazıları c) Türk kültürü, halkbilimi, etnoloji, antropoloji ve SOKÜM çalışmalarına kuramsal ve yönetsel açıdan katkı sağlayacak çeviri yazıları ç) Alandan veya yazılı kaynaklardan yapılan derlemeler.

Daha Önce Yayınlanmamış Olma: Millî Folklor'da yayımlanacak yazılarda daha önce hiçbir yerde yayımlanmamış olma şartı aranır. Bilimsel bir toplantıda sunulmuş bildiriler yayımlanmış olarak kabul edildiğinden Millî Folklor'da yayımlanamaz. Bir yazarın aynı yıl içinde en fazla iki “öz”lü yazısı yayımlanabilir. Aynı yazarın birinci yazısı yayımlanmadan ikinci yazısının inceleme süreci başlatılmaz.

Gelen Yazıların Değerlendirilmesi: Yayımlanmak üzere gönderilen yazılar öncelikle Editörlük Birimi tarafından amaç, konu, içerik ve yazım kuralları açısından incelenir. Bu yönleriyle uygun bulunanların yazar adları gizlenir ve Yayın Kurulu üyelerinin görüşü doğrultusunda, bilimsel bakımdan değerlendirilmek üzere, alanında eser ve çalışmalarıyla kabul görmüş iki hakeme gönderilir. Hakemlere gönderme aşamasında yazarlardan “Hakemlik Ücreti” alınır ve hakemlere inceleme sonunda “İnceleme Ücreti” ödenir. Hiçbir şekilde hakemlere yazar adı gönderilmez, yazarlara hakem adı açıklanmaz. Hakem raporları iki yıl süreyle saklanır. Hakem raporlarından biri olumlu, diğeri olumsuz olduğu takdirde, yazı üçüncü bir hakeme gönderilebilir ve/veya Yayın Kurulu nihai kararını raporlar üzerinden verebilir. Yazarlar, hakemlerin ve Yayın Kurulu'nun eleştiri, öneri ve düzeltme taleplerini dikkate alırlar. Katılmadıkları noktaları gerekçeleriyle birlikte ayrı bir rapor hâlinde Yayın Kurulu'na sunabilirler. Yayım kararı verilen yazılar sıraya konulur ancak editörlük, dosya hazırlama, güncellik, gereklilik gibi dergiciliğe bağlı birçok nedenle kimi değişiklikler

yapabilir. Hakemlik süreçlerini tamamlamış ve yayımına karar verilmiş olsa bile hiçbir yazı için “yayımlanacaktır” içerikli yazı verilmez. Dergide yayımlanmasına karar verilen yazıların son biçimi yazara gönderilir ve onayı alındıktan sonra yayımlanır.

Genel Kurallar: Makalelerde uyulması gereken genel kurallar şunlardır:

A) Başlık: 12 kelimeyi geçmemeli, bold ve büyük harflerle yazılmalı ve ikinci dildeki karşılığı küçük harflerle başlığın altında yer almalıdır. (Makale Türkçe veya Latin harfli Türk lehçelerinden birinde ise ikinci dil Fransızca, İngilizce veya İspanyolca, makale Türkçe ve Latin harfli Türk lehçelerinin dışındaki bu üç dilden birinde ise ikinci dil Türkçe olacaktır.)

B) Yazar Adı: Başlığın altına yazılmalı, görev unvanı, kurum adresi ve e-posta bilgileri bir yıldızla soyadına ilintilendirilerek, ilk sayfanın altında verilmelidir.

C) Öz ve Anahtar Kelimeler: Öz en az 400 (Dört Yüz) kelime ve yazının özünü verecek tarzda hazırlanmalıdır. Öz içinde kaynak, şekil, çizelge, nota vb. bulunmamalıdır. Özün hemen altında beş anahtar kelime verilmelidir. Anahtar Kelimelerin makalenin içeriğini doğru bir biçimde sunmasına dikkat edilmelidir. Öz ve Anahtar Kelimeler Türkçe ve ikinci dilde hazırlanmalıdır.

Ç) Makale Metni: Yazılar bilgisayarda 1,5 satır aralıkla ve 12 punto yazılmalı, Türkçe ve İngilizce özlere, kaynakça ve sonnotlar dâhil 6000 (Altı Bin) kelimeyi geçmemeli ve özgün olmalıdır. Özlü makalelerde yazarın görüşlerini içeren kısımlar %70’ten az ve alıntı oranı % 30’dan fazla olmamalıdır. Yazılar, MS Word programında ve Times New Roman veya Arial yazı karakteri ile yazılmalıdır. Makale, giriş bölümüyle başlamalı, burada yazının hipotezi ortaya atılmalı, gelişme bölümü (ara ve alt başlıklarla desteklenebilir) veri, gözlem, görüş, yorum ve tartışmalardan oluşmalı, Sonuç bölümünde varılan sonuçlar, önerilerle desteklenerek açıklanmalıdır.

D)Kaynak Gösterme: Kaynak göstermede kesinlikle dipnot kullanılmamalıdır. Metin içinde (Elçin 1988:8) yazarın aynı yıl yayımlanan birden fazla eseri kaynak gösterilmişse (Elçin, 1988a, Elçin 1988b...) birden fazla kaynağa atıfta bulunuluyorsa (Köprülü 1940, Kaplan 1974, Elçin 1988), çok yazarlı yayımlarda ilk yazar adı (Kaplan vd. 1975), görülemeyen bir yayın kaynak gösteriliyorsa (Raglan 1973, Ekici 1988’dan) sözlü kaynak kullanılıyorsa kaynak kişi bilgileri Adı, Soyadı, Görüşme Tarihi ve Yeri bilgilerini içermelidir.

E) Kaynakça: Makale metninin sonunda, yazarların soyadına göre alfabetik olarak yazılmalıdır. Bir yazarın birden fazla yayını olması hâlinde, yayımlanış tarihine göre, bir yazara ait aynı yılda basılmış yayınlar var ise (1980a, 1980b) şeklinde gösterilmelidir.

Kitap: Gazete, dergi, ansiklopedi, antoloji, roman, oyun ve film gibi yapıtlar ile öykü ve şiir kitapları “uzun yapıt” sayılır ve künyede eğik yazı ile gösterilir. Basılmış tezler de bu kategoriye girer.

Bir yazar: Tek yazara ait yapıtların künyesi şu şekilde gösterilir. Kullanılan kaynaktan yapıtın yayımlandığı şehir belirtilmiyorsa, künyede bu bilginin bulunması gereken yerde Yyy (yayın yeri yok), yayımlandığı yer belirtilmemişse yy (yayımcı yok), yayımlandığı tarihe ilişkin bilgi yer almıyorsa ty (tarih yok) kısaltmaları kullanılır.

Oğuz, M. Öcal. Somut Olmayan Kültürel Miras Nedir?. Ankara: Geleneksel Yayınları, 2009.

Koz, M. Sabri, haz. Nasreddin Hoca Kitabı. İstanbul: Kitabevi Yayınları, 1999.

Reichl, Karl. Türk Boylarının Destanları: Gelenekler, Şekiller, Şiir Yapısı. Çev. Metin Ekici. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 2002.

Hobsbawm, Eric ve Terence Ranger, der. Geleneğin İcadı. (çev. Mehmet Murat Şahin) İstanbul: Agora Kitaplığı, 2006.

İki (ya da üç) yazar: İki (ya da üç) yazara ait yapıtların künyesi şu şekilde gösterilir:

Altun, Şafak ve Cenk Sarioğlu. Türk Popüler Tarihinde İlkler. İstanbul: Alfa Yayınları, 2006.

Üçten fazla yazar: Üçten fazla yazara ait bir kitabın künyesinde ya bütün yazar adları kitaptaki sırasıyla verilir ya da ilk yazar adından sonra ve diğer. ifadesi kullanılır.

Oğuz, M. Öcal ve diğer. Halkbiliminde Kuramlar ve Yaklaşımlar 1. Ankara: Geleneksel Yayınları, 2006.

Makale vd.: Tek tek şiir, öykü, makale, kitap bölümü, mektup, konferans, konuşma, söyleşi ve kişisel görüşme “kısa yapıt” sayılır ve başlıkları çift tırnak içinde yazılır. Ansiklopedi maddelerine yapılan göndermelerde madde adı ansiklopedide yer aldığı gibi yazılır (ör. “Özlü, Tezer”). Söyleşilerin ve yayımlanmamış tezlerin künye bilgileri aşağıdaki örneklerdeki gibi verilir.

Düzgün, Dilaver. “Âşıklık Geleneğinin Değişim ve Dönüşüm Sürecinde Barış Manço Olgusu”. Millî Folklor 84 (Kış 2009): 42-51.

Özkan, Tuba. “Bey Böyrek Anlatılarının Kahramanın Yolculuğu Açısından İncelenmesi”. Yayımlanmamış yüksek lisans tezi. Ankara: Gazi Üniversitesi, 2006.

Güzel, Abdurrahman. “Prof. Dr. Abdurrahman Güzel İle Söyleşi”. Söyleşiyi yapan: Tuba Saltık Özkan. Millî Folklor 68 (Kış 2005): 13-17.

Aynı Yazara Ait Birden Fazla Yapıt: “Seçilmiş Bibliyografya”da aynı yazarın birden fazla yapıtına yer verildiğinde yapıt adları tarih sırasına göre değil alfabetik sıraya göre listelenir. Böyle durumlarda yazar adı ve soyadı tekrar edilmez; bunun yerine (—) şeklinde) yan yana iki uzun çizgi ve bir nokta koyulur; ardından yapıt adı ve diğer bilgiler verilir. Aşağıdaki örnek izlenmelidir.

Günay, Umay. Türklerin Tarihi. Ankara: Akçağ Yayınları, 2006.

—. Türk Kültürüne Eleştiri. Ankara: Akçağ Yayınları, 2009.

Elektronik Ortamdaki Metinler: Elektronik ortamdaki metinlerin kaynak olarak gösterilmesinde, güvenilirlik açısından, yazarı, başlığı ve yayım tarihi belirtilmiş olanlar tercih edilmelidir. Künye bilgileri şu sırayı izler: yazar adı; metnin başlığı; varsa kaynağın tarihi; erişim tarihi; sitenin adresi. Aşağıdaki örnek izlenmelidir.

Temelkuran, Ece. “Geleneksiz Kadınlar” (06 Ekim 2006) 16 Şubat 2010.

<<http://www.milliyet.com.tr>>

Ses ve Görüntü Kayıtları: Ses ve görüntü kayıtlarına yapılan göndermelerin künye bilgileri yazılırken, katkısı öne çıkarılacak kişinin (yönetmen, senarist, oyuncu, yazar, besteci, şarkıcı, vb.) soyadı ve adından sonra yapıtın başlığı, katkısı bulunan diğer kişi ya da kurumlar, formatı (plak, videokaset, VCD, DVD, vb.) ve yayım ya da dağıtım bilgileri verilir.

Akay, Ezel, yön. Karagöz Hacivat Neden Öldürüldü?. Sen. Ezel Akay, Levent, Kazak. Oyun. Beyazıt Öztürk, Haluk Bilginer, ve diğer. DVD. Özen Film, 2006.

Yabancı Dillerdeki Yayınlar: Türkçe dışındaki kaynakların künyelerinde, editörü, çevirmeni, cilt ve baskı sayısını gösteren ifadeler Türkçeleştirilir. Şehir adlarının Türkçe kullanımlarına yer vermeye özen gösterilir (ör. Londra).

F) Dipnot: Kaynak gösterme dışında kalan ve makalenin ana konusu ile dolaylı bağlantısı olan açıklamalar, birden başlayarak dipnot kullanmak suretiyle yapılabilir. Dipnotlar, makaleden sonra ve kaynakçadan önce topluca yer almalıdır ve 10 punto yazılmalıdır.

G)Yazıların Gönderilmesi: Yukarıda belirtilen ilkelere uygun olarak hazırlanan yazılar, dergipark.org.tr adresinden yüklenmelidir. Eğer editörlük ve hakemler tarafından düzeltme istenmiş ise, yazar düzeltmelerin yapıldığı yeni biçimi aynı adrese en geç bir ay içinde gönderir. Aksi durumda yayımdan vazgeçtiği değerlendirilerek yayım süreci sonlandırılır.

H) Editörlük Düzeltmeleri: Yayım aşamasında esasa yönelik olmayan küçük düzeltmeler Editörlük birimi tarafından yapılabilir. Bu düzeltmelerde TDK Yazım Kılavuz ve Sözlükleri esas alınır.

I) Telif Hakkı: Yayımlanan yazıların telif hakkı Millî Folklor Dergisi'ne devredilmiş sayılır. Yazıların düşünsel ve bilimsel, çevirilerin ise hukukî sorumluluğu yazarlarına/çevirmenlerine aittir. İki ve daha fazla yazarlı yazılarda yazının telif sorumluluğu birinci yazara aittir. Dergide yayımlanan yazı ve fotoğraflar kaynak gösterilerek alıntılanabilir.

MİLLÎ FOLKLOR

An international and Quarterly Journal of Cultural Studies

The publication principles information for the contributors

General Principles: As an International Folklore Journal, *Millî Folklor*, has been issued as a quarterly journal published as Spring, Summer, Fall and Winter issues. The issues of every two years form a volume. In the end of every two years an index of published articles is prepared and added to the Winter issue. The journal has been mailed to its members and interested people within following twenty days of its publication. The articles can be read online for free on <http://www.millifolklor.com> website.

Objectives: a) Publishing the folklore and intangible cultural heritage (ICH) research and scholarly studies in Turkey and other Turkic countries within the “cultural studies” methods, and also elevate these studies from local level to national level and from national level to regional and international level, b) Closely follow up the scholarly works on folklore and intangible cultural heritage, c) Publishing any kinds of

scholarly articles on folklore and ICH which contribute theoretical and methodic perspectives for folklore and the Convention for the Safeguarding of Intangible Cultural Heritage -in Turkish (or other Turkic dialects as long as they are written in Latin script), or in a language that is commonly used as the language of international journals (French, English and Spanish).

Subjects: The articles may deal with any subject matter ranging from field collecting, evaluating and studying materials from the folklore of Turkey and Turkic World, to such issues concerning specifically folklore and ICH theories and methods within the cultural studies context.

Content: a) Original research articles that are based upon a research and filling a gap in their field of study, b) Reviews that introduce and criticize new works, and contribute to the development of field of study, c) Literary translations of the articles on folklore which shed new light on and help the theoretical and methodic development of Turkish culture, folklore and ICH studies, d) Articles that contain material collected directly from oral sources and manuscripts are accepted for publication.

It should be noted that an article submitted for publication in *Milli Folklor* should not have previously been published, the papers presented in scholarly meetings are not accepted for publication either. Only two articles of a writer can be published in the journal in one year.

Evaluation of the Articles Sent for Publication: The articles sent for publication in *Milli Folklor* are first examined by the Editorial Board of the journal in accordance with the articles aim, subject, content and writing styles. The articles found publishable by the Editorial Board are sent for evaluation of two judges who are nationally or internationally recognized by their works and studies in the field of folklore. The Board does not send the names of the authors to the judges, and the judges' reports are kept for two years. If one of the two judges approves and another disapproves the article's publication, the article is sent to a third judge. The authors should pay attention to the suggestions and correction advice of the judges and Editorial Board. If an author does not share the views of the judges or the Editorial Board, he/she may present a report on the points where he/she does not agree. The articles completing these processes are put in to the publication order. The final copy of the article is sent to the author for approval, within a given time-frame.

General writing Rules: The major rules to be followed in the articles submitted for publication in *Milli Folklor* are listed below:

A)Title: The title of an article should not be more than 12 words, it should be bold, capitalized. If the language of the article is French, English or Spanish the second language of the article should be Turkish. The title's Turkish translation should also be written under the original one, and it should also be bold, but not capitalized.

B) The Name of Author: The author's name should be bold and placed under the title. The professional title should be marked with a star and explained at the bottom of the first page.

C)Abstract: Every article must be submitted with an abstract. The abstract should provide information on the professional aims of the article, and should be between 400 words. The abstract should not include any kinds of bibliographies, figures, notes etc.

The author(s) must present five to ten key-words. Key words must exclude words used in the title and choose carefully to reflect the precise content of the paper. The abstract and key words must be both in original language of the article and standard Turkish.

D)The Text of Article: The articles must be typed as 12 punt with 1,5 spaces. An article should not contain more than 6000 words. It should be written by MS word program, and the chosen characters should be Times New Roman or Arial. An article should begin with an introduction which should include the main thesis of the article, the development part should include observations, interpretations, citations, and discussions, (and may be divided into and supported by subtitles). In the conclusion part, the results should be explained and supported by suggestions.

E) Citations and Bibliography: The MLA (Modern Language Association) citation style is preferred but other scientific citation styles are also accepted.

G)Footnotes: The explanations need to be mentioned other than showing a cited source should be marked by footnotes following from the number one. The footnotes should be placed following the main text of an article and before the bibliography, and they should be written in 10 punt.

H) Submission: An article conforming the above mentioned criteria should be sent to the dergipark.org.tr e-mail address. Following the evaluation of the judges, if some corrections asked from the author, the author needs to send a new copy to same addresses within a month. During the process of publication, minor changes that have nothing to do with the main structure of the article may be made by the Editorial Board.

I) Authors' right: The juridical rights and responsibilities of the published articles and translations belong to the authors/translators.

MİLLÎ FOLKLOR

Revue internationale et trimestrielle d'études culturelles

Les principes de publication

Les principes générales : *Millî Folklor* est une revue des arts et traditions populaire et du patrimoine culturel immatériel (PCI) centrée sur la Turquie et les pays qui parlent la langue turque, créée en 1989. Ouverte à la recherche internationale et aux autres disciplines de sciences sociales et humaines, *Millî Folklor* publie les articles des auteurs turcs et étrangers, folkloristes, ethnologues, anthropologues et les chercheurs travaillant sur le PCI. *Millî Folklor*, paraît aux mois de mars (numéro de printemps), juin (numéro d'été), septembre (numéro d'automne) et décembre (numéro d'hiver). Tous les deux ans forment un volume. À la fin de tous les deux ans un index des articles édités est préparé, et ajouté au numéro d'hiver. La revue est expédiée à ses membres et personnes intéressées dans vingt jours de sa publication. Les articles, qui ont été édités, peuvent être lus en ligne du site Web de *Millî Folklor*, <<http://www.millifolklor.com>>

Note à l'attention des auteurs: Les articles peuvent traiter n'importe quels thèmes concernant les arts et traditions populaires et du PCI de la Turquie et des communautés turcophones. La revue peut publier n'importe quels genres d'articles scientifiques sur les arts et traditions populaires et le PCI qui contribuent des perspectives théoriques et méthodiques, en turc (ou d'autres dialectes tant qu'ils sont

écrits en manuscrit latin), ou dans une langue internationale en manuscrits latin (anglais, espagnol et français).

Tout article doit être proposé à la rédaction de Millî Folklor sous la forme d'un manuscrit de 6 000 mots dont la version, saisie sur Word, doit être adressée en document attaché (.doc) par le courrier électronique à <**dergipark.org.tr**>. L'auteur veillera à préciser son rattachement institutionnel et ses adresses électronique et postale. Le texte doit être saisi en corps 12 et double interligne (de préférence en Times New Roman ou Arial) sans autre enrichissement typographique que l'emploi de l'italique. Il doit comporter un seul niveau d'intertitres courts, des notes en numérotation continue, l'ensemble des références bibliographiques en fin d'article, ainsi qu'un titre en deuxième langue et un résumé (en deux langues) de 400 mots maximum accompagné de cinq mots clés (en deux langues). Le renvoi aux ouvrages de références dans le texte courant et les notes se fait par la simple mention du nom d'auteur, de la date de parution et, le cas échéant, du numéro des pages citées. Les articles refusés ne sont ni conservés ni retournés. Les droits et les responsabilités juridiques des articles et des traductions édités appartiennent aux auteurs/aux traducteurs.