

FOLKLOR AKADEMİ DERGİSİ
Folklore Academy Journal

2022

Cilt: 5 Sayı: 3

e-ISSN: 2651-253X



Sahibi/Owner

Çocuk ve Gençlik Edebiyatı Yazarları Derneği Adına

Bican Veysel YILDIZ

Baş Editör / Editor in Chief

Prof. Dr. Işıl ALTUN (Kocaeli Üniversitesi)

Bu Sayının Editörü / Editor of This Issue

Dr. Öğr. Üyesi İsmail ABALI (İğdır Üniversitesi)

Eş Editörler / Co-Editors

Prof. Dr. Hanife Dilek BATİSLAM (Çukurova Üniversitesi)

Doç. Dr. Erhan SOLMAZ (Uşak Üniversitesi)

Doç. Dr. Sibel TURHAN TUNA (Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi)

Dr. Öğr. Üyesi Çiğdem AKYÜZ ÖZTOKMAK (Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi)

Dr. Öğr. Üyesi Şakire BALIKÇI (Mardin Artuklu Üniversitesi)

Sabri KOZ (Yapı Kredi Yayınları)

Alan Editörleri / Section Editors

Edebiyat

Prof. Dr. Tülin ARSEVEN (Akdeniz Üniversitesi)

Doç. Dr. Fidan GASIMOVA (Azerbaycan Milli İlimler Akademisi Folklor Enstitüsü)

Doç. Dr. Abdullah ACEHAN (Dumlupınar Üniversitesi)

Dil

Prof. Dr. Necati DEMİR (Gazi Üniversitesi)

Prof. Dr. Ali AKAR (Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi)

Dr. Öğr. Üyesi Ayşe AYDIN (Sakarya Üniversitesi)

Tarih

Prof. Dr. Enis ŞAHİN (Sakarya Üniversitesi)

Doç. Dr. Esma ÇELİK (Kocaeli Üniversitesi)

Türkçe ve Sosyal Bilimler Eğitimi

Doç. Dr. Oğuzhan YILMAZ (Erzincan Binali Yıldırım Üniversitesi)

Dr. Öğr. Üyesi Mustafa Sait KIYMAZ (Adıyaman Üniversitesi)

Dr. Öğr. Üyesi Şenel GERÇEK (Kocaeli Üniversitesi)

Dr. Öğr. Üyesi Gülcan YILMAZ (Kocaeli Üniversitesi)

Karşılaştırmalı Edebiyat

Prof. Dr. Medine SİVRİ (Eskişehir Osmangazi Üniversitesi)

Batı Dilleri ve Edebiyatları

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

Halk Bilimi

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

Öğr Gör. Dr. Seçkin SARP KAYA (Ege Üniversitesi)

Müzik

Prof. Dr. Feyzan GÖHER (Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi)

Sosyoloji

Prof. Nazmi AVCI (Manisa Celal Bayar Üniversitesi)

Dr. Öğretim Üyesi Coşkun KÖKEL (Tunceli Munzur Üniversitesi)

Felsefe

Doç. Dr. Yavuz ADUGİT (Kocaeli Üniversitesi)

Arkeoloji

Prof. Dr. Füsün TÜLEK (Kocaeli Üniversitesi)

Turizm

Prof. Dr. Meryem AKOĞLAN KOZAK (Anadolu Üniversitesi)

Doç. Dr. Kazım Ozan ÖZER (Kocaeli Üniversitesi)

Yabancı Dil Editörleri / Foreign Language Editors

Rusça: Öğr. Gör. Roza KOÇKAR (Eskişehir Teknik Üniversitesi)

İngilizce: Öğr. Gör. M. Tekin KOÇKAR (Eskişehir Osmangazi Üniversitesi)

İngilizce: Doç. Dr. İnci ARAS (Anadolu Üniversitesi)

İngilizce: Doç. Dr. Funda KIZILER EMER (Sakarya Üniversitesi)

İspanyolca: Öğr. Gör. Öze YAVUZ (İstanbul Aydın Üniversitesi)

Sırpça – İngilizce: Fahira KIYMAZ (Adıyaman Üniversitesi)

Yazım ve Dil Sorumlusu / Writing and Language Specialist

Ceyhun KAÇMAZ (Kocaeli Üniversitesi)

Mizanpaj

Ersin ÇELİK

2021 yılında TR DİZİN taranma kriterleri kapsamında Folklor Akademi Dergisi'ne gönderilecek anket, mülakat, gözlem gibi nitel/nicel araştırma yöntemleri çerçevesinde yazılan saha araştırması/derleme vb. akademik ve bilimsel çalışmalar için **ETİK KURUL BELGESİ** istenmektedir.

Bu doğrultuda Etik Kurul izni gerektiren araştırmalar aşağıdaki gibidir.

*Anket, mülakat, odak grup çalışması, gözlem, deney, görüşme teknikleri kullanılarak katılımcılardan veri toplanmasını gerektiren nitel ya da nicel yaklaşımlarla yürütülen her türlü araştırma

*İnsan ve hayvanların (materyal/veriler dâhil) deneysel ya da diğer bilimsel amaçlarla kullanılması,

*İnsanlar üzerinde yapılan klinik araştırmalar,

*Hayvanlar üzerinde yapılan araştırmalar,

*Kişisel verilerin korunması kanunu gereğince retrospektif çalışmalar,

Ayrıca

- Olgu sunumlarında "Aydınlatılmış onam formu"nun alındığının belirtilmesi,
- Başkalarına ait ölçek, anket, fotoğrafların kullanımı için sahiplerinden izin alınması ve belirtilmesi,
- Kullanılan fikir ve sanat eserleri için telif hakları düzenlemelerine uyulduğunun belirtilmesi gerekmektedir.

Bu Sayının Hakemleri / Referees of This Issue

- Prof. Dr. Ayşen SOYSALDI – Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi*
Prof. Dr. Mehmet Naci ÖNAL– Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi
Prof. Dr. Ayfer ŞAHİN– Kırşehir Ahi Evran Üniversitesi
Prof. Dr. Banu Hatice GÜRCÜM– Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi
Prof. Dr. Mesut TEKŞAN– Ordu Üniversitesi
Prof. Dr. Asiye Mevhibe COŞAR– Karadeniz Teknik Üniversitesi
Prof. Dr. Halil Altay GÖDE– Süleyman Demirel Üniversitesi
Prof. Dr. Mustafa BAŞARAN– Yıldız Teknik Üniversitesi
Prof. Dr. Fatih YALÇIN– Gümüşhane Üniversitesi
Doç. Dr. Kadriye TÜRKAN– Burdur Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi
Doç. Dr. Alim Koray CENGİZ– Hatay Mustafa Kemal Üniversitesi
Doç. Dr. Şamil YEŞİLYURT– Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi
Doç. Dr. Ebru ŞENOCAK– Fırat Üniversitesi
Doç. Dr. Atıf AKGÜN– Ege Üniversitesi
Doç. Dr. Hatice İrem ÖZTEKE KOZAN– Necmettin Erbakan Üniversitesi
Doç. Dr. Kübra YILDIZ ALTIN– Nevşehir Hacı Bektaş Üniversitesi
Doç. Dr. Turgay KABAK– Bayburt Üniversitesi
Doç. Dr. Özlem BAŞ– Hacettepe Üniversitesi
Doç. Dr. Ümral DEVECİ– Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi
Doç. Dr. Satı KUMARTAŞLIOĞLU– Balıkesir Üniversitesi
Doç. Dr. Tolga KARACA– Tokat Gaziosmanpaşa Üniversitesi
Doç. Dr. Elif Sanem GÜLEÇ– Malatya Turgut Özal Üniversitesi
Doç. Dr. Mehmet ÖZDEMİR– Artvin Çoruh Üniversitesi
Doç. Dr. Cafer ÖZDEMİR– Ondokuz Mayıs Üniversitesi
Doç. Dr. Safiye SARİ– Atatürk Üniversitesi
Doç. Dr. Sevim AYDINÇ BÖLAT– İstanbul Aydın Üniversitesi
Doç. Dr. Gonca KUZAY DEMİR– İzmir Demokrasi Üniversitesi
Doç. Dr. Ahmet KESKİN– Samsun Üniversitesi
Doç. Dr. Adil ÇELİK– Sivas Cumhuriyet Üniversitesi
Doç. Dr. Sinan GÜZEL– İzmir Kâtip Çelebi Üniversitesi
Doç. Dr. Erdal ADAY– Kütahya Dumlupınar Üniversitesi
Doç. Dr. Sedat KARDAŞ– Muş Alparslan Üniversitesi
Doç. Dr. Soner SAĞLAM– Pamukkale Üniversitesi
Doç. Dr. Süleyman FİDAN– Gaziantep Üniversitesi
Doç. Dr. Sema ERKAN–Ege Üniversitesi
Doç. Dr. Hande KILIÇARSLAN– Kırşehir Ahi Evran Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Raşit ÇOLAK– Uşak Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Seyhan BOZKURT JOBANPUTRA– Yeditepe Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Ramazan ERGÖZ– Bitlis Eren Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Yılmaz KAVAL– Munzur Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Ali DOĞANER– Osmaniye Korkut Ata Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Mustafa DUMAN– Uşak Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Onur AYKAÇ– Karamanoğlu Mehmet Bey Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Nükte Sevim DERDİÇOK– İstanbul Sabahattin Zaim Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Sagıp ATLI– Manisa Celal Bayar Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Uğur BAŞARAN– Sivas Cumhuriyet Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Tuba DALAR– Kastamonu Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Birsnel SAĞIROĞLU– Osmaniye Korkut Ata Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi İsmail KEKEÇ– Uşak Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Selva BAKKALOĞLU– Selçuk Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Ayşe Nevin YILDIZ– Hacettepe Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Ebru AKÇAY– Başkent Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Elif Şebnem DEMİRCİ– Recep Tayyip Erdoğan Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Zekiye ÇAĞIMLAR– Çukurova Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Zeynep KIRKINCIOĞLU– Atatürk Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi İnci Selin GÜMÜŞ– Doğu Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Derya ÖZCAN GÜLER– Uşak Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Aslıhan TURAN– Sinop Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Olcay ÖZTUNALI– İstanbul Medeniyet Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Zafer CEYLAN– Karamanoğlu Mehmetbey Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Ebru KARAHAN DALBAŞ– Bursa Uludağ Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Hüseyin ELİTOK– Atatürk Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Sümeyra CEYHAN– Muş Alparslan Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Hıfzı TOZ– Akdeniz Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Şenay KIRGIZ POLAT– Sivas Cumhuriyet Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Yasemin ÇÜRÜK– Doğu Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Bilge GÖKTER GENÇER– Başkent Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Pınar KARATAŞ– Hacettepe Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Ünsal Yılmaz YEŞİLDAL– Akdeniz Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Yusuf BABÜR– Erzincan Binali Yıldırım Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Begül ARIÖZ– Hatay Mustafa Kemal Üniversitesi
Öğr. Gör. Mehmet Tekin KOÇKAR– Eskişehir Osman Gazi Üniversitesi
Arş. Gör. Dr. Özlem ÜNALAN– Bayburt Üniversitesi
Arş. Gör. Dr. Emine AYAN– Çukurova Üniversitesi

Dergi Temsilcilikleri

Arnavutluk

Doç. Dr. Lindita XHANARI LATIFI
New York Üniversitesi, Arnavutluk

Azerbaycan

Doç. Dr. Fidan GASIMOVA
Azerbaycan Milli İlimler Akademisi Folklor Enstitüsü, Azerbaycan
Doç. Dr. Elmira MEMMEDOVA-KEKEÇ
Bakü Avrasya Üniversitesi, Azerbaycan

Kazakistan

Khalel AGNUR
Kazakh Ablai Khan Üniversitesi, Kazakistan

Kıbrıs

Dr. Öğr. Üyesi Mihrican AYLANÇ
Uluslararası Kıbrıs Üniversitesi, Kıbrıs

Kosova

Prof. Dr. Suzan CANHASI
Priştine Üniversitesi, Kosova

Makedonya

Dr. Fatima HOCİN
Aziz Kiril ve Metodiy Üniversitesi, Makedonya

Özbekistan

Dr. Botir TOJİBOYEV
Ali Şir Nevayi Namidagi Taşkent Devlet Özbek Dili ve Edebiyatı Üniversitesi, Özbekistan

Dr. Yulduz ESHMATOVA
Taşkent Devlet İktisadiyat Üniversitesi, Özbekistan

Pakistan

Doç.Dr. Abdul Fareed BROHI
Pakistan Uluslararası İslam Üniversitesi, Pakistan

Rusya

Prof.Dr. Tanzilya KHADJİEVA
Rusya Bilimler Akademisi, Rusya

Türkmenistan

Doç. Dr. Berdi SARIYEV
Ankara Üniversitesi, Türkiye

Folklor Akademi Dergisi, dört ayda bir elektronik ortamda yayımlanan uluslararası ve hakemli bir dergidir. Dergide yayımlanan yazıların sorumluluğu yazarına ait olup yayın hakları ise Folklor Akademi Dergisi'ne aittir. Yayıncının yazılı izin belgesi olmaksızın dergide yayımlanan yazıların bir kısmı ya da tamamı basılamaz ve çoğaltılamaz. Yayın kurulu dergiye gönderilen yazıları yayınlayıp yayınlamama hakkına sahiptir.

Folklor Akademi Dergisi

ULAKBİM Sosyal Bilimler Veri Tabanı, IDEALONLINE, RESEARCHBIBLE, (SINDEXS)SIS, CITEFACTOR ve ASOS İNDEKS veritabanları tarafından dizinlenmektedir.



İletişim

www.dergipark.org.tr/folklor

E-posta: folklorakademidergisi@gmail.com

ÇOCUK VE GENÇLİK EDEBİYATI YAZARLARI DERNEĞİ

Bağdat Cad. No:385/B Maltepe-İSTANBUL

İÇİNDEKİLER / CONTENTS

ARAŞTIRMA MAKALELERİ / RESEARCH ARTICLES

FOLKLORİK KIYAFETLİ BEBEKLER ÜZERİNE NİTEL BİR ÇALIŞMA	541
<i>Özlem BAŞ & Fahri TEMİZYÜREK & Özkul ÇOBANOĞLU</i>	<i>541</i>
A QUALITATIVE STUDY ON DOLLS IN FOLKLORIC DRESSES	542
MESLEK FOLKLORU KAPSAMINDA BÜRYANCILIK (BİTLİS ÖRNEĞİ).....	555
<i>Oğuz DOĞAN</i>	<i>555</i>
BURYAN COOKERY WITHIN THE SCOPE OF OCCUPATION FOLKLORE (BITLIS SAMPLE)	556
HALKBİLİMSEL METAETİK KURAM İLE KÜLTÜR ERGONOMİMİZDE DEDE KORKUT ETİK KODU OLARAK: ADALETLİ OLMAK	570
<i>Sacide ÇOBANOĞLU.....</i>	<i>570</i>
METAETICS THEORY OF FOLKLORE WITH AS AN ETHICAL CODE IN THE CONTEXT OF CULTURAL ERGONOMICS BEING FAIR IN DEDE KORKUT.....	571
ÇEMİŞGEZEK MASALLARINDA OLUMSUZ TİPLER	591
<i>Muhammet Faruk EKİCİ.....</i>	<i>591</i>
NEGATIVE TYPES IN CEMISGEZEK TALES.....	591
COVID-19 SALGINI NEDENİYLE GELENEKLERİN SANAL ORTAMA TAŞINMASI: EVLENME ÖRNEĞİ.....	603
<i>Esrâ TARHAN</i>	<i>603</i>
TRANSPORTING TRADITIONS TO VIRTUAL ENVIRONMENT DUE TO THE COVID-19 EPIDEMIC: THE EXAMPLE OF MARRIAGE.....	604
KIRGIZ KADINININ GELENEKSEL SÜS, BAŞ VE DIŞ GIYİMİNİN GÖSTERGEBİLİMSEL AÇIDAN İNCELENMESİ	616
<i>İlknur BAYRAK İŞCANOĞLU</i>	<i>616</i>
A SEMIOTIC ANALYSIS ON THE TRADITIONAL ACCESSORIES, HEADWEAR, AND OUTWEAR OF KYRGYZ WOMEN	617
KARAGÖZ OYUNLARININ İŞLEVSEL HALK BİLİMİ KURAMI AÇISINDAN İNCELENMESİ	627
<i>Emine VARIŞOĞLU SARP KAYA</i>	<i>627</i>
RESEARCH ON KARAGOZ SHADOW PLAYS WITHIN THE PERSPECTIVE OF FUNCTIONAL FOLKLORE THEORY.....	628
ÖZBEK TÜRKLERİNDE EVLİLİKLE İLGİLİ YAŞAYAN HALK İNANISLARININ İŞLEVSEL AÇIDAN İNCELENMESİ	638
<i>Zehra IŞIK.....</i>	<i>638</i>
A FUNCTIONAL ANALYSIS OF UZBEK TURKS' LIVING FOLK BELIEFS ABOUT MARRIAGE	638
HALK KÜLTÜRÜNDE ÖMÜR SÖYLEMİ: ÂŞİK VEYSEL TÜRKÜLERİ ÖRNEĞİ	647
<i>Nilüfer KORKMAZ YAYLAGÜL & Hazan KURTASLAN</i>	<i>647</i>
THE DISCOURSE OF LIFE IN FOLK CULTURE: THE CASE OF ÂŞİK VEYSEL FOLKSONGS	647
HALK ANLATILARININ EPİK KURALLARI IŞIĞINDA BİR İNCELEME: MERCAN KIZ MASALI	660
<i>Arzu GÜLHAN AKTÜRK & Fatma YILDIRMIŞ</i>	<i>660</i>
A REVIEW IN LIGHT OF THE EPIC LAWS OF FOLK NARRATIVE: THE CORAL GIRL TALE (MERCAN KIZ)	661
TÜRK ATASÖZLERİNDE ÇOCUK VE ÇOCUKLUK KAVRAMI	674
<i>Erol DURAN & Şerife CENGİZ</i>	<i>674</i>
CHILDREN AND CHILDHOOD NOTION IN TURKISH PROVERSE	674
KUTSAL KİTAPLARDAN MENAKIPNAMELERE YANSIYAN BİR MOTİF: İNSAN VEYA HAYVAN DİRİLTME.....	698
<i>Berna KOLOT.....</i>	<i>698</i>
A MOTIF REFLECTED IN MENAKIPNAME FROM THE HOLY BOOKS: RESURRECTING A HUMAN OR AN ANIMAL... ..	698
TÜRK VE RUS MASALLARINDA KAHRAMANIN OLAĞANÜSTÜ YARDIMCILARI	712
<i>Fadime TIKBAŞ APAK</i>	<i>712</i>
EXTRAORDINARY HELPERS OF THE HERO IN TURKISH AND RUSSIAN FAIRYTALES.....	713

SÖZLÜ ANLATIDAN DİJİTAL OYUNA YARATICI KÜLTÜREL ENDÜSTRİLER BAĞLAMINDA “URUZ: RETURN OF THE ER KISHI”	723
<i>Gülnaz ÇETİNKAYA</i>	723
“URUZ: RETURN OF THE ER KISHI” IN THE CONTEXT OF CREATIVE CULTURAL INDUSTRIES FROM ORAL NARRATOR TO DIGITAL GAME.....	723
TOPLUMSAL CİNSİYET ROLLERİNİN YENİDEN İNŞASI SÜRECİNDE MASALLAR: “EŞİT MASALLAR” ÖRNEĞİ	738
<i>Hakan ÇELİKTEN</i>	738
TALES IN THE PROCESS OF RECONSTRUCTION GENDER ROLES: EXAMPLE OF “EŞİT MASALLAR”	738
DİPLOMALI KIZ VE BİLLUR KALP’TE ÇİÇEKLERİN DİLİ: NİYET KARTLARIYLA FAL BAKMA	752
<i>Ece SERRİCAN KABALCI</i>	752
THE LANGUAGE OF FLOWERS IN <i>DİPLOMALI KIZ VE BİLLUR KALP</i> : FORTUNE TELLING WITH INTENTION CARDS.....	752
NİKOLAY GOGOL’UN VİY VE MEHMET BERK YALTIKIR’IN CAZİ NENE ÖYKÜLERİNDE CADİ FİGÜRÜNÜN ANNE ARKETİPİ ÜZERİNDEN KARŞILAŞTIRILMASI	762
<i>Özlem ÖZEN & Damla ÖTENKUŞ</i>	762
A COMPARISON OF THE FIGURE OF CADİ IN THE WORKS OF NIKOLAI GOGOL’S <i>VİY</i> AND MEHMET BERK YALTIKIR’S <i>CAZİ NENE</i> IN THE CONTEXT OF MOTHER ARCHETYPE	763
MELİKE GÜNYÜZ’ÜN “NASRETTİN HOCA VE CİMRİ KOMŞUSU” ADLI HİKÂYESİNİN ÇOCUK EDEBİYATINI YAPILANDIRAN TEMEL ÖGELER BAĞLAMINDA İNCELENMESİ	778
<i>Yaşar SÖZEN</i>	778
AN EXAMINATION OF MELİKE GÜNYÜZ’S STORY TITLED “NASRETTİN HOCA AND THE GREEDY NEIGHBOR” IN CONTEXT OF THE FUNDAMENTAL ELEMENTS STRUCTURING CHILDREN’S LITERATURE	779
1925 YILINDA SİVEREK’TE YAYIMLANAN YEREL BİR DERGİ: ALTIN IŞIK	794
<i>Batuhan ERDOĞAN</i>	794
A LOCAL MAGAZINE IN PUBLISHED SİVEREK IN 1925: <i>ALTIN IŞIK</i>	794
REFİK HALİD KARAY’IN HİKÂYESİNDE LAKAPLAR	807
<i>Sümeyye ÖZDEMİR</i>	807
NICKNAMES IN REFIK HALID KARAY’S STORIES	807
HIDDEN GEM IN CHRISTOPHER ROBIN’S JUNGLE THE BIRTH OF WINNIE THE POOH: A CONTENT ANALYSIS	817
<i>Büşra ERGİN & Esra ERGİN & Huriye HAMARAT</i>	817
CHRISTOPHER ROBIN’İN ORMANINDAKİ SAKLI CEVHER WINNIE THE POOH’UN DOĞUŞU: BİR İÇERİK ANALİZİ ...	818
STYLE IN TRANSLATION: PERİHAN MAĞDEN IN ENGLISH	833
<i>Alaz PESEN</i>	833
ÇEVİRİDE BİÇEM: İNGİLİZCE’DE PERİHAN MAĞDEN.....	833
TÜRKİYE TÜRKÇESİ ATASÖZLERİNDE SAYI EŞDİZİMLİLİĞİ	842
<i>Hadra Kübra ERKINAY TAMTAMIŞ</i>	842
COLLOCATION OF NUMBERS IN TURKISH PROVERBS	842
ÇİZGİ FİLM ŞARKILARI YOLUYLA DEĞER AKTARIMI: NİLOYA ÖRNEĞİ	859
<i>Hülya YOLASIĞMAZOĞLU</i>	859
TRANSFER OF VALUES THROUGH CARTOON SONGS: THE CASE OF <i>NİLOYA</i>	859
TAPU VE KADASTRO ARŞİVİNDEKİ XVI. YÜZYILA AİT İKİ HUDUDNÂME’NİN TEZVİNATI	872
<i>Emine TEKİŞ & Sevdâ EMLAK & Pınar TOKTAŞ</i>	872
THE ORNAMENTATION OF TWO 16 TH CENTURY HUDUDNÂMES IN THE ARCHIVE OF LAND REGISTRY AND CADASTRE	873

AFYON İLİ BAYAT İLÇESİ TÜRKMEN KİLİMLERİNİN KOMPOZİSYONLARININ TASARIM İLKELERİ AÇISINDAN DEĞERLENDİRİLMESİ	884
<i>Zeynep BALKANAL</i>	884
THE EVALUATION OF THE COMPOSITIONS OF TURKEMEN KILIMS IN BAYAT DISTRICT OF AFYON IN TERMS OF DESIGN PRINCIPLES	885
MÜZİKAL TİYATRO YAZIMI VE YAPIM HAZIRLIKLARI ÜZERİNE BİR ÇALIŞMA: “SACİDE NİNE’NİN SİHİRLİ BASTONU”	912
<i>Selda ERGEN & Tan TEMEL & Turan SAĞER</i>	912
A PROJECT ON MUSICAL THEATHER WRITING AND PRODUCTION PREPARATION: “GRANDMA SACIDE AND HER MAGIC CANE”	913

TEZ ÖZETİ / THESIS SUMMARY

TATAR, BAŞKURT, ÇUVAŞ DESTANLARINDA HAYVANLAR VE İŞLEVLERİ	931
<i>Gizem KESKİNSU & Murat ÖZŞAHİN</i>	931
ANIMALS IN TATAR, BASHKIR AND CHUVASH EPICS AND THEIR FUNCTIONS	932

DİĞER / OTHERS

TÜRK HALKLARINDA YAYGIN OLAN DESTAN ESERLERİNDE ÇOK EŞLİ EVLİLİĞİN SANATSAL TEMSİLİ	947
<i>Nargiza BALTABAEVA & Nazım MAZHIEVA</i>	947
ARTISTIC REPRESENTATION OF POLYGAMOUS MARRIAGE IN EPIC WORKS COMMON TO TURKIC PEOPLES	948

ÇEVİRİ / TRANSLATION

ARAP MÜSLÜMANLARIN PROVENSAL LİRİK ŞİİRE KATKISI: ON İKİNCİ YÜZYIL TROBADORLARI	953
<i>Yahya Saleh Hasan DAHAMI & Çeviren: Ramazan Volkan ÇOBAN</i>	953
THE CONTRIBUTION OF ARAB MUSLIMS TO THE PROVENSAL LYRICAL POETRY: THE TROUBADOURS IN THE TWELFTH CENTURY	954

KİTAP TANITIMI / BOOK REVIEW

DİVAN ŞİİRİNDE AŞKIN RENKLERİ	973
<i>Vildan ATASEVEN</i>	973

EDİTÖRDEN

Kıymetli okur,

Dergimizin (FAD) 2022 yılının üçüncü ve son sayısı (Aralık) ile karşınızdayız. Bu sayımızla sizlerle tekrar buluşmanın mutluluğunu yaşıyoruz. 2018 yılında yayın hayatına başlayan Dergimiz, sizlerin desteğiyle her geçen gün büyümekte ve alanında tercih edilen, rağbet gösterilen bir dergi haline gelmektedir. Gördüğümüz ilginin bir tezahürüdür ki bu sayımızda, hakemlerimizin onayından geçmiş ve yayımlanması uygun bulunmuş 31 çalışma mevcuttur. 1 kitap incelemesi, 1 çeviri, 1 tez özeti ve 28 araştırma makalesi olarak yayımlanan ve kendi alanlarına kıymetli katkıları olan çalışmalarını ilgililerinize ve istifadelerinize sunmaktan onur duyuyoruz.

Aralık sayımızın ilk çalışmasında, Türkiye'nin farklı şehirlerinden ve çeşitli ülkelerden folklorik bebekler üzerinde nitel bir analiz yapılmış olup söz konusu bebeklerin birtakım semboller içerdiği ve etnik/yerel unsurlardan izler taşıdığı saptanmıştır. Sayımızın ikinci makalesinde ise Bitlis'teki büryancılık faaliyeti, meslek folkloru kapsamında ele alınmış ve bu meslekle ilgili geleneksel unsurların tahlili yapılmıştır. Dergimizin bu sayısında yer alan üçüncü yazı, *Halkbilimsel Metaetik Kuramı* doğrultusunda *Adaletli Olmak* değerini işlemekte; aynı zamanda Türk halk felsefesinin metaetikselsel çözümlemesi noktasında örnek bir çalışma olmayı amaçlamaktadır. Sayımızda, Çemişgezek yöresine ait masalarda bulunan olumsuz tiplerin irdelendiği makale ise dördüncü yazı olarak yer almaktadır. Bu makalede, söz konusu masallar arketipsel bir inceleme ile analiz edilmektedir. Sayımızın beşinci makalesinde ise geçiş dönemlerinden biri olan evlenme geleneklerinin COVID-19 salgınından etkilenip etkilenmediği sorgulanmıştır. Makale, küresel salgının etkili olduğu dönemlerde geleneksel uygulamalarda meydana gelen değişimlere dikkati çekmektedir. Altıncı makalemizde ise kültürel unsurlardan biri olan kadın giyimi, Kırgız sahası kapsamında ele alınmıştır. Çalışmada Kırgız kadınının baş giyimi, dış giyimi, süs eşyaları birer göstergesi olarak değerlendirilmiş ve bu göstergeler 3'lü göstergesi öğeleri ile açıklanmaya çalışılmıştır. Karagöz oyunlarının işlevsel analizinin yapıldığı yedinci makalede ise Bascom'un modeli temel alınarak oyunların birden fazla fonksiyon üstlendiği tespit edilmiştir. İşlev konusunu ele alan bir başka makale ise sekizinci yazıdır. Bu çalışmada, evlilikle ilgili Özbek sahasına ait halk inanışları işlevsel açıdan incelenmiştir. Sayımızın dokuzuncu makalesinde Âşık Veysel türküleri ele alınmıştır. Söz ve müziği ozana ait olan ve ömür temasını içeren türkülerden hareketle bu çalışmada, Âşık Veysel'in eserlerinde iyiye ve güzel vurgu yapıldığı tespit edilmiştir. Billur Köşk Masallarından biri olan Mercaz Kız masalının epik yasalar bağlamında incelendiği çalışma ise sayımızın onuncu makalesini oluşturmaktadır.

Sayımızın on birinci makalesinde 334 Türk atasözü çocuk ve çocukluk bağlamında ele alınmıştır. Atasözleri; aile, sosyal yaşam, ayrımcılık ve kişisel yaşam bağlamında analiz edilmiştir. On ikinci makale ise halk anlatılarında çokça karşılaşılan insan/hayvan diriltme motifinin kutsal kitaplardan menkıbelere olan yolculuğu ele alınmaktadır. Masal mukayesesine dayanan on üçüncü çalışmada ise Türk ve Rus masalları, anlatı kahramanının olağanüstü yardımcıları bağlamında incelenmektedir. On dördüncü çalışma, Dede Korkut Hikâyelerinden biri olan Kazan Bey Oğlu Uruz anlatısının dijital bir oyun olarak ortaya çıkması ve bu tezahür sonrasında yeni bir anlatıya dönüşmesi ele alınmaktadır. Çalışma, kültür endüstrisi bakımından dikkate değer incelemeler sunmaktadır. Masal konusuyla ilgili bir diğer çalışmamız ise on beşinci makaledir. Bu çalışma, *Eşit Masallar* projesi kapsamında ele alınan masalların, toplumsal cinsiyet rollerinin yeniden inşasında önemli bir işlevi olduğuna vurgu yapmaktadır. On altıncı makalede ise *Billur Kalp* ve

Diplomalı Kız adlı eserlerde geçen çiçeklerin sembol dili açıklanmış; niyet kartlarından fal bakma epizodu ele alınmıştır. Sayımızın on yedinci makalesi arketipsel incelemelerde bulunan bir makaledir. Çalışmada, *Viy* ve *Cazı Nene* adlı öykülerde yer alan cadı figürü anne arketipi üzerinden mukayeseli bir incelemeye tabi tutulmuştur. On sekizinci çalışmada, *Nasreddin Hoca ve Cimri Komşusu* adlı öykü, çocuk edebiyatını yapılandıran temel öğeler kapsamında ele alınmış; ayrıca öykünün çocuğa görelilik özelliklerine uygun olup olmadığı irdelenmiştir. 1925 yılında yedi sayı yayımlanmış yerel bir dergi olan *Altın Işık*'ı ele alan on dokuzuncu makale, söz konusu dergi hakkında ayrıntılı bilgiler vermesi, çeşitli başlıklarla incelenmesi ve kronolojik dizinini aktarması açısından oldukça önemlidir. Sayımızın yirminci çalışması ise Refik Halid Karay'ın eserlerindeki lakaplar üzerinedir. *Gurbet Hikâyeleri* ile *Memleket Hikâyeleri* adlı eserlerdeki lakapların ele alındığı makalede, lakapların ve bu geleneğin işlevleri irdelenmiş ve bağlamsal açıdan karakter analizi yapılmıştır.

Sayımızda yer alan iki İngilizce çalışmanın ilkinde, *Goodbye Christopher Robin* adlı film analiz edilirken diğer makalede ise *Perihan Mağden*'in çevirilerindeki biçemi ele alınmaktadır. Sayımızın yirmi üçüncü makalesinde, Türkiye Türkçesindeki atasözleri sayı eşdizimliliği bağlamında ele alınmış ve bunun atasözlerinde çeşitli işlevlerle gerçekleştirmek üzere kurgulandığı tespit edilmiştir. Yirmi dördüncü makalede ise Niloya örneğinde, çizgi filmlerdeki şarkıların değerler aktarımındaki rolü tartışılmıştır. Yirmi beşinci makale ise hududnamelerin tezyini açıdan incelenerek kullanılan renk, motif ve kompozisyon özelliklerinin belirlenmesi, eserlerin çizimlerinin yapılması ve bu doğrultuda ait olduğu dönemin bezeme anlayışına ilişkin bilgi verilmesini amaçlamaktadır. Yirmi altıncı makalede, Türk Patent Enstitüsü tarafından tescillenerek mahreç işareti almış Bayat Türkmen kilimleri tasarım ilkelerinden tekrar, ritim, zıtlık, denge, egemenlik-vurgu, birlik-bütünlük, çeşitlilik, armoni-uyum ve oran-orantı ilkeleri açısından değerlendirilmiştir. Sayımızın yirmi yedinci makalesi, "Sacide Nine'nin Sihirli Bastonu" adlı müzikal tiyatro eseri hazırlık aşamaları ve bestelenme süreçleri kapsamında incelenmiştir. Tez özeti niteliğinde olan yirmi sekizinci makalede Tatar, Başkurt ve Çuvaş destanlarındaki hayvanlar ve işlevleri ele alınmıştır. Kazak Türkçesiyle kaleme alınmış yirmi dokuzuncu çalışmada ise Türk destanlarındaki çok eşliliğin sanatsal temelleri üzerine yoğunlaşan bir inceleme söz konusu olup Kazak, Kırgız, Özbek boylarının destanları ele alınmıştır. Bir çeviri makalesi olan otuzuncu çalışma ise Arap ve İslam kültürünün ortaya çıkardığı bazı şiir türlerinin Orta Avrupa sahasındaki provensal şiire olan katkısını ve etkisini araştırmaya yöneliktir. Sayımızın son makalesi ise bir yayın kritiğidir. Çalışmada Mahmut Kaplan'ın *Divan Şiirinde Aşkın Renkleri* isimli kitabı çeşitli açılardan tanıtılmış ve eleştirilmiştir.

Folklor Akademi Dergisi, gönderilen tüm çalışmalarını titizlikle inceleyen ve kör hakemlik sistemi ile değerlendirmeye alan, dört ayda bir (yılda üç sayı, Nisan-Ağustos-Aralık ayları) yayımlanan uluslararası bir dergidir. Sayımıza akademik çalışmalarını ile katkıda bulunan yazarlarımıza ve hakemlik yapan araştırmacılarımıza şükranlarımızı iletiriz. Dergimizi, siz değerli okurlarımızın istifadelerine sunar; yeni yılın mutluluk ve sağlık getirmesini temenni ederiz.

Saygılarımızla...

Folklor Akademi Dergisi

Makale Bilgisi / Article Info

Geliş / Received: 20.10.2022

Kabul / Accepted: 28.11.2022

Araştırma Makalesi / Research Article

DOI: 10.55666/folklor.1192447

**FOLKLORİK KIYAFETLİ BEBEKLER ÜZERİNE NİTEL BİR
ÇALIŞMA**

Özlem BAŞ* & Fahri TEMİZYÜREK** & Özkul ÇOBANOĞLU***

Öz

Bu çalışma koleksiyon nesnesi olarak biriktirilmiş çeşitli Türk ve dünya kültürü imajları olan folklorik kıyafetli yapma bebeklerin alan yazında yer alması açısından önem teşkil etmektedir. Okuyucular farklı ülkelerdeki ve Türkiye'nin farklı bölgelerindeki bebeklerin fotoğraflarını inceleyerek folklorik kıyafetler hakkında fikir sahibi olabileceklerdir. Gerek turizm gerek de kültürel diplomasi nesnesi olarak yapma bebeklere dikkat çekmeyi amaçlayan araştırma nitel araştırma deseninde doküman incelemesidir. Araştırmanın veri kaynaklarını dünyanın çeşitli ülkeleri ile Türkiye'de farklı şehirlerden temin edilmiş folklorik kıyafetli 70 adet bebek oluşturmaktadır. Ölçüt örnekleme esas alınarak oluşturan veri kaynaklarında ölçüt, bebeklerin yapıldıkları coğrafyaya özgü kıyafetler giydirilmiş olmasıdır. Veri kaynağı olan bebeklerin 26 tanesi Türk, 44 tanesi yabancıdır. Bebekler, Avrupa coğrafi ve kültürel bölgesi, Balkan coğrafi ve kültürel bölgesi, Asya coğrafi ve kültürel bölgesi ile Amerika coğrafi ve kültürel bölgesi olmak üzere dört kategoride incelenmiş ve farklı adlandırmalarla kodlanmıştır. Araştırma sonuçlarına göre bebekler temin edildikleri coğrafi bölgenin yaşam kültürü hakkında bilgiler vermektedir. Bu çalışmada İrlandalı Amy bebeğin gözlerinin açılır kapanır olması, Leyla Hanım'ın yetişkin görünümüne ve kıyafetlerine rağmen Bahar bebeğin daha çocuksu görünümü ve Huysuz Virjin kod isimli bebeğin yüz ifadesi bu porselen bebekleri birbirinden ayırtıran özelliklerdir. Bu doğrultuda yapıldığı yüzyılın temel sanat akımlarının ve modasının etkisiyle porselen bebeklerin bazıları yetişkin temsilde bazıları ise çocuksu niteliktedir ayrıca Huysuz Virjin bebeğinin asık suratlı olmasının temel sebebi karakter bebeği olarak değerlendirilmesiyle açıklanabilir. Porselen olmayan dünya bebeklerine bakıldığında, kategorilerine göre hangi coğrafyadan temin edilmişse o bölgede yaşayan ulusların etnik kimliklerini temsil edici fiziksel özellikler (gözler, ten rengi, saç rengi vb.) ve kültürel semboller bulunan kıyafetler görülmektedir. Bebekler kendi tarihinin modasını gerek saç gerek de kıyafetlerle temsil etmektedir. Folklorik Türk bebeklerinde baş bağlama sosyal statüyle ilgili önemli veriler sunar. Baş bağlama farklı bir tipi Bulgar Güllü kodlu Balkan kökenli bebekte de görülmektedir. Bu detay Bulgaristan'da var olan Türk ve Müslüman kültürünün etkisini düşündürse de bu bebekteki baş bağlama stili Müslüman kadınlara özgü değildir. Anadolu kadınının kıyafetinin en ihtişamlı bölümü olan baş süslemesinin güzel örnekleri bütün yöresel kıyafetli bebeklerimizde görülmektedir. Avrupa'daki porselen bebeklerin muadili olabilecek kadar el emeği isteyen bir bebek türü de Türkiye'de kitre bebektir. Kitre bebeğin yüzü özel bir malzemenle yapılmış olmakla birlikte plastikten daha kaliteli bir ham madde sunar.

Anahtar Kelimeler: Folklorik bebek, porselen bebek, kitre bebek, Türk ve dünya kültürü

* Doç. Dr., Hacettepe Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Temel Eğitim Bölümü, Ankara, Türkiye. ozlembas@hacettepe.edu.tr, ORCID: 0000-0002-0716-103X

** Prof. Dr., Gazi Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Türkçe ve Sosyal Bilimler Bölümü, Ankara, Türkiye. fahri@gazi.edu.tr, ORCID: 0000-0002-0497-1045

*** Prof. Dr., Hacettepe Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Türk Halk Bilimi Bölümü, Ankara, Türkiye. ozkul@hacettepe.edu.tr ORCID:0000-0002-1409-4197

A QUALITATIVE STUDY ON DOLLS IN FOLKLORIC DRESSES

Abstract

This study is important in terms of including the dolls in folkloric dresses, which are various Turkish and world culture images collected as objects of collection, in the literature. Readers will be able to have an idea about folkloric dresses by examining the photographs of dolls from different countries and from different regions of Turkey. The current study aiming to draw attention to dolls as objects of both tourism and cultural diplomacy employed the document analysis, one of the qualitative research designs. The data sources of the study consist of 70 dolls in folkloric dresses, which were obtained from different cities in Turkey and different countries of the world. In the data sources constructed on the basis criterion sampling, the criterion is that the dolls are dressed in clothes specific to the geography in which they were made. Of the dolls, which are the data sources of the current study, 26 are from Turkey and 44 are from abroad. The dolls were examined in four categories as European geographical and cultural region, Balkan geographical and cultural region, Asian geographical and cultural region and American geographical and cultural region and coded with different namings. The results of the study give information about the dolls and the life culture of the geographical region they are obtained from. In this study, some features that distinguish these porcelain dolls from each other were found such as opening and closing eyes of the Irish doll Amy, the more childlike look of the doll Bahar despite the adult look of the doll Leyla Hanım and the facial expression of the baby named Huysuz Virjin. In this connection, with the influence of the basic art movements and fashion of the century in which they were made, some of the porcelain dolls are in adult look and some are more childlike and the main reason why the doll Huysuz Virjin is sullen can be explained by its being a character doll. When the non-porcelain world dolls are examined, it is seen that they are dressed in clothes with physiological features (eyes, skin colour, hair colour, etc.) and cultural symbols representing the ethnic identities of the nations living in that region. Dolls represent the fashion of their own history, both with hair and clothes. Head scarves worn by folkloric Turkish dolls provide important data on social status. A differently tied headscarf is also seen in the Balkan origin doll coded as Bulgar Gülü. Although this detail suggests the influence of Turkish and Muslim culture in Bulgaria, the headscarf tying style in this doll is different from the ones used by Muslim women. Beautiful examples of head ornamentation, which is the most magnificent part of the Anatolian woman's dress, can be seen in all our dolls in local clothes. Another type of doll that requires as much hand labour as porcelain dolls in Europe is the kitre doll in Turkey. The face of the kitre doll is made of a special material which is of higher quality than plastic.

Keywords: Folkloric doll, porcelain doll, kitre doll, Turkish and world culture

Giriş

Günümüzde oyuncak bebek sadece oynamak için kullanılma amacının ötesine geçerek önemli bir turizm ve koleksiyon nesnesi olmuştur. Bir oyuncak bebek dikkatli incelendiğinde toplumun inanç sistemi, kültürü, sosyoekonomik durumu hakkında bilgi sahibi olmamızı sağlayan kültürel bir bellek olma özelliği taşıyabilmektedir (Güven, 2018). Folklorik kıyafetli yapma bebekler, el yapımı ya da hazır plastik bebeklere geleneksel giysilerin giydirilmesi ile oluşturulan kültür ürünleridir (Sakin 2016). Her toplum kültürel simgelerini nesilden nesile aktararak varlığını devam ettirir. Yaşanılan coğrafya kültürel öğelerin ortaya çıkmasında doğrudan etkiye sahiptir. Bunu gerek o ülkenin mimarisi, gerek giyim tarzı gerekse yaşam tarzından gözlemleyebilmekteyiz. Kültürel kıyafetler giydirilmiş bebekler hem bir turizm nesnesi hem de tüm dünyada son zamanlarda büyük moda akımı haline gelen sanatsal bebeklerin tasarımında orijinal örnekler sunmaktadır.

Tarihte ilkel toplumlarda oyuncak bebekler, bir büyü aracı olarak görülmüş ve insan ruhunu sembolize ettiği düşünülmüştür. Kültürel ve toplumsal birçok öğeyi içerisinde barındıran oyuncak bebeklerin ait olduğu sosyal topluluğun günlük yaşamına dair birçok bilgiyi barındırdığı anlaşılmaktadır (Güven, 2018). Eski Yunan ve Roma medeniyetinde evlenme yaşına gelen kızlar, yapma bebeklerini tapınaklara bırakarak daha fazla çocuksu şeylere ilgi duymadıklarını topluma bu yolla iletmekteydiler. Ayrıca yapılan kazılar sonucu, oyuncakları ölen çocuklarla birlikte gömme geleneği birçok kültürde görülmektedir (Aktaran, Begiç, 2016). Kızılderili bebekler çocuklara bazı spiritüel öğeleri öğretmek amacıyla hediye edilirken Japon kültüründe bebekler bir oyun nesnesinden çok, festival figürü olarak yer edinir. Avrupa'da ise bebekler kimi zaman bir oyuncak kimi zamansa yetişkinlere hitap eden birer koleksiyon nesnesi olarak kullanılmaktadır (Manav, 2020).

Oyuncakçılık, dünyada büyük oranda zanaat geleneğine dayalı olarak gelişmiştir. Soylu ve varlıklı ailelerin çocukları için yapılan oyuncaklar, zaman içinde sosyal değişim ve endüstriyel gelişimle seri üretilen, kolay erişilebilen bir hâl almıştır (Akbulut, 2009). Oyuncak bebeklere ve bebek evlerine ilişkin dünyadaki müze sayısında da önemli bir artış vardır. Öncelikle ABD’de sayıları artan bu müzelere İngiltere, Fransa ve Almanya’da da rastlanmaktadır (Karadeniz ve Atar, 2017). Genel olarak, bebeklerle ilgili araştırmalar moda bebekler etrafında toplanmıştır. Özellikle Barbie bebekleri hakkında pek çok yazı yazılmış ve birçok açıdan bu bebekler analiz edilmiştir (Acosta-Alzuru, 1999: 14). Kuzey Amerika imgelerinin ve ürünlerinin ulus ötesi metalara dönüşmesi ve küreselleşme sürecinde dünya çapında dolaşımı, kültürlerin homojenleşmesine ilişkin endişeleri artırmıştır (Macdougall, 2003). Küreselleşme, kültürel emperyalizm ve turistikleşme gibi etkenler, kültürel mirasın yok olma tehlikesini ortaya çıkarmıştır (Yanar ve Karadeniz, 2020). Her biri kendi ülkesi için kültürel miras öğeleri taşıyan oyuncak bebekler aynı zamanda dünya tarihi hakkında da birtakım bilgiler vermektedir. Manav (2020: 14-22) tarihte oyuncak bebek kültürünün gelişimini şu şekilde özetlemektedir:

Tarihte ilk oyuncaklara Mısır’da rastlanması gibi bilinen ilk bebekler de bu kültüre aittir. 14. yüzyılın başlarında, “fashion doll” adı verilen bebekler dönemin moda anlayışını yansıtan, çocuk oyuncakı olmaktan çıkıp yetişkinlerin ilgi alanına girebilmiş bebekler olmuşlardır. Ahşap kullanılarak Rusya’da Matruşkalar, Uzakdoğu’da ise Kokeshi bebekleri üretilmiş ve kültürel özelliklerini yitirmeden günümüze kadar gelebilmişlerdir. 18. yüzyılda çocuklar yetişkinlerin küçük birer kopyası gibi giydirildiği için bebeklerin giyiminde de bu özellik göze çarpmaktadır. Oyuncak bebekler her daim var olmalarına rağmen bebeklerin asıl kendine ait bir dünyasının olduğu dönem 19. yüzyılda başlamaktadır. O zamana dek yetişkinlerin kopyaları gibi giydirilen oyuncak bebeklerin yanına bebek figürleri (baby doll) de eklenmiştir. Ünlü oyuncak firması Mattel, “Baby Pattaburp” adıyla 1964’te piyasaya çıkardığı oyuncak bebekle “baby doll”ün ilk örneklerini modernize etmiştir. 20. yüzyılın getirdiği teknik gelişmeler tıpkı bu bebekte de olduğu gibi plastik kullanımıyla göze çarpmaktadır. Böylece zanaatkarlar/oyuncakçılar, dayanıklı bir malzeme edinmişlerdir. Uzun süren bir uğraş sonucunda, ikonik bebek Barbie 1960 yılında üretilmiş, ilk reklam filminin sonunda bir gelinlik ile gösterilmiş ve uzun yıllar boyunca büyük ilgi görmüştür. 60’larda Barbie, erkek çocukları ile eşit fırsata sahip olabilecekleri bir çok iş kıyafeti ile piyasaya sürülmüş, gelen istekler üzerine erkek Ken bebek üretilmiştir. 2000’lerde oyuncak bebek denildiğinde akla ilk gelen örneklerden olan Barbie, zamanla yeni vücut ölçüleri, saç ve ten renklerine kavuşmuştur.

Kültür nesnesi olarak bebek yapımının tarihine bakıldığında özellikle yüzyıllar boyunca yapım malzemelerinin geliştirilmesi ve moda akımlarından etkilenecek bu bebeklerin giydirilmeleri söz konusudur. Aslında folklorik kıyafetler giydirilmiş bebekler, kültürel diplomasi alanında ülkeleri temsil eden çekici bir turizm nesnesi hâline dönüşmüştür. Kültürel diplomasi, sanat, bilim, eğitim, teknik gibi alanlarda ülkelerin itibarını artırmak ve ortaklıklar kurmak amacıyla kültürel öğelerin sunumu olarak tanımlanabilir (Yağmurlu, 2019). Japonya’da mart ayında kutlanan bebek festivali Hinamatsuri, bu kültürel yansımanın önemli bir örneğidir. Festival kız çocuklarına atfedilmiştir (Manav, 2020). Eski Türklerde bebeklerle ilgili kültürel unsurlara bakıldığında Türklerin varoluşundan bu yana el yapımı bebekler ürettikleri anlaşılmaktadır. Begiç (2016) Türklerin Orta Asya’da oyuncak bebek yaptıkları ancak sonrasında İslamiyet’in etkisiyle bu geleneğin azaldığını; Selçuklu ve Osmanlı İmparatorlukları döneminde küçük zanaat ustaları tarafından sürdürüldüğünü, Divanü Lûgat-it Türk’te yer alan “kudhurçuk” kelimesinin de “kız çocuklarının insan suretinde yaparak oynadıkları “bebek, kukla” tanımı, el yapımı bebeklerin İslamiyet sonrasında da kullanıldığını aktarmaktadır. Öte yandan günümüzde az da olsa Anadolu’nun birçok yerinde anneler çocukları için elinin altında bulunan malzemelerden bez bebek yapmayı sürdürmektedir. Anadolu’nun birçok yerinde el yapımı bebekler yöresel giysiler giydirilerek hediye olarak pazarlanmaya başlanmıştır. Böylece el yapımı bebekler unutulmamış ve Türk kültür zenginliği tanıtılmıştır.

Sakin (2016) hammadde ve artık parçaların yörenin giyim şekline göre ana hatlarda ve genel görünüşüne sadık kalınarak hazırlanmasıyla koleksiyonculara hitap eden teknik yapılmış folklorik Türk bebeklerini şu şekilde sınıflamıştır:

1. Kitre bebek
2. Elif bebek
3. Kayseri Yeşilhisar Soğanlı Bebeği
4. Adıyaman Besi bebeği
5. Muğla Çomakdağ bez bebekleri
6. Yöresel kıyafetli taş bebekler
7. Ardahan Damal bebeği
8. Bursa Keles bebeği
9. Kars Kağızman bebeği
10. Kastamonu Azdayav bebeği
11. Diğer folklorik bebekler

Bu çalışma koleksiyon nesnesi olarak biriktirilmiş çeşitli Türk ve dünya kültürü imajları olan folklorik kıyafetli yapma bebeklerin bilimsel bir çalışma ile incelenmesi açısından önem teşkil etmektedir. Okuyucular farklı ülkelerdeki ve Türkiye’nin farklı bölgelerindeki bebeklerin fotoğraflarını inceleyerek folklorik kıyafetler hakkında fikir sahibi olabileceklerdir. Gerek turizm gerek de kültürel diplomasi nesnesi olarak yapma bebeklere dikkat çekmeyi amaçlayan araştırmanın problem cümlesi “Folklorik kıyafetler giydirilmiş yapma bebeklerin özellikleri nedir?” sorusudur. Araştırmanın alt problemleri şu şekildedir:

1. Dünyada folklorik kıyafetler giydirilmiş yapma bebeklerin taşıdıkları özellikler nelerdir?
2. Türkiye’de folklorik kıyafetler giydirilmiş yapma bebeklerin taşıdıkları özellikler nelerdir?

YÖNTEM

Araştırma Deseni

Bu araştırma nitel araştırma modelinde doküman incelemesidir. Bu çalışmada yazılı materyaller dışında kalan tarihsel ve kültürel dokümanlar yoluyla veriler elde edilmiştir. Diğer doküman türleri içinde ele alınabilecek olan kültürel kıyafetler giydirilmiş oyuncak bebeklerin fotoğrafları verilerin sunumunda

kullanılmıştır. Fotoğrafların araştırmacılara sunduğu birkaç önemli avantaj vardır. Hem sözel olmayan davranışların incelenmesi bakımından hem de başka araştırmacılar tarafından çalışmanın farklı açılardan tekrar edebilmesi açısından kıymetli veriler sunar (Yıldırım ve Şimşek, 2021).

Veri Kaynakları

Araştırmanın veri kaynaklarını dünyanın çeşitli ülkeleri ile Türkiye’de farklı şehirlerden temin edilmiş folklorik kıyafetli 70 adet bebek oluşturmaktadır. Veri kaynakları araştırmacıların kişisel arşivinde yer almaktadır ayrıca fotoğrafları çekilmiş ve dijital ortama da görsel olarak aktarılmıştır. Ölçüt örnekleme esas alınarak oluşturulan veri kaynaklarında ölçüt, bebeklerin yapıldıkları coğrafyaya özgü kıyafetler giydirilmiş olmasıdır. Veri kaynağı olan bebeklerin 26 tanesi Türk yapımı olup 44 tanesi yabancı yapımıdır. Tablo 1’de bebeklerin temin edildiği ülke, bebeğin isimlendirilmesinde o ülkelerde yaygın kullanılan isimler veya Türkçe bağlantılı isimler yoluyla kodlamalar yer almaktadır.

Tablo 1. Veri Kaynaklarının Kodlanması

	Bebek Türü	Kod Adı
1	Yunanistan	Ampia
2	Yunanistan	Venüs
3	Yunanistan	Adalet
4	Türkiye	Sarıköz
5	Yunanistan	Nikh
6	Çin	Gökkuşuğu
7	İtalya	Ediyone – Būdüyone
8	Güney Afrika	Rahip Tutu’nun Kızı
9	Bulgaristan	Omurtak Bebek
10	Macaristan	Hun Gülü (Gülhun)
11	Hollanda	Hollanda Çakırı
12	Rusya	Börügiller
13	Türkiye / Karadeniz	Finduk Hanım
14	Türkiye / Özbekistan	Nasreddin Hoca
15	Türkiye	Satı Kadın
16	Türkiye	Damal Bebek
17	İspanya	Maviş
18	Slovakya	Slovak Güzeli
19	ABD	Novaho (Çeroki Çocuk)
20	Moğolistan	Ulan (Hanım) Ve Batur (Yiğit)
21	Türkiye / Turistik Eşya	Asos Kızı
22	İrlanda	İrlandalı Emi
23	Türkiye / Otantik	Koçançe Bebek
24	Türkiye / Bez Bebek	(Gül+ Şen) Bebek
25	Balkanlar	Paprika (Biber) Bebek
26	Türkiye / Kırgızistan	Kırgız Kızı
27	ABD	Düşgen Bebek
28	ABD	Kovboy Bebek
29-30	Türkiye / Kitre Bebek	Halile ve İbrahim
31		
32	Türkiye	

33	Kayseri Yeşilhisar Soğanlı	Yeliz Bebek – Ediz Bebek
34	Bebekleri	
35		
36		
37	Türkiye	Nevşehirli Sultan Gelin
38	Avrupa	İp Askılı Kuklalar – Hasan Kukla ve Kuklacı Güzeli
39	Türkiye	Temel Bebek
40	Belçika	Niko Ve Marie
41	Bulgaristan	Bulgar Gülü
42	Portekiz	Qui Qui
43	Çek Cumhuriyeti	Prag Kuklası
44	Rusya	Belarus Matruşkası
45	ABD	Wlat Disney Sindirellası
46	Türkiye	Belkız Kaynana- Hacı Gelin – Kutnu Teyze Üçlüsü
47	Türkiye	Pamuk Ana
48	Türkiye	Safranbolu Yörüğü
49	Gürcistan	Kafkas Güzeli
50	Almanya	Alman Kardeşler
51	Çek Cumhuriyeti	Çekyalı Eliska
52	Portekiz	Porto Bebek
53	Estonya-Letonya	Hofman Kızı
54	Balkan	Şengül Bebek
55	ABD	Cristmas Cini
56	ABD	Ponpon Bebek
57	Türkiye / Bez Bebek	Umut Bebek
58	Portekiz	Amirigumi (Tığ ve Şiş İle Yapılmış) Bebek
59	Türkiye	Askı Bebek
60	Türkiye	Şekerpere Bebek
61	Almanya	Bahar Bebek
62	Özbekistan	Özbek Bebek
63	Yugoslavya	Işıl ve Ufuk
64	Avrupa	Leyla Bebek
65	Avrupa	Huysuz Virjin (Karakter Bebeği)
66	ABD	Pueblolu Anita
67	Türkiye	Emete Teyze
68	Brezilya	Riolu Jale
69	Tayland	Padaung Kabile Bebeği
70	Küba	Dansçı Bebekler

Verilerin Toplanması ve Analizi

Araştırmanın analiz birimi olan dokümanlar folklorik kıyafetler giydirilmiş oyuncak bebeklerin fotoğraflarıdır. Bu bebeklerin toplanması araştırmacılar tarafından oluşturulan kişisel koleksiyona bağlı olarak yaklaşık yirmi yıl sürmüştür. Yıllar içinde araştırmacıların çeşitli ülkelere ziyaretleri ve ilgisi doğrultusunda biriken veriler öncelikle kodlanmıştır. Kodlama işleminde bebeklerin temsil ettiği kültürle

bağlantılı veya o ülkeyi simgeleyen bir karakterle ilişkili olan bir adlandırma yapılmıştır. Verilerin analizinde tümevarımcı analiz yöntemi kullanılmıştır. Tümevarımcı analizde temel amaç, toplanan verileri açıklayabilecek kavramlara ve ilişkilere ulaşmaktır (Yıldırım ve Şimşek, 2021: 249). Bu bağlamda veriler araştırmanın alt problemleri kapsamında Türkiye’den temin edilen bebekler ve dünyanın farklı ülkelerinden temin edilen bebekler olarak ikiye ayrılmıştır. Araştırmada Türk Halk Bilimi alanında bir profesör doktor ve Türkçe eğitimi alanında bir profesör doktordan uzman görüşü alınmıştır. Uzmanlar bebeklerin otantik özelliklerinden kişisel anlamlar çıkarmanın da önemi üzerinde durarak özellikle kıyafetler ve ülke bayrakları arasındaki renge dikkat çekmişlerdir.

Araştırmada inandırıcılık sağlamak amacıyla derinlik odaklı veri toplama stratejisi kullanılmıştır. Bunun için uzun yıllar ve farklı kültürlerle araştırmacıların etkileşimini sağlayacak bir birikimle koleksiyon oluşturulmuştur. Araştırmada aktarılabirlik sağlamak için amaçlı örnekleme yapılmış, kültürel kıyafetler giydirilmeyen oyuncak bebekler veri kaynaklarından çıkarılmıştır. Çalışmada tutarlılık incelemesi yapmak amaçlı Türk Halk Biliminden bir profesör doktor bulguları kontrol etmiştir. Ayrıca teyit edilebilirlik açısından bebeklerin kendileri kişisel arşivde olup fotoğrafları isteyen araştırmacılarla paylaşılmak üzere dijital olarak arşivlenmiştir.

BULGULAR

Bu bölümde araştırmanın alt problemleri kapsamında verilerin analizinden elde edilen bulgulara yer verilmiştir. İncelenen dokümanlar fotoğraflar olarak sunulmuştur.

Araştırmanın birinci alt problemi “Dünyada folklorik kıyafetler giydirilmiş yapma bebeklerin taşıdıkları özellikler nelerdir ?” sorusuna cevap aramak için veri kaynakları coğrafi ve kültürel bölgeler kategorilerine ayrılarak gruplandırılmıştır.

1. Avrupa Coğrafi ve Kültürel Bölgesi

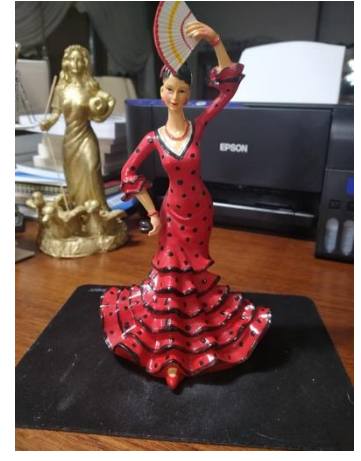
Bu başlık altında Avrupa’daki çeşitli ülkelerden temin edilmiş yapma bebeklere yer verilmiştir.



[Foto. 01] Ediyone Bütüylene



[Foto. 02] Hollanda Çakırı



[Foto. 03] Flemenko Bebek

Avrupa bebeklerinin çoğunun porselen olması coğrafya ve bebek yapım malzemesi arasındaki ilişkiyi ortaya koymaktadır. Foto 01 İtalyan kadın ve erkek figürlerinin kıyafetleri de ülkenin bayrak renkleriyle uyumludur. Kadın figürün saç modeli Avrupa’ya özgü önden ayrılmış döneminin saç modelidir. Hollanda Çakırı kodlu bebeğin tipik özelliği kafasının ve kollarının porselen olmasının yanı sıra Hollanda ayakkabıları dikkati çeker. Yerel işlemlerin bulunduğu kıyafetler de ülkeye özgü işlemleri içermektedir. Flemenko dans bebeği tipik kırmızı yerel kıyafetler giydirilmiş ve dans figürüyle temsil edilmiştir.



[Foto. 04] İrlandalı Amy



[Foto. 05] Alman Kardeşler



[Foto. 06] Qui Qui

İrlanda'ya özgü Amy bebek, koleksiyonerler için üretilmiştir ve bu amaçla bebek hazırlayan bir firmanın etiketini taşımaktadır. Ayrıca İrlandalı Amy bebeğin gözlerinin açılıp kapanması porselen bebeklerin biraz daha ilerlemiş versiyonuna örnek teşkil etmektedir. Diğer küçük boyutlu Alman porselen bebeklerin de boyutları küçük olmasına rağmen kıyafetlerindeki detaylarıyla titizlikle hazırlanmış olduğu dikkati çeker. Bu bebekler Almanya'da oldukça yaygındır. Foto 06'da Portekiz'in ünlü animasyon bebeği Qui Qui yer almaktadır.



[Foto. 07] Hofmann Kızı



[Foto. 08] Bahar Bebek



[Foto. 09] Leyla Hanım



[Foto. 10] Huysuz Virjin

Edeltraut Hofmann Almanya'da orijinal el yapımı bebeklerin markası olarak çok ünlüdür. Foto 07 Hofmann Kızı bu markadan adını alarak kodlanmıştır. Foto 07, 08, 09 ve 10'daki bebeklerin hepsi porselen olmasına rağmen özellikler ve kıyafetleri bakımından farklılıkları vardır. Foto 07 kat kat giydirilmiş folklorik bir bebek iken Foto 08'deki Bahar bebeğin çocuksu görünümünün daha ön planda olduğu, kıyafetleri ve yüz ifadesinden anlaşılmaktadır. Foto 09'daki porselen bebek hem büyük boyutlu olması hem de bir yetişkin gibi giydirilmiş olması sebebiyle diğerlerinden ayrılmaktadır. Foto 11'deki Huysuz Virjin isimli bebek ise yüz ifadesinin mutsuz olmasından dolayı yazarlar tarafından bu şekilde kodlanmıştır. Foto 09 tüm detaylarıyla idealize ve yetişkin görünümünün bebeğe yansıtılması bakımından diğerlerinden ayrılmaktadır.



[Foto. 11] Çekyalı Elisa



[Foto. 12] Prag Kuklası



[Foto. 11] Yugoslav Kardeşler (Işıl ve Ufuk)

Foto 11 Çek Cumhuriyeti'ne özgü yerel kıyafetler giydirilmiş plastik bir bebektir. Yine Prag bölgesine özgü el kuklaları da o bölgeye yönelik hem turistik hem de otantik bebektir. Foto 11'de Yugoslavya'nın geleneksel kıyafetleri giydirilmiş bebekler görülmektedir.

2. Balkan Coğrafi ve Kültürel Bölgesi

Balkan coğrafyası birbirine yakın kültürlerin yer aldığı bir bölgedir. Bu bölgeden elde edilen bebeklerin yerel kıyafetlerindeki benzerlikler dikkati çeker. Türkiye Batı Trakya ile Balkan coğrafyası içerisinde yer almaktadır ancak araştırmanın alt problemlerinde yer alan tasnif gereği bu bölümde Türkiye'den bebek örneği yer almamıştır.



[Foto. 12] Ampia



[Foto. 13] Venüs



[Foto. 14] Adalet



[Foto. 15] Nikh

Yunan mitolojik bibloları: Beyaz taştan yapılmış bebeklerin turistik biblo olma özellikleri yanında renkli kıyafetleri ile dikkat çeker.

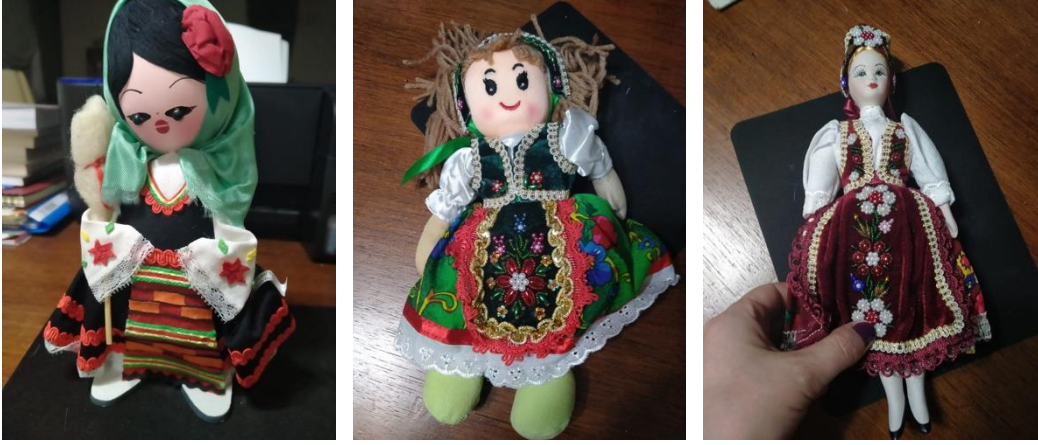


[Foto. 16] Slovak Güzeli.



[Foto. 17] Paprika (Biber) Bebekleri

Foto 16'daki Slovak Güzeli ile Edeltraut Hofmann orijinal el yapımı bebeklerin markası porselen bebekte yine kendini göstermektedir. Paprika yani biber bebekler ise Macaristan'dan temin edilmiş olup Balkan coğrafyasındaki ülkelere mal olmuştur.



[Foto. 18] Bulgar Gülü.

[Foto. 19] Şengül Bebek

[Foto. 20] Gülhun

Foto 18, 19, 20'deki bebekler yapım malzemeleri bakımından farklılık gösterse de Balkan kültüründeki bebeklerin etek üstü önlüklerini, dokuma ve işlemelerini, etek ve yelek kombinlerinin ortak özelliklerini sergilemektedir.

3. Asya Coğrafi ve Kültürel Bölgesi



[Foto. 21] Börigiller

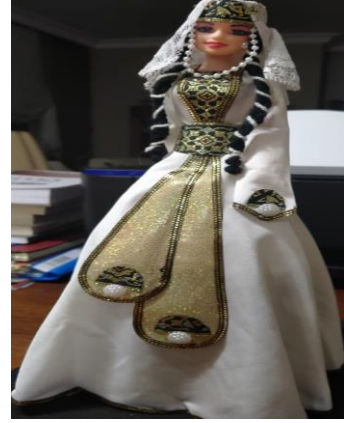
Rusların matruşka bebekleri bütün dünyada bilinen ve yaygın talep gören bir bebek tipidir. İç içe geçmiş ahşap oyma kutulara hazırlanan Börigiller bebekleri sarışın mavi gözlü tasvirleriyle Rus ırkını yansıtmaktadır.



[Foto. 22] Moğolistan Ulan ve Batur



[Foto. 24] Padong Bebek



[Foto. 25] Gürcistan Kafkas Güzeli



[Foto. 23] Özbek Hanım



[Foto. 24] Gökkuşığı Bebek

Asya coğrafi bölgesinden Foto 22 Moğolistan'dan Ulan (Hanım) ve Batur (Yiğit) bebekleri Çin'in ünlü Kokeshi bebeklerini andırmaktadır. Ahşap malzemeden yapılmış küçük bebeklerin yüz hatları da yine Moğol ırkını temsil etmektedir. Foto 23'te Özbekistan'a ait bebekte ise, başında geleneksel Özbek başlığı doppi ve bölgeye özgü renkli kumaşlar dikkati çeker. Çinli kadınların kıyafetlerini sembolize eden Foto 24'teki bebeğin sırtında küçük bir bebek daha vardır. Aynı detay Tayland bebeğinin kucağındaki çocuğunda da görülmektedir. Boyunlarına taktığı metal halkalarıyla ünlü Padong kabilesinden adını almıştır. Kafkas bölgesindeki halkların kıyafetlerini giymiş olan Foto 25'teki bebek ise Gürcistan'dan temin edilmiştir.

4. Amerika Coğrafi ve Kültürel Bölgesi



[Foto. 25] Çeroki Çocuk



[Foto. 26] Düşgen Bebek



[Foto. 27] Kovboy Bebek



[Foto. 28] Puebololu Anita



[Foto. 29] Yılbaşı Cini



[Foto. 30] Ponpon Kız

Amerika coğrafi ve kültürel bölgesine ait bebeklerde özellikle Foto 25, 26, 28 yerli Amerikalı halkları sembolize eder. Burada bebeklerin ten renginin de değiştiğini görmekteyiz. Özellikle Kızılderili bebeklerin kıyafetlerindeki tüyler de o kültürdeki bebeklerin mistik özelliklerine vurgu yapmaktadır. Modern çağ Amerikan bebekleri ise Foto 29'da Yılbaşı Cin'i gelenekselleşmiş olmakla birlikte, taraftar bebeği de Foto 30 Ponpon Kız ile Atlanta'dan temin edilmiştir.

Araştırmanın ikinci alt problemi "Türkiye'de folklorik kıyafetler giydirilmiş yapma bebeklerin taşıdıkları özellikler nelerdir?" sorusuna cevap aramak için veri kaynakları yapılaş malzemelerine göre kategorilere ayrılmıştır. Buna göre yedi farklı kategoride (taş bebekler, turistik biblo bebekler, Damal bebek, otantik el yapımı bebekler, bez bebekler, kitre bebekler, Kayseri Yeşilhisar Soğanlı bebekleri) toplam 26 bebek incelenmiştir. Benzer özellikler gösteren bebeklerden sadece biri bulgular bölümünde yer almıştır.

Taş Bebekler



[Foto. 31] Nasreddin Hoca



[Foto. 32] Satı Kadın

Foto 30 ve 31'de taş üzerine boyama yöntemiyle yapılmış geleneksel bebekler yer almaktadır. Nasreddin Hoca hem Türklerin hem de Özbeklerin önemli simgesidir. Taş bebeklerin kıyafetlerindeki aksesuarlar ve renkler göz kamaştırmaktadır. Satı Kadın'ın baş bağlama biçimi Anadolu'nun geleneksel baş bağlama biçimini temsil etmektedir.

Turistik Biblo Bebekler



[Foto. 33] Sarı Kız



[Foto. 34] Asos Gülü

Ege bölgesinde Kaz Dağları'nda ünlü Sarıkız Efsanesi'nin biblosu aynı zamanda turistik özellik taşımaktadır. Aynı bölge Asos civarından temin edilen Asos Gülü isimli biblo bebek de incelendiğinde ikisinin de elinde su taşıdığı ve uzun kıyafetler giydiği görülmektedir. Foto 33 Tipik Anadolu insanını yansıtırken Foto 34 ise eski çağlardaki bayan figürünü yansıtmaktadır.

Damal Bebek



[Foto. 35] Damal Bebek

Ardahan'a ait Damal bebekler özellikle kıyafetlerin simgelediği özelliklerle o bölgenin kadınlarının sosyal durumları hakkında bilgi verir. Kıyafetler renkli ve canlı ise kadının bekâr olduğu düşünülmelidir. Ayrıca baş bağlama biçimleri de bebeğin medeni durumunu simgeler. Foto 35'te görülen bebekte beyaz

yazma olmadığı için bekâr olduğu söylenebilir. Bebeğin kalın çorapları da coğrafi bölgedeki iklimin sert olduğunu vurgulamaktadır.

Doğal Malzemeden Yapılmış Bebekler



[Foto. 36] Koçañçe Bebek

Foto 36'daki Koçañçe bebekler el emeği olup tamamen mısır koçañından yapılmıştır.

Kitre Bebekler



[Foto. 37] Halile ve İbrahim

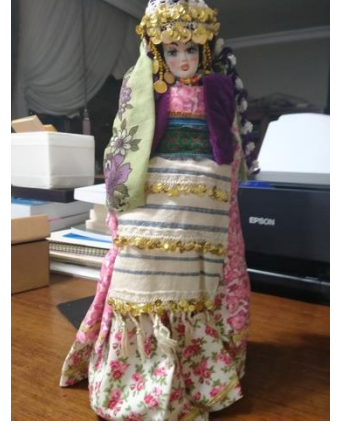
Kayseri Yeşilhisar Soğanlı Bez Bebekleri



[Foto. 38] Yeliz Bebek

Foto 37'de Doğu Anadolu Bölgesine özđü kıyafetler giydirilmiş kitre bebekler yer almaktadır. Kitre bebek yapımı oldukça özen gerektiren ve zaman alan bir malzeme olup el işçiliğinde geleneksel bebeklerin en önemlilerindedir. Yeliz Bebek kod isimli bebekler Kayseri Yeşilhisar Soğanlı Bez Bebekleri olarak bilinir. Yöre halkı artık malzemelerden bu tip bebekler yapar, bebeklerin yüzü şişe kapağından oluşturulur.

Diğer Geleneksel Bebekler



[Foto. 39] Nevşehirli Sultan Gelin

[Foto. 40] Belkis Kaynana- Hacı Gelin – Kutnu Teyze Üçlüsü

[Foto. 41] Safranbolu Yörüğü

Foto 39’da yer alan Nevşehirli Sultan Gelin kod isimli bebeğin gelinlik kıyafeti üzerinde pullar ve işlemler bulunmaktadır. Her iki elindeki bebek figürleri doğurganlığı temsil etmektedir. Foto 40 ise geleneksel Anadolu kıyafetleri giymiş kadınları temsil eden Adıyaman Besi bebeklerindenidir. Foto 41’deki Safranbolu Yörüğü kod isimli bebek ise daha çok geleneksel Elif bebek formuna benzetilebilir.

Sonuç, Tartışma ve Öneriler

Bu bölümde araştırma bulgularından elde edilen sonuçlar bütüncül olarak tartışılacaktır. Alan yazın taraması sonucu doğrudan konuyla ilgili bir araştırmaya rastlanmamış olup folklorik bebeklerle ilgili araştırmaların sonuçlarından yararlanılmaya çalışılmıştır.

Dünya bebekleri arasında Avrupa coğrafi ve kültürel bölgesindeki porselen bebekler çeşitlilik göstermektedir. Bu çalışmada İrlandalı Amy bebeğin gözlerinin açılır kapanır olması, Leyla Hanım’ın yetişkin görünümüne kıyafetlerine rağmen Bahar bebeğin daha çocuksu görünümü ve Huysuz Virjin kod isimli bebeğin yüz ifadesi bu porselen bebekleri birbirinden ayırtıran özelliklerdir. 19. yy sanat akımlarındaki estetik anlayışı porselen bebeklere de yansımış, modanın temsili ve bir sanat nesnesi olabilecek kadar güzel bebekler üretilmiştir. Bu bebeklerde çocuk figürünün kullanımı 20. yy’da yaygınlaşmıştır. Almanya’nın porselen bebek dünyasına kattığı yeniliklerden biri de “karakter bebekleri” olarak tanımlanan yüz ifadeleri olan bebeklerdir (Manav, 2020: 49-50). Bu doğrultuda yapıldığı yüzyılın temel sanat akımlarının ve modasının etkisiyle porselen bebeklerin bazıları yetişkin temsilde bazıları ise çocuksu niteliktedir ayrıca Huysuz Virjin bebeğinin asık suratlı olmasının temel sebebi karakter bebeği olarak değerlendirilmesiyle açıklanabilir. Porselen olmayan dünya bebeklerine bakıldığında, kategorilerine göre hangi coğrafyadan temin edilmişse o bölgede yaşayan ulusların etnik kimliklerini temsil edici fiziksel özellikler (gözler, ten rengi, saç rengi vb.) ve kültürel semboller bulunan kıyafetler görülmektedir. Bebekler kendi tarihinin modasını gerek saç gerek de kıyafetlerle temsil etmektedir.

Folklorik Türk bebeklerinde baş bağlama sosyal statüyle ilgili önemli veriler sunar. Baş bağlamanın farklı bir tipi Bulgar Gülü kodlu Balkan kökenli bebekte de görülmektedir. Bu detay Bulgaristan’da var olan Türk ve Müslüman kültürünün etkisini düşündürse de bu bebekteki baş bağlama stili Müslüman kadınlara özgü değildir. Anadolu kadınının kıyafetinin en ihtişamlı bölümü olan baş süslemesinin güzel örneklerini bütün yöresel kıyafetli bebeklerimizde görülmektedir. Özellikle Bursa Keles bebeğinin boncuk işlemeli fesi ve Ardahan Damal bebeğinin boncuk örme ve işleme detayları olan başlığı dikkat çekicidir. Bebeklerin kıyafetleri bölgenin iklim koşulları, kültürel faaliyetleri (dans, yemek vb.) hakkında ipuçları verir. Anadolu insanının giyim tarzını yansıtan yöresel kumaşlar kullanılarak ve aslına sadık kalınarak yapılan bu bebekler, yapıldıkları malzemenin ya da yapıldığı yörenin adı ile adlandırılırlar. (Sakin, 2016: 200). Avrupa’daki porselen bebeklerin muadili olabilecek kadar el emeği isteyen bir bebek türü de Türkiye’de kitre bebedir. Kitre bebeğin yüzü özel bir malzemeden yapılmış olmakla birlikte plastikten daha kaliteli bir ham madde

sunar. Manav (2020: 82) Türkiye’de bebek kültüründe bez bebeklerin yanında kitre bebeklerden de söz etmek gerektiğini ve kitre bebeklerin yapımında temel malzemelerin, pamuk ve kitre olduğunu açıklar. Bu özel yapım tekniği kitre bebeğin ne kadar emek gerektirdiğini göstermektedir. Hem Türk folklorik bebeklerinde (Nevşehirli Sultan Gelin) hem de dünya bebeklerinde (Gökkuşuğu Bebek ve Padong Bebek) anne bebek şeklinde doğurganlığın simgesi küçük bebekler kimi zaman kucakta kimi zaman sırtta yer almaktadır.

Bu araştırmada ortaya konan kategori ve kodlar, kişisel arşivlerle oluşturmuş veri kaynakları ile sınırlıdır. Bu nedenle Türk ve dünya bebekleri ile ilgili bir genelleme yapmak mümkün değildir. Ancak araştırmada elde edilen sonuçlardan yola çıkarak aşağıdaki öneriler sunulabilir:

- Türk folklorik bebeklerinde başlık ve baş bağlama konulu bir araştırma yapılabilir.
- Elif bebek ve Barbie bebek üzerine karşılaştırmalı bir çalışma yapılarak kültür endüstrisi üzerine çalışılabilir.
- Türk ve dünya bebeklerindeki takılar ve kıyafet motiflerinin örtük anlamları üzerine araştırma yapılabilir.
- Bebek yapımında malzemenin etkisi üzerine bir araştırma yapılabilir.

Kaynaklar

- AKBULUT, D. (2009). “Günümüzde Geleneksel Oyuncaklar.” *Milli Folklor*, C. 21, S. 84, 182-191.
- ACOSTA-ALZURU, M. C. (1999). *The American Girl Dolls: Constructing American Girlhood Through Representation, Identity, and Consumption*. Unpublished Doctoral Dissertation, The University of Georgia.
- BEGİÇ, H.N. (2016). “Türk Kültüründe Geleneksel Bez Bebekler.” *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*, C.9, S. 18, 217-228.
- GÜVEN, F. (2018). *Oyuncağın Endüstrileşmesi Sürecinde Kimlik ve Aidiyetin Sürdürülebilirlik Simgesi Olarak “Damal Bebeği”*. IV. Uluslararası Alevilik ve Bektaşilik Sempozyumu (18-20 Ekim 2018 Ankara) Bildiriler Kitabı. 655-666.
- KARADENİZ, C. ve Atar, M. (2017). “Türkiye’de Oyuncak Müzelerinin Durumu ve Sürdürülebilirliği.” *Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi*, C.16, S. 61, 477-492.
- MACDOUGALL, J. P. (2003). “Transnational Commodities As Local Cultural Icons: Barbie Dolls in Mexico.” *The Journal of Popular Culture*, C. 37, S. 2, 257-275.
- MANAV, B. (2020). *Dünyada Porselen Bebek Kültürü*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- SAKİN, N. (2016). “Türkiye’de Geleneksel Kıyafetlerin Yaşatılmasında “Folklorik Yapma Bebekler”.” *Turkish Studies*, C. 11, S. 18, 177-202.
- YAĞMURLU, A. (2019). “Kültürel Diploması: Kuram ve Pratikteki Çerçevesi.” *Selçuk İletişim*, C. 12, S. 2, 1182-1210.
- YANAR, A. ve Karadeniz, C. (2020). “Coğrafi İşaretleli El Sanatı Ürünlerine Müzeografik Bir Yaklaşım ve Ankara Örneği.” *Ankara Araştırmaları Dergisi*, C. 8, S. 2, 269-283.
- YILDIRIM, A. ve Şimşek, H. (2021). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*. (12. Baskı). Ankara: Seçkin Yayıncılık.

MESLEK FOLKLORU KAPSAMINDA BÜRYANCILIK (BİTLİS ÖRNEĞİ)*

Oğuz DOĞAN**

Öz

Ortak yaşam alanına katılan canlıların varlıklarını sürdürebilmeleri için yerine getirmesi gereken başat koşul beslenmedir. Bilince sahip olmasından ötürü diğer canlılardan ayrılan insan, beslenme eylemine farklı anlamlar yükleyerek onu kültürel alana taşımıştır. Söz konusu kültürel alanda gelişen beslenme anlayışı yeni olguların ve olayların ortaya çıkmasına da zemin hazırlamıştır. Bilinç düzeyine erişen insanlığın besin maddelerini çeşitli işlem ve yöntemlerden geçirerek yeme alışkanlıklarını dönüştürmesi de bu süreci hızlandırmıştır. Yeme alışkanlıklarının gelişmesiyle birlikte sosyal yaşamda beliren alanlardan biri de mesleklerdir. Farklı besin maddelerini kendilerine özgü yöntemlerle pişiren veya bunları işleyen meslek grupları zamanla toplumsal yaşamın önemli bir parçası haline gelmiştir. Bu çalışma kapsamında geleneksel olarak varlığını sürdüren büryancılığın sözlü kültür içerisindeki yeri belirlenmeye ve meslek folkloru açısından önemi ortaya çıkarılmaya çalışılmıştır. Mesleğe bağlı olarak sözlü kültür içerisinde var olan anlatılar, halk inanışları, dua, adak, kurban vs. gibi unsurlardaki kültürel değerlerin toplumsal bellek bakımından yerinin de belirlenmesi amaçlanmıştır. Bitlis ilinde işyeri bulunan ve aktif olarak büryancılık mesleğini icra eden kaynak kişilerle gerçekleştirilen görüşmeler sonucu elde edilen bilgilerden hareketle, büryanın tarihsel gelişimi, folklorik açıdan değeri ve toplumsal yaşam açısından önemi incelenmeye çalışılmıştır. Bunların dışında geleneksel usullerle devam ettirilen mesleğin son zamanlarda yaşadığı sıkıntılara da değinilmiştir. Ayrıca mesleğin geleneksel bağlamından uzaklaşmaması ve kendini geleceğe özgün yapısıyla aktarabilmesi için büryan ustalarının görüşlerine yer verilmiştir. Bunun dışında yöredeki sözlü kültür ürünlerine yansıyan meslekle alakalı unsurlar da tespit edilerek kayıt altına alınmıştır. Böylece bu geleneksel mesleğin görünürlüğünün artırılması düşünülmektedir. Nitekim meslek folkloru kapsamında incelenen büryancılığın kendi içerisinde bazı mesleki normlar taşıdığı da görülmüştür. Sözlü kültür ürünleri üzerinden toplumsal yaşamda yaptırım gücünü yerine getiren bu normların çalışmayla tespit edilmesi de gerçekleştirilmesi düşünülen diğer durumlardandır. Bu düşüncelerden hareketle yapılan saha çalışması sonucu kaynak kişilerden derlenen sözlü kültür unsurlarıyla mesleğin kaybolmaya yüz tutmasının önüne geçilmeye çalışılmıştır. Zira son yıllarda ticari kaygılarla mesleğin geleneksel yapısından koptuğu görülmektedir. Bahsi geçen durumlar çalışmanın yapılmasını gerekli hale getirmiştir.

Anahtar Kelimeler: Yemek, Büryancılık, Meslek Folkloru, Gelenek, Kültür

* Bu çalışma, Iğdır Üniversitesi Bilimsel Araştırma ve Yayın Etik Kurulu'nun 30.06.2022 tarihli toplantısında alınan 2022/11 sayılı kararına göre etik kurul onayına sahiptir.

** Dr. Öğr. Üyesi, Iğdır Üniversitesi, Fen- Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Iğdır/Türkiye, doganoguz32@gmail.com, ORCID:0000-0002-7752-8378.

BURYAN COOKERY WITHIN THE SCOPE OF OCCUPATION FOLKLORE (BITLIS SAMPLE)

Abstract

The predominant condition that the living things participating in the common habitat must fulfil in order to continue their existence is nutrition. The human being, separated from other living things because of his/her consciousness, has given different meanings to the act of feeding and carried it to the cultural field. The understanding of nutrition that has developed in the cultural field in question has also prepared the ground for the emergence of new facts and events. The transformation of the eating habits of humanity, which has reached the level of consciousness, by passing the nutrients through various processes and methods has also accelerated this process. With the development of eating habits, one of the fields that appear in social life is occupations. Occupational groups that cook or process different nutrients with their own unique methods have become an important part of social life over time. This study aims to determine the place of traditional Buryan Cookery in oral culture and to reveal its importance in terms of professional folklore. It is aimed to determine the place of cultural values in the elements such as narratives, folk beliefs, prayer, sacrifice, and sacrifice that continue their existence in oral culture depending on the profession in terms of social memory. Based on the information obtained as a result of the interviews with the source people who have workplaces in the province of Bitlis and actively practice the profession of making Buryan Cookery, it has been tried to examine the historical development of Buryan, its value in folkloric terms and its importance in terms of social life. Apart from these, the recent problems of this traditionally continued profession have also been mentioned. In addition, the views of the buryan chefs are included in order not to move away from the traditional context of the profession and to transfer itself to the future with its original structure. Apart from this, the elements related to the profession reflected in the oral culture products in the region were also determined and recorded. Thus, it is thought to increase the visibility of this traditional profession. As a matter of fact, it has been seen that buryan cookery which is examined within the scope of professional folklore, has some professional norms within itself. The determination of these norms, which fulfil the power of sanction in social life through oral cultural products, is another situation that is considered to be realized. Based on these thoughts, it was tried to prevent the profession from disappearing with the oral culture elements compiled from the source people as a result of the field study. Because in recent years, it is seen that the profession has broken away from its traditional structure due to commercial concerns. The aforementioned problems made it necessary to carry out the study.

Keywords: Food, Buryan Cookery, Occupational Folklore, Tradition, Culture

Giriş

İnsanın yaşamını sürdürebilmesi için temel ihtiyaçlarının başında beslenme gelmektedir. Beslenme süreciyle birlikte insan metabolizmasının, enerji ve besin ihtiyacı karşılanmaktadır. Fakat bu aşamada enerjinin sağlanması için gerekli besinlerin temini, bunların insanın tüketimine uygun hale getirilmesi ve tüketim davranışları, beslenmeyi salt biyolojik bir eylem olmaktan uzaklaştırarak onu kültürel bir olguya dönüştürmektedir (Beşerli, 2010: 159) Bu doğrultuda Judith Goode, yemeği insan için biyolojik olarak hayatta kalmanın temel ihtiyacı olmasının yanında daha çok anlamın kompleks sistemlerini belirginleştiren kültürel bir alan olarak tanımlamaktadır. Araştırmacı ayrıca yemeğin fizyolojik bir ihtiyaç olmasından ziyade düşünme sürecine de iyi geldiğini savunmaktadır. Nitekim yemek, fiziksel açıdan beslenme için kullanılırken aynı zamanda entelektüel varoluşun önemli yönlerinden metaforik olarak bahsedilirken de kullanılır. Beslenmenin bütün bu eşsiz birleşik doğası, yeme eylemini önemli bir kutsal ve sosyal sembol haline getirmektedir. Zira yemek hazırlanırken; kullanılan hazırlama gereçleri, pişirme yöntemleri ve yapılanlar da sosyal ve kültürel mesajların aktarılmasını sağlamaktadır (Goode, 2015: 390). Toplumsal yaşamın ayrılmaz bir parçası olan yemeğin hazırlık aşaması farklı eylem, kural ve öğretiler de barındırmaktadır. Zamanla sistematik hale gelen pişirme işlemi kullanılan farklı tekniklerle kendi içerisinde yeni meslek gruplarının ortaya çıkmasını olağan bir sürece getirmiştir. Mesleklerde artan çeşitlilik ve karmaşıklık, kırsaldan şehirlere olan göçün artması, halkbilimcilerin de değirmen ve fabrika örneğinde olduğu gibi mesleki bilgileri kapsayan araştırmalarını arttırmaya başlamasına neden olmuştur. Bu doğrultuda yapılan çalışmalar mesleklerdeki teknikler, sözlü ifadeler ve çalışma gelenekleri halkbilimcilerin mesleki folklor olarak adlandırdığı çalışma alanını oluşturmaktadır (McCarl, 2022: 621). Karataş, hekimliği meslek folkloru bağlamında incelediği çalışmasında meslek folkloru için:

“Aynı meslek grubuna mensup bireyler tarafından iş çevresinde yaratılmış tüm anlamlı kültürel oluşumları ifade etmektedir. İş yerlerinde oluşan özel bir dilin, düşüncelerin, adetlerin, inançların, sembollerin ve aletlerin ve benzeri unsurların meslek mensupları tarafından anlaşılması meslek folkloru çalışmalarının çıkış noktasını oluşturmuştur.” (Karataş, 2017: 45)

diyerek çalışma konusunun alanına ve ortaya çıkış noktasına dikkat çekmektedir. Çalışma alanı işyerlerinde kullanılan özel bir dil, giyim tarzı, inanç, sembol ve iş için gerekli aletlerin üretilip kullanılması ve bütün bunların sadece o mesleğe mensup kişiler tarafından anlaşılmasıdır. Bu çalışma alanının içerisinde anlatılar, şiirler, fıkralar, işyerindeki kutlamalar ve kabul törenleri yer almaktadır (Duymaz- Şahin, 2010: 105). Meslek çeşitliliği açısından zengin bir yapıya sahip olan Anadolu’da mesleklerin kendi içerisinde var ettiği ve odağında folklorik öğelerin olduğu iş kollarını görmek mümkündür. Geleneksel yöntem ve meslek öğretileriyle günümüze kadar ulaşan büryancılık taşıdığı folklorik değerlerle meslek folkloru bağlamında incelemeyi gerektirmektedir. Bitlis’te kültürel bağlam içinde varlığını sürdüren büryancılık, nesiller boyunca usta-çırak ilişkisi halinde gelişmiştir. Mesleğin etrafında teşekkül eden anlatı, türkü, halk şiiri, mani, atasözü, bilmece vs. gibi türler de büryanın toplumsal bellek ve yaşanmışlığındaki yerini gösteren diğer durumlardandır. Nitekim yemek alışkanlıkları ve mutfak kültürü bireylerin yaşadıkları coğrafya ile uyumlu olarak ortaya koydukları bitkisel ve hayvansal ürünleri işleme ve tüketme biçimlerini kapsamaktadır. Bu süreç aynı zamanda toplumun değerler sistemine bağlı olarak gerçekleştirdiği bir üretim şeklidir. Yemeği kültürel bir unsur haline dönüştüren nokta da sözü edilen bu durumdur. Hâlihazırda nelerin besin olup olmayacağını da belirleyen kültür olduğundan pişirilme biçimleri ve sunumları da aynı şekilde önemlidir (Beşirli, 2017:193).

Büryan yemeğinin ve büryancılığın meslek folkloru açısından bir diğer önemli noktası tarihi geçmiştir. Nitekim büryanla alakalı bilgi edinilen kaynakların başında Kaygusuz Abdâl’a bağlı olarak anlatılan menkıbeler gelmektedir. Bu menkıbelerden birine göre Kaygusuz, Mısır’a gitmek için şeyhi olan Abdal Musa’dan müsaade isteyerek kırk neferiyle edilen gülbanklardan sonra yola çıkar. Sabah olduğunda bir koyun kesilir ve söyüş edilerek kırmızı büryan kebabı şeklinde pişirilir. Pişirilen büryan birkaç ekmele Kaygusuz Abdal’a verilir (Gaybî, 2021: 37). Ayrıca Kaygusuz Abdal’ın “Saray-Name” adlı eserinde de büryanla alakalı çeşitli bilgilere rastlanılmaktadır. Kaygusuz, bu eserinde cihanı bir saraya benzeterek içerisinde yaşayan insanların farklı işlere dalıp yaratıcıyı unuttuğundan şikâyet etmektedir. Eserin bir bölümünde saraya benzettiği cihanı anlatırken “aşçılar kuzuğu büryana assınlar” diyerek hem büryana hem de büryanın pişirilme yöntemine değinmektedir (Gaybî, 2021: 142).

Evliya Çelebi'nin Seyahatname adlı eserinin dördüncü cildi, 1655 yılında Van'a doğru olan yolculukla başlamaktadır. Evliya Çelebi, Van vilayetine vali olarak ataması yapılan Melek Ahmet Paşa'yla birlikte bu yolculuğa çıkar ve yol güzergâhında pek çok vilayet ve kazaya uğrar. Bitlis'e gelen seyyah yörenin toplumsal, siyasi ve etnografik yapısı hakkında çok zengin bilgiler verir. Bitlis'te yönetici konumunda olan Abdal Han'ın misafiri olunur. Bitlis'e gelen Melek Ahmed Paşa'ya verilen ziyafet anlatılırken sıralanan yemekler içerisinde büryandan "düzdeh büryân pilâv" olarak bahsedilmektedir (Yerasimos, 2019: 21). Evliya Çelebi (2001: 349), eserin başka bir bölümünde de Bitlis şehri tarafından gelen kişilerin başlarında taşıdıkları kâselerde yer alan yemeklerle kurduğu sofrada bulunan büryanın lezzetinden ayrıca bahsetmektedir.

Meslek Folkloru Kapsamında Büryancılık

Büryancılığın odağını oluşturan durum yörede sözlü kültür içerisinde yaşayan folklorik unsurlardır. Halk takvimine göre belirlenen iş akışıyla büryancılık; yapısında ayrıca efsane, mani, inanış, türkü, adak-kurban ve bazı kült inanışlarını da barındırmaktadır. Bunlar da meslek temsilcilerinin etrafında birleştiği ortak değerlerdendir. Bunun yanında büryancılık geleneksel meslek kategorisinde değerlendirilebilecek çalışma alanlarındandır. Yolcu (2014; 1), geleneksel meslek kavramını; geçmişten beri yaşayagelen, halk estetiğini ürünlere yansıtan, geleneksel yollarla çırak yetiştiren, el sanatlarıyla ilişkili meslekler olarak açıklamaktadır. Araştırmacı, geleneksel mesleklerde endüstriyel üretim koşullarından ziyade basit el aletleri ve kol gücünün ön plana çıktığını ayrıca insanların ihtiyaçları doğrultusunda ortaya çıkan bu mesleklerin öğrenme süreçlerinin halk kültürünün yarattığı bilgilerle inşa edildiğini belirtmektedir. Halk kültürüyle şekillenen büryancılığın ortaya çıkışı ve adlandırılması yörede insanlar arasında anlatılan târihi efsanelere dayandırılmaktadır. Kaynak kişilerin büyüklerinden duydukları anlatıların ilki IV. Murad'ın Sâfevi devleti üzerine sefere çıkarken Bitlis'te karşılaştığı çobanın ikrâm ettiği yemeği beğenmesi üzerinedir:

"IV. Murat, Sâfevi seferi sırasında sürüsünü otlatan bir çobanla karşılaşır. Çoban, padişahla karşılaşınca ona ikramda bulunmak ister. Yöresinin en iyi yemeklerinden biri olarak düşündüğü büryanı yapmaya karar verir. Kazdığı kuyuya hayvanı kesip koyan çoban, bu sayede pişirdiği büryanı da padişaha ikram eder. Yediği yemekten keyif alan IV. Murad, böylece yemeği merak etmeye başlar. Bunun üzerine padişah yediği etin, hayvanın neresinden olduğunu sorar. Çoban, padişahım bu hayvanın büryanıdır (ustaların dös dediği yer) diye cevap verince yemeğin adı büryan olarak kalır" (KK. 1).

Yöredeki sözlü kültür içerisinde var olan ve çalışmanın kaynak kişilerini oluşturan büryan ustalarının da bildiği bir diğer anlatı da Evliya Çelebi ile ilgili olan rivayettir. Bu anlatıda ise Evliya Çelebi'nin yanında bir toplulukla Bitlis'e geldiğinden bahsedilmektedir. Halk, ikram edeceği yemek konusunda arayışlara girdiği anda yemeğin ortaya çıktığı söylenmektedir:

"Evliya Çelebi, Bitlis'e yanında kalabalık bir ekiple gelir. Gelen kişiler ilk olarak kaleye çıkar. O sırada halk, Evliya Çelebi ve gelen misafirleri en iyi şekilde ağırlama telaşına düşer. Halk, ne yemek yapalım derdine düştüğünde çobanın biri hemen bir kuyu kazıp yanı başında hayvanı keser. Kazdığı kuyunun içerisinde ateş yakan çoban, hayvanı kuyunun içerisinde pişirir ve misafirlere ikram eder. Evliya Çelebi'ye yediği etin tadı çok güzel gelir. Bu yemeğin adına büryan adı verilir ve günümüze kadar ulaşır" (KK. 2).

Halk arasında anlatılan efsanelerden birinde de dağda hayvanlarını otlatan çobanın acıkması ve yanında yiyecek bulunmamasından dolayı sürüdeki bir hayvanı kesip açtığı kuyuda pişirmesiyle büryanın ortaya çıktığından bahsedilmektedir:

"Çobanın biri sürüsünü otlatırken çok acıktığını hisseder. Açlığına çare aramaya başlar. Son olarak aklına sürüden bir keçiyi kesip yemek gelir. Sürüden ayırdığı keçiyi kesen çoban ayrıca bir kuyu kazıp içerisinde ateş yakar. Kestiği hayvanı pişirmek için ateşe koyduğunda mal sahibinin kendine doğru geldiğini görür. Hemencecik pişmekte olan etin üzerini toprak ve çamurla kapatır. Mal sahibi, hayvanları sayınca eksik olduğunu fark eder. Bunun üzerine çoban, suçunu itiraf eder. Mal sahibi, kesilen keçiyi ararken çoban, "öbüryanda, öbüryanda" demeye başlar. Kapatılan kuyu açıldığında etin, toprağın altında iyice piştiği görülür. Mal sahibi, çobanı affettikten sonra pişen eti birlikte yemeye başlarlar. Bu yemeğin tadı öylesine güzeldir ki kısa sürede insanlar arasında yayılır ve adı büryan olarak kalır" (KK 4.)

Anadolu’da meslek gruplarının ortak inanışlar paydasında birleştiği görülmektedir. Bu inanışlardan biri de geleneksel mesleklerde sıklıkla karşılaşılan “meslek piri” inancıdır. (Duymaz- Şahin, 2010: 107). Buryan ustaları, anlatılardan hareketle meslek piri olarak çobanları görmektedir. Çobanlık mesleğinin zorlukları göz önüne alındığında hayvanlarla uzun mesafeler aldıkları ve zaman geçirdikleri bilinmektedir. Çoğu zaman yiyeceği biten çobanların açlıklarını gidermek için farklı yollara başvurdukları da bilinmektedir. Bazı durumlarda erzakın kaybolması veya bozulması da mesleğin dezavantajlarından. Sözü edilen durumlardan dolayı çobanlar, yeme-içme noktasında kısıtlı imkânlarla sahiptir. Buryan hazırlanırken sadece kaya tuzu ve etin kullanılması kaynak kişilerin görüşlerinin ortaya çıkış noktasını oluşturmaktadır.

Yukarıda da belirtildiği üzere buryan yapılırken herhangi bir katkı maddesi kullanılmamaktadır. Taze kesim yapılan hayvan önce yıkanmakta daha sonra kaya tuzu dökülerek tandıra bırakılmaktadır. Tuz, buryancılık açısından temel unsurlardan biridir. Buryancı Serkan Usta, tuzun buryan açısından önemi için şunları söylemektedir:

“Buryanı yediğinizde lezzet almanız gerekir. Eskiden insanlar buryan yedikten sonra ağızlarını bile yıkamazdı, yediklerinin tadı geçmesin diye. Buryan edilecek erkek keçi, tuz yemelidir ve doğada gezmelidir. Besi hayvanından buryan olmaz çünkü tat alamazsınız. Hayvan tuz yedikçe derisi açılır ve vücudu yağlanır. O yağ buryana asıl lezzeti verir. Hatta buryan tandıra atıldığında ipte onu tutmak zordur. Ama besi etine ip atmaya bile gerek kalmaz” (KK. 6).

Sözü edilen bu düşüncenin yansımaları gelenek bağlamında söylenen manide de görmek mümkündür:

Dağdan indirdim kuzi

Kuziye verdim tuzi

Male temah etmeyin

Yiğide verin kızı (Çelebi, 1999: 84)



Foto 1. Buryan ve Avşor Çorbası

Yörenin önemli halk şairlerinden biri olan M. Celal Saydam’a ait “Tandıra Ver Buryanı” adlı eser bestelenip insanlar arasında bilinen bir türkü konumuna erişmiştir. Buryan ustalarının da iş yoğunluğunda yöreye ait bir ezgiyle söylediği türkü, buryan etrafında gelişen kültürel alanı göstermesi açısından oldukça dikkat çekicidir.

Giderem Urfa üstü Tandıra ver büryani
Yolum Bitlis'e düştü. Çağırın gelsin yâri
Merkava'dan su içtim, Öptüm sol yanağını,
O yar aklıma düştü Küsmüş öteki yani.

Nemrut'un başı duman,
Dumanda halim yaman.
Sevdim Köçer kızını,
Anası vermez aman (KK.2)



Foto 2. : Kültür turizmi kapsamında yöreye gelen turistlere büryanın tanıtılması

Kültürel yaşamın çıktıklarından olan yemekler, birer toplumsal simge konumundadır. Bu gibi toplumsal simgeler bir bakıma sosyalleşme sürecindeki kazanımlardır. Sözü edilen bu kazanımlar da toplumların kültürel kimliğinin önemli göstergelerindedir (Beşirli, 2010: 168). Zira büryan yemeği ve büryancılık mesleği de Bitlis iliyle özdeşleşmiştir. Bu toplumsal aidiyeti halk şiirlerinde de görmek mümkündür. Yöredeki insanların kültürel özelliklerinden bahsederken ilk olarak değindikleri unsur büryan yemeğidir. Yemeğin Türk Patent Kurumu tarafından "Bitlis Büryan Kebabı" olarak 26. 01. 2021 tarihinde tescillenmesi de (Türk Patent Enstitüsü, 2021) yöre insanının büryana karşı hissettiği aidiyet bağını meşru zemine oturtma girişiminin bir sonucudur.

Her avluda vardır bir tandır. Sen tanıt ki biryani
Biryân yüzyıllardır vardır. Yesin bakan, başbakanı
Yemeklere hükümdardır. Hem tanıt hem özün tani.
Baş misafire ikramdır. Bitlis'in biryan kebabı.
Bitlis'in biryan kebabı. Bizimdir biryan kebabı (Tiyerşan, 2005: 167)

Mesleğin ana unsurlarından biri de yemeğin buharla pişirildiği alan olan tandırdır. Ustalar, iş ortamındayken zamanlarının büyük bir bölümünü tandırın başında geçirmektedir. Meslekle alakalı iş kazalarının en çok gerçekleştiği alan tandır ve çevresidir. Hemen hemen bütün ustaların tandırda alakalı olarak yaşadığı bir iş kazası olmuştur. Büryancıların en büyük korkularının başında hayvanı tandıra asarken ateşin içerisine düşürmesi gelmektedir. Zira tandırın içi yanan közden dolayı oldukça tehlikelidir. Tandırın içerisine büryan edilecek hayvanın düşmesi veya herhangi bir nesnenin düşmesiyle yok olması an meselesidir. Hatta öyle ki tandır, bu düşünceler doğrultusunda “*Ağzi açoh aletmet, dibi kızıl kıyamet*” olarak yöredeki bilmece geleneği içerisinde kullanılmaktadır.

Usta- Çıracak Geleneği

İş ortamının ilk olarak deneyimlendiği dönemler farklı meslek gruplarında işe yeni başlayan kişiler açısından zorlu zamanlardır. Nitekim adım atılan meslekle ilgili yöntem, davranış ve terimleri öğrenmeye çalışmak ve onları benimsemek oldukça sabır gerektiren bir süreçtir. Meslek folkloru açısından önemli olan bu aşamada usta; çıracak olarak alacağı kişiyi tartmak ve sınamak için çeşitli geleneksel yöntemlere başvurur (McCarl, 2021: 622). Büryancılık da usta- çıracak ilişkisi üzerinden ilerleyen bir meslektir. Diğer geleneksel meslek gruplarına göre çıraklık süresinin daha uzun olduğu da kaynak kişilerden derlenen bilgilerdendir. Büryan ustaları yanlarına alacakları çıracak adayını sınavdan geçirmek için gece saat 01:00’de tandırı yakmaya göndermektedir. Böylece çırak alınması düşünülen kişinin düzen anlayışı ve işin üstesinden gelebilme kabiliyeti ölçülmeye çalışılmaktadır (KK. 3). Hatta bazı kaynak kişiler aynı zamanda babaları olan ustaları tarafından da sınamaya tabi tutulmuştur. Böylece ilerde mesleği teslim alması beklenen kişinin sergilediği tutum ve işe olan yatkınlığı izlenim edilmektedir. Büryan ustaları mesleğe adım attığı ilk günleri şu şekilde anlatır:

“Mesleğe 28 sene önce çocukluk yaşlarında işyerindeki ayak işlerini yaparak başladım. Aynı zamanda babam olan Medeni Özdemir, beni yetiştirdi. Medeni Usta, gece dükkâna giderken kardeşlerimle birlikte beni de götürürdü. İşlerimizi sürekli takip ederdi, bıçak tutmamızı ve eti nasıl hazırladığımızı sürekli olarak gözlemlerdi. Bu takip işi tam olarak 3 yıl sürdü. Bendeki yeteneği görmüş olacak ki ustalığı bana devretti ve ocağı bana bıraktı” (KK. 6).

“Önceleri işyerine gelen müşterilere su veriyordum. Vahit Usta, bir gün beni çağırıp; artık masa silmeyi, buyur çekmeyi bırak. Senin bıçak tutma zamanın geldi, dedikten sonra yanında usta olarak çalıştırmaya başladı. 18 senedir meslekteyim fakat hala bile kendimi usta olarak kabul etmiyorum. Çünkü uzun yıllar bu işin çilesini çekmek gerekiyor. Ben çocukluğumu ve hayatımı bu mesleğe verdim. İki büryan eti doğramakla maalesef usta olunmuyor” (KK.3).

“35 sene önce beni yanına alıp çalıştıran ve bana el veren kişi Azmi Usta’dır. İlk işe başladığımda bulaşık yıkıyordum. Daha sonra geceleri dükkâna gelmeye başladım. Gece gelmeleriyle birlikte 6 yıl süren çıraklık dönemim başladı. Çıraklık dönemi oldukça sabır istemektedir. Eğer sabır göstermezseniz meslekte asla başarılı olamazsınız” (KK.7).

Bir faaliyetin meslek kabul edilebilmesi için üyelerinin o mesleğe dâhil olmadan önce bir süre eğitilmeleri gerekir (Abalı, 2014: 119). Büryancılar mesleğe ilk adımını attığında daha çok arka planda yer alan işleri yapmaktadır ve bu işleri yaparken ustalarını takip ederek onlardan mesleğin özel bilgilerini öğrenmeye çalışmaktadırlar. “*Mevcut meslekî bilgi, çoğu zaman geçmişteki meslekî tecrübeler üzerine inşa edilir. Mesleğin katılımcısı mesleğe dâhil olduğu andan itibaren meslekî teknikleri öğrenmeye başlar ve oluşan birikim sonraki meslekî uygulamalarda tecrübe olarak ortaya çıkar*” (Aça, 2015: 47). Büryancı adayları, ustayı gözlemlemekle geçen uzun çıraklık döneminden sonra bir üst kademe olan kalfalığa erişmektedir. Adaylar, kalfalık döneminde ustalarını gözlem neticesinde öğrendiği mesleki bilgileri bu aşamada pratik olarak uygulamaya girişmektedir. Meslekteki ustaların sahip olması gereken özelliklerin başında güler yüzlü olma ve gelen müşteriyi tanıması gelir. Büryancıların meslekleri gereği birkaç defa işyerine gelen kişiyi hemen tanımaları gerekir. Her bir müşterinin ayrı ayrı büryanı nasıl tükettiği ustaların belleklerinde yer alması gereken önemli bilgilerdendir (KK. 4). Bunun dışında geçmiş tecrübeler doğrultusunda büryan etinin pişip pişmediği, hayvanın tandıra düşmemesi, müşteriye sunulan etin sıcaklığı ve soğukluğu da meslekte dikkat edilmesi gereken diğer hususlardandır. Büryan ustasının hayatının merkezinde sadece et olmalıdır. Aklında başka şey olan kişilerin bu işte başarıya ulaşamayacağı tecrübe ile

sabittir (KK. 7). Kültürel sahne olarak değerlendirilebilecek zamanlarda çırakların, ustalarının geçmiş deneyimlerinden veya büyüklerinden duyduğu meslekle alakalı incelikleri öğrenip uygulamaya çalıştığı görülmektedir. Nitekim meslek folkloru aynı zamanda iş alanı etrafında şekillenen geleneksel uygulamaları da kapsamaktadır (Fedakar ve Derdiçok, 2016: 98). Eski kuşağın yaşayan son temsilcilerinden olan Büryancı Azmi, meslek içerisinde ustalarından öğrendiği geleneksel uygulamalardan birini şöyle anlatmaktadır: *“Bizler eskiden büryanı servise hazırlarken çok fazla bıçak kullanmazdık. Eti, elimizle didiklerdik. Çünkü et ne kadar pişirse pişsin, bıçağın temas ettiği et sertleşmeye başlar. Bilindiği üzere sertleşen et lezzetini ve tadını yitirir”* (KK.1).

McCral(2021: 622), meslek kültüründeki performansı belgelemenin iyi yollarından biri olarak kültürel sahneleri göstermektedir. Araştırmacı kültürel sahneyi de; kültürel bilginin ya da folklorun bazı yönlerinin birkaç kişi tarafından paylaşıldığı tekrarlayıcı sosyal bir mekân olarak tanımlamaktadır. Geleneksel anlamda mesleğin sürdürüldüğü Bitlis ilinde büryan ustalarının işyerleri ya birbirine karşılıklı ya da çok yakın mesafelerde yer almaktadır. İlçelerde yer alan büryan ustaları da merkezdeki ustalardan el alıp iş hayatına atıldığından, meslek içerisinde birbirlerini tanımaktadırlar. Yöredeki ustaların çeşitli zamanlarda bir araya geldiği ve dayanışma içinde olduğu bilinmektedir. Böylesi zamanlar “kültürel sahne” oluşturması açısından oldukça önemlidir. Çıraklık süreci oldukça uzun olan büryancılık mesleğinde usta konuma yeni erişen kişiler, mesleğin büyüklerine saygı duymaktadır. Meslek büyüğü olarak kabul edilen ustaların, işini beğendiği çırak adaylarından çeşitli ortamlarda bahsetmesi de bir diğer önemli olaydır. Aynı mesleği yapmalarına rağmen her ustanın kendine has bir tekniği ve bakış açısı bulunmaktadır. Hatta bazı ustaların dedelerinden öğrendiği ve yakın çevresinden dâhi sakladığı meslek sırları da vardır (KK. 1). Büryancılıkta birden fazla çırağın bir ustanın yanında yer alması nedeniyle iş ortamı doğal olarak birer kültürel sahne konumunu almaktadır. Nesim Usta, Bitlis’teki önemli iki ustanın yanında işe başladığından bahsetmektedir. Bu ustalardan biri babası Muhittin Usta, bir diğeri de amcası olan Vahit Usta’dır. İki ustanın elinin altında diğer çıraklarla birlikte çalışmak ve mesleki ayrıntıları öğrenmenin oldukça yararlı olduğuna değinmektedir. Böylesi ortamlar işin tekrar edilebildiği ve çırakların statü atlamak için sürekli rekabet içerisinde olduğu çalışma alanlarıdır (KK. 2).

Büryancılığın târihi düzlemde incelenmesi durumunda, kâdim bir gelenek neticesinde ortaya çıktığı anlaşılacaktır. Büryancı Azmi, usta- çırak ilişkisi içerisinde ilerleyen meslek yaşantısından şöyle bahsetmektedir:

“122 senedir dedelerimizden kalan bu mesleği yapmaktayız. Bu bir bakıma geleneksel düzeni olan ve böylece ilerleyen bir meslektir. Nuri ve İbrahim adlı dedelerimizden mesleği alarak bugünlere getirdik. Bizim mesleğimiz usta- çırak ilişkisi içerisinde ilerler. Dedelerim Hacı Fettullah Kazancı adındaki ustadan aldıkları ocakta devam ettiler. Bizler de o ocağın temsilcileri olarak sırrımızı devam ettirmekteyiz. Devraldığımız ocakta bizler üçüncü kuşağız. Ben 6 yaşından itibaren büryancılık mesleğiyle uğraşıyorum. Şu anda mesleği ben ve oğlum İbrahim sürdürmektedir. Oğlum İbrahim yanımda çırak olarak başladı. Benden sonra bayrağı teslim alacak kişi de inşallah kendisi olacaktır. Oğlumdan başka üç ayrı çırağım daha bulunmaktadır. Bunlar Sadullah, Naif ve Mikail’dir. Bahsettiğim bu kişiler 27 yıldır aralıksız olarak benim yanımda çalışmaktadırlar” (KK. 1).

Büryancılık, usta- çırak ilişkisi halinde ilerlediğinden dolayı mesleğin sürdürülebilirliği çıraklara bağlıdır. Ustaların tamamı çırak bulamadıklarından mesleğin yakın gelecekte unutulacağını dile getirmektedirler. Eski kuşak ustaların yaşayan temsilcilerinden olan Azmi Usta, Bitlis’te bulunan belli başlı ustaların ölmesi durumunda mesleğin ele ayağa düşeceğini belirtmektedir. Söz konusu durumun gerçekleşmesi halinde büryancılığın meslek olma özelliğinin ortadan kaybolacağını söylemektedir. Çünkü o, bu ustaların arkasından gelecek ve yerini dolduracak kimselerin yetişmediğini düşünmektedir (KK.1). Nesim Usta da kendilerinin son nesil olduğunu dile getirmektedir. Meslek yaşamında 30 seneyi doldurduğunu belirten usta, yetiştirmeye çalıştığı Volkan ve Gökhan adlı çıraklarıyla mesleğin geleceğine katkı sunmaya çalışmaktadır. Kendilerinden sonra büryancılığın kültürel bir değer olmaktan çıkacağını ve ticari bir uğraş haline geleceğini söylemektedir. Olası tehlikelerin önüne geçmek için il halk eğitim merkezinde kursların açılması ve orada büryan ustalarının öğretici olarak mesleği anlatması gerektiğini önermektedir (KK.2).

Büryancılar, yöreden kişilerin mesleği artık tercih etmemesi ve çırak bulunamamasını geleneksel bağlamdan uzaklaşan usta- çırak geleneğine dayandırmaktadır. Ustalar kendilerinin uzun yıllar çıraklık yaptıklarını ve sıkıntılara sabrederek mesleği kavradıklarını dile getirmektedir. Büryancılar, günümüzde insanların sıkıntıya gelemediğini ve mesleği öğrenmek için fedakârlıktan kaçındıklarını söylemektedir. Büryancı Serkan Usta, kimsenin her gece uykusundan ferâgat edip büryana gelmek istemediğini belirtmektedir. Mesleğin zorluklarından bahsederken çalışma saatlerinden dolayı arkadaşlarının düğününe bile gidemediğini dile getirmektedir. Çırak bulamamasını ve çırağının olmamasını sözü edilen durumlara dayandırmaktadır (KK. 6).

Adı	Ustası	Çırakları	Meslek Deneyimi	İşletme Adı
Azmi Baydur	İbrahim Baydur Nuri Baydur	İbrahim Baydur, Sadullah Gültekin, Naif Özalp, Mikail Eğri	55 yıl	Büryancı Azmi
Nesim Ekin	Muhittin Ekin	Volkan- Gökhan	30 yıl	Büryancı Muhittin
Erhan Kaya	Medeni Kaya	-	17 yıl	Canımsın Meltem Büryan
Zennur Aslanhan	Azmi Baydur	-	35 yıl	Tarihi Bitlis Büryancısı
Serkan Özdemir	Medeni Özdemir	-	28 yıl	Pınar Büryan
Ergin Ekin	Vahit Ekin	-	18 yıl	Büryancı Vahit
Nurettin Yaprak	Medeni Özdemir	-	30 yıl	Mermut Büryan

Tablo 1: Yörede bulunan Büryan Ustalarının mesleki bilgileri

Herhangi bir mesleği icrâ etmenin tek amacı maddi çıkar elde etmek değildir. Yapılan iş sonucunda kişi, paranın dışında statü, sosyal ortam ve yaşama getirdiği düzen gibi farklı ülkelere ulaşmayı hedefleyebilir (Karataş, 2017: 13). Bu bağlamda Bitlis ilinde geleneksel usullerle mesleğini icra eden büryancıların tek amacının maddi kazanım olmadığı görülmektedir. Kaynak kişilerden biri olan Azmi Usta da mesleğinde bulduğu anlamı şöyle anlatmaktadır:

“Bu mesleğin insanı tatmin ve mutlu eden bir yanı vardır. Büryan yedikten sonra misafir işyerinden çıkar. Benim yerim sürekli olarak işyerimin önüdür. Her müşteriye yemeğin tadını ve yapılan hizmeti sorarım. Aldığım cevaplar beni oldukça mutlu eder. Bu yaşa kadar beni hayata bağlayan da bunlardır. Memnun ayrılan müşterinin bana verdiği mutluluğun karşılığı parayla kesinlikle ölçülemez. Ustalarımın aldığım en önemli nasihat; müşterinin başınızın tacı olduğudur ve her müşteriye dükkânınıza değil evinize konuk ettiğiniz hassasiyetiyle davranmamızdır. İşte büryanı lezzetli kılan önemli bir diğer adım da budur” (KK.1).

Tandırından çıkarılıp müşteriye satılan büryan eti tartılmamaktadır. Sipariş alınan büryan eti, usta tarafından göz kararı servis tabağına bırakılmaktadır. Buradaki göz kararı ölçüsü de daha çok müşterinin lehine olacak şekilde belirlenmektedir. Büryancı Nesim Usta’da icrâ ettiği meslekten beklentisini ve mesleğe yüklediği anlamı şu şekilde açıklamaktadır:

“Geçmişe baktığımızda büryanın Bitlis’te ortaya çıktığı görülecektir. Bizler hep bu anlayış ve kültür içerisinde yetiştirildik. Aynı zamanda ustam olan babam, işlerin uğurlu ve bereketli gitmesi için sürekli olarak “doğru yolu tutun” derdi. Zira büryanı kesip tabaklara koyarken eliniz hep aynı ölçüde ve bol olsun demiştir. Bu anlayış bizim mesleğimizin genelinde vardır. Bitlis’te hiçbir büryancıda etin tartıldığını göremezsiniz. Kravatlı da, kravatsız da gelse bizim dükkânımızda aynı ilgiyi görür. Bu mesleğin hizmet anlayışında ayrımcılık yoktur” (KK. 2).

Büryanın Yapılışı

Büryancılık çalışma saatleri açısından oldukça fedakârlık isteyen bir meslek konumundadır. Büryanı hazırlamak için gece saat 01:00’de işyerine gelinmesi gerekmektedir. Gece başlayan çalışma, akşam saat 18’de biter ve işyeri ancak bu saatten sonra kapatılabilmektedir. Bütün büryancıların dükkânları gece 1’den akşam 18’e kadar açıktır. İş yeri açıldığında ilk olarak ocak yakılmaktadır. Yörede yetiştirilen ve bir yaşını doldurmamış “hevür” adı verilen erkek keçiler büryanın ana unsurudur. Ana unsur olan bu erkek keçiler bir yaşını doldurmadan önce hadım edilmektedir. Çünkü büryan edilecek keçinin çiftleşmemesi gerekmektedir. Böylece hem etin kırmızılaşmasının hem de kartlaşmasının önüne geçilmektedir. İşte bütün bu olumsuzlukların önüne geçmek için keçi hadım edilerek çiftleşmesi engellenmektedir. Bu şekilde muhafaza edilen hayvanın eti daha lezzetli olmaktadır. Bu işlemler yapılırken geleneksel (halk) takvime dikkat edilmektedir.

Erkek keçinin eti, iç organlarının tamamı alınmış halde iş yerine getirilmektedir. Et yıkanıp 1 saat boyunca leğenlerde bekletilmekte ve bu bekletme sürecinde etin bütün kanları kendiliğinden temizlenmektedir. Bu işlemde kesilip asılmış hayvanın altına konan leğendeki kan 5- 6 defa değiştirilmektedir. Kanı çekilen etler tandıra indirilmek üzere hazırlanmaktadır. Tandırın altında su tağarları yer almaktadır. Bu tağarların (kova) bakırdan yapılması gerekmektedir. Bunun içerisine belli bir miktarda su konulmaktadır. İçerisinde köz ateşin olduğu tandıra etler bırakılmaktadır. Tandırda bulunan ve “Külve” adı verilen havalandırmanın ağzı kapatılmaktadır. Külve kapatıldıktan sonra su kaynamaya başlamaktadır. Et, tandıra atılmadan önce sadece kaya tuzu ile terbiye edilmektedir. Kaya tuzundan başka herhangi bir şey kullanılmamaktadır. Kaya tuzuyla yıkanan etler, köprü yapıldıktan sonra tandırın zemininde bulunan kovalara temas etmeyecek şekilde asılmaktadır. Etler, asıldıktan sonra tandırın ağzı yöreye has kırmızı toprak ve suyla yoğrularak kapatılmaktadır. Tandırdaki yüksek sıcaklıktan kaynaklanan buhar ile et yaklaşık iki saat pişirilmeye bırakılmaktadır. Süre dolduktan sonra tandırın ağzı dua eşliğinde açılmaktadır.

Tandır açıldıktan sonra aşırı bir buharlaşmayla karşılaşmaktadır. Tandırın içindeki taşlar, buharı emici özelliğe sahiptir. Taşlar buharı emer, böylece sürekli olarak sıcak kalmış olur. Su da sıcaklığın etkisiyle buharlaşma sürecini devam ettirir. Akşam, son servise kadar bir sıcak, bir soğuk büryan ikram edilmeye devam edilmektedir. Büryan bittikten sonra kalan kemikler atılmaktadır. Pişen etten kalan et suyuyla avşor çorbası yapılmaktadır. Büryancılığın kendi içerisinde önemli normları vardır. Bu normlara göre büryan öğleden sonra en geç saat 15:00’e kadar servis edilir. Büryan belirtilen saatten sonra hiçbir ocakta bulundurulmaz. Mesleki norm olarak kabul edilebilecek bu durum günümüze kadar ulaşmıştır.

Büryanın Halk Takvimine Göre Yapılması

Büryancılık faaliyetleri yakın dönemlere kadar halk takvimine bağlı olarak gerçekleştirilmiştir. Ticari kaygılardan dolayı bu takvime uyulmamaya başlanmıştır. Fakat hemen hemen tüm büryan ustaları kış aylarında yenilecek etin çok lezzetli olmadığını rahatlıkla dile getirmektedir. Büryancı Azmi, yakın zamana kadar büryancılık faaliyetlerine Haziran ayının ortalarında başladıklarını söylemektedir. Bitlis’in merkez mahallelerinden biri olan Tahşut’ta Gülyaz (kiraz) olgunlaşmaya başladığında büryan sezonu açılmaktadır. Halk arasında “*Gülyaz dalda Büryan tandırda*” denilerek büryan zamanı kutlanmaya başlanılmaktadır. Büryancılık açısından sezon bu dönemde başlamış olmaktadır (KK.1).

Büryancılık faaliyetlerinin sona erdiği sezon da yine halk takvimine bağlı olarak belirlenmiştir. Eski dönemlerden itibaren meşe ağacının yapraklarını dökmesiyle birlikte ocağa artık büryan atılmamaktadır. Bu dönem de yaklaşık olarak kasım ayının ortalarına denk gelmektedir (KK. 2). Fakat yine aynı ticari kaygılardan dolayı geleneksel olarak yürütülen takvim terk edilmeye başlanmıştır. Zira bahsedilen zamanlar dışında kalan ya da kışın yenilen büryanın pek tadı yoktur. Örneğin haziran, temmuz, ağustos ve eylülde yediğiniz büryanla kış aylarında yediğiniz büryan arasında lezzet açısından büyük bir fark bulunmaktadır (KK. 2).

Büryanın sezonu bir bakıma yapılan işin değerini de arttırmaktadır. Büryan yemek için bekleyen insanlar kış aylarının geçmesini ve kirazların olgunlaşmasını beklemektedir. Bu durum insanların büryana olan hasretini de arttırmaktadır. Büryan sezonu dışında yörede döner veya sulu yemek işi yapılmaktadır (KK. 5). Nesim Usta, yörede yapılan büryancılığın farklı yönlerine dikkat çekmektedir. Ona göre şehrin sahip olduğu tarihsel ve kültürel doku çok önemlidir. Burada yapılan büryandan alınan tat başka hiçbir yerde bulunmamaktadır. Çünkü büryanı mesleki kurallar içerisinde yerine getiren son temsilciler bu yörede yaşamakta ve mesleği sürdürmektedir. Nesim Usta, son kuşak esnafın mesleği bırakması durumunda geleneksel büryancılığın sonunun geleceğini dile getirmektedir. Nitekim yavaş yavaş mesleki normlar ve etik değerler unutulup artık büryancılık ticari kaygılarla yürütülmeye başlanmıştır. İnsanlar daha fazla para kazanmak için mesleği farklılaştırmıştır. Meslek böylece kültürel olmaktan uzaklaşmaktadır (KK. 2).

Dua/ Adak/ Kurban

Büryan aynı zamanda adak ve kurban maksadıyla da kullanılan bir yemektir. Büryan mevsimi açılmadan önce çocuk esirgeme kurumlarına, vakıflara, Kuran kurslarına ve maddi durumu kötü olan kişilere büryan yapılarak dağıtılmaktadır. Bu eylem sezon boyunca yapılacak büryancılık faaliyetine sunulan adaktır. Yerine getirilen adaklar ile işyerine bolluk, bereket geleceğine ve olası iş kazalarının önüne geçileceğine inanılmaktadır. Adak maksadıyla hazırlanan bu büryandan ticari amaçlı kimseye verilmemekte ve yedirilmemektedir (KK.1). Ülkenin farklı şehirlerinde yaşayan Bitlisliler adak veya kurbanlarını bazen büryan üzerinden yerine getirmektedir. Büryancı Zennur Usta: “İstanbul’dan bir müşterimiz arayarak adağının kesilmesini ve 6 adet hayvanı büryan ederek Tatvan ilçesinde bulunan öğrenci yurduna verilmesini istedi. Bizler de böylesi işlere katkı sağlamak için kar payını almıyoruz.” (KK. 7). Ayrıca adak/kurban düşüncesiyle bazı ustalar çevrelerinde belirledikleri engelli ve yoksul insanlara günlük büryan etinden pay vermektedir. Büryan ustaları çocuklarına yedirmedikleri yemeği müşterilerine asla vermediklerini söylemektedir. İşyerinde çalışırken yaratıcının rızasını kazanmak ustaların öncelikli hedefidir. Bu doğrultuda yapılan adak ve kurbanların yanı sıra işe dualarla başlanmaya ehemmiyet gösterilmektedir. Gece saatlerinde işyerinin kapısı “Ya Allah Ya Bismillah”, “Ya Allah Ya Bismillah, Halil İbrahim’in bereketi olsun” veya “Hayırlı bir rızık teslim et” (KK. 6, KK.7) denilerek açılmaktadır. Ustalar, işyeri açılırken dua edilmediğinde işlerin zorlaşacağına ve bereketin kendilerine uğramayacağına inanmaktadır (KK. 3). Büryan tandıra atılırken salavat ve besmele getirilmektedir. Ayrıca bolluk ve bereket getirmesi amacıyla üç Kulhü bir Elham okunmaktadır. Büryan ocaktan çıkarılırken yine besmele çekilmektedir (KK.1).

Bazı ustalar da mesleği kendilerine öğreten ustalarının hayrını devam ettirmek için adak vermeye çalışmaktadır. Ustasının bıraktığı miras sayesinde evine ekmek götürdüğünü düşünen büryancılar yoksullara günlük pişirdikleri etten pay vermektedir. Büryancılar böylece ustalarının hayır defterini, meslek hayatları devam ettikçe açık tutmaya çalıştıklarını söylemektedir (KK. 6). Büryan, tandırdan çıkarıldığında bıçak atılmadan önce besmele çekilmektedir. İlk gelen müşteri yemeğini yiyip çıktıktan sonra “siftah senden bereketi Allah’tan” denilmektedir. Bazı durumlarda ilk gelen müşteriden alınan para, işyerinin eşğine bırakılmaktadır. Gün sonunda “bugün de rızığımız çıktı” diyerek dükkân kapatılmaktadır (KK. 7, KK. 6).

Mesleğe Ait Terimler

Mesleğe ait terimler, resmi olmayan adlar ve jargonlardan oluşan bir meslek dili, meslek kültürünü tanımlamada oldukça avantajlıdır (McCarl, 2021: 624). Bu bağlamda büryancılık mesleği içerisinde de gelişen bir meslek dilinden bahsetmek mümkündür. Mesleğe has terim ve nesnelere yalnızca bu işle uğraşan kişiler tarafından bilinmektedir. Bu terimler büryancıların kendilerine has kültürel yapısında yansıtıcı düzeydedir.

Şerah: Büryan etinin yağ kısmıdır. Bu yağ müşterinin talebi doğrultusunda et ile birlikte ikram edilir. Ustaların önemli tavsiyelerinin başında eti, şerah ile yemek gelir. Şerah terimi ustalar ve meslekle uğraşan kişiler tarafından kullanılan bir terimdir.

Hevür: Ustaların büryanda kullandığı bir yaşımı doldurmamış erkek keçiye meslek içerisinde verilen isimdir. Hadım edilerek çiftleşmesi engellenir.

Avşor: Büryandan kalan et suyu ile hazırlanan çorbadır. İçerisinde küçük et parçaları da bulunmaktadır. Çorbanın servisi, mesleğin kuralları ölçüsünde yapılmaktadır ve bu servis sabah saat 05:00'te başlar. Bu süreden 4 saat sonra avşor çorbasının servisi tamamlanır. Belirtilen saatler dışında yörede avşor servisi yapılması olanaksızdır.

Külve: Tandırda havalandırmayı sağlayan alete verilen isimdir. Bu alet yardımıyla tandırın içerisindeki hava tahliye edilir. Pişirme süresince terziden alınan bez parçasıyla buranın ağzı kapalı tutulur.

Tağar: Tandırın tabanına bırakılan su kovasıdır. Bu kova bakırdan yapılmaktadır. Hem dayanıklılığından hem de ete vermiş olduğu lezzetten ötürü bakır kova tercih edilmektedir. Bakırda pişen yemek ve bakırın içinde kaynayan et suyunun lezzeti oldukça fazladır. Tağarlar 2 adet olmak zorundadır.

Şiş veya kanca: Büryanın tandıra indirilmeden önce asıldığı demirden yapılmış olan ve pişirme süresince tutan demire verilen isimdir.

Bağlama: Daha çok çelikten yapılan ve büryan edilen hayvanın etrafına sarılarak pişirme esnasında etin tandıra düşmesini engelleyen ince teldir. Bazı büryancılardan sıcağa karşı dayanıklı kalın ipler de kullandığı görülmüştür.

Köprü: Tandırın üzerinde yer alan ve bir ucundan diğer ucuna doğru uzatılan uzun ince demirdir. Kancalar bu demire takılarak et, tandırdan aşağıya doğru sarkıtılır.

Çeper: Büryan etini pişirmek için kullanılan ağaç veya odunlara meslek içerisinde verilen isimdir. Daha çok ince meşe ve kavak dallarından oluşmaktadır. Tandırın ilk seferde tavını alıp ısınması için 30 bağ yani 1 part çeperin yakılması gerekir. Bu çeper de kavağın veya meşe ağacının dallarından oluşmak zorundadır.

Sonuç

Doğayla geliştirdiği ilişki neticesinde üretim faaliyetlerine girişen bireyin kendine özellik kazandırması içerisine girdiği kültürel etkinliklerle mümkün olmuştur. Temel ihtiyacı olan bir eylemi, kültürel değerleriyle dönüşüme sokarak farklı olguların ortaya çıkmasını sağlayan insanlık, varlık alanını genişletmiştir. Coğrafyaya göre farklılıklar gösteren besin maddeleri bireylerin yaşam alışkanlıkları ölçüsünde çeşitli pişirme ve işleme süreçlerine tabi tutulmuştur. Böylelikle yeme alışkanlıklarıyla alakalı yeni alanlar da ortaya çıkmıştır. Bu alanlardan biri de mesleklerdir. Büryancılık da sözü edilen mesleklerdendir. Geçmiş eskilere dayanan büryancılık, usta-çırak ilişkisi dâhilinde kendini günümüze kadar ulaştırmıştır. Yöre insanının kültürel değerlerinden yansımalar taşıyan meslek, geleneksel bağlamını sözlü kültür ürünleri üzerinden korumaktadır. Sözlü kültür ortamında belirlenen normlarla işleyişini sürdüren mesleğin pir olarak kabul ettiği kişiler çobanlardır. Bununla birlikte büryancılığın meslek folkloru açısından zengin değerlere sahip olduğu da görülmektedir. Zira mesleğin ortaya çıkışı halk arasında anlatılan efsanelere dayandırılmaktadır. Özellikle iş ortamında ustaların dillendirdikleri türkü, şiir, bilmece ve manilerin varlığı da söz konusu zenginliğin bir karşılığıdır.

Yakın zamana kadar halk takvimine bağlı olarak çalışma vakitlerini belirleyen büryancılardan karşı karşıya kaldıkları tehlikelerin başında ticari kaygılarla mesleğe olan yaklaşım gelmektedir. Zira büryan ustaları geleneksel anlamda işe başlama dönemi olarak Tahşut mahallesindeki kiraz çiçeklerinin açmasını kabul etmektedir. Büryan ustaları bitiş olarak ise meşe ağaçlarının yapraklarını dökmesini beklemektedir. Bunun yanında varlığını sürdüren mesleki normlarından biri de saat 15:00'ten sonra artık büryan satılmamasıdır. Bu mesleki norma esnafın günümüzde dahi sıkı sıkıya bağlı kalmaktadır. Bir diğer mesleki norm da büryan etinin satış öncesinde tartılmamasıdır. Bu aşamada usta müşterinin lehine olacak şekilde el kararıyla eti servise hazırlamaktadır. Bahsi edilen durumlar büryancılığın köklü geçmişi konusunda ipucu vermesi açısından oldukça önemlidir. Kendine özgü değerler üzerinde yükselerek geleceğe taşınan mesleğin dikkat edilmesi gereken yanı, sözlü kültür içerisindeki yeridir. İş esnasında çeşitli amaçlarla edilen dualar, bolluk ve bereketin devamlılığı için yerine getirilen adak ve kurbanlar ustaların bilincindeki canlılığını korumaktadır.

Büryancılık yörede bir bakıma kültürel bir kimlik konumundadır. Çünkü büryan yöre insanının kendini diğer bölgelerden ayırmak için kullandığı imge konumundadır. Bu düşüncenin karşılığını türkülerde, manilerde ve bilmecelelerde görmek mümkündür. Ayrıca büryan ustalarıyla yapılan görüşmelerde mesleğin sadece maddi beklentilerle yapılmadığı da tespit edilmiştir. Büryanın 2021 yılında Bitlis adına coğrafi tescil belgesi alması da sözü edilen kültürel aidiyetin bir sonucudur. İnsanların kültürel olarak kendilerini tanımladığı ve sözlü kültür ürünleriyle yaşam alanlarına kattığı mesleğin geleceğinin tehlikede olduğu, çalışma sırasında görülen olumsuz durumlardandır. Büryan ustaları değişen yaşam şartları ve anlayışından ötürü artık çırak bulunmadığına dikkat çekmektedir. Geleneksel bağlamda mesleği icra eden son temsilciler olarak kendilerini gören ustalar, sürecin böyle devam etmesi halinde mesleğin unutulup kaybolacağını dile getirmektedir. Büryan ustaları bu durumun önüne geçebilmek için halk eğitim merkezlerinde eğitim vererek çırak yetiştirmek istemektedir. Bunun dışında ticari kaygılarla mesleğe yönelen kişilere müdahale edilmesi ve mesleğin kültürel miras listesine kazandırılmasını da istemektedirler.

Ekler



Büryan Ustası Ergin Ekin



Büryan Ustası Nesim Ekin



Büryan Ustası Azmi Baydur



Büryan Ustası Nurettin Yaprak



Büryan Ustası Zennur Aslanhan



Büryan Ustası Erhan Kaya

Kaynaklar

- ABALI, İ. (2014). “Meslek Folkloru Bağlamında Zeytincilik (Gözkaya Köyü/Aydın Örneği)”. *Ulakbilge*, C.2, S. 3, 115-139.
- AÇA, M. (2015). *Giresun ve Trabzon İlleri Balıkçılarının Meslek Folkloru*. Trabzon: Karadeniz Teknik Üniversitesi. Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Doktora Tezi.
- BEŞİRLİ, H.(2010). “Yemek, Kültür ve Kimlik”. *Milli Folklor*, 2010, Yıl 22, Sayı 87, S. 159- 169.
- BEŞİRLİ H.(2017).*Yemek Sosyolojisi*. Ankara: Phoenix Yayınları.
- ÇELEBİ, C. (1999). *Bitlis Vadideki Güzel Şehir*. Ankara: Betav Yayınları.
- EVLİYA ÇELEBİ (2001). *Günümüz Türkçesiyle Evliyâ Çelebi Seyahatnâmesi: Bağdad - Basra - Bitlis - Diyarbakır İsfahan - Malatya - Mardin - Musul Tebriz – Van*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- FEDAKAR P. ve DERDİÇOK N. (2016). “Meslek Folkloru Bağlamında Kıyı Ege Kadın BalıkçıFolkloru”. *Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*. C. 19, S. 36, 95 - 106.
- GAYBÎ, Ş. A. (2021). *Kaygusuz Abdâl Külliyyatı: (Hayatı- eserleri-metin-sözlük-kaynaklar)*. Hazırlayan: Abdurrahman Güzel. Ankara: Türk Dil Kurumu.
- GOODE, J. (2009). “Yemek”. (Çev.: Fatih Mormenekşe). *Halkbiliminde Kuramlar ve Yaklaşımlar III*. Ankara: Geleneksel Yayıncılık. Sayfa: 375-381
- KARATAŞ, P. (2017). *İnsanlar İkiye Ayrılır: Meslek Folkloru Bağlamında Hekimlik*. Ankara: Grafiker Yayınları.
- YERASİMOS M. (2019). *Evliya Çelebi Seyahatnamesi 'nde Yemek Kültürü*. İstanbul: Yapı KrediYayınları.
- MCCARL, R. (2021). “Mesleki Folklor”. *Folklor / Edebiyat*.Yıl (year) 27. Sayı (No) 106.
- TİYENŞAN, N. E. (2005). *Bitlis Folkloru ve Örnekleri*. Ankara: Bitlis Eğitim ve Tanıtma VakfıYayınları.
- TÜRK PATENT ENSTİTÜSÜ (2003). Bitlis Büryan Kebabı. No: 658-Mahreç İşareti. Tb., B.T.S.O.
- YOLCU, M. A. (2014). *Nevşehir Yöresinde Yaşayan Geleneksel Meslekler*. Ankara: Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi Yayınları.

Sözlü Kaynaklar

- KK.1. Azmi Baydur, 1956, Büryan Ustası, ilkokul mezunu, Bitlis/Merkez.(Görüş tarihi: 23.11. 2021)
KK.2 Nesim Ekin, 1970, Büryan Ustası, ilkokul mezunu, Bitlis/Merkez.(Görüş tarihi: 23.11. 2021)
KK.3 Erhan Kaya, 1991, Büryan Ustası, Orta Okul Mezunu, Bitlis/Tatvan. (Görüş tarihi: 28.11. 2021)
KK. 4. Ergin Ekin, 1988, Lise Mezunu, Büryan Ustası, Bitlis/ Merkez.(Görüş tarihi: 05.12. 2021)
KK. 5. Nurettin Yaprak, 1974, Büryan Ustası, İlkokul Terk, Bitlis/Merkez. (Görüş tarihi: 07.11. 2021)
KK.6. Serkan zdemir, 1980, Büryan Ustası, Okur- Yazar Değil, Bitlis/Merkez. (Görüş tarihi: 23.11.2021)
K.K.7 Zennur Aslanhan, 1973, Büryan Ustası, Ortaokul Mezunu, Bitlis/Merkez. (Görüş tarihi: 17.12.2021)

Makale Bilgisi / Article Info

Geliş / Received: 25.07.2022

Kabul / Accepted: 25.10.2022

Araştırma Makalesi/Research Article

DOI: 10.55666/folklor.1148545

**HALKBİLİMSEL METAETİK KURAM İLE KÜLTÜR
ERGONOMİMİZDE DEDE KORKUT ETİK KODU OLARAK:
ADALETLİ OLMAK**

Sacide ÇOBANOĞLU*

Öz

Günümüz toplumları yaşanan etik sorunları sebebiyle gelecekte endişe duymakta ve bu sebeple yitirilen etik değerleri yeniden kazanmak amacıyla çalışmalar yapmaktadırlar. Töre bilim olarak adlandırılan etiği toplumların varlık ve birlik amacıyla uyumlu inanışlar bütünü olarak tanımlayabiliriz. Etik, ahlakın felsefesini yaparak kavramın özünü ifadelendirmekte; yanı sıra doğru ile yanlışın, iyi ile kötünün, adil ile adil olmayanın ayırımının yapılmasını sağlamaktadır. 20. yüzyılın başında normatif etiğe tepki olarak ortaya çıkan metaetik ise ahlak yargılarının temellendirerek etiğin felsefesini yapmaktadır. Ahlakın felsefesinin yapılmasına etik, etiğin felsefesinin yapılmasına da metaetik adı verilmektedir. Bu bağlamda günümüzde etik sorunlarının başında adalet etik değeri ve bu değerini doğru uygulanması noktasında yaşanan sorunlar gelmektedir. Bütün toplumlar, adalet olumlu etik değerinin yitirilmesi ya da hiçbir zaman yerinde kullanılmamasından kaynaklanan dünyadaki gelir dağılımındaki adaletsizlik, eğitim ve sağlık hizmetlerine adaletsizlik, eşit haklara ve hürriyetlere sahip olma gibi sosyal adaletsizlik sorunlarıyla karşı karşıya kalmışlardır. Çözüm yolunda izlenen yöntem; kültürel ergonomiye uygun etik kodları ortaya koymaktır. Bu noktada bizlerin de kendi mitolojik alt yapımızdan, tarihi arka planımızdan ve halk felsefemizden yararlanarak etik kodlarımızla yapılandırdığımız kültür yasalarımıza, kültürel ergonomimize uygun olan çözümler ortaya koymamız bir gereklilik durumundadır. Bu düşüncelerimiz doğrultusunda *Halkbilimsel Metaetik Kuramı* ortaya koymuş ve kuramın çalışma yöntemi *Halkbilimsel Temellendirme Metaetiksel Çözümleme Yöntemini* geliştirmiş bulunmaktayız. Türk halk felsefesinin, etik kodlar dâhilinde kültürel ergonomiye uygun olarak yansıtıldığı en müstesna eser hiç kuşkusuz Dede Korkut Kitabı'dır. Dede Korkut Kitabı; kaleme alındığı dönemin zihniyetinin ötesine geçen evrensel uzanan bir etik anlayışı barındırmak, Türk halk felsefesinin temel unsurlarını temsil etmek ve sadece, bizzat kendisi olmakla bir ideoloji olma ayrıcalığına sahip bir eser olarak kaybolan etik değerlerimizi yeniden kazanmak yolunda bize fayda sağlayacak kültürel ürünlerimizin başında gelmektedir. Bu sebeple çalışma evrenimiz olarak Dede Korkut Kitabı'nı seçmiş bulunmaktayız. Çalışmamızın konusu, etik problemlerini bilimsel platforma taşıyarak bir sistem dâhilinde çözümlerini sağlayan kuramımız *Halkbilimsel Metaetik Kuram* ve kuramımızın inceleme yöntemi *Halkbilimsel Temellendirme Metaetiksel Çözümleme Yöntemi* ile Dede Korkut Kitabı'nda *Adaletli Olmak Olumlu Etik Değerinin* temelindeki halk fikirlerini, kültürel ergonomiyi ifade eden etik anlayışı, etik kodlar dâhilinde belirlemek ve Türk halk felsefesindeki yerini ortaya koymaktır. Çalışmamızın amacı; Halkbilimsel Metaetik Kuramın inceleme yöntemi olan *Halkbilimsel Temellendirme Metaetiksel Çözümleme Yöntemi* ile *Adaletli Olmak Olumlu Etik Değerinin* kültürel ergonomiye uygun olarak yapılmış halk felsefesini, yeni bir bakış açısı beraberinde halkbilimsel temellendirmesi ve metaetiksel çözümlemesini yaparak yöntemin uygulanışı noktasında örnek bir çalışma yapmaktır.

Anahtar Kelimeler: Metaetik, Kültürel ergonomi, Etik kod, Etik değerler, Kuram.

* Dr., akademisyen ve yazar. (Academician and writer). sacidecobanoglu01@gmail.com. ORCID 0000 0002 5204 4270.

METAETHICS THEORY OF FOLKLORE WITH AS AN ETHICAL CODE IN THE CONTEXT OF CULTURAL ERGONOMICS BEING FAIR IN DEDE KORKUT

Abstract

Today's societies are worried about the future due to the ethical problems experienced and therefore they are working to regain lost ethical values. We can define ethics, which is called moral science, as a set of beliefs compatible with the purpose of existence and unity of societies. Ethics not only expresses the essence of the concept by making the philosophy of morality, but also provides the distinction between right and wrong, good and bad, just and unjust. Metaethics, which emerged as a reaction to normative ethics at the beginning of the 20th century, makes the philosophy of ethics by grounding moral judgments. The philosophy of morality is called ethics, and the philosophy of ethics is called metaethics. In this context, at the beginning of the ethical problems today are the ethical value of justice and the problems experienced in the case of the correct application of this value. All societies have faced social injustice problems such as injustice in income distribution in the world, injustice in education and health services, injustice in having equal rights and freedoms, resulting from the loss of the positive ethical value of justice or its never being used properly. The method followed in the solution; to reveal ethical codes suitable for cultural ergonomics. At this point, it is a necessity for us to come up with solutions that are suitable for our cultural laws and cultural ergonomics, which we have structured with our ethical codes by making use of our own mythological infrastructure, historical background and folk philosophy. In line with these thoughts, we have put forward the *Metaethics Theory of Folklore* and developed the method of the theory's study, the *Folklore Justification Metaethics Analysis Method*. The most exceptional work in which Turkish folk philosophy is reflected in accordance with cultural ergonomics within ethical codes is undoubtedly the Book of Dede Korkut. Dede Korkut Book; It is one of our cultural products that will benefit us to have an ethical understanding that goes beyond the mentality of the period in which it was written, to represent the basic elements of Turkish folk philosophy, and to regain our lost ethical values as a work that has the privilege of being an ideology just by being itself. For this reason, we have chosen the Book of Dede Korkut as our study universe. The subject of our study is *Metaethics Theory of Folklore*, which enables them to be solved within a system by bringing ethical problems to a scientific platform, and the method of analysis of our theory, Folklore Justification, Metaethics Analysis Method, and Ethics, ethical codes, which express the folk ideas, cultural ergonomics, and the Positive Ethical Value of Being Just in the Book of Dede Korkut. and to reveal its place in Turkish folk philosophy. The purpose of our notice; It is to make an exemplary study on the application of the method by making the folkloric justification and metaethical analysis of the folkloric justification and metaethical analysis of the folk philosophy, which is structured in accordance with the cultural ergonomics of the Positive Ethical Value of Being Just with the *Folklore Justification Metaethics Analysis Method*, which is the examination method of the *Metaethics Theory of Folklore*.

Keywords: Metaethics, Cultural ergonomics, Ethical code, Ethical values, Theory.

Giriş

Çağımızda tüm dünyayı ilgilendiren etik sorunlarıyla karşı karşıyayız. Toplumlar çağımızın etik sorunları sebebiyle gelecekte endişe duymakta ve bu sebeple yitirilen etik değerleri yeniden kazanmak amacıyla çalışmalar yapmaktadırlar. Etik diğer bir söyleyişle töre bilim toplumların varlık ve birlik amacıyla uyumlu inanışlar bütünü olarak tanımlanmaktadır. Etik, ahlakın felsefesini yaparak doğru ile yanlış, iyi ile kötünün, adil ile adil olmayanın kısaca olması gereken ile olmaması gerekenin ayrımının yapılmasını sağlamakta, toplumların yaşamları idame ettirebilmeleri için ihtiyaç duydukları ahlak kurallarını felsefi düşünüşle irdelemektedir. Metaetik ise; ahlak yargılarının temellendirerek etiğin felsefesini yapmak amacıyla 20. yüzyılın başında kadar yapılan normatif (kural koyucu) etik, normatif olmayan (deskriptif/tanımlayıcı) etik ve pratik (uygulamalı) etik sınıflandırmasında, normatif etiğe tepki olarak ortaya çıkmıştır. Ahlakın felsefesinin yapılmasına *etik*; etiğin felsefesinin yapılmasına da *metaetik* adı verilmektedir (Cevizci, 2002: 18). Metaetiği bir şemsiyeye benzetirsek şemsiyenin altında yer alanları; ilk sırada etik, ikinci sırada ahlak olarak değerlendirmek mümkündür (Çobanoğlu, 2021a: 15).

Günümüzde etik sorunlarının başında adalet etik değerinin uygulanması noktasında yaşanan sorunlar gelmektedir. Bütün toplumlar, adalet olumlu etik değerinin yitirilmesi ya da hiçbir zaman yerinde kullanılmamasından kaynaklanan dünyadaki gelir dağılımındaki adaletsizlik, eğitim ve sağlık hizmetlerine adaletsizlik, eşit haklara ve hürriyetlere sahip olmaktadır gibi sosyal adaletsizlik sorunlarıyla karşı karşıya kalmışlardır. Bu etik sorunlarının çözümünde, herkes kendi kapısının önünü süpürürse dünya tertemiz bir yer olur sözü uyarınca bütün toplumlar öncelikle kendi ülkelerindeki adalet sorunlarını çözmeye çalışmaktadırlar. Dolayısıyla çözüm yolunda izlenen yöntem; kültürel ergonomiye uygun etik kodları ortaya koymaktır. Bu sebeple bizlerin de mevcut problemin çözümü yolunda geleneklerimize dönerek adalet olumlu etik değerine bakmamız, mitolojik alt yapımızdan, tarihi arka planımızdan ve halk felsefemizden yararlanarak etik kodlarımızla yapılandırdığımız kültür yasalarımıza ve kültürel ergonomimize uygun olan çözümler ortaya koymamız bir gereklilik durumundadır. Bize bu çözümleri gösterecek Türk kültürünü en güzel dile getiren eser hiç kuşkusuz Dede Korkut Kitabı'dır. Bu sebeple çalışmamızda, Dede Korkut Kitabı çalışma evrenimiz olarak belirlenmiştir.

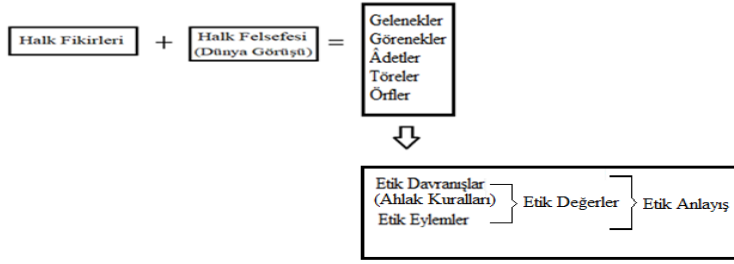
Bu düşüncelerimiz doğrultusunda öncelikle halkbilimi ile etik ve metaetik disiplinlerinin çalışma alanlarının benzerliğine ve yöntemlerinin sentezlenebilir olduğuna dikkati çekmek, bu alanların da halkbiliminin çalışma alanlarından biri olarak literatüre girmesine sağlamak amacıyla disiplinlerarası bir çalışma yaparak *Halkbilimsel Metaetik Kuramı* ortaya koymuş, kuramın çalışma yöntemi olan *Halkbilimsel Temellendirme Metaetiksel Çözümleme Yöntemini* geliştirmiş bulunmaktayız.¹ Çalışmamızda Dede Korkut Kitabı'ndaki *Adalet Olumlu Etik Değerini Halkbilimsel Metaetik Kuram* çerçevesinde, kuramımızın inceleme yöntemi *Halkbilimsel Temellendirme Metaetiksel Çözümleme Yöntemi*yle inceleyeceğiz. Bu bakımdan şimdi Halkbilimsel Metaetik Kuramı ve inceleme yöntemi Halkbilimsel Temellendirme Metaetiksel Çözümleme Yöntemini tanıyalım.

1. Halkbilimsel Metaetik Kuram

Halkbilimsel Metaetik Kuram; halkbilimi, etik ve metaetik alanlarında disiplinlerarası bir çalışmayla ortaya konmuştur. Halkbilimsel Metaetik Kuram'ı kavramsal çatı elementleri ve kavramsal yapı elementleri olarak iki kısımda inceleyeceğiz. Kuramın kavramsal çatı elementleri; *Halk fikirleri*, *Halk felsefesi* ve *Disiplinlerarasılıktır*. Kuramın kavramsal yapı elementleri ise; *Önermesi* ve *İşlevidir*. Halkbilimi, gelenekleri inceleyerek insan davranışların çözümlemek onu daha iyi anlayabilmek amacını taşıyan bir bilim dalıdır (Çobanoğlu, 2015b: 63). Halkbiliminde metin merkezli çalışmalara ağırlık verilip bağlam merkezli çalışmaların gecikmesi etik ve metaetik konularının felsefenin ve ilahiyatın alanına girdiği şeklinde yanlış bir kanaatin yerleşmesine zemin hazırlamıştır. Halkbilimi ve etik disiplinlerinin ilk ortak noktası etik ve ahlak sözcüklerinin gelenek kavramını karşılayan sözcük köklerinden türemiş olmalarıdır. Bu durumda gelenekleri inceleyerek insanı tanımaya çalışan halkbilimi ile etik alanı arasında bariz bir yakınlık olduğu görülmektedir (Çobanoğlu, 2020: 150).

Özkul Çobanoğlu halk felsefesini; sosyo-kültürel bir düzen, zihinsel, metafizik bir sistematik olarak tanımlamakta ve Alan Dundes'ten yaptığı aktarmada Dundes'in (1972) halk felsefesini oluşturan çekirdek

birimlerin halk fikirleri olduğunu ifade ettiğini belirtmektedir. Claude Lévi-Strauss (1994) ise sözlü nakil yoluyla gelen kalıplaşmaların gündelik yaşama uygulanmasını halk felsefesi olarak tanımlamakta ve halk felsefesini yap-takçılık olarak adlandırmaktadır. Dundes ve Lévi-Strauss'un işaret ettikleri bu çekirdek birimler, halk fikirleri (folk ideas), bir araya gelerek halk felsefesini meydana getirmektedir (Çobanoğlu, 2000: 12-14). Halk fikirleri yoluyla ulaşılan halk felsefesi, sosyal normların ortaya çıkışlarında bağlam görevi üstlenmekte, sosyal normlar da etik davranışlar, etik eylemler ve etik değerlerin ortaya çıkışlarında bağlam görevi üstlenmektedirler. Bu uzun soluklu süreci bir şema ile gösterelim.



Halkbilimsel Metaetik Kuram'ın kavramsal yapı elementlerinden *Kuramın Önermesi*: Ahlaksal yaşam; gelenekler, görenekler, âdetler, töre ve örfleri esas olarak temellendirilebilir'dir. Halkbilimsel Metaetik Kuram'ın özünü *Halkbilimsel Temellendirme* oluşturmaktadır. Etik temellendirme, bir etik yargısının haklı gösterilmesi, etik yargısının haklılığının belgelenmesi işlemidir (Onart, 1976: 90- 91). Metaetik özünde iki soruya cevap aramaktadır: *Bir ahlak yargısı nedir?* ve *Bir ahlak yargısı mantıksal olarak temellendirilebilir mi?* sorularıdır (Tepe 2011: 93-98). Metaetik; bir etik olguyu, bir etik eylemi ya da bir etik problemi önermeler kurarak temellendirir; halkbilimi ise temellendirmeyi halk fikirleri ve bu fikirler yoluyla ulaştığı halk felsefesi (folk philosophy) ile yapar. Yine disiplinlerarasılıkla bu iki alanın araştırma yöntemleri sentezlenebilmektedir. Bu anlamda metaetiğin bir etik sorununa bakarken sorunun çözümünde bir yöntem olarak kullandığı temellendirme yöntemi ile halkbiliminin inceleme yaptığı olgularda dayanak noktası durumunda olan halk fikirlerini ve halk fikirleri ile ulaşılan halk felsefesini (dünya görüşü) ortaya koyması iki disiplinin örtüştüğü bir diğer noktayı oluşturmaktadır (Çobanoğlu, 2022a: 57).

Halkbilimsel Metaetik Kuram'ın kavramsal yapı elementlerinden *Kuramın işlevi*; toplumların gelenek, görenek, âdet, töre ve örflerini inceleyerek o toplumu tanımayı hedefleyen halkbiliminin bakış açısıyla etik olguları/olayları felsefi olarak inceleyerek etik üzerine bir üst düşünme biçimi ortaya koymayı amaçlayan metaetiğin bakış açısını birleştirerek bu oluşumların toplumların etik anlayışlarının oluşmasında nasıl etkili olduklarının tespitini yapmayı sağlar. Halkbilimsel temellendirme ile etik değerlerin özündeki halk fikirlerinin birlikteliğiyle ifade bulan halk felsefesini ortaya koyar, bu felsefeden hareketle günümüz etik problemlerine kendi toplumumuzun mitolojik arka planına, tarihi alt yapısına, dünya görüşüne göre çözümler üretir (Çobanoğlu, 2022c: 175).

Halkbilimsel Metaetik Kuram; Ahlaksal yaşamı, gelenekler, görenekler, âdetler, töre ve örfleri esas olarak temellendirmekte, olgu ve olaylara dair davranışların nedenini açıklamakta, olgu kümeleri arasında ilişki kurmakta, sistematik gözlemlere dayalı kanıtlar ortaya koymakta, sorular üretebilmekte, öngörü geliştirebilmekte, modifiye edilebilmekte ve tüm bunlardan hareketle kapsamlı bir önerme olarak ahlaksal yaşam; gelenekler, görenekler, âdetler, töre ve örfleri esas olarak temellendirilebilir önermesini ispatlamaktadır (Çobanoğlu, 2022d: 35).

2. Halkbilimsel Temellendirme Metaetiksel Çözümleme Yöntemi

Etik alanında bugüne kadar temellendirme olarak; *Kozmolojik Temellendirme*, *Teolojik Temellendirme*, *Antropolojik Temellendirme* ve *Sosyolojik Temellendirme* yöntemleri kullanılmaktaydı. Biz bu temellendirme yöntemlerine bir temellendirme yöntemi daha ekliyoruz, bu temellendirmenin adı *Halkbilimsel Temellendirme*dir. Halkbilimsel Temellendirmeyi şöyle tanımlamaktayız; etik değerlerin oluşumlarında bağlam görevi üstlenen sözlü/yazılı kültür ürünlerinin, sosyal normların, ritüellerin, maddi kültür unsurlarının halkbilimsel anlamda halk fikirleri ve metaetiksel anlamda önermelerle gerekçelendirilmelerine *Halkbilimsel Temellendirme* diyoruz. Bu noktada halkbiliminin etik olay ve olgulardan yola çıkarak belirlediği halk fikirleri, metaetikte önermeler olarak karşılık bulmaktadır (Çobanoğlu, 2022e: 353).

Halkbilimsel Temellendirme çerçevesinde hazırladığımız inceleme yöntemimizde ilk sırada; halkbilimindeki *etik eylemler*, metaetikte *moral olgular* olarak ele alınmakta ve anlatıda ya da etik oluşumdaki etik olgular sıralanmaktadır. İkinci aşamada; sıralanan etik olguların anlatıda ya da etik oluşumdaki bağlamları baz alınarak halkbilimsel anlamda *halk fikirleri*, metaetiksel anlamda *önermeleri* kurulmaktadır. Üçüncü aşamada ise belirlenen halk fikirleri ve kurulan önermelerden yola çıkarak etik değerlerin halk felsefesindeki yeri tespit edilmektedir (Çobanoğlu, 2021a: 310). İnceleme yönteminin her bölümünde metaetik alanının doğruluk, anlam ve yöntem konusundaki sorularına cevap verilmektedir.

Şimdi kültür ergonomimizde bir etik kod olarak yer alan Adaletli Olmak Olumlu Etik Değeri'nin halk felsefesini ortaya koymak için öncelikle *kültür ergonomisi*, *etik kod* ve *kültürel etik kod* kavramlarının üzerinde duralım ve kavramlarımıza açıklık getirelim.

3. Kültürel Ergonomi Nedir?

Adaletli olmak etik değeri Türk kültür ergonomisinin çatısını oluşturan çok önemli etik değerlerden biridir ve Dede Korkut Kitabı'nda bir kültürel etik kod olarak yer almaktadır. Kültürel ergonomi kavramı, oldukça eski bir kavram olup dünyada son derece yaygın bir kullanıma sahiptir fakat Türk halkbiliminde yeterince kullanılmadığı görülmektedir. Bu sebeple kültürel ergonomi kavramı, tanımlanması ve açıklanması gereken yanı sıra halkbilimin kullanım alanına kazandırılması gereken bir kavramdır.

Karwowski (2001); en geniş anlamıyla ergonominin insan faaliyetinin tüm biçimleriyle ilgili olduğunu söylemektedir. Giderek anlaşılması zorlaşan karmaşıklaşan dünyamızda, bilim ve teknolojiye gelişmeler, iletişimde ortaya çıkan farklılıklar, küresel ticaretin dönüştüğü etkili şekil, dünya demografisinin farklılaşması gibi unsurların ergonominin seyrinde etkili olduğuna işaret etmekte ve ergonominin gelecek tasarımında çok önemli bir yeri olacağını dile getirmektedir.

Michael Kaplan (2010: 606) ise kültürel ergonominin alanının giderek genişleyeceğini, kısa bir zaman içinde alanın geniş kapsamlı unsurları üzerinde kültürel etkilerin sistemleştirilmesinin ve kodlanmasının bir ihtiyaç olarak ortaya çıkacağını belirtmekte bu sebeple *ergonomi* kavramının ne ifade ettiğinin herkesçe bilinmesi, anlaşılması gerektiğini söylemekte yanı sıra kültürel ergonominin hem sistematik analizini yapabilmek hem de yeni bilgi üretmek dünya çapında çalışma ortamları yaratabilmek için kültürel olarak uygun kullanıcı uygulamalarının geliştirilmesi gerektiğini ifade etmektedir.

Araştırmalardan görüldüğü üzere kavram dünyada son derece önemsenmiş ve gelecekte daha da büyük önem taşıyacağına vurgu yapılmıştır. Şimdi Karwowski (2001), Kaplan (2010), Tonya ve arkadaşlarının (2014) çalışmalarından yola çıkarak kendi kültürel ergonomimizin işe vuruk tanımını yapalım. Çağımızda insanın makineyle, çevreyle uyumu, teknik olarak araştırılmakta ve çalışma şartları göz önünde bulundurularak onların fiziksel ve psikolojik özellikleri incelenmektedir. *Ergonomi* kelimesi; Yunanca *iş*, *çalışma* anlamına gelen *ergon* sözcüğü ile *yasa* anlamına gelen *nomos* (Cevizci, 1999: 633) sözcüklerinin birleşimiyle *çalışma yasası* şeklinde oluşturulmuştur. Bir eşyanın, bir makinenin kullanışlı, kolay ve işe yarar olması *ergonomi* kelimesiyle karşılanmaktadır. Bir ürünün kolay kullanılabilir olması, ürünü kullanan ile ürünün uyum içinde bulunması ise *Ergonomik* sıfatı ile ifadelendirilmektedir. Güncel hayatta yeni sistemlere göre kullanıma girmiş otomobillerimizdeki elektronik, multimedya tuşları, direksiyona konumlandırılmış hız sabitleme ya da iş yerlerimizde uzun süreli hareketsiz duruşlar için tasarlanmış kavisli yapısıyla destekleyici, postürü korumaya yönelik koltuklar ergonomik tasarımın en güzel örneklerindedir.

Ergonomi üç ana kısma ayrılmaktadır. Bunlar; *fiziksel ergonomi*, *kavramsal ergonomi* ve *organizasyonel ergonomi*dir. Şimdi bunları tanımlayalım. İnsanın anatomik, antropometrik, fizyolojik özelliklerinin makinalarla, eşyalarla uyumu ile ilgilenen alana *fiziksel ergonomi*; insanın iş ortamındaki zihinsel çalışma yükü, karar verme durumu, nitelikli performans, bilgisayarla etkileşimi gibi konulara uyumu ile ilgilenen alana *kavramsal ergonomi*; insanın iş ortamındaki örgütsel yapılar, politikalar ve süreçlerle uyumu ile ilgilenen alana da *organizasyonel ergonomi* adı verilmektedir. Ergonomi alanlarının hepsi insanın ergonomik eşyaya, ergonomik yaşama ulaşip ulaşmadığını, eşya ile, zihinsel durumu ile, örgütsel yapılar ile uyumlu olup olmadığını araştırır ve bu anlamda karşılaştığı problemlere çözüm bulmaya çalışır.

Şimdi fiziksel çevrenin insana uyumlaştırılması süreci olarak tanımlayabileceğimiz *ergonomiyi* kültürel açıdan ele alalım. İnsan hem fiziki hem de ruhi yönü olan bir varlıktır. Bu durumda insanın sadece *fiziki ergonomisinin* sağlanması/gerçekleştirilmesi tek yönlü bir faaliyet olacaktır. Kültürü, halk felsefesini oluşturan duyuş, düşünüş, davranış ve inançlar olarak tanımlıyoruz, ergonomiyi *çalışma yasası* olarak tanımlamıştık. Bu bağlamda; bir toplumun sosyo-kültürel kodlarına bağlı olarak yapılan *kültür yasasının*, sosyal yaşam içinde farklı kültürel bağlarla sürdürülebilir bir şekilde insana uyumlaştırılmasını *kültürel ergonomi* olarak; bu uyumlaştırma sürecini de *kültürel ergonomi süreci* olarak tanımlayabiliriz. Eğer sosyal yaşam içinde, sosyo-kültürel kodların farklı kültürel bağlarla sürdürülebilir bir şekilde insana uyumlaştırılma süreci tamamlanmışsa, o zaman ortaya o toplumun kültürel faaliyetlerinin tamamını ifade eden tam anlamıyla teşekkül etmiş *kültürel ergonomik yapı* çıkar. Türk toplumları, uzak geçmişten bugüne kendi coğrafyasından, mitolojik alt yapısından, tarihi arka planından, etik varlığından, kadim geleneklerinden, kendi sosyo-kültürel kodlarıyla yapılandığı kültür yasasıyla halk felsefesini ortaya koymuş, *kültürel ergonomi sürecini* tamamlamış ve *kültürel ergonomik yapısını* oluşturmuş toplumlardır. Dünya görüşleri, kültürel ergonomik yapılarıyla uyumludur. Teknolojik değişimlerle birlikte kültüre eklenen yeni unsurların mevcut ergonomik yapıya uyum süreçleri vardır. Bunu; yeni bir teknolojik olgunun mevcut kültürel unsurlara göre kabul edilebilir, kullanılabilir, işe koşulabilir ve kültürel alt yapıya, kültürel şablona, kültürün çalışma yasasına uygun hale gelme durumunu da *kültüre ergonomiye uygunluk* olarak tanımlayabiliriz (Çobanoğlu, 2022f).

4. Etik Kod ve Kültürel Etik Kod Nedir?

Bir meslek, bir kurum veya bir şirkette kararları ve davranışları yöneten etik ilkeleri ana hatlarıyla belirleyen ve o işin yapılmasında uyulması gereken kurallar bütününe *etik kod* adı verilir. Etik davranışlar henüz eyleme dökülmemiş fakat hem güncel bilgiyle hem de kolektif şuuraltımızda kayıtlı olmaları sebebiyle haberdar olduğumuz kültürel etik davranışlarımızdır. Etik eylemler, etik davranışların (ahlak kuralları) eyleme dökülmesidir. Etik davranışların ve etik eylemlerin kavramsallaştırılması da etik değerleri verir. Etik kodlar ise, etik davranışların ve etik eylemlerin kavramsallaştırılması yöntemiyle elde edilen etik değerlerin ifade edildiği ve bu değerlerin kurum içinde nasıl yerli yerinde kullanılacağına belirlendiği, kurallara dökülmüş halidir. Etik kodların işlevi; kurumların çalışanlarına, beraber iş yaptığı kişi ve kurumlara ve kamuya karşı sorumluluklarını özetlemek, temel değerlerini ve ilkelerini yansıtmak, çalışanlara kabul edilebilir ve edilemez davranışlar konusunda rehberlik sağlamak, davranış kalıbı geliştirmek konusunda yol gösterici olmaktır (Çobanoğlu, 2022f). Etik kodlar hukukî yasalardan farklıdır. Hukukî yasalar bir zorunluluktur buna karşın etik kodlar bir gerekliliktir. Bu alanda bilinen en eski etik kod *Hipokrat yemini*'dir. Günümüzde bütün meslekler, kurumlar, şirketler bir *etik kod* çerçevesinde hareket etmektedirler.

Kültürel Etik Kod ise; bir toplumun halk felsefesi ve etik anlayışını yansıtan, davranış kalıbını belirleyen kurallar bütünüdür. Kültürel Etik Kodlar bütün kültürlerde mevcuttur ve kültürlerarası farklılığın göstergesi durumundadırlar. Bir diğer söyleyişle *kültürel etik kod*; bir toplumun etik olgu ve olaylar karşısında nasıl davranması gerektiğini belirleyen bakış açısidir. Türk toplumu kültürel ergonomisini tamamlamış bir etik anlayışı çerçevesinde kültürel etik kodları oluşmuş ve halk felsefesine çerçevesinde kodlamasını yapmıştır.

Şimdi dünyada bu konuda yapılan çalışmalardan birkaç örnek verelim.

Avshalom ve Rachman-moore, 2004 yılında çok uluslu High-Tech şirketinin 812 çalışanı ile etik davranış kurallarının uygulanması sürecini içeren bir çalışma yapmışlardır. Araştırmacılar şirketin

şubelerinde etik davranış kurallarının uygulanması sürecinde verilen eğitimler, kullanılan yöntemler aynı olduğu halde kuralların uygulanması noktasında neden farklı sonuçlarla karşılaşıldığını araştırmışlardır. Bu araştırmayı Çalışanların etik tutumları: Resmi olmayan yöntemler (yöneticinin bir örnek teşkil etmesi veya kuruluşun sosyal normaları); Resmi yöntemler (etik konusunda verilen eğitimler ve kurslar) ve Çalışanların kişisel kontrolleri (kendi kişisel değerleri ve kendi kişisel etik bağlılık derecesi) şeklinde oluşturdukları bir inceleme yönergesiyle yapmışlardır. Araştırmanın sonucunda, kuruluşun sosyal normlarının çalışanların etik davranışları üzerinde en fazla etkiye sahip olan etik unsur olduğu tespit edilmiştir ve çalışanların kurumdaki görev süresince bu etkinin sabit kaldığı gözlemlenmiştir (Avshalom, Moore, 2004: 225-244).

Bu araştırmada etik kodun kurumsal bir işyerinde uygulanmasında bile öncelikli olanın sosyal normlar olduğu sonucuna varılmış olması bize; gelenek, görenek, âdet, töre ve örflerin oluşturduğu sosyal normların toplumların sosyal yaşamlarındaki önemini ve Halkbilimsel Metaetik Kuram'ın ahlaksal yaşam sosyal normlar üzerine temellendirilebilir önermesinin doğruluğunu göstermektedir.

Bir başka etik kod çalışması Tony Bertham ve arkadaşlarının 2016 yılında yaptıkları çalışmadır. İngiliz, İskoç ve Amerikan eğitim araştırmaları derneklerince geliştirilmiş EECERA Etik Kuralları'nın öğrenciler üzerindeki etkisini inceleyen araştırmacılar etik kodun; öğrencilerin refahını koruyacağı, onlara araştırma yapmaları ve yüksek burs almaları noktasında faydalı olacağı sonucuna varmışlardır (Bertham, vd, 2016: III-XIII).

Dünya çapında yapılan bu araştırmalar bir toplumun yaşamında gerek kültürel ergonominin gerekse kültürel etik kodun ne kadar büyük önem taşıdığını göstermektedir. Bu bağlamda Türk toplumlarında, en eski tarihi dönemlerden bugüne Türk halk felsefesi doğrultusunda oluşturulmuş etik yapı, kültürel ergonomik sürecini tamamlamış, Türk toplumunun kültürel ergonomisine uygun bir etik yapıdır. Şimdi yaptığımız tanımlar doğrultusunda çalışmamızın konusu *Adaletli Olmak Olumlu Etik Değeri* örnekleminde, etik değerimizin Türk halk felsefesindeki yerini öncelikle etik kodlar ve kültürel ergonomi bağlamında belirleyelim.

Etik Davranış (ahlak kuralları): Temel hak ve hukukun gerçekleştirilmesi esastır.

Etik Eylem: Temel hak ve hukukun gerçekleştirilmesi toplumun rahat ve huzur içinde yaşamasının sağlanması.

Etik Değer: Adaletli olmak.

Etik Anlayış: Etik davranış, etik eylem ve bu olguların kavramsallaştırılmış şekliyle etik değer bize etik anlayışı verir. Bu örneklemeden yola çıkarak Türk toplumu olarak bizlerin, adaletli olmayı esas alan bir etik anlayışa sahip olduğumuzu söyleyebiliriz.

Kültürel Etik kod: İnsanların temel hak ve hukuku gözetilmelidir/İnsanlara karşı adaletli davranılır/İnsanlara karşı adaletli olunacak adaletsiz davranışlardan kaçınılacaktır/Adaletsiz olmaktan sakınmak gerekir.

Etik Değerin Kültürel Ergonomik Yapıdaki Yeri: Adaletli olmak etik değeri, Türk kültür ergonomisinde büyük önem taşıyan değerlerden biridir. Adaletli olmak olumlu etik değerinin sözlü ve yazılı Türk kültür ürünlerinde, Türk destanlarında özellikle Yusuf Has Hacıp'in Kutadgu Bilig'i, Nizamülmülk'ün Siyasetnamesi gibi örnek eserlerle özellikle ön plana çıkartıldığı gerek Dede Korkut Hikâyeleri'de gerekse kanunnamelerde, divan ve halk edebiyatı ürünlerinde yer verilerek Türk toplumunda hem yöneticilerin hem de yönetilenlerin sahip olması gereken ayrıcalıklı bir etik değer olarak tanımlandığı görülmektedir.

Kültürel ergonomik sürecini tamamlamış etik anlayışımız içinde, bir kültürel etik kod olarak *toplumdaki bireylerin eşit hak ve hürriyetlere sahip olmasını sağlamak* kuralının kavramsallaştırılmasıyla *Adaletli Olmak* sözcükleriyle ifade bulan etik değerimizin, Türk halk felsefesindeki yerini belirleyebilmek için öncelikle mitolojik arka planını ardından Batı felsefesi ve İslam felsefesi filozoflarınca nasıl yorumlandığını inceleyelim.

5. Halkbilimsel Metaetik Kuram Bağlamında Dede Korkut Kitabı'nda Adalet Olumlu Etik Değerinin Halk Felsefesi

5.1. Adalet Olumlu Etik Değerinin Mitolojik Arka Planı

Mitolojik hikâyeler, çeşitli sosyal olayları alegorik biçimde konu edinmekte, anlatılarındaki kahramanların etik tercihlerine göndermede bulunmakta hatta barındırdıkları panteonların oluşturdukları hiyerarşiyle bize bir sistematik sunmaktadırlar. Mitlerdeki adalet tanrıları ile tanrıçaları ve ifade ettikleri adalet kavramı da bu bağlamda ele alınabilir (Çobanoğlu, 2016: 12-14).

Sümer Mitolojisi

Sümer mitolojisinde adalet kavramının temsilcisi olarak bilgelik ve su tanrısı Enki'yi görmekteyiz. Enki, yeryüzündeki düzeni sağlayan işleyiş kurallarını, yasaları ortaya koymakta ve adalet dağıtmaktadır (Kramer, 1999: 114). Bir başka Sümer adalet tanrısı güneş tanrısı Utu'dur. Enki'nin oğludur. Utu ve Enki, Sümer panteonunda yazgıları belirleyen yedi tanrı arasında olup hukuk kurallarını ve bu kuralların işleyişini, düzeni ifade etmektedirler (Altuncu, 2014: 123).

Babil Mitolojisi

Babil mitolojisinde ay tanrısı Sin'in oğlu olan güneş tanrısı Şamaş, adalet tanrısı olarak bilinmektedir. Şamaş *Yargının Efendisi* olarak nitelendirilmiş tapınağı da *Ülkenin Yargıcının Evi* olarak adlandırılmıştır (Eliade, 2003: 155).

Mısır Mitolojisi

Maat (Ma'et) Mısır kozmolojisinin temel kavramlarından biridir. Maat devekuşu tüyleriyle donanmış bir tanrıça olarak resmedilmiştir. Hakikat, adalet, doğruluk, düzen, denge ve kozmik yasayı ifade etmekte ve bu yüzden adalet kavramına bir etik değer olarak göndermede bulunduğu belirtilmektedir (Pinch, 2002: 159).

Yunan Mitolojisi

Yunan mitolojisinde adalet tanrısı Themis'tir. Themis agoranın ruhudur ve Olympos'ta tanrıların toplantılarına başkanlık eder, düzeni ve geleneklerin devamlılığını sağlar. Nemesis ise kelime anlamıyla *kader dağıtıcısı* anlamını taşımakta ve Themis'ten farklı olarak gece tanrıçası Nyks'in kızı olup karanlık, negatif yönü işaret etmektedir (Erhat, 1996: 213).

Türk Mitolojisi

Görüldüğü gibi Sümer, Babil, Mısır ve Yunan mitolojilerinde adalet kavramı tanrılarla bedenleştirilmektedir. Türk mitolojisinde diğer mitolojilerin aksine adalet kavramının bedenleştiği bir Tanrı inancı bulunmamaktadır. Orhun Abideleri'nde:

“Üstte mavi gök altta yağız yer yaratıldığında, ikisinin arasında insanoğlu yaratılmış. İnsanoğlunun üzerinde (de) atalarım dedelerim Bumın Kağan, İstemi Kağan (hükümdar olarak) tahta oturmuş. Tahta oturarak, Türk halkının devletini (ve) yasalarını yönetivermiş (ve) düzenleyivermişler” (Tekin, 1995: BK D1/2/3).

Sözleriyle Türk halkını yöneten yöneticilerin Tanrı tarafından görevlendirilmiş, kut bulmuş yöneticiler olarak devletin yasalarını koydukları ve adaleti tesis ettikleri açıkça ifade edilmiştir. Bu noktada Türk mitolojisinde adalet olgusunun hem bir etik değer hem hukukî bir kavram olduğu görülmektedir. Adaletin tesisi hususunda büyük bir hassasiyet gösterildiği yanı sıra üst düzey bir etik algısına sahip olunduğu görülmektedir. *Adaletli Olmak Etik Değeri* konusunda Batı ve İslam felsefesi filozoflarının etik bakış açısı doğrultusundaki görüşlerini inceleyelim.

5.2. Adaletin Tanımlanması

Adalet kelimesi Arapça *adl* sözcüğünden dilimize geçmiştir. Adalet kavramının tanımlanmasında yüzyıllar boyunca süren bir probleme tanık oluyoruz. Kavram hemen hemen bütün filozoflar tarafından

tartışılmış yanı sıra tanımlanmaya çalışılmıştır. İlk çağlardan günümüze uzanan süreçte kavramın güncel kullanımdan hiç düşmediğini fakat tanımı üzerine bir mutabakatın sağlanamamış olduğunu görmekteyiz. Bunun sebebi bir kısım filozun adalet kavramını bireysel olarak ele alması bir kısım filozofun ise kavramı toplumsal olarak ele almasıdır. Adalet kavramını bireysel olarak ele alan filozoflar kavramı *iyilik, eşitlik, hak, hukuk* açısından temellendirip tanımlamaya çalışmışlar; kavramı toplumsal olarak ele alan filozoflar ise kavramı *toplumsal iyilik, toplumsal mutluluk* açısından temellendirip tanımlamaya çalışmışlardır. Bu sebeple adalet kavramı bir etik değer olarak görecelidir fakat toplumsal olarak ele alındığında hukukla alakalı bir kavram olarak ayrıcalıklı bir durum arz eder. Adaletin hem bir etik değer hem de hukukî bir kavram olması yine filozoflarca farklı yorumlanmış ve bir kısım filozof, adaletin toplumsal bir kavram olarak ele alınması gerektiğini dile getirmiş bir kısım filozof da adaletin hukukla ilgili olduğunu hatta hukukun da üzerinde yer aldığını iddia etmiştir (Çobanoğlu, 2022g).

Çeçen, adaletin temel hak ve hukukun gerçekleştirilmesi anlamını taşıdığını ve toplumla birlikte değişen göreceli bir kavram olduğunu, adaletin var olduğu adil düzenin insana en üst düzeyde mutluluk sağlayan düzey olduğunu söylemekte yanı sıra adaletin varolabilmesi için toplumsal mutluluğun objektif ve kolektif olarak varolması gerektiğini, bu bağlamda adaletin eşitlikle iç içe olmasının, herkesin hak ve özgürlüklerini eşit düzeyde gerçekleştirmesinin bir zorunluluk olduğunu dile getirmektedir (1975: 96-97).

Esener'e göre adalet insanlığın çok eskiden beri arzuladığı bir duygudur, hukukun amacını oluşturur ve ahlakî görevlerin yerine getirilmesi anlamını taşır (2001: 51). Bu görüşlerden yola çıkarak genel anlamda adalet kavramını; hakka uygunluk ve haklı ile haksızın ayırt edilmesi olarak ifade edebiliriz. Şimdi Batı felsefesi ve İslam felsefesi filozoflarının Adalet Etik Değeri konusundaki görüşlerini inceleyelim.

5.3. Etik Disiplini Çerçevesinde Batı Felsefesi Filozoflarının Adaletli Olmak Etik Değerine Yönelik Görüşleri

Aristoteles'e göre adalet doğal varlıklar üzerinden tesis edilebilir. Doğadaki adalet, her şeyin özüne uygun davranması anlamındadır. Aristoteles tüm erdemleri göz önünde bulundurur, her birinin azlığı, fazlalığı ve bu ikisinin ortasında bulunan itidal anlamı taşıyan *altın ortalarını* tespit eder. Onun yaklaşımıyla korkaklık ile gözü karalığın ortası *cesaret*, savurganlık ile pintiliğin ortası *cömertlik*dir. Bazı erdemlerinse altın ortası yoktur. Sözü nü fazlasıyla tutmanın/tutmamanın altın ortası olmaz. Adaletin de azlığı/çokluğu olmaz, tamlığı/eksikliği olur. Adaletin eksikliği zulümdür. Fiilerin adaletle, ölçülü biçimde gerçekleştirilmesi, mutluluğun şartıdır. Yöneticinin amacı erdemi gerçekleştirmek olmalıdır bu sebeple yönetimde her zaman liyakat sahibi insanlar olması gerekmektedir (Aristoteles, 2019: I/7.,8.,9).

Metaetiğin önde gelen sezgici filozoflarından David Ross (2017: 84) ise Aristoteles'in karakter erdemlerini çıkış kaynaklarına göre farklı bir sınıflandırmaya tabi tutmuştur.

1. İlkel korkular, öfke duygularıyla bağlantılı erdemler: *Cesaret, ölçülülük*.
2. İnsanın toplum içinde saygın olma ihtiyacından kaynaklanan eylemler: *Gururlu olmak, onurlu olmak*.
3. Toplumsal ilişkilerle ilgili erdemler: *Dostluk, adalet*.
4. İradî istidatları olmadıkları için erdem özelliği taşımayan birtakım nitelikler (Çobanoğlu, 2022b: 203).

Platon, adaleti dört temel erdem arasında ele alır. Adalet bu dört temel erdeme işlerlik kazandırmaktadır. Buna göre ruhun tabii olarak iki itkisi *şehvet* ve *öfkedir*. Bunları kontrol altına alan yönetici yeti; *akıldır*. Şehvet ve öfke yetisi insan yaşamı için gereklidir fakat bu iki hayvani yeti üzerinde aklın egemenliği olmazsa bireysel ve toplumsal yaşam alt üst olmaktadır. Dolayısıyla bu yetilerin ideal forma kavuşturulması gerekmektedir. Filozof şehvet yetisinin ideal forma kavuşturulmasıyla *ölçülülük*, öfke yetisinin ideal forma kavuşturulmasıyla *cesaret*, akıl yetisinin ideal forma kavuşturulmasıyla da *bilgelik* erdeminin doğduğu söylemekte *adaletin* ise her bir erdem için ideal forma ulaştırılmasında etkin olan ve hepsini kapsayan dördüncü erdem olduğunu dile getirmektedir. Platon'a göre adalet, *cesaret* ve *bilgelik* doğuran değerdir (1999: 427-433).

Bu noktada Jan Jack Rousseau'nun görüşleri dikkat çekicidir. Rousseau, *iyinin bir a priori (en yüksek iyi)* olarak yaşanabilmesi için en iyi yönetim biçiminin iyi yaşamayı hedefleyen demokrasi olarak belirlendiğini fakat *Toplum Sözleşmesinin* hiçbir zaman olmadığı gibi gelecekte de olmayacağını söylemektedir. Devlet teriminin hukuki bir terim olduğunu dile getiren filozof, devletin hukuki ve biçimsel kaynağının anayasa olduğunu, anayasanın temelini de adaletin oluşturduğunu söylemektedir (Rousseau, 2008: 84-89).

John Locke, devletin bireysel hak sahiplerinin sözleşmesiyle kurdukları bir organizasyon olduğunu dolayısıyla adaletin de bireysel hakların merkezinde bulunduğunu söylemektedir (Aktaş, 2001: 186).

Adalet Teorisi adlı eseriyle tanınan Rawls, bireysel hakların adalet ilkesi ile belirlendiğini söylemekte ve adalet kavramının etik bir değer olmaktan çok politik ve ekonomik bir erdem olduğunu, adalet olmadan bireylerin işbirliği yapmayacağını belirtmektedir (Aktaş, 2001: 187).

Kropotkin adalet kavramına hem bireysel hem de toplumsal açıdan bakmaktadır. Bir toplumda ancak eşitlik ve adalet kavramlarının sağlam temellere oturtulabildiği oranda, o toplumun bireylerinin birbirleriyle rafine ilişkiler kurabilmelerinin ve ileri düzeyde bir etik anlayış oluşturabilmelerinin mümkün olacağını dile getirmektedir (Kropotkin, 2018: 48-49).

5.4. Etik Disiplini Çerçevesinde İslam Felsefesi Filozoflarının Adaletli Olmak Etik Değerine Yönelik Görüşleri

Farabi adalet kavramını siyasi bakış açısıyla ele alır ve adaletin erdemli toplumun göstergesi olduğunu söyler. Adalet bu erdemli toplumun devlet kurumları ile bireyleri arasındaki ilişkilerin formunu belirleyen bir referans niteliğindedir yanı sıra adalet kavramı devletin bireylere, bireylerin devlete karşı duydukları sevgi ile yakından alakalıdır. Bireyler arasındaki erdemli davranışlar/eylemler beraberinde sevgiyi getirir. Erdemli toplumda var olan sevgi de toplumsal düzenin anahtarıdır, dengesidir, adaleti mümkün kılan en temel unsurdur (1999: 87- 96).

Gazali, yaratılışın başında Allah'ın eşsiz bir düzen kurduğunu, yaratılanların çeşitli karakterlerde, bedenlerinin kendilerine mahsus olarak ruhlarıyla birlikte yaratılmış olduklarını belirtmekte ve böylece insanın kendi içindeki adalete işaret etmektedir. Gazali bu söylemiyle Platon'un *Devlet* adlı eserinde adaleti; ruhun yetileri arasındaki *uyum* ve iyi eylemlerden uzaklaştıran *uyumsuzluk* şeklinde yaptığı tanımlamaları karşılamaktadır. Filozof adalet, insanın tutkusuyla öfkesini, akıl ve dinin rehberliğine bırakmasına bağlıdır demektedir (1992: 95)

İbn Sina, adaleti Platon ve Aristoteles gibi dengede olmak anlamıyla ele almış ve *iffet-şecaat-hikmet* kavramlarıyla bütünlük gösteren bir erdem olarak tanımlamıştır. Söz konusu denge, insanın olgunluğunun davranışlarına yansımadır ve bu dengelilik durumu adaletin teşekkül etmesini sağlamaktadır. Bu anlamda adalet hem fizikî hem psikolojik yönden dengeli olmaya bağlıdır. Adalet hem kişinin kendisine karşı davranışlarında hem de emri altındaki kişilere karşı davranışlarında gözlemlenebilmektedir. Ona göre adalet erdeminin altında iki temel ilke vardır: Birincisi *ıfrat* ve *tefrit* arasında *orta olamın* bulunması; ikincisi davranışın sadece *iyiyi* hedeflemesidir. Sosyal ilişkilerde adalet, hak edilenden fazla vermek ile hak edileni vermemek arasında orta olandır. Filozof, adil bir toplumun temellerinin kurulmasında sosyal işbirliği ve uzlaşının önemine dikkat çeker (2014: 229-244).

İbn Arabi; Tanrı kerim ve rahmandır, yarattığı her şeye kendi varlığından bağışlamıştır demektedir. Filozof Tanrı'nın isimlerinin Âdil ve Âlim olduğunu dile getirmekte Allah'ın adaleti sebebiyle evrendeki her şeyde tertip ve mizan olduğunu ifade etmektedir. Tanrı'nın bütün varlıkları kendi doğasına uygun olarak, yaratılışlarına en uygun olanla uyumlu bir şekilde, varlığın neye ihtiyacı varsa onu vererek yarattığını söylemektedir (1867: 2/163.19).

İbni Miskeveyh, adalet erdemini oluşturan alt erdemlerden bahsetmekte ve bu alt erdemleri *dostluk, ödüllendirmek, iyi muamele etmek, bir şeyi yerine getirmek, sevgi duymak, kin gütmek, kötülüğe iyilikle karşılık vermek, bayağı kişilere ve sözlere karşılık vermemek, hiçbir durumda insanlıktan ayrılmamak* olarak sıralamaktadır (1983: 19).

Mevlana'ya göre evrende her varlık kendi zıttıyla bilinmektedir bu da bir yönüyle doğadaki ölçüyü, dengeyi göstermekte diğer yönüyle de ilahî adaleti ifade etmektedir. Mevlana'nın adalet anlayışına göre; bir toplum nasıl bir düzen istiyorsa o düzeni ifade eden bir yaşam şekli sürmelidir. Fakat burada dikkat edilmesi gereken bir husus vardır, toplumun adil ve iyi bir yaşama sahip olması ancak Tanrı'nın onlara lütufta bulunmasıyla mümkün olabilir. Tam tersi bir durum varsa toplum adaletsizlik içinde yaşıyor, kötü bir hayat sürüyorsa Tanrı, o toplumu işlediği suçlardan, adaletsiz davranışlarından dolayı cezalandırmıştır. Onlara bozuk bir düzeni reva görmüştür (2003: 2/2822). Mevlana, hükümdarlara halklarını adaletle yönetmelerini öğütlemekte adaletin gerektirdiği cezaları uygularken iyilik yapılmasını gerektiğini ve zulümlerin ancak adaletle dengeleneceğini söylemektedir (1994: 97). Hükümdarların sabırlı olmaları, herkese iyilik etmeleri, suçlulara karşı adaletle davranmaları gerektiğini vurgulamakta ve adaleti tesis etmek kaygısıyla acele karar vermemelerini konusunda onları uyarmakta ve bazen suçlunun pişman olmasına zaman tanımanın adaletin tecelli etmesinde fayda sağlayabileceğine işaret etmektedir (1999: 23).

Görüldüğü gibi Farabi, İbn Sina, Ebû Miskeveyh gibi Müslüman filozoflar, rasyonel bir adalet kavramı geliştirmişlerdir; Gazali, İbn Arabi ve Mevlana gibi mutasavvuf filozoflar ise, başlangıçta adalet olgusunu diğer filozoflarla benzer bir şekilde ele alırken daha sonra olguyu Tanrı'nın âleme ebedi olarak nakşettiği metafiziksel bir hikmet anlayışı bağlamında ele almışlardır.

Şimdi Halkbilimsel Temellendirme Metaetiksel Çözümleme Yöntemi'mizle Adalet Olumlu Etik Değeri'ni Dede Korkut Kitabı'nda yer aldığı sekiz bağlamda inceleyelim. Bu bağlamlara göre, halkbilimsel anlamda halk fikirleri metaetiksel anlamda önermelerle oluşturduğumuz çözümleme tablomuz şu şekildedir.

5.5. Dede Korkut Kitabı'nda Adaletli Olmak Olumlu Etik Değerinin Halk Felsefesi

5.5.1. Adaletli Olmak Olumlu Etik Değerinin Halkbilimsel Temellendirme Metaetiksel Çözümleme Tablosu

<p>1. Halkbilimsel anlamda etik eylem/metaetiksel anlamda moral olgu: Dirse Han'ın adalet göstererek erdemli ve hünerli Boğaç Han'a beylik ve taht vermesi</p> <p>Halkbilimsel Anlamda Halk Fikirleri/Metaetiksel Anlamda Önermeler:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Dede Korkut erdemli ve hünerli olup yiğitlik gösteren er için babasından beylik ve taht ister. 2. Baba, erdemli ve hünerli yiğit oğluna karşı adaletli davranır ve ona kılıcının ekmeği ile hak ettiklerini cömertçe ona sunar.
<p>2. Halkbilimsel anlamda etik eylem/metaetiksel anlamda moral olgu: Boğaç Han'ın babasını esaretten kurtarması karşısında Bayındır Han'ın adaletle hükmederek ona beylik ve taht vermesi.</p> <p>Halkbilimsel anlamda halk fikirleri/metaetiksel anlamda önermeler:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Oğuz yiğitleri savaş alanında Bayındır Han'ın iktidarının taşıyıcılarıdır. 2. Hanlar ve beyler savaşta gösterilen hüner ve elde edilen başarı karşısında adaletlerini gösterir Oğuz yiğitlerine kılıcının hakkını verirler.
<p>3. Halkbilimsel anlamda etik eylem/metaetiksel anlamda moral olgu: Kazan Bey'in kendisi için türlü fedakârlıklar gösteren Karaçuk Çoban'ı adaletle hükmederek terfi ettirmesi.</p> <p>Halkbilimsel anlamda halk fikirleri/metaetiksel anlamda önermeler: Yöneticiler adaletle hükmederek hak dağıtırlar.</p>
<p>4. Halkbilimsel anlamda etik eylem/metaetiksel anlamda moral olgu: Kazan Bey oğlu Uruz'un babasına, oğulun hüneri atadan görüp öğreneceğini söylemesi üzerine Kazan Bey'in adaletli davranarak oğluna hüner göstermeyi öğretmek için onunla ava çıkması.</p> <p>Halkbilimsel anlamda halk fikirleri/metaetiksel anlamda önermeler:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Oğula hüner göstermeyi öğretmeyen baba, görevini yerine getirmemiş kabul edilir. 2. Oğluna hüner göstermeyi öğretmeyen baba; oğlunu hünersizliğinden sorumlu tutamaz, bu durumun sorumlusu oğul değil, babadır.
<p>5. Halkbilimsel anlamda etik eylem/metaetiksel anlamda moral olgu: Bayındır Han'ın Gürcistan'dan gelen haracın beyler arasında adaletli dağıtılamayacağına üzülməsi.</p>

Halkbilimsel anlamda halk fikirleri/metaetikselsel anlamda önermeler:

1. Hanlar, adaletin temsilcileridir.
2. Hanlar, beylerine karşı adaletli olurlar.
3. Oğuzlar arasında her paylaşımlar adaletle yapılır.
4. Adaletsizliğin söz konusu olabileceği durumlarda adaletsizliğin önüne geçen akılcı bir çözüm bulunur.

6. Halkbilimsel anlamda etik eylem/metaetikselsel anlamda moral olgu: Dede Korkut'un gelip şadlık çalması ve Gürcistan'dan gelen haracın adaletli dağıtımı için çözüm bulması.

Halkbilimsel anlamda halk fikirleri/metaetikselsel anlamda önermeler:

1. Haraç adaletle dağıtılmalı Oğuz beyleri küstürülmemelidir.
2. Haracın dağıtımı beyler arasında eşitsizliğe yol açıp küslüğe zemin hazırlamamalıdır.

7. Halkbilimsel anlamda etik eylem/metaetikselsel anlamda moral olgu: Kazan Bey'in adaletli davranarak evini yağmalatması.

Halkbilimsel anlamda halk fikirleri/metaetikselsel anlamda önermeler: Yağmalatma geleneği hanların, beylerin büyüklüklerini gösterir bir hareket olup onların devletin başı olduklarını tescildir.

8. Halkbilimsel anlamda etik eylem/metaetikselsel anlamda moral olgu: Aruz'un Kazan Bey'in Dış Oğuz'u yağmaya çağırmasını adaletsizlik olarak nitelendirerek eşitlik ve adalet kavramlarına dikkat çekmesi.

Halkbilimsel anlamda halk fikirleri/metaetikselsel anlamda önermeler:

1. Yönetimde eşitlik ve adalet olmalıdır.
2. Dış Oğuz'un yağmalama hakkı vardır.

5.5.2. Adaletli Olmak Olumlu Etik Değerinin Halkbilimsel Temellendirmesi

Çözümleme tablomuzda yer alan halk fikirlerini bağlamlarıyla birlikte teker teker inceleyelim.

1. Halkbilimsel anlamda etik eylem/metaetikselsel anlamda moral olgu: Dirse Han'ın adalet göstererek erdemli ve hünerli Boğaç Han'a beylik ve taht vermesi.

Bağlam: "Bayındır Hanun ağ meydanında bu oğlan çok cenk itmişdür, bir buğa öldürmüş senün oğlun adı Buğaç olsun, adını ben virdüm yaşını Allah virsün didi. Dirse Han oğlana biglik virdi, taht virdi" (Ergin 1986:14-16).

Halkbilimsel anlamda halk fikirleri, metaetikselsel anlamda önermeler:

1. Dede Korkut erdemli ve hünerli olup yiğitlik gösteren er için babasından beylik ve taht ister.
2. Baba, erdemli ve hünerli yiğit oğluna karşı adaletli davranır ve ona kılıcının ekmeği ile hak ettiklerini cömertçe ona sunar.

Dirse Han oğlu Boğaç Han, boğa ile gürüşmüş ve boğayı yenmiştir. Dirse Han adaletle hükmeder ve hüner göstererek ad almayı hak eden oğlu Boğaç Han'a beylik ve taht vererek oğlunu ödüllendirilir.

Oğuzlarda Aristo'nun yöneticilerin liyakat sahibi olması prensibinin bire bir işlendiğini gördüğümüz bu örnekte, Dirse Han liyakat sahibi bir yönetici olarak adaletin azlığı ve çokluğu halinin olmamasını göz önünde bulundurmuş ve adeletle hükmederek adaleti tesis etmiş böylece toplumdaki bireylerin mutluluğunu sağlamıştır. Bu noktada yöneticilerin sahip olması gereken liyakatın adalet etik değeri üzerinden Dirse Han'ın kendi oğlu dâhilinde bütün Oğuz bireyleri için aynı şekilde tesis edildiğine tanık olmaktayız. Boğaç Han, Dirse Han'ın oğlu olmasıyla herhangi bir ayrıcalık elde etmemiş ve bir Oğuz bireyine tesis edilen adalet ile eşit düzeyde/aynı noktada adalet dağılımına tabi tutulmuştur. Oğuz toplumunun adalet dağılımında izlediği bu dikkat çekici eşitlikçi yaklaşım, Aristoteles'in mutlu bir toplumun temelinde yatan en önemli etik değer olarak nitelendirdiği adaletin yerli yerinde kullanıldığı/tesis edildiğinin göstergesidir.

Boğaç Han'ın kendisine saldırmak üzere hızla gelen boğa karşısında gösterdiği cesaret, Ross'un karakter erdemlerini çıkış noktalarına bağlı olarak yaptığı sınıflandırmada, ilkel korkular ve öfke duygularıyla bağlantılı erdemler olarak nitelendirdiği *cesaret* ve *ölçülülük* maddesiyle örtüşmektedir. Yani sıra Boğaç Han'ın bu cesaret ve ölçülülük içeren boğanın alınına yumruk dayayarak onu meydandan dışarı sürmesi eylemini yine Ross'un sınıflandırmasında insanın toplum içinde saygın olma ihtiyacından kaynaklanan eylemler olarak tanımladığı *gururlu olmak*, *onurlu olmak* ikinci maddesiyle de uyum göstermektedir.

2. Halkbilimsel anlamda etik eylem/metaetikselsel anlamda moral olgu: Boğaç Han'ın babasını esaretten kurtarması karşısında Bayındır Han'ın adaletle hükmederek ona beylik ve taht vermesi.

Bağlam: “Hanlar hanı Han Bayındır oğlana biglik virdi, taht virdi. Dedem Korkut boy boyladı, soy soyladı, bu Oğuznâme yi düzdi koştı böyle didi” (Ergin 1986: 21).

Halkbilimsel anlamda halk fikirleri, metaetikselsel anlamda önermeler:

1. Oğuz yiğitleri savaş alanında Bayındır Han'ın iktidarının taşıyıcılarıdır.
2. Hanlar ve beyler savaşta gösterilen hüner ve elde edilen başarı karşısında adaletlerini gösterir Oğuz yiğitlerine kılıcının hakkını verirler.

Boğaç Han, yiğitlik ve kahramanlık göstererek savaşması ve bu savaştan galip çıkarak babasını tutsaklıktan kurtarması, adalet kavramına hem bireysel hem toplumsal açıdan bakan Kropotkin'in; bir toplumda eşitlik ve adalet kavramlarının sağlam temellere oturtulabildiği oranda, bireylerin rafine ilişkiler kurabilmelerinin ve ileri düzeyde bir etik anlayış oluşturabilmelerinin mümkün olacağını dile getirdiği ve insanın bu ilişkiler vasıtasıyla ortaya koyacağı eylemlerin, toplumun geneli için taşıdığı anlamın toplum fertlerince kavramasıyla mümkün olabileceğinin altını çizdiği, ancak bu ilişkilerin anlamını anlayan insanın, kişisellikten öte geçerek toplumsal fayda sağlayan eylemlerde bulabileceğini iddia ettiği tezinin Oğuz toplumunca doğrulandığının kanıtıdır.

Oğuz toplumunun yaşadığı yüzyıl, günümüz tarihinde “erken dönem” olarak tanımlanmaktadır. Oğuz toplumu yaşadığı bu erken dönemde *eşitlik* ve *adalet* kavramlarından haberdardır ve sadece haberdar olmakla kalmamışlar bu kavramları temel alarak *Türk töresini* günümüzdeki anayasayı oluşturarak toplum yaşantılarını bu yasalar çerçevesinde şekillendirmiş, Kropotkin'in söylemiyle sağlam temellere oturtulabilmiş ve bu oranda, toplumun bireylerinin birbirleriyle rafine ilişkiler kurabilmelerini ve ileri düzeyde bir etik anlayış oluşturabilmelerini mümkün kılmışlardır. Nitekim Boğaç Han, bu etik anlayış vasıtasıyla gözünü kırpmadan savaşa girmiş, babasını tutsaklıktan kurtarmıştır. Ortaya koyduğu bu eylemlerle etik eylemlerin taşıdığı anlamın, toplum fertlerince kavranmış olduğunu ve fertlerin kişisellikten öte geçerek toplumsal fayda sağlayan eylemlerde bulunabildiklerini kanıtlamıştır. Burada hanlar hanı Bayındır Han'ın, savaş alanında kendi iktidarının taşıyıcısı/temsilcisi olan Boğaç Han'a adaletle hükmetmesi ve gösterdiği yararlıklar sebebiyle beylik ve taht vererek onu ödüllendirmesi, Platon'un *adalet*, *cesaret* ve *bilgeliği doğuran değerler* önermesini desteklemektedir.

3. Halkbilimsel anlamda etik eylem/metaetikselsel anlamda moral olgu: Kazan Bey'in kendisi için türlü fedakârlıklar gösteren Karaçuk Çoban'ı adaletle hükmederek terfi ettirmesi.

Bağlam: “Kalın Oğuz bigleri toyum oldı. Kazan Big ordusını oğlanını uşağını hazinesini aldı girü döndi. Altun tahtında yine ivine dikti. Karaçuk Çobanı imrahor eyledi” (Ergin 1986: 33).

Halkbilimsel anlamda halk fikirleri, metaetikselsel anlamda önermeler: Yöneticiler adaletle hükmederek hak dağıtırlar.

Karaçuk Çoban düşmana karşı savaşmış ve vatanını korumuştur. Onun bu çabası karşısında Kazan Bey adaletle hükmeder ve Karaçuk Çoban'a imrahorluk vererek onu ödüllendirir.

Kazan Bey; vatanını savunurken şehit olan kardeşlerinin kaybını sinesine çeken, baskına uğramış obasına geri döndüğünde ortam hiç uygun olmadığı halde ona yemek pişiren ve peşinden gelmemesini tembihleyerek ağaca bağladığı halde bağlandığı ağacı kökünden söküp sırtına alarak onun ardına düşen

vefakâr Karaçuk Çoban'ı takdir etmiştir. Bu eylemlerde sergilenen davranış kalıbı, Oğuz toplum yapısında, Farabi'nin adalet etik değeri hakkındaki düşüncelerinin yer aldığı görülmektedir.

Oğuz toplumunda hem devlet yöneticileri halklarına karşı hem de bireyler devlet yöneticilerine karşı sevgi duymaktadırlar. Yöneticiler halklarına karşı sevgilerini adaletle hükmederek göstermektedirler. Toplumun bireyleri ise kendi aralarındaki ilişkilerde eyledikleri eylemlerde, erdemi ön planda tutmaktadırlar. Karaçuk Çoban'ın kardeşleri vatan savunmasında şehit düşmüştür ama çoban eylemlerinde erdemi ön planda tutarak yarasını kepeneğinden koparıp yaktığı yünlerle sağaltmış ve vatanını savunmaya devam etmiştir. İşte bu erdemli toplumda varolan sevgi de Oğuz toplumunun düzeninin anahtarı, dengesi ve adaleti mümkün kılan en temel unsurlarıdır.

4. Halkbilimsel anlamda etik eylem/metaetikselsel anlamda moral olgu: Kazan Bey oğlu Uruz'un babasına, oğulun hüneri atadan görüp öğreneceğini söylemesi üzerine Kazan Bey'in adaletli davranarak oğluna hüner göstermeyi öğretmek için onunla ava çıkması.

Bağlam: “Kazan oğlunu alıp akara tağlar üzerine ava çıktdı. Av avladı kuş kuşladı, sığın geyik yıktdı. Gök alan görklü çemene çadır tiktdi. Birkaç gün bigler ile yidi içdi” (Ergin 1986: 56).

Halkbilimsel anlamda halk fikirleri, metaetikselsel anlamda önermeler:

1. Oğula hüner göstermeyi öğretmeyen baba, görevini yerine getirmemiş kabul edilir.
2. Oğluna hüner göstermeyi öğretmeyen baba; oğlunu hünersizliğinden sorumlu tutamaz, bu durumun sorumlusu oğul değil, babadır.

Kazan Bey oğlu Uruz'un hüner göstermediğinden yakınmaktadır. Uruz babasına, oğulun atadan görerek hüner öğrendiğini hatırlatır. Kazan Bey hatasını anlar ve adaletle hükmeder. Oğuz beylerine toyu ve sohbetlerini bozmamalarını söyler. Kendisi oğlunu alıp ava çıkacak kâfir serhattına gidecek ve orada oğluna hüner göstermeyi öğretecek hatasını telaffi edecektir.

Kazan Bey'in bu eylemi Gazali'nin adalet anlayışıyla uyum göstermektedir. Gazali'nin yaratılışın başında Allah'ın eşsiz bir düzen kurduğu, mükemmel bir yaratımın beraberinde insanı çeşitli karakterlerde, bedenleriyle ruhlarını uyum içinde yarattığı ve bu yaratımın insanın kendi içindeki adaleti işaret ettiği yönündeki düşüncesi, Kazan Bey'le bedenleşmektedir. Kazan Bey beyliğiyle, hanlığıyla böbürlenmeden, kibirlenmeden oğlunu yetiştirememiş, ona hüner öğretememiş olduğunu kabul etmiş ve liyakatiyle, bilgeliğiyle mizacıyla uyumlu bir şekilde beylerine sofralarını bozmamalarını tembihleyip oğluna hüner göstermek için onu alıp ava çıkmıştır. Burada Kazan Bey ne babalığından ne de hanlığından dolayı oğlunun üzerinde baskı kurmamakta oğul da kendisine sağlanan bu demokratik ve adaletli ortam sayesinde babasını eleştirebilmektedir. Bu etik eylem, Oğuz toplumunun yaşadığı erken dönemde sahip olduğu adaletli etik anlayışı örneklemektedir.

Kazan Bey ve Uruz'un eylemleri Gazali ve Platon'un, ruhun yetileri arasındaki *uyum* ve iyi eylemlerden uzaklaştıran *uyumsuzluk* şeklindeki adalet tanımlamalarını karşılamaktadır. Gazali'nin; adalet, insanın tutkusuyla öfkelerini, akıl ve dinin rehberliğine bırakmasına bağlıdır sözü, Kazan Bey'in, Uruz'un sözlerine öfkelenmemesi ve beyliğini ön planda tutarak oğluna tepki göstermemesi, hatasını kabul etmesi ve oğlunu eğitmek amacıyla harekete geçmesi eylemlerinde akıl rehberliğinde hareket etme noktasında örtüşmektedir.

Kazan Bey'in ve oğlu Uruz'un düşünceleri doğrultusunda eyledikleri eylemler İbni Miskeveyh'in adalet erdeminin oluşturan alt erdemler olarak *dostluk*, *ödüllendirmek*, *iyi muamele etmek*, *bir şeyi yerine getirmek*, *sevgi duymak*, *kin gütmemek*, *kötülüğe iyilikle karşılık vermek*, *bayağı kişilere ve sözlere karşılık vermeme*, *hiçbir durumda insanlıktan ayrılmamak* şeklinde sıraladığı etik eylemlerle de uyum göstermektedir.

5. Halkbilimsel anlamda etik eylem/metaetikselsel anlamda moral olgu: Bayındır Han'ın Gürcistan'dan gelen haracın beyler arasında adaletli dağıtılamayacağına üzülməsi.

Bağlam: “Tokuz tümen Gürcistanun haracı geldi. Bir at bir kılıç bir çomak getürdiler. Bayındır Han katı saht oldı” (Ergin 1986:100).

Halkbilimsel anlamda halk fikirleri, metaetikselsel anlamda önermeler:

1. Hanlar, adaletin temsilcileridir.
2. Hanlar, beylerine karşı adaletli olurlar.
3. Oğuzlar arasında her paylaşımlar adaletle yapılır.
4. Adaletsizliğin söz konusu olabileceği durumlarda adaletsizliğin önüne geçen akılcı bir çözüm bulunur.

Gürcistan'dan Oğuzlara her yıl haraç olarak altın akça gelmektedir. Bayındır Han, Gürcistan'dan gelen altın akçaları Oğuz beylerine adaletle dağıtıp aralarında pay etmektedir. O yıl altın akça yerine sadece bir at, bir kılıç, bir de çomak gelmiştir. Bayındır Han altın akça yerine gönderilen bu üç hediyeyi beyleri arasında adaletli bir dağıtımla pay edemeyeceğini düşünerek bu duruma çok üzülür.

Jan Jack Rousseau adalet olumlu etik değerini, İslam felsefesinde Hz. Ömer'in *Adalet mülkün temelidir* sözüyle ifade ettiği adalet anlayışıyla ele almakta devlet teriminin hukuki bir terim olduğunu, devletin hukuki ve biçimsel kaynağının da anayasa olduğunu söylemektedir. Rousseau'ya göre devlet, bireylerin bir araya gelmesiyle kurulmuş bir tüzel kişidir ve devletin en önemli işi kendi varlığını korumaktır. Bu bağlamda; parçaları bütünlüğe en uygun şekliyle kullanmak ve ondan yararlanmak için genel ve zorlayıcı bir güç ihtiyaç vardır. Tıpkı doğanın insanlara, uzuvlarını özgürce kullanabilmeleri konusunda verdiği yetki örneğinde olduğu gibi toplumsal sözleşme de siyasal topluluğa kendi organlarıyla ilgili olarak kesin yetkiler verir. İşte genel iradenin yönlendirdiği bu yetki, egemenlik adını alır (Rousseau, 2008: 84).

Bu noktada adalet anlayışımızı, Hz. Ömer'in *Adalet mülkün temelidir* sözünde ifade ettiği şekliyle ele aldığımızda, bu anlayışın hem Oğuzlar döneminde hem de günümüz Türkiye'sinde, mahkeme salonlarının duvarına yazılarak ifade edilen şekliyle Rousseau'nun fikirleriyle uyum gösterdiğini buna karşın toplum sözleşmesi tıpkı geçmişte olduğu gibi gelecekte de işe yaramayacaktır cümlesiyle bildirdiği görüşüyle uyum göstermediği görülmektedir. Oğuz toplumu, toplum sözleşmesini Türk töresiyle yapmıştır ve töreye kayıtsız şartsız itaat etmektedir.

6. Halkbilimsel anlamda etik eylem/metaetikselsel anlamda moral olgu: Dede Korkut'un gelip şadlık çalması ve Gürcistan'dan gelen haracın adaletli dağıtımı için çözüm bulması.

Bağlam: "Dede Korkut aydur: Hanum bunun üçünü dahi bir yiğide virelüm didi, Oğuz iline karavul olsun didi" (Ergin 1986:100).

Halkbilimsel anlamda halk fikirleri, metaetikselsel anlamda önermeler:

1. Haraç adaletle dağıtılmalı Oğuz beyleri küstürülmemelidir.
2. Haracın dağıtımı beyler arasında eşitsizliğe yol açıp küslüğe zemin hazırlamamalıdır.

Gürcistan'dan gelen haracı nasıl dağıtacağını bilemeyen Bayındır Han, Dede Korkut'a danışır. Oğuz'un tamambilicisi Dede Korkut gelir. Şadlık çalar ve Bayındır Han'a niçin üzgün olduğunu sorar. Bayındır Han'ın cevabı üzerine Korkut Ata, adaletle hükmeder ve Gürcistan'ın haracının nasıl adaletle dağıtılacağını söyler. Hediyeler tek bir beye verilecektir böylece Oğuz beyleri küstürülmeyecektir.

Bayındır Han'ın gelen haracı beylerine eşit şekilde dağıtamamaktan dolayı duyduğu üzüntü Müslüman bir toplum olan Oğuz toplumunda, adaletin tevhit ilkesiyle bütünleşen bir ilke olmakla Mutezile ekolünü düşüncesiyle örtüşmektedir. Oğuz toplumunun adalet anlayışı mutezile ekolünü yanı sıra John Locke'un, devletin bireysel hak sahiplerinin sözleşmesiyle kurdukları bir organizasyon olduğu dolayısıyla adaletin de bireysel hakların merkezinde bulunduğunu düşüncesiyle ve Rawls'ın bireysel hakların adalet ilkesi ile belirlendiği düşüncesiyle de uyum sağlamaktadır. Oğuz toplumu adaletli olmak olgusunu aynı zamanda bir etik değer olarak değerlendirmektedir bu sebeple Rawls'ın adalet kavramının etik bir değer olmaktan çok politik ve ekonomik bir erdem olduğunu ifade ettiği sözleriyle uyum göstermemekte bu noktada Rawls'ın bakış açısından ayrı düşmektedir.

7. Halkbilimsel anlamda etik eylem/metaetiksel anlamda moral olgu: Kazan'ın adaletli davranarak evini yağmalatması.

Bağlam: “Üç Ok Boz Ok yağnak olsa Kazan ivin yağmaladur idi. Kazan girü ivin yağmalatdı” (Ergin 1986: 124).

Halkbilimsel anlamda halk fikirleri, metaetiksel anlamda önermeler: Yağmalatma geleneği hanların, beylerin büyüklüklerini gösterir bir hareket olup onların devletin başı olduklarını tescilidir.

Kazan Bey, bir Oğuz geleneği olarak her yıl evini İç Oğuz'a ve Dış Oğuz'a yağmalatmaktadır. Yağma, yöneticilerin adaletli davranışlarına en büyük örnektir. Oğuz beyleri kendi evlerini paylaşımına açmakta ve hiç kimseye ayrıcalık tanımamaktadırlar.

Kazan Bey'in kişiliği, İbn Arabi'nin adalet anlayışındaki, Tanrı'nın bütün varlıkları kendi doğasına uygun olarak, yaratılışlarına en uygun olanla uyumlu bir şekilde, varlığın neye ihtiyacı varsa onu vererek yaratmış olduğu düşüncesiyle uyum göstermektedir. Tanrı'nın isimleri Âdil ve Âlim'dir. Orhun kitabelerinde ise Tanrı, hükümdarlara/yöneticilere/liderlere kut vermektedir. Bu anlamda ordasının lideri Kazan Bey'e de kut vermiş ve onun adaleti tesis etmekle görevlendirmiştir. Hükümdarlar/yöneticiler/liderler yeryüzünde Tanrı'nın temsilcileridir. Kazan Bey, kut bulmuş bir yönetici olarak hükümet etme ve adalet tesis etme yeteneklerine sahiptir. Bu yetenekler onun olası tehlikeleri görmesini ve vaktinden önce önlem almasını sağlamaktadır. Aruz'u yağmaya çağırması ve onu sınamak istemesinin altında yatan sebepleri, bu özellikleri itibarıyla bilmektedir.

Hikâyenin devamında yaşananlar ise Mevlana'nın adalet anlayışıyla uyum göstermektedir. Dış Oğuz beylerinin Aruz'un Kazan'a asi olma isteğini Kuran'a el basarak onaylamaları ve bu yolda Beyrek'in canının alınmasına seyirci kalmaları adalet etik değerinin olumsuz teşekkülüne örnek teşkil etmektedir. Bu yönüyle de Mevlana'nın bir toplum nasıl bir düzen istiyorsa o düzeni ifade eden bir yaşam şekli sürmelidir fakat toplumun adil ve iyi bir yaşama sahip olması ancak Tanrı'nın onlara lütufta bulunmasıyla mümkün olabilir eğer tam tersi bir durum varsa toplum kötü bir hayat sürüyorsa Tanrı, o toplumu işlediği suçlardan dolayı cezalandırmış/cezalandıracaktır düşünceleriyle örtüşmektedir. Çünkü Dış Oğuz, Beyrek'in ölümüne seyirci kalmanın cezasını, dirliği bozularak, Kazan Han'ın hışmına uğrayarak ve onunla savaşmak zorunda kalarak ödemiştir. Mevlana'nın altını çizdiği nokta burada; Dış Oğuz'un bu adaletsiz davranışı, Tanrı tarafından kabul görmemiş ve cezalandırılmışlardır, önermesiyle ifadelendirebilir ve düşünceye bu anlamda uyum göstermektedir. Yine hikâyenin sonunda Kazan Bey'in Dış Oğuz'u affetmesi ve onlara elini öptürmesinde, Mevlana'nın hükümdarın halklarını adaletle yönetmeleri, adaletin gerektirdiği cezaları uygularken iyilik yapmaları ve zulümların adaletle dengeleneceği düşüncesini karşılamaktadır. Kazan'ın Mevlana'nın işaret ettiği sabırlı olmak, iyilik etmek, suçlulara karşı adaletli davranmak ve adaletin tesisi kaygısıyla acele kararlardan kaçınıp suçlunun pişman olmasına zaman tanıyarak adalete fayda saklamak şeklindeki düşüncelerinin tamamını, hikâyenin akışı içinde aşama aşama Dış Oğuz toplumuna uyguladığını görmekteyiz. Bu davranışlar da Oğuz toplumunda adalet olgusunun hem hukuki anlamda hem de bir etik değer olarak yer bulduğunu göstermektedir.

8. Halkbilimsel anlamda etik eylem/metaetiksel anlamda moral olgu: Aruz'un Kazan Bey'in Dış Oğuz'u yağmaya çağırmasını adaletsizlik olarak nitelendirerek eşitlik ve adalet kavramlarına dikkat çekmesi.

Bağlam: “Hemişe Kazanın başına bunlar gelsün, tayısı Aruzu dayım ana tursun, biz Kazana düşmenüz bellü bilsün didi” (Ergin 1986: 124).

Halkbilimsel anlamda halk fikirleri, metaetiksel anlamda önermeler:

1. Yönetimde eşitlik ve adalet olmalıdır.
2. Dış Oğuz'un yağmalama hakkı vardır.

Kazan Han evini yağmalatırken o yıl sadece İç Oğuz beylerini yağmaya çağırmıştır. Amacı Dış Oğuz'u sınamaktır fakat Dış Oğuz'un başı Aruz Koca, Kazan'ın bu davranışını adaletsiz bir davranış olarak nitelendirir. Bu sebeple Dış Oğuz, Kazan Han'a düşman olur.

Kazan Bey'in davranışı; İbn Sina'nın adaleti, dengede olmak anlamıyla ele alışı, *iffet-şecaat-hikmet* kavramlarıyla bütünlük gösteren bir erdem olarak tanımlayışıyla uyum göstermektedir. Nitekim Kazan Bey, Aruz'u sınamak istemiş ve Kılbaş'ı ona göndermiştir. Kılbaş geri döndüğünde Kazan Bey'e, Aruz'un İç Oğuz'un yağmasına davet edilmemesini bir küslük sebebi olarak gördüğünü anlatmıştır. Kazan Bey'in sınama ihtiyacı ve isteği; İbn Sina'nın insanın olgunluğunun davranışlarına yansımaları olarak tanımladığı *dengenin* ve bu *dengellik* durumunun adaletin teşekkül etmesini sağladığı fikrinin eyleme dökülmüş halidir. Bu sefer adaletin olumsuz bir etik değer olarak teşekkül ettiğini, hem fizikî hem psikolojik yönden dengeli olma halinin olumsuz anlamıyla Aruz'la bedenleştiğini görmekteyiz.

Yine İbn Sina'nın adaletin hem kişinin kendisine hem de emri altındaki kişilere karşı davranışlarında gözlemlenebildiğini yönündeki sözlerinin eyleme dökülmüş halini, Aruz'un kendi emri altındaki beylerin Kazan'a düşman olmalarını istemesinde ve bu isteğini beylere yemin ettirerek teyit etmesinde görmekteyiz. Aruz, İbn Sina'nın adalet erdeminin altındaki iki temel ilke *ıfrat* ve *tefrit* arasında *orta oranı* bulamamasının bedelini canıyla ödemiştir. Kazan Bey ise Dış Oğuz ile yaptığı savaşın sonunda onları yenip elini öptürerek hükümrancılığını yeniden tescil etmiş ve İbn Sina'nın işaret ettiği adalet kavramında hak edileni vermemek ile hak edilenden fazlasını vermek arasındaki orta oranı bulmuştur. İbn Sina'nın dikkat çektiği, adil bir toplumun temellerinin kurulmasında sosyal işbirliği ve uzlaşımın önemi, Kazan Bey'in dikkatinden kaçmayan ve bir hükümdar olarak haseten üzerinde durduğu bir hadisedir.

Şimdi çözümleme tablomuzda *Adaletli Olmak Olumlu Etik Değeri* başlığı altında yer alan halkbilimsel anlamda halk fikirleri ile metaetikselsel anlamda önermeler doğrultusunda Oğuzların *Adaletli Olmak Olumlu Etik Değerinin* Halk felsefesini (dünya görüşü) belirleyelim:

Oğuzların; Dede Korkut'un erdemli ve hünerli olup yiğitlik gösteren Oğuz eri için babasından beylik ve taht istediği, babanın, erdemli ve hünerli yiğit oğluna karşı adaletli davranıp ona kılıcının ekmeği ile hak ettiklerini cömertçe sunduğu görülmektedir. Oğuz yiğitleri savaş alanında Bayındır Han'ın iktidarının taşıyıcılarıdır. Oğuzların aralarındaki her paylaşımın adaletle yapılmaktadır; haraç adaletle dağıtılarak Oğuz beyleri gücendirilmemektedir. Husumetlerin giderildiği adaletin sağlandığı gözlemlenmektedir. Oğuzlarda merkezi otoriteyi Tanrı'nın yeryüzündeki temsilcisi olarak kabul edilmektedir. Bu bağlamda; Oğuzların merkezi otoritenin tanrısal kutsallık taşıdığı ve bu tanrısal kutsallıktan herkesin eşit şekilde pay aldığı, yönetimde eşitlik ve adaletin esas alındığı kabulleri çerçevesinde yapılandırdıkları bir dünya görüşüne sahip oldukları görülmektedir.

6. Bulgular

Halkbilimsel Metaetik Kuram ve kuramın inceleme yöntemi Halkbilimsel Temellendirme Metaetikselsel Çözümleme ile Dede Korkut Kitabı'nda Adaletli Olmak Etik Değeri hakkında yaptığımız araştırma sonucunda bulgularımız şu şekildedir;

Adaletli olmak etik değeri Türk kültür ergonomisinin çatısını oluşturan çok önemli etik değerlerden biridir ve Dede Korkut Kitabı'nda bir kültürel etik kod olarak yer almaktadır. Buna göre yaptığımız kavramsal tanımlamalar;

Etik Davranış (ahlak kuralları): Temel hak ve hukukun gerçekleştirilmesi esastır.

Etik Eylem: Temel hak ve hukukun gerçekleştirilmesi toplumun rahat ve huzur içinde yaşamasının sağlanması.

Etik Değer: Adaletli olmak.

Etik Anlayış: Etik davranış, etik eylem ve bu olguların kavramsallaştırılmış şekliyle etik değer bize etik anlayışı verir. Bu örneklemeden yola çıkarak Türk toplumu olarak bizlerin, adaletli olmayı esas alan bir etik anlayışa sahip olduğumuzu söyleyebiliriz.

Kültürel Etik kod: İnsanların temel hak ve hukuku gözetilmelidir/İnsanlara karşı adaletli davranılır/İnsanlara karşı adaletli olunacak adaletsiz davranışlardan kaçınılacaktır/Adaletsiz olmaktan sakınmak gerekir.

Etik Değerin Kültürel Ergonomik Yapıdaki Yeri: Adaletli olmak olumlu etik değerinin sözlü ve yazılı Türk kültür ürünlerinde, Türk destanlarında özellikle Yusuf Has Hacıp'ın Kutadgu Bilig'i, Nizamülmülk'ün Siyasetnamesi gibi örnek eserlerle özellikle ön plana çıkartıldığı gerek Dede Korkut Hikâyeleri'de gerekse kanunnamelerde, divan ve halk edebiyatı ürünlerinde yer verilerek Türk toplumunda hem yöneticilerin hem de yönetilenlerin sahip olması gereken ayrıcalıklı bir etik değer olarak tanımlandığı görülmektedir.

Türk mitolojisinde *Adaletli Olmak Etik Değerinin Orhun Abidelerinde* açıkça anlatıldığı şekliyle; Türk halkını yöneten yöneticilerin Tanrı tarafından görevlendirilmiş, kut bulmuş yöneticiler olarak devletin yasalarını koydukları ve adaleti tesis ettikleri açıkça ifade edildiği ve Türk mitolojisinde gerek adaleti bir etik değer olarak değerlendirerek bu etik değere yer verilmesi noktasında gerekse adaleti hukukî bir kavram olarak değerlendirerek adaletin eşit şekilde tesis edilmesi noktasında büyük bir hassasiyet gösterildiği yanı sıra yüksek düzeyde bir etik algısına sahip olunduğu görülmektedir.

İslam felsefesi ve Batı felsefesi filozoflarının *Adaletli Olmak Etik Değeri* konusundaki düşünceleri;

Batı felsefesi filozoflarından *Aristoteles, Platon ve Rossun* adaleti ölçülü olmak olarak tanımladıkları ve altın orta ile ölçülendirilmesi gerektiğini düşündükleri; *Rousseau, Locke ve Rawlsın* adaleti bir etik değer olmaktan öte hukuki bir kavram olarak ele aldıkları; *Kropotkinin* adaleti hem bireysel hem toplumsal olarak değerlendirdiği tespit edilmiştir.

İslam felsefesinde ise *Farabi, İbn Sina, Ebû Miskeveyh* gibi Müslüman filozofların, rasyonel bir adalet kavramı geliştirdikleri; *Gazali, İbn Arabi ve Mevlana* gibi mutasavvuf filozofların ise başlangıçta adalet olgusunu diğer filozoflarla benzer bir şekilde ele almış oldukları fakat sonrasında bu olguyu Tanrı'nın âleme ebedi olarak naksettiği metafiziksel bir hikmet anlayışı bağlamında ele almış oldukları tespit edilmiştir.

Bu arka planın varlığıyla Dede Korkut Kitabı'nda *Adaletli Olmak Etik Değerinin* Halkbilimsel Temellendirme Metaetiksel Çözümleme Tablosu'nda yer alan sekiz bağlamının incelenmesi sonucunda;

1. bağlamın Aristoteles'in ve Ross'un düşünceleriyle uyum gösterdiği, 2. bağlamın Kropotkin ve Platon ile uyum gösterdiği, 3. bağlamın Farabi'nin düşünceleriyle uyum gösterdiği, 4. bağlamın Gazali ve Platon'un görüşleriyle uyum gösterdiği, 5. bağlamın Rousseau'un düşüncesi ve Hz. Ömer'in sözüyle uyum gösterdiği, 6. bağlamın Locke ve Rawls ile uyum gösterdiği, 7. bağlamın İbn Arabi ve Mevlana'nın düşünceleriyle uyum gösterdiği, 8. bağlamın İbn Sina, Platon ve Aristoteles'in düşünceleriyle uyum gösterdiği tespit edilmiştir.

Bu tespitlerimiz sonucunda, çözümleme tablomuzda *Adaletli Olmak Olumlu Etik Değeri* başlığı altında yer alan halkbilimsel anlamda halk fikirleri ile metaetiksel anlamda önermeler doğrultusunda Oğuzların *Adaletli Olmak Olumlu Etik Değerinin* Halk felsefesi (dünya görüşü) şu şekildedir;

Oğuzların; Dede Korkut'un erdemli ve hünerli olup yiğitlik gösteren Oğuz eri için babasından beylik ve taht istediği, babanın, erdemli ve hünerli yiğit oğluna karşı adaletli davranıp ona kılıcının ekmeği ile hak ettiklerini cömertçe sunduğu görülmektedir. Oğuz yiğitleri savaş alanında Bayındır Han'ın iktidarının taşıyıcılarıdır. Oğuzların aralarındaki her paylaşımın adaletle yapılmaktadır; haraç adaletle dağıtılarak Oğuz beyleri gücendirilmemektedir. Husumetlerin giderildiği adaletin sağlandığı gözlemlenmektedir. Oğuzlarda merkezi otoriteyi Tanrı'nın yeryüzündeki temsilcisi olarak kabul edilmektedir. Bu bağlamda; Oğuzların merkezi otoritenin tanrısal kutsallık taşıdığı ve bu tanrısal kutsallıktan herkesin eşit şekilde pay aldığı, yönetimde eşitlik ve adaletin esas alındığı kabulleri çerçevesinde yapılandırdıkları bir dünya görüşüne sahip oldukları görülmektedir.

Sonuç

Metaetik, etik üzerine bir üst düşünme biçimidir, etiğin felsefesini yapmaktır. Halkbilimsel Metaetik Kuram'ın metinlere uygulanması noktasında dikkat edilecek bazı hususlar vardır. Bir metni metaetiksel olarak incelemeye başladığımızda bulduğumuz halk fikirleri/önermeler etik olguya çok yönlü/her yönden bakabilmemizi sağlamalıdır. Bu noktada tespit edilen halk fikirlerinin/önermelerin tamamının kendi dünya görüşümüzle uyum sağlayan fikirler olmaması dikkat edilmesi gereken husustur. Etik olguya mümkün olduğunca geniş bir perspektiften ve çok yönlü bakabilmek için her türlü düşüncenin birer fikir olarak halk

felsefesinde var olduğunu unutmamak gerekmektedir. İşte bu yönlü, birbirinden farklı fikirlerin dile getirilmesi suretiyle metaetikselsel çözümlene yapılan bir incelemede de bizi hataya düşürecek dikkat edilmesi gereken ikinci husus; dile getirilen bütün fikirlerin onları dile getirenler tarafından sahiplenilmiş fikirler olduğu önyargısıdır. Bu yanlış bakış açısı yine metaetikselsel çözümlenmenin kavranamamasına ve etik olgunun objektif olarak yorumlanamamasına neden olur. Felsefe, etik, metaetik ve bunların halkbilimi ile sentezlenerek yapılandırılmış, disiplinlerarasılıkla ortaya konmuş bir kuram olan Halkbilimsel Metaetik Kuram, bu demokratik yapısı itibarıyla birbirine zıt halk fikirlerini de aynı potada erimesini sağlamaktadır.

Teknoloji ne kadar gelişirse gelişsin insan dediğimiz olgusal ve felsefi varlık, ne fiziksel ne de ruhsal yönünden asla vazgeçmeyecektir. Nuthall bunu, bir futbol topunun hareketlerini Newton yasalarına göre açıklayabilmek mümkündür fakat o futbol topunu kaleye atmak isteyen oyuncunun amacını ve bu amacın altında yatan sebeplerin dile getirilmesi asla Newton yasalarıyla mümkün olamayacaktır diyerek dile getirmektedir. Çağımızda yaşanan etik problemlerine Hick'in ruh yapma teorisiyle uyum göstermektedir. Hick; insan bu dünyaya ruh yapmaya gelir. Yaratıldığı andan itibaren bir evrim süreci içindedir. Bu evrim fiziki olduğu kadar aynı zamanda ruhi bir evrimdir. İnsan evrimleşebilme ve evrimleştiği her aşamada mükemmelleşebilme özelliğine sahip olarak yaratılmıştır ve bu evrimsel gelişimini mükemmel taşıyacak unsurları alt yapısına sahiptir ama henüz tam olarak ne fiziksel ne de ruhsal evrimini tamamlayamamıştır. Bu yüzden ruh da yapamamıştır. İnsan sözcüğünün ifade ettiği sıfatlara sahip olan mükemmel insanı yani mükemmel ruhu yapabilmesi için zamana ihtiyacı vardır demektir.

Hick'in ruh yapma kavramından kast ettiği, mistik bir ruh anlayışı değildir. Kast edilen şey; insan varlığının, evrensel bir bakış açısına ulaşması, evrene, doğaya, çevreye saygı duyan ve onlarla uyum içinde yaşayan bir varlık olma yolunda ilerlemesi ve günümüz dünyasında kültürel yozlaşma sebebiyle gündem maddesi durumunda olan yoksulluğun küreselleşmesi, sağlık hizmetleri ve bu hizmetlere ulaşmaktaki adaletsizlik/eşitsizlik/yetersizlik, gelir dağılımındaki adaletsizlik, terör, savaşlar, ekolojik problemler, bioetik saldırılar, yapay zeka kullanımı nedeniyle getirdiği/getireceği sorunlar, ırkçılık, çocuk/kadın/hayvan haklarındaki adaletsizlik gibi birçok etik sorununa çözüm getirerek adalet, eşitlik, saygı ve sevgi etik değerlerinin varlığıyla ulaşılmış, erdemli bir hayat sürdüren insandır. İşte ancak bu yaşam şekline ulaşan "insan"ın, hem biyolojik hem de ruhsal evrimini tamamlamış, Hick'in söylemiyle *ruh yapmış insan* olması söz konusudur.

Günümüzde yaşanan etik problemlerini, hiç kuşkusuz her toplum kendi mitolojik alt yapısı, tarihi arka planı, geleneklerinden yola çıkarak çözümlenecek ve bulunan çözümler evrensel taşınma noktasında, tarihin her döneminde görüldüğü üzere gerek toplumsal sözleşme gerekse insan hakları beyannamesinde olduğu gibi deneme-sınama ile erişilen doğrular insanlıkla paylaşılarak yol alınacaktır. Bu anlamda Dede Korkut Kitabı, Hick'in tanımlamasıyla ruh yapmış insana ulaşma yolunda bizlere yol gösterecek kadim bir kaynaktır. Halkbilimsel Metaetik Kuram, toplumumuzun ergonomik yapısına uyumlu birer etik kod haline gelmiş etik değerlerimizle millet ruhumuzu günümüz teknolojisiyle yeniden yapılandırma ve kadim bilgilerimiz ışığında çağımızın yeni ruhunu yapma yolunda göstergelerimizi belirlemek için yapılacak etik çalışmalarına destek sağlamak amacıyla ortaya konmuş bir kuramdır.

Sonnotlar

¹ Konuyla ilgili daha önceki çalışmamızda, Dede Korkut Kitabı'nda 173 olumlu ve olumsuz etik değer tespit edilmiştir. Olumlu ve olumsuz etik değerlerin toplam bağlam sayısı 929'dur. 126 olumlu etik değer 777 bağlam sayısı; 47 olumsuz etik değer, 152 bağlam sayısı Dede Korkut Etik İndeksi'nde yerlerini almışlardır. Çalışmanın tamamı için bkz. (Çobanoğlu 2021a: I-814; Çobanoğlu 2021b: 814-1771)

Kaynaklar

AKTAŞ, S. (2001). *Hayek'in Hukuk ve Adalet Teorisi (HVAT)*. Ankara: Liberte Yayınları.

AL-GHAZALİ (1992). *The Ninety-Nine Names Beautiful Names of God (a-Maqsad al-Asna fi Sharh asma Allah al-Husna)*. (trans. D. B. Burrell and N. Daher), Cambridge: The Islamic Texts Society.

- ALTUNCU, A. (2014). "Sümerlerde Tanrı Anlayışı Ve Tanrılar Panteonu". *Kilis 7 Aralık Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, C. 4, S. 7, s. 118-142.
- ARİSTOTELES (2019). *Fizik*. (Çev.: Saffet Babür), I. Kitap, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- AVSHALOM, M. A; RACHMAN-MOORE, D. (2004). "Methods Used to Implement an Ethical Code of Conduct and Employee Attitudes". *Journal of Business Ethics*, S. 54, s. 225-244.
- BERTHAM, T vd. (2016). "EECERA ethical code for early childhood researchers". *European Early Childhood Education Research Journal*, S. 24, s. III-XIII.
- CEVİZCİ, A. (1999). *Felsefe Sözlüğü*. İstanbul: Paradigma Yayınları.
- CEVİZCİ, A. (2002). *Etiğe Giriş*. Ankara: Engin Yayıncılık.
- ÇEÇEN, A. (1975). "Hukukta Norm ve Adalet". *Ankara Üniversitesi Hukuk Fakültesi Dergisi*, C. 32, S. 1-4, ss. 71-115.
- ÇOBANOĞLU, Ö. (2000). "Geleneksel Dünya Görüşü veya Halk Felsefesinin Halkbilimi Çalışmalarındaki Yeri ve Önemi Üzerine Tespitler". *Milli Folklor*, S.45, s. 12-14.
- ÇOBANOĞLU, Ö. (2015b). *Halk Bilimi Kuramları ve Araştırma Yöntemleri Tarihine Giriş*. Ankara: Akçağ Yayınevi.
- ÇOBANOĞLU, Ö. (2016). "Toplumsal ve İktisadi Kökenleriyle Türk Mitolojisi". *Bilim ve Ütopya*, Y.22, S.270,s.11-35.
- ÇOBANOĞLU, S. (2020). "Halkbilimsel Açından Türk Dünyası Sosyokültürel Bağlamında Etik Ve Metaetik". *Uluslararası Halkbilimi Araştırmaları Dergisi*, S. 5, s. 147-168.
- ÇOBANOĞLU, S. (2021a). *Halkbilimi Bağlamında Dede Korkut Hikâyeleri'nin Halk Felsefesi ve Metaetiksel Çözümlemesi: İnceleme*, Yayımlanmamış Doktora Tezi, Yıldırım Beyazıt Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, C. 1, ss. I- 814.
- ÇOBANOĞLU, S. (2021b). *Halkbilimi Bağlamında Dede Korkut Hikâyeleri'nin Halk Felsefesi ve Metaetiksel Çözümlemesi: İnceleme*, Yayımlanmamış Doktora Tezi, Yıldırım Beyazıt Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, C. 2, s. 814-1771.
- ÇOBANOĞLU, S. (2022a). "Halkbilimsel Metaetik Kuram ve Bir İdeoloji Olarak Dede Korkut Kitabı'nın 'Verdiği Sözü Tutmamak Olumsuz Etik Değeri' Bağlamında Metaetiksel Çözümlemesi". *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*, C. 15, S. 37, s. 54-71.
- ÇOBANOĞLU, S. (2022b). "Halkbilimsel Metaetik Kuram ve Türk Halk Felsefesinde 'Sarhoş Olmak Olumsuz Etik Değeri'nin Dede Korkut Örnekleme". *Türk Dünyası Araştırmaları Dergisi*, C. 130, S. 256, s. 195-216.
- ÇOBANOĞLU, S. (2022c). "Halkbilimsel Metaetik Kuram ile 'Kendini Övmek ve Kibirli Olmak Olumsuz Etik Değerleri'nin Halkbilimsel Temellendirmesi". *Avrasya Uluslararası Araştırmalar Dergisi*, C. 10, S. 30, s. 168-192.
- ÇOBANOĞLU, S. (2022d). *Mitoloji Araştırmaları III*, (Ed.: İbrahim Gümüş) İçinde, "Halkbilimsel Metaetik Kuram Bağlamında Dede Korkut Hikâyeleri'nda 'Söz Vermek Verdiği Sözü Tutmak' Olumlu Etik Değeri'nin Mitolojik Arka Planı". *Pradigma Akademi*, s. 31-68.
- ÇOBANOĞLU, S. (2022e). "Halkbilimsel Metaetik Kuram ile 'Husumet Oluşturmak' ve 'İftira Atmak' Olumsuz Etik Değerleri'nin Çözümlemesi". *Folklor/Edebiyat*, S. 110, s. 347-370.
- ÇOBANOĞLU, S. (2022f). "Kültürel Ergonomi ve Dede Korkut Etik Kodu'nun Evrenselliği Üzerine Tespitler". *Çankırı Karatekin Üniversitesi I. Uluslararası Türkiyat Kongresi'nde sunulan bildiri*.
- ÇOBANOĞLU, S. (2022g). "Türk Ahlakının Temel Kavramlarından Adalet Olumlu Etik Değeri'nin Dede Korkut Örnekleme". *Uluslararası Antalya Yörük ve Türklük Araştırmaları Bilim ve Sanat Kurultayı'nda sunulan bildiri*.
- DUNDES, A. (1972). *Folk ideas as units of worldview. Toward New Perspectives in Folklore*, (Ed.: A. Paredes - R. Bauman). 93-103, Austin: The University of Texas Press.

- ELİADE, M. (2001). *Mitlerin Özellikleri*, (Çev.: Sema Rıfat), İstanbul: Om Yayınevi.
- ERGİN, M. (1986). *Dede Korkut Kitabı Metin-Sözlük*. İstanbul: Ebru Yayınları.
- ERHAT, A. (1996). *Mitoloji Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- ESENER, T. (2001). *Hukuk Başlangıcı*. İstanbul: Alkım Yayınları.
- FARABİ. (1999). *Tahsilü's-Sa'âde, Mutluluğun Kazanılması*. (Çev.: Ahmet Arslan), Ankara: Vadi Yayınları.
- IBN AL-'ARABİ (1867). *Futuhât al-Makkiyya*. 4 vols. Cairo.
- İBNİ MİSKEVEYH, (1983). *Tehzibu'l Ahlâk, Daru'l-Kütübi'l İlmiye*. (Çev.: Şener A vd.), Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- İBN SİNA. (2014). "Risale fi'l birr ve'l ism". (Çev.: Gürbüz Deniz), *Diyanet İlmi Dergisi*, 50(1), s. 229-244.
- KAPLAN, M. (2010). *The Culture At Work: Cultural Ergonomics, Ergonomics*. V. 38 (3), s. 606-615.
- KARWOWSKİ, W. (2001). *International Encyclopedia of Ergonomics and Human Factors*. Taylor and Francis, London and New York.
- KRAMER, S. N. (1999). *Sümer Mitolojisi*, (Çev.: Hamide Koyukan), İstanbul: KabalcıYayınevi.
- KROPOTKİN, P. A. (2018). *Etik*, İstanbul: Öteki Yayınevi.
- LÉVİ-STRAUSS, C. (1994). *Yaban Düşünce*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- MEVLANA. (1994). *Mecâlis-i Seb'a*. (Çev.: Abdülbaki Gölpınarlı), İstanbul: Kent Basımevi.
- MEVLANA. (1999). *Mektûbât-Mektuplar*. (Hızl.: Abdülbaki Gölpınarlı), İstanbul: İnkılâp Yayınevi.
- MEVLANA. (2003). *Mesnevi Tercemesi ve Şerhi*. (Çev ve Şerh.: Abdülbaki Gölpınarlı), İstanbul: İnkılâp Yayınevi.
- ONART, A. (1976). "Ahlâk Felsefesinde Doğalcılık Nedir?". *Felsefe Arkivi*, 0 (20), 79-97.
- PİNCH, G. (2002). *Handbook of Egyptian Mythology*. USA: ABC-CLIO.
- PLATON. (1999). *Devlet*. (Çev.: Selahaddin Eyüboğlu vd.), İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- ROSS, D. (2017). *Aristoteles*. (Çev.: Ahmet Arslan), İstanbul: Kabalcı Yayınları.
- ROUSSEAU, J. J. (2008). *Toplum Sözleşmesi ya da Siyaset Hukuku İlkeleri*. İstanbul: Say Yayınları.
- TEKİN, T. (1995). *Orhon Yazıtları (Kül Tigin, Bilge Kağan, Tunyukuk)*. İstanbul: Simurg Yayınları.
- TEPE, H. (2011). *Etik ve Metaetik*. Ankara: Türkiye Felsefe Kurumu.
- TONYA, L vd. (2014). *Cultural Ergonomics, Theory, Methods, and Applications*, CRS Press, Taylor end Francis Group.

DOI: 10.55666/folklor.1184612

ÇEMİŞGEZEK MASALLARINDA OLUMSUZ TIPLER*

Muhammet Faruk EKİCİ**

Öz

İnsanların hayat yolunda ulaşmak istediği temel hedeflerden biri kemale ermek, erginleşmektir. Hedefe ulaşmanın yolu, hayat yolunda karşılaşılan engelleri aşabilmektir. Söz konusu engelleri bilinçdışının karanlık bölgesinde görmek mümkündür. Buraya yuvalanan nefret, kin, korku vb. şeklindeki duygular ve diğer tüm olumsuzluklar, bilinçdışının karanlık bölgesini oluşturan unsurlardır. Bu şekildeki olumsuz anlamlarla bağlantılı tüm unsurlar kişinin erginleşme adına aşması gereken engellerdir. Tasavvufi manada ise bu engeller nefis fenomenini oluşturan unsurlardır. Tasavvufa göre nefsini yenen kişi kemale erip erginleşecektir. İnsanoğlunun bilinçaltına yuvalanmış olumsuz unsurlar halk anlatılarına çeşitli şekillerde yansımıştır. Bu anlatılardan birisi de evrensel niteliğe sahip olan, olağanüstü olayları ve karakterleri konu edinen masallardır. Öğüt vermek, ders vermek şeklinde amaçları bulunan masallar; insanın hayat yolunu, erginleşme serüvenini sembolik bir dille anlatan metinlerdir. Masallardaki sembolik dilin oluşmasını sağlayan sayılar, tipler, renkler vb. şeklinde birçok unsur bulunmaktadır. Sembolik dilin büyük bir bölümünü olumlu ve olumsuz olarak değerlendirilebilen tipler oluşturmaktadır. “Kötülük” kavramı ile ilişkilendirilebilecek bütün karakterler olumsuz tipleri oluşturmaktadır. Olumsuz tipler, insanın hayat yolunda, erginleşme serüveninde aşması gereken engeller olarak masal metinlerinde sembolize edilmiştir. Bunlar psikolojide ise “ruhsal yapının bastırılan yönleri” anlamına gelen “gölge” terimi ile ifade edilmiştir. Gölgeyi sembolize eden unsurlar masallarda sıkça kullanılmıştır. Cadılar, devler, ejderhalar, üvey anneler vb. tipler söz konusu sembolik unsurlardandır. Masallara göre kahramanlar, bir yolculuk esnasında veya mücadele zamanlarında cadılarla, devlerle, ejderhalarla veya kötü niyetli diğer karakterlerle sürekli bir kavga hâlinindedir. Gölgeler, Tunceli'nin Çemişgezek ilçesinde anlatılan masallarda da yer almıştır. Bu masallarda olumsuz anlamda rol oynayan tipler anne, üvey anne, kıskanç kardeşler, cadılar, devler, çingene ve bu tasnife dâhil edilemeyen diğer olumsuz tiplerdir. Çemişgezek masallarındaki olumsuz tipler, dünya üzerindeki her yerde anlatılan masallardaki olumsuz tiplerle aynı işlevlere sahiptir. Bunlar genel olarak masalların sonunda kolektif bilinç tarafından cezalandırılmıştır. Bu çalışmada Çemişgezek masallarında, kahramanların bireyleşme serüveninde aşması gereken engelleri sembolize eden olumsuz tipler çeşitli yönlerden değerlendirilmiştir. Sonuç olarak Tunceli'nin Çemişgezek ilçesinde de bir masal anlatma geleneğinin yaşamış olduğu görülmüş ve masallardaki olumsuz tiplerle ilgili bir tasnif çalışması yapılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Masal, Gölge, Erginleşme, Tip, Çemişgezek

NEGATIVE TYPES IN CEMISGEZEK TALES

Abstract

One of the main goals that people want to achieve on the path of life is to achieve kemale, to mature. The way to achieve the goal is to be able to overcome the obstacles encountered on the path of life. It is possible to see these obstacles in the dark region of the unconscious. The hatred, hatred, fear, etc. that nest here. emotions in its form and all other negativity are the elements that make up the dark zone of the unconscious. All the elements associated with negative meanings in this way are obstacles that a person must overcome in order to mature. In the Sufi sense, these obstacles are the elements that make up the phenomenon of nafs. According to Sufism, the person who defeats his soul will reach kemale and mature. Negative elements embedded in the subconscious of human beings have been reflected in folk narratives in various ways. One of these narratives are fairy tales that have a universal quality and are the subject of extraordinary events and characters. Fairy tales, which have the purpose of giving advice and giving lessons, are

* Bu çalışma kapsamında gerçekleştirilen derleme faaliyetleri 2020 yılı öncesine ait olduğu için Etik Kurul Onay Belgesi bulunmamaktadır.

** Dr., Fırat Üniversitesi Mezunlu, Elazığ/Türkiye, trefflay@gmail.com, ORCID: 0000-0001-6320-2679

texts that describe the life path of a person, the adventure of maturation in a symbolic language. The numbers, types, colors, etc. that make up the symbolic language in fairy tales. there are many elements in the form. A large part of the symbolic language consists of types that can be evaluated positively and negatively. All the characters that can be associated with the concept of "evil" constitute negative types. Negative types are symbolized in fairy tale texts as obstacles that a person must overcome on the path of life, in the adventure of maturation. In psychology, these are expressed by the term "shadow", which means "suppressed aspects of the spiritual structure". Elements symbolizing the shadow were often used in fairy tales. Witches, giants, dragons, stepmothers, etc. types are one of the symbolic elements in question. According to fairy tales, heroes are in a constant state of quarrel with witches, giants, dragons or other malicious character during a journey or in times of struggle. Shadows have also appeared in fairy tales told in the Çemişgezek district of Tunceli. The types that play a negative role in these fairy tales are mother, stepmother, jealous brothers, witches, giants, gypsy and other negative types that cannot be included in this classification. The negative types in Çemişgezek fairy tales have the same functions as the negative types in fairy tales told everywhere in the world. These are generally punished by the collective consciousness at the end of the fairy tales. In this study, the negative types that symbolize the obstacles that heroes must overcome in the adventure of individuation in Çemişgezek tales have been evaluated from various aspects. As a result, it was seen that a fairy tale telling tradition lived in the Çemişgezek district of Tunceli and a classification study was conducted about the negative types in fairy tales.

Keywords: Tale, Shadow, Maturation, Type, Çemişgezek

Giriş

Tunceli'nin üç bin nüfuslu, tarihi ve kültürel açıdan zengin bir yapı arz eden Çemişgezek ilçesinde kadim zamanlardan günümüze kadar bir masal anlatma geleneği oluşmuştur. Kuşaktan kuşağa aktarılarak oluşan masallar, asırlarla nesiller arasında bir köprü işlevi görmüştür. Burada anlatılan masallar geçmişten günümüze kadar kültürün taşıyıcı unsurlarından biri olmuştur. Tunceli'nin Çemişgezek ilçesinde geniş bir masal külliyatı bulunmakta olup bu masallar derlenip çeşitli yönlerden araştırılmaya muhtaçtır.

Masal, olayları masal ülkesinde gerçekleşen ve kahramanlarının bir kısmı hayvanlardan ve olağanüstü varlıklardan oluşan, hayal ürünü olmasına rağmen inandırıcılık etkisine sahip olan sözlü bir metin türüdür (Sakaoğlu, 2010: 2). Masallar her ne kadar hayal ürünü olsa da gerçeklerin ve kültürün taşındığı, korunduğu bir alan olmuştur. Özellikle kültürle ilişkisi, masalların bilimsel mecrada değer görmesini sağlamıştır. Masallarla ilgili farklı bakış açılarıyla bilimsel anlamda birtakım çalışmalar yapılmıştır, yapılmaktadır. Bu anlamda yapılan çalışmalardan biri de tip araştırmasına yöneliktir.

Tip, anlatılanlarda karakteri aynı kalan ve bir kelime ile ifade edilebilen kişilerdir. Basit ve sabit karakterli kişiler olarak da ifade edilen tipler, farklı eserlerde de aynı şekillerde görünür (Kaplan, 2014: 5). Tipleri çeşitli şekilleriyle masallarda da görmek mümkündür. Masallardaki tipler genel olarak iyiliği veya kötülüğü temsil ederler. *“Tipoloji araştırmalarında, olumsuz eylemler sergileyerek kahramanın ülküsünün karşısında yer alan karakterler için yaygın olarak ‘olumsuz karakter’ terimi kullanılır.”* (Duman, 2017: 19). Söz konusu kahramanın ülküsü, onun insan-ı kâmile ermesini ifade eder. Kahraman, bu ülkü uğruna birçok sınamadan geçer. Onun erginleşme serüvenindeki olumsuz karakterler ise gölge arketipini sembolize etmektedir. *“Gölge, insandaki psikolojik yapılanmanın daima inkâr edilen, bastırılan ve gözlerden sakınılan yönünü temsil eder. Kişinin pek saygıdeğer olmayan nitelikleri, daima gölge figürlerinde temsil edilir.”* (Meier, 2022: 54). Edebî metinlerdeki kahramanlar, erginleşme serüveninde iken gölgeleri alt ederek benlik kazanırlar. Bilinçaltının karanlık yönüyle ilişkilendirilen veya burayı oluşturduğu bilinen gölgeler, tasavvuftaki “nefs” kavramına eş tutulabilir. Tasavvufta, nefsinin yenen kişinin kemale ereceği ifade edilir.

Birçok kahramanın belirsiz zaman dilimlerinde ve belirsiz mekânlarda birtakım olaylar yaşadığını hikâye eden masallar, söz konusu kahramanların bireyleşme serüvenlerini sembolize etmektedirler. *“Zira bireyleşme, insanın kişilik bütünlüğünün bilincine varmasından fazlası değildir.”* (Meier, 2022: 71). Kişinin varmak istediği bilinci aramak için çıktığı hayat yolu engellerle, kötülüklerle doludur. Bunlarsız bir yaşamın kişiyi kemale erdireceği, aradığı ben'e ulaştıracağı düşünülemez. Söz konusu olumsuzlukların masallarda birtakım tiplerle hayat bulduğu görülmektedir. Çemişgezek masallarında da sadece “kötü” kelimesi ile ifade edilebilecek tipler bulunmaktadır. Bunlar yukarıda belirtildiği gibi kahramanların bireyleşme serüvenindeki engellerdir. Diğer bir deyişle kahramanların bilinçdışındaki karanlık bölgeye hâkim olan olumsuzlukları, kötülükleri temsil eden gölgelerdir.

Bu çalışma kapsamında Tunceli'nin Çemişgezek ilçesinde 2015 yılında tarafımızdan derlenen masallardaki olumsuz tipler tespit edilip değerlendirilecektir. Söz konusu masalların tip açısından zengin bir yapıya sahip olduğu görülmektedir. Dolayısıyla çalışmanın kapsamı açısından, derlenen tüm masallardan sadece zengin bir motif ve tip yapısı teşkil edenler bu çalışmaya dâhil edilmiştir. Bunlar “Üzümlle Beslenen Üç Kız Kardeş”, “Ağa ile Yetim Kız”, “İki Sevdalının Çilesi”, “Allık ile Fattık”, “Üç oğul”, “Çoban ailesi”, “Üç Dev”, “Bir Aile ve Kuyudaki Dev”, “Külden Eşek”, “Padişahın Kızı”, “Yoksul Ailenin Güzel Kızı”, “Fasliye”, “Sabır Taşı”, “Cüce ile İnsanlar”, “İki Kardeş”, “Hacılar” ve “Yüzük” adlı masallardır. Bu masallarda olumsuz anlamda rol oynayan tipler ise anne, üvey anne, kıskanç kardeşler, cadılar, devler, çingene ve bu tasnife dahil edilemeyen diğer olumsuz tiplerdir.

Üvey Anne

Anne, toplumsal hayatın bel direği ve ailenin en önemli üyesidir. Anne, ailenin ve yuvanın kurucusu, düzenleyicisidir. Toplum için bu denli öneme sahip bir karakterin toplumsal ve kültürel belleği oluşturan edebî ürünlerde, halk anlatılarında geniş ölçüde ve farklı şekillerde rol oynaması gayet tabiidir. Anne karakterinin farklı rollerini kültürel belleğin önemli bir parçasını oluşturan masallarda da görmek mümkündür. Çemişgezek'te anlatılan masallar da bu masallara örnektir. Söz konusu masallarda annenin

olumlu özellikleriyle birlikte olumsuz özelliklerine de yer verilmiştir. Olumsuz özelliklerin çoğu asıl eşin ölümünden sonra edinilen ikinci eş ifade eden üvey annede toplanmıştır. Çemişgezek masallarında olumsuz özellikleri kendinde bulunduran üvey anne tipiyle ilgili örnekler bulunmaktadır.

“Üzümlle Beslenen Üç Kız Kardeş” masalına göre üç kız babası, eşi ölünce yeniden evlenir. Üvey anneleri kızlarla birlikte yaşamak istemeyince kızların babası kızları bir dağa terk eder (KK-1). Çocukları kabul etmemek, onların zorlu bir hayat yaşamasına sebep olmuştur. Aslında masalda bahsedilen anne, onların olgun bir karakter kazanma yolundaki sınavlarıdır. Dağa terk edilen çocuklar yaşadıklarıyla birlikte hayatın zorluklarını tanıyıp kendi ayakları üstünde durabilmeyi başaracaklardır.

Üvey anne tipine bir örnek de “Ağa ile Yetim Kız” masalında bulunmaktadır. Masala göre biri kız biri erkek iki kardeş birlikte yaşamaktadır. Bunların anneleri ölür ve babaları eve üvey anne getirir. Üvey anne kendi çocuklarını özenle besler. Ancak buna rağmen yetim çocuklar daha çok kilo alınca onları kıskanıp eşine çocukları öldürmeyi teklif eder. Kız kardeş bunu duyunca ağabeyine söyler ve evi terk ederler (KK-2). Üvey annenin kendi çocuklarını iyi besleyip eşinin çocuklarını beslememesi ve eşinin çocuklarını kendi çocuklarıyla kıyaslayıp onların ölümünü istemesi, onun ne denli kötü karakterli bir yapıya sahip olduğunu göstermektedir. Dolayısıyla durumun farkına varan çocuklar doğup büyüdüğü evi, baba evini terk etmek zorunda kalmışlardır. Sonuç olarak zorlu bir hayat macerasına atılan çocuklar sınavlarını başarıyla atlatıp üvey annenin ve hatta babalarının gereken dersi almasını sağlayabilmişlerdir.

“İki Sevdalının Çilesi” adlı masalda da bir üvey anne olumsuz karakterlidir. Masala göre iki kardeş bulunmaktadır. Bunlardan birinin oğlu diğerinin kızı vardır. Oğlu olan kardeş, eşiyile birlikte ölür ve çocuk öksüz kalır. Kızı olan kardeşin de eşi ölür ve sadece kızın annesi kalır. Bu anne ve iki çocuk birlikte yaşar. İki çocuk birbirini sever ve birbirleriyle evlenmek isterler. Artık üvey anne rolüne geçen karakter buna izin vermez ve oğlan bir gün avdayken onun yemeğine zehir koyar. Kız, annesinin korkusundan bir şey söyleyemez ancak bir mâni ile kendisine mesaj verip onun ölmesini engeller. Anne, çocukların evlenmesine engel olamayacağını anlayıp evliliği kabul eder ve çocuğun akrabalarını kız istemeye getirmesini ister. Çocuk, akrabalarıyla kız istemeye gelirken anne de kızın elbiselerini yola serip kızın öldüğünü söyler. Çocuk üzüntüden bayılır ve uyandığında eve gidip kapıyı çalar. Karşısında sevdiği kız görünce onun ölmemiş olmasına sevinir. Üvey anne, oğlandan kurtulmak için çeşitli yolları denemeye devam eder. Bir gün oğlan nehrin öbür yanına gitmesi konusunda uyarır ancak köprüden geçmesini istemez. Oğlan nehrin içinden geçmeye karar verir ve nehirde boğulur. Bunu gören kız da dayanamayıp nehre atlar ve ikisi de ölür (KK-3). Masalda anlatılanlardan da anlaşılacağı üzere kızın mutluluğuna engel olmak için birçok yola başvuran ve hatta kızıyla birlikte kızının sevdiği çocuğun ölümüne sebep olan bir anne portresi çizilmiştir. Hiçbir anne, evladının kötülüğünü, üvey de olsa evladının ölümünü istemez. Hatta anneliğin temel işlevlerinden biri, çocuklarını koruyup kollamaktır. Anne ister insan olsun ister hayvan olsun yavrularını koruma içgüdüsüne sahiptir. Ayrıca sonunda iyilerin ödüllendirilip kötülerin cezalandırıldığı masallara göre bu masalın mutsuz sonla bitmesi istisnai bir durumdur. Ancak bu durumu sağlayansa üvey de olsa bir annenin zulmüdür. Üvey bir annenin bu denli olumsuz özelliklere sahip olması, ya masalın anlatıcısının annesi ile olan olumsuz ilişkisi ya da kendi psikolojik durumu ile bağlantılı olmalıdır.

Olumsuz anne tipinin en temel örneği olan üvey anneye dair bir örnek de Sarıbalta köyünde anlatılan “Allık ile Fattık” adlı masaldır. Bu masala göre iki çocuk babası bir adamın eşi ölür. Adam yeniden evlenir ama eşi çocuklarına kötü davranır. Üvey anne onları ahıra hapsedip orada yemek yedirtir. Sonra iki kardeşin serüveni başlar (KK-4). “Ağa ile Yetim Kız” masalındaki üvey anne örneğinde olduğu gibi buradaki üvey anne de eşinin çocuklarına zulmetmeyi tercih etmiştir. Çocukları hayvanların yaşadığı bir mekâna hapsedmek ve onların babaevini terk etmelerine sebep olması onun kötü niyetini göstermektedir. Masalın ana kahramanları iki kardeşin serüveni de mutlu sonla bitmiş ve üvey anne cezalandırılmıştır.

Aile ve toplum hayatı için önemli bir yere sahip olan annenin yukarıdaki masal metinlerindeki gibi olumsuz anlamları ifade etmesi, anne karakterinin kolektif bilinçte sadece olumlu özelliklere sahip olmadığını göstermektedir. Masalarda bu tip bir üvey anne karakterine sık sık yer verilmiştir. Dünyanın neresinde olursa olsun masal anlatma geleneğinde olumsuz özelliklere sahip üvey anne tipinin varlığı su götürmez bir gerçektir. Çemişgezek gibi küçük bir ilçede anlatılan masalarda (Derleme çalışmalarıyla bu

masal külliyyatının genişlemesiyle daha çok örneğine rastlanacaktır.) bile bu motifin yer alması, söz konusu gerçeği örnekler niteliktedir. Dolayısıyla olumsuz anne tipi, masal anlatma geleneğinin yaşadığı hemen her yerde karşılaşılan bir motiftir.

Kıskanç Kardeşler

Kardeş, aile bağının ve toplumsal bağın sağlam temellere oturmasını sağlayan bir aile üyesidir. Zorlu hayat merdiveninin basamaklarını çıkmak, bir kardeşle daha kolay hâle gelebilmektedir. Kardeş, “Birlikten kuvvet doğar.” düsturunun birliktelikle ilgili kısmının en somut karakteridir. İyi günün mutluluğu kardeşle yaşanınca anlam kazanır. Ancak tüm bu olumlu yönleriyle birlikte kardeşlerin masalarda olumsuz özelliklerle de yer aldığı görülmektedir. Bu olumsuz özellik genel olarak kıskançlıktır. Masallara göre başarılı olan ve verdiği sözü tutup çeşitli marifetler sergileyen bir kardeş, diğer kardeşleri tarafından kıskanılmaktadır. Bundan ötürü başarılı kardeşin başarısız olması için diğer kardeşler türlü girişimlerde bulunmaktadır. Kardeşlerin kıskançlığını Çemişgezek masallarında da görmek mümkündür.

“Üzümlle Beslenen Üç Kız Kardeş” masalına göre en küçük kız kardeş, altın perçemli kız ve gümüş perçemli oğlan doğurunca ablaları bunu kıskanıp çocukları sandığa koyup suya bırakır. En küçük kardeşin yanına iki köpek yavrusu bırakıp kayınpederleri olan padişahın yanına gidip en küçük gelinin köpek doğurduğu haberini verirler. Dolayısıyla padişah en küçük gelinini cezalandırır (KK-1). Masalarda zekânın sembolü olan en küçük kardeş, ablaları tarafından kıskanıldığı için aşılması zor engellerle karşılaşmak zorunda kalmıştır. Ancak bu durum onun bireyleşme serüvenindeki bir sınavdır. Çünkü kardeşleri tarafından zor durumda bırakılmak, savunmasız ve güçsüz bir kişi için aşılması güç bir durumdur. Kahraman, bu zorlu sınavı başarı ile geçince bireyleşme adına büyük bir adım atacaktır.

Çemişgezek’te anlatılan diğer bir masal “Üç Oğul” adlı masaldır. Bu masala göre ise bir padişahın üç oğlu evlilik çağına gelince bunlar yola düşer. İçinde su bulunan bir kuyunun başına gelirler. Su almak için önce en büyük, sonra ortanca, en son en küçük kardeş kuyuya iner. Burada üç odada üç güzel kız görür. En büyüklerini en büyük ağabeyine, ortanca olanı ortanca ağabeyine gönderir. En küçük kız kardeşi ise kendisine almak ister. O da kendisini yukarı gönderdiğinde “Beni gönderirsen ağabeylerin seni çıkarmaz” der. Ancak en küçük kardeş onu çıkarmakta ısrarcı davranır. Kız: “Kabul edip kalırsan beyaz koç geldiğinde ona bin. O seni yukarı çıkarır. Siyah koç geldiğinde ona binersen yerin yedi kat dibine inersin.” der. Çocuk beyaz koça bindiğinde siyah koç beyaz koça vurur ve çocuk siyah koçun üstüne düşünce yerin yedi kat dibine iner. Orada susuz bir köye gider. Dev bir yılan bu köyün susuz kalmasına sebep olmaktadır. Çocuk bu yılanı da öldürür. Daha sonra bir deve kuşunun yumurtalarını yiyen başka bir yılanı öldürür. Çocuk deve kuşunun kendisini yeryüzüne çıkarmasını istediğinde devekuşu ondan son olarak yedi öğün et, yedi öğün su getirmesini ister ve çocuk bunları da getirdiğinde yeryüzüne çıkar. Kuyunun dibinden yeryüzüne gönderdiği en küçük kız kardeşle evlenir (KK-5). Masal tamamen bir kahramanın bireyleşme serüvenini özetlemektedir. Zekâyı sembolize eden en küçük kardeş, en güzel kızla evleneceği için ağabeyleri tarafından kıskanılmış ve dipsiz kuyuda mahsur bırakılmıştır. Ancak en küçük kardeş, indiği dipsiz kuyudan hemen çıkabilseydi karakterinin olgunluk kazanması mümkün olmayacaktı. “*Bilinçaltının sembolü olan kuyu, karanlıklarla dolu bir dünyadır. Bu dünya, kahramanın erginleşmesine olanak sağlayan bir mekândır.*” (Çetindağ Süme, 2011: 189). Dolayısıyla kuyu, kahramanın erginleşmesini sağlayan mekân olma işlevi kazanmıştır. Kahraman, buradaki zorluklarla sınanıp erginleşme adına önemli adımlar atacaktır. Ancak bilincini sembolize eden beyaz koça bindiğinde bilinç dışını sembolize eden siyah koç, beyaz koça vurarak kahramanın bilinci ile bilinçdışı arasında kurmuş olduğu dengeyi bozmuştur. Buna rağmen kahraman, yerin yedi kat dibindeki mitik nitelikli engellerin de üstesinden gelerek yeryüzüne çıkmış ve bilinçdışının karanlık bölümlerini aydınlığa kavuşturmuştur. Sonuç olarak kahramanın kıskanç kardeşleri, onun erginleşme adına zorlu bir serüven yaşamasına sebep olmuştur.

Çemişgezek’te anlatılan masallara göre kıskançlığın kardeşlere de yansiyabilen bir duygu olması, bu duygunun kardeşin ölümünü isteyebilecek derecede etkili olabildiğini göstermektedir. Bu durum, masalları oluşturan kolektif bilincin karanlık yönünü yansıtmaktadır. Ancak kolektif bilincin böyle bir yöne sahip olmasının gerçek hayatla bağlantısı da bulunmaktadır. Masalarda kıskançlığın kardeşe karşı duyulup onun ölümünü isteyebilecek noktaya varması ayrıca söz konusu kardeşin bir erginleşme serüvenine çağrıldığını da göstermektedir.

Cadılar

Mitolojik bir karakter olan ve genellikle kadın cinsiyetli olan cadı, halk anlatılarının olumsuz tiplerinden en popüler olanıdır. Halk anlatılarından yola çıkılarak cadıların hem karakteristik hem de fiziksel özelliklerine dair bilgiler edinilebilir.

Kötü bir tip olan cadı, halk anlatılarında uzun kuyruklu, dağınık saçlı ve cinsiyeti kadın olarak belirmiştir. Anlatılara göre cadılar, küp ile uçan varlıklardır. Söz konusu anlatılara göre cadılar, hayırdan öte şerle meşgul olan ve çocuk kaçıran tipler olarak da belirtilir (Uraz, 1994: 118). Cadı kılığına giren üvey anne tipi de masalarda bulunan olumsuz tiplerdendir. Cadıların halk anlatılarından temel işlevleri bu anlatıların kahramanlarının erginleşme serüvenindeki sınavlarıyla bağlantılıdır. Cadı, kahramanın erginleşme serüveninde aşılması gereken güçlü engellerdendir. Cadıyı bu veya benzer özellikleriyle Çemişgezek'te anlatılan masalarda da görmek mümkündür.

“Çoban Ailesi” masasına göre padişahın oğlunun teyze kızı, hilekârlıkla padişahın oğluyla evlenir. Teyze kızı, masalın ana karakteri olan kızın kötülöklere maruz kalmasına sebep olur. Bu kız bir çoban bulup iyileştirdiğinde haberi padişahın oğlunun eşine (teyze kızına) gider. Bu kadın bir cadı bulup onun kolundaki bileziği getirmesini ister. (Bilezik kızın kolundan çıkınca kız ölecektir). Cadı gidip kızı kandırır ve bileziği alıp gider. Kız ölür. Padişahın oğlu karısının oyunlarını anlayınca karısını cellatlarına öldürtür (KK-1). Masalda bahsedilen cadının kandırma veya hile yapma bakımından kabiliyetli olduğu anlaşılmaktadır. Teyze kızının bileziği getirmesi için bir cadı ile anlaşması, cadıların bu özelliklere sahip olduğunu göstermektedir. Cadının kendisine söyleneni düşünmeden ve söylenene itiraz etmeden kabul etmesi de onun olumsuz özelliklere sahip bir tip olduğunu yansıtmaktadır. Cadı ile yapılan anlaşma masal kahramanının ölmesine sebep olsa da bu kahraman daha sonra dirilmiştir. Kolektif bilinç, söz konusu kahramanın serüveninin henüz tamamlanmadığının farkındalığıyla kaldığı yerden devam etmesi için ölüyü diriltmiştir. Sonuç olarak yapılan anlaşma söz konusu karakterin de ölümlerle cezalandırılmasına sebep olmuştur.

Cadı karakteri Çemişgezek masallarından “Üç Oğul” adlı masalda da olumsuz özellikleriyle rol oynamıştır. Masalda anlatılanlara göre ölmek üzere olan bir padişah üç oğlundan bir istekte bulunur. Çocuklarından dünyanın en ince ve en büyük ipek kumaşını getirmelerini ister. Çocuklar üçe ayrılan bir yol ayırımına gelir. Ağabeyleri, en küçük kardeşi en kötü yoldan gönderir. Çocuk bir gölün başına gelir ve ağlar. Burada kendisini yıllar önce çok seven ve bir cadı tarafından kurbağaya dönüştürülen kızla karşılaşır. Kurbağa çocuğa neden ağladığını sorduğunda çocuk olanları anlatır. Kurbağa suyun dibinden istenilen kumaşı bulup getirir ve çocuk bunu babasına götürdüğünde babası yeni isteğini söyler. Bu da dünyanın en küçük köpeğidir. Çocuk yine aynı gölün başına gidip kurbağaya bunu söylediğinde bu istek de gerçekleşir. Babası son isteğini söyler ki bu da dünyanın en güzel kızıdır. Çocuk yine aynı gölün başına geldiğinde kurbağaya babasının isteğini belirtir. Kurbağa, çocuğun yanına gelip kendisini öpmesini söylediğinde güzel bir kıza dönüşür ve bunlar evlenip mutlu olurlar (KK-5). Kolektif bilinç, anlatı kahramanlarının erginleşme serüvenini daha etkin veya daha geçerli kılmak için cadılara sihir yapma özelliğini de kazandırmıştır. Metinde bahsedilen cadı, güzel bir kız sihir gücü sayesinde kurbağaya dönüştürmüştür. Kurbağa burada elbette bir sembol değeri taşımaktadır. O, kahramana sabırlı olması gerektiği mesajını verdiği için sabrın sembolü olmuştur. Yaşamının kalan kısmını kurbağa olarak sürdürmek ve bir kurbağa ile arkadaşlık kurmak masaldaki iki ana kahramanın sınavlarıdır. Duruma itiraz etmeden yaşamak, sabrın önemi vurgulamak açısından önemlidir. Sınavlar başarı ile sonuçlanmış ve erginleşme serüvenindeki temel amaç hasıl olmuştur.

Çemişgezek'te anlatılan “Çoban Ailesi” ve “Üç Oğul” isimli masalarda görüldüğü üzere cadılar, olumsuz özellikleriyle masalarda yer alıp kahramanın erginleşme serüvenindeki önemli bir engeli teşkil etmiştir. Bu engelin aşılmasıyla kahramanlar erginleşme adına büyük başarılar sağlamıştır. Başarının sırrında kolektif bilincin güçlü etkisi de yatmaktadır. Çünkü kolektif bilince göre kötülerin kötü bir sonu muhakkak vardır.

Devler

Mitolojik anlatılarda rol oynayan devler, fiziki ve karakteristik birçok özelliğe sahiptir. Devler, dış görünüş açısından diğer varlıklara göre çok farklı bir yapı arz etmektedir. Özellikle büyük boyutlara ve korkunç bir görünüme sahip olması, devlerin diğer varlıklardan farkını ortaya koymaktadır.

Devler, boy ve büyüklük açısından evrendeki diğer yaratıklara göre çok daha üstün ruhlar olarak düşünülmüştür (Ögel, 1995: 561). Devler, mitik anlatılara göre sınırları zorlayan büyüklüklere sahiptir. Fiziki bakımdan bu özelliklere sahip olan devler, olağanüstü güçlere sahip mitik varlıklar olmakla beraber psikolojik durumları yansıtan sembollerdir. (Özdemir, 2019: 31). Sembolik bakımdan olumsuz özelliklere sahip devler, anlatılardaki kahramanların gölge arketipini simgelemektedir. Gölge arketip, anlatı kahramanlarının ruhsal bunalımlarını, bilinçaltındaki olumsuzlukları; tasavvufi manada ise kahramanların nefsini ifade etmektedir. Bilinçaltındaki olumlu yönler veya karakterler onu gölge arketipini sembolize eden deve yönlendirmiştir. Mitik anlatılarda yer alan olumsuz nitelikli devler, halkın korkularının bütünleştiği karakterlerdir. Söz konusu devler bahsedilen yönleriyle Çemişgezek'te anlatılan masalarda da yer almıştır.

“Üç Dev” masalına göre bir hizmetkâr, hile ile şehzadenin yerine geçer. Şehzade de hizmetkârın yerine geçmek zorunda kalır. Padişahın kızı bu hizmetkâra âşık olur. Hizmetkârın kaldığı kulübenin bulunduğu semtte üç dev bulunmaktadır. Bunların biri dokuz, diğeri sekiz, üçüncüsü ise yedi başlıdır. Dokuz başlı olan dev, padişaha gidip dokuz yıllık emeğinin karşılığını ister. Padişah da korkudan kızını ona verir. Hizmetkâr olan şehzade daha önce bir kurdun kendisine verdiği iki tüyü birbirine sürterek devi öldürür. Sekiz başlı dev ve yedi başlı dev de aynı şekilde öldürülür (KK-5). Psikologlara göre üç sayısı, iki sayısının bölünmesinden ötürü ortaya çıkan zararı giderir. Üçleme dualiteyi olumsuzlamaz ve yeni bir bütünlüğe yol açar (Schimmel, 1998: 60). Metinde anlatım sayısı sembolizmi ile gerçekleşmiştir. Metne hâkim olan sembolik sayının üç olduğu görülmektedir. Üç sayısının ikinin yol açabileceği zıtlığı ortadan kaldırarak var olan eksikliği tamlıkla sonuçlandığı düşünüldüğünde metindeki kahramanın yerine getirmesi gereken görevlerin bulunduğu anlaşılacaktır. Bu görevler olumsuz özellikleriyle ön plana çıkan çok başlı üç devle sembolize edilmiştir. Devler, insan-ı kâmil olmayı hedef edinen kahramanın sembolik yolculuğunu açıklayan metinde onun bu yolculuğundaki gölge arketiplerini temsil etmiştir. Kahraman, daha önceden kendisine verilen iki kurt tüyünün de yardımıyla bilinci ile bilinçdışının oluşturduğu zıtlığı ortadan kaldırmış ve tamlığı ifade eden insan-ı kâmil mertebesine ermiştir.

Dev karakterine yer veren bir Çemişgezek masalı da “Bir Aile ve Kuyudaki Dev” adlı masalıdır. Masala göre annesiyle yaşayan bir genç, her gün ava gitmektedir. Avda dinlendiği kulübesine annesinin de gelmesini ister. Ancak annesine kulübenin yanındaki kuyuya bir şey atmamasını tembihler. Genç, avdayken annesi merak edip bir kabuk attığında kuyudan bir dev çıkar. Dev, kadınlı evlenmek ister ve evlenir. Bu evlilikten bir çocuk olur. Ağabeyi avdayken dev, kadına ağabeyi öldürmek istediğini söyler ve bunun için çeşitli girişimlerde bulunur. Küçük kardeş bu girişimleri engeller. En son dev, çocuğunu kadının öldürmesini söyler. Kadın, çocuğunu zehirleyerek öldürecektir. Bunu da onların konuşmasından duyan küçük çocuk, zehirli böreği annesinkiyle değiştirip onun ölmesini sağlar. Olanları ağabeyine anlatır (KK-7). Burada öncelikle olumsuz bir tip olan devin bir insanla ilişkisinden doğan çocuktan bahsetmek gerekmektedir. Gölge arketipini sembolize eden devin olumlu özelliklere sahip bir çocuğun dünyaya gelmesini sağlaması, anlatı kahramanının bilinçaltındaki karanlıkların aydınlık taraflarının bulunduğu işaretlerdir. Anlatının final kısmında kahramanın bilinçaltındaki aydınlıkların karanlık tarafa baskın gelmesiyle kahraman erginleşme adına gereken başarıyı yakalayabilmiştir. Bunu, kendisinin psikolojik yapısındaki bastırılan bölgeyi sembolize eden devin anne gibi güçlü bir karakterle desteklenmesine rağmen başarmıştır.

Çemişgezek'te anlatılan “Külden Eşek” adlı masal da dev motifine yer vermiştir. Masala göre ağabeylerini kaybeden kız kardeş onları anne ve babasına sorar. Anne ve baba ona külden bir eşek yapıp bu eşeğin onu ağabeylerine götüreceğini söyler. Ancak eşekten inerse eşeğin bozulacağını da söylerler. Kız, külden eşeğe binip yola koyulduğunda ağabeylerinin kaldığı kulübeye gelir. Ağabeyleri ormana avlanmaya gittiğinde kız kulübede yalnız kalır ve bir dev kulübeye gelir. Dev, kıza parmağını emmek istediğini ve bu isteğini kabul etmezse ağabeylerini yiyeceğini söyler. Kız parmağını delikten uzatır ve dev, parmağını emince kız hızlıca zayıflar. Durumdan şüphelenen ağabeyler ava gider gibi yapıp kulübenin çevresindeki bir yerde gizlenirler. Bu devin gelip kardeşlerine zarar verdiğini gördüklerinde devle mücadele edip onu öldürürler (KK-8). Masalın karakterlerinden biri olan devin insan kanından beslendiği anlaşılmaktadır. Dolayısıyla söz konusu dev vampir özellikleri göstermektedir. Sarpkaya'ya göre vampir; ölüp dirilmiş olan, büyüsel özelliklere sahip olan ve insanların kanını içerek/emerek onlara zarar veren varlıklardır. Türk halk anlatılarındaki bazı devler de bu varlıklardandır (2016: 603). Kızın ağabeyleri zarar görmesin diye onlara

vampir devden bahsetmeyip kendini ona kurban etmesi aile bağlarının sağlam yapısını yansıtmaktadır. Dev in kan içmek için küçük bir kızı kullanması ise kolektif bilincin veya anlatıcının bilinçaltının karanlık yönünü göstermektedir. Dev gibi korkunç bir varlığın küçük bir kız çocuğunun kanını içmesinde mitik tasavvurun sınırsızlığı da görülmektedir. Sonuç olarak küçük kız, ağabeylerinin durumu fark etmesiyle devin kendisine zarar vermesinden kurtulmuş ve aydınlık bilincin karanlık bilinçaltına galip geldiğini göstermiştir.

Dev tipi Çemişgezek masallarında olduğu gibi bütün masalarda olumlu (istisnai) ve olumsuz özelliklere sahiptir. Daha çok olumsuz yönleriyle ön plana çıkan devler, kahramanların erginleşme serüveninin sembolik yolculuğundaki sembolik unsurlardır. Bu bağlamda gölge arketipini sembolize eden devler, anlatı kahramanlarının insan-ı kâmil olmasını sağlayan olumsuz tiplerdir. Öldürülen veya başı/başları kesilen her dev kemale ermenin basamaklarını ifade etmektedir.

Çingene

Çemişgezek'te anlatılan masallardaki olumsuz tiplerden biri de çingenedir. Toplum, TDK sözlüğüne göre Hindistan'dan çıkıp dünyanın çeşitli yerlerinde yaşayan bir topluluk (<https://sozluk.gov.tr/>) olarak belirtilen çingeneler hakkında olumsuz düşüncelere sahiptir. Bu düşüncelerden ötürü çingeneler masallara da olumsuz tipler olarak yansımıştır. Çemişgezek'te anlatılan “Padişahın Kızı” ve “Ağa ile Yetim Kız” masallarında çingene tipine yer verilmiştir.

“Padişahın Kızı” masalına göre padişahın kızı gizemli evde uyuyan yiğidin uyanmasını kırk gün bekleyecektir. Otuz dokuzuncu gün uykusuzluğa dayanamayıp yiğidi bir çingene kıza emanet eder. Yiğit uyandığında çingene kız onu kırk gün beklediğini ve padişahın kızının da o evin hizmetçisi olduğunu söyler. O kız, odasında sabır taşına başından geçenleri anlatırken yiğit onu duyar ve çingene kıza cezalandırır (KK-9) Kırk sayısı halk anlarında birçok sembolik anlam ifade etmektedir. Kırkın en popüler anlamı olgunluktur. Masal kahramanının otuz dokuzuncu gün emanetini devretmesi onun henüz erginleşemediğinin göstergesidir. Emanetini bir çingeneye vermesi sonucunda emeğine karşılık mükâfatını alamamış hatta bir çingene bundan istifade etmiştir. Söz konusu çingene asıl kahramanın hizmetçi olduğunu belirterek emek hırsızlığı yapmıştır. Ancak çingene kötü niyetinin cezasını çekmiştir. Bu masalın başka biri varyantı olan “Yoksul Ailenin Güzel Kızı” adlı masalda ise olumsuz tip göçmen kızdır.

“Ağa ile Yetim Kız” masalına göre biri kız biri erkek iki kardeş birlikte yaşamaktadır. Bunların anneleri ölür ve babaları yeniden evlenir. Üvey anne kendi çocuklarını özenle besler. Ancak yetimler daha çok kilo alınca kıskanıp eşine onları öldürmeyi teklif eder. Kız kardeş bunu duyunca ağabeyine söyler ve birlikte evi terk ederler. Bir köye geldiklerinde köyün ağası kızını beğenir ve onunla evlenir. Erkek kardeş daha önce sihirli çeşmeden su içtiği için koça dönüşmüştür. Koç şeklindeki kardeş, ablasının yanından hiçbir zaman ayrılmaz ve hep onun ayaklarının altında uyur. Kız bir gün dereye çamaşır yıkamaya gittiğinde yanına bir çingene kadın gelir ve kızın başına kırk iğne batırıp onu göle atar. Çingene kadın, kızın kılığına girip eve gider. Kızın ağabeyi onun ablası olmadığını anlar. Köylü, koyun sürülerini bir ay boyunca hiç sulamayıp sürülere sadece tuz verir. Sonra bir anda sürüler göle salındığında göl susuz kalır ve kızı kurtarırlar. Çingeneyi de öldürüp göle atarlar (KK-2). Bu masaldaki çingene kadın, “Padişahın Kızı” masalındaki çingeneye benzer niteliklere sahiptir. Çünkü buradaki çingene kadın da masalın asıl kahramanının yerine geçmiştir. Hatta bu mertebeyi onu yaralayıp göle atarak elde etmiştir. Ancak gerçek ortaya çıkınca cezasını ölümle öder. Çingene kadın, üvey annelerinden ötürü zorlu bir hayata terk edilen kardeşlerin hayat mücadelesinde ikinci bir engel olarak rol oynamıştır.

Çingene tipi, Çemişgezek masallarında diğer olumsuz tiplerde olduğu gibi masal kahramanının gölge arketipini sembolize etmiştir. Çünkü bu tip, bireyleşme serüvenine çıkmış kahramanın karşısında duran bir engel olarak onu zor durumda bırakmıştır. Ancak çingeneler, söz konusu kahramanların erginleşme ülküsünün sınırsız gücüne karşı koyamamış ve masalların sonunda genellikle cezalandırılmıştır.

Diğer

Çemişgezek masallarındaki olumsuz tipler yukarıdakilerle sınırlı değildir. Söz konusu masalarda yukarıdaki sınıflandırmaya tabi tutulamayan olumsuz tipler de bulunmaktadır. Masalarda bunların çeşitli tipler olduğu ve farklı rollerde oynadığı görülmektedir.

“Çoban Ailesi” adlı masalda padişahın oğlu olan kahramanın teyze kızı da olumsuz tiplere örnektir. O, hile yaparak padişahın oğluya evlenmiştir. Devamında ise ana kahraman olan kızı birtakım kötülöklere maruz bırakır. Teyze kızı, söz konusu kızın kolundaki bileziği getirmesi için bir cadıyla anlaşır. (Bilezik kızın kolundan çıkınca kız ölecektir). Cadı, kendisine söylenileni yapar ve kız ölür. Gerçekler ortaya çıkınca padişahın oğlu, teyze kızını cellatlarına öldürtür. (KK-1). Masalda görüldüğü üzere teyze kızı, hilekâr davranarak sevenlerin arasına girmiş hatta söz konusu cadıyı ayarlayarak padişahın oğlunun sevdiği kızı öldürtmek istemiş ve bunu başarmıştır. Bunu sağlayan elbette teyze kızının kıskançlık duygusudur. Tüm bunlara rağmen kolektif bilinç, padişahın oğlunun sevdiği kızın ölümünü kabullenmemiş ve onu hayata tekrar geri döndürmüştür. Teyze kızı, yaptığı kötülöklere cezasını ölümle ödemiştir. Dolayısıyla sevenlerin kavuşması zaman alsa da olağanüstü bir şekilde gerçekleşebilmiştir.

Çemişgezek’te anlatılan “Fasliye” adlı masalda da olumsuz bir tip bulunmaktadır. Masal metnine göre ana karakterler, biri zengin diğeri fakir iki bacıdır. Bunlardan zengin olanı kötü karakterlidir. Fakir bacı evin ekmeğini pişirir. O, hamuru fazla tüketir diye bir bahane uyduran zengin bacı, fakir bacısını evden atar. Sonra fakir bacının serüveni başlar (KK-3) Masalın temeli iki sayısının olumsuz özellikleri ile oluşmuştur. Çünkü iki sayısı zıtlıkları ifade eder. Masaldaki zıtlık, zenginlik ve fakirliktir. Zenginlik kötü niyetin, fakirlik ise iyiliğin sembolü olmuştur. Dolayısıyla zengin bacı, fakir bacının hayat sınavı olmuştur. Hatta onu erginleşme serüvenine iten “çağrı”yı sembolize etmiştir. “*Kahramanı serüvene yönelten, çağırın bir şey olur. Kahramana kendi ortamından, kabuğundan çıkıp yeni deneyimlerden geçerek değişmesi gerektiğini anımsatan, onu buna iten bir iç dürtüdür çağrı. Bir başka deyişle, bilincin dikkatini çekmeye çalışan bilinçdışı öğelerinin, arketiplerin sesidir.*” (Gökeri 1979: 66). Fakir bacıyı serüvene iten zengin bacı dolaylı olarak bacısının erginleşip kemâle ermesini sağlamıştır. Çünkü fakir bacı, onun sayesinde birçok güçlölle karşı karşıya kalıp bunları aşabilmeyi öğrenmiştir. Sonuç olarak kötü niyetinden ötürü masalın finalinde cezalandırılmıştır.

Yukarıda devlerle ilgili bölümde değerlendirilen “Üç Dev” masalındaki bir olumsuz tip de hizmetkârdır. Masalda anlatılanlara göre padişahın oğlu bir hizmetkâr ile Şam yolunda iken bir kuyunun başına gelirler. Susadıkları için şehzade kuyuya iner. Bu, ikisinin anlaşması ile olur. Ancak suyu alınca hizmetkâr, şehzadeyi kuyudan çıkarmaya yardım etmez. Onun yerine geçme şartıyla yardım edeceğini söyler. Şehzade yolun devamına hizmetkâr olarak koyulur ve onun asıl serüveni de burada başlar (KK-5). Kolektif bilinç, olumsuz tip olan hizmetkârın karakteristik yapısını hilekârlık üzerine kurmuştur. Çünkü şehzadeye hile yaparak onun yerine geçmiş ve bir şehzade olarak onun imkânlarından faydalanmıştır. Bu durum asıl şehzade açısından hayati bir sınavdır. Şehzadenin faydalanabileceği imkânları hizmetçisinin kullandığına şahit olması, şehzade yerine hizmetkâr olarak hayatını sürmesi onun için zorlu sınavlardır. Sınavın başlangıç noktası ise bir su kuyusudur. Kuyu gibi kapalı mekânlar hem mitik hem de sembolik niteliklidir. Campbell’e göre kahramanlar buralarda yeniden doğmak üzere içeri gider. Bu mekânların girişindeki aslan, ejderha vb. varlıklar eşik muhafızlarıdır. Kahramanlar, balının karnını sembolize eden böylesi mekânlara girerken dünyevi karakterini bir yılanın derisini üzerinden atması gibi dışarıda bırakır. O, içeri girdikten sonra zamanda ölür. Kahraman buraya girerek dünya rahmine, yeryüzündeki cennete dönmüştür (2013: 108-109). Dolayısıyla “Üç Dev” masalındaki kuyu da bu yönleriyle ön plana çıkmıştır. Kahramanın erginleşme serüveni burada başlamıştır. O, içeriye şehzade olarak girip buradan hizmetkâr olarak çıkmıştır. Yolun geri kalan kısmında yaşadığı zorluklar onun erginleşmesini sağlamıştır. Ancak kötülük ise masalın sonunda cezalandırılmıştır.

“Sabır Taşı” adlı masalda ise olumsuz özelliklere sahip bir kadın tipine yer verilmiştir. Masala göre kendisine bir mezarı yedi yıl beklemesi gerektiğinin söylendiği kız tam yedi sene bekler. Yedinci sene dolduğundan mezardan çıkan genç, kendisini kimin beklediğini sorduğunda oradan geçen bir kadın kendisinin beklediğini söyleyip asıl bekleyenin emeğini hiçe sayar. Mezardan çıkan gencin mükâfatlarından faydalanır. Kız, sabır taşı ile bunları konuşurken mezardan çıkan genç, kulak misafiri olur ve olanları anlar. En son kötü kadın atların ayağına bağlanarak cezalandırılır (KK-10). Masal metni, var olan olumsuz bir durum veya yaşanan olumsuz bir olay için yılmadan beklemeyi ifade eden sabır kavramı üzerine kurulmuştur. Kahraman, bir mezarı yedi yıl boyunca sabırla bekleyecek ve “Sabırın sonu selamettir.” düsturuna atfen mükâfatını alacaktır. Ancak onca zaman süren sabırlı bekleyiş bir anlık sabırsızlık yüzünden

karşılığını bulamamış ve yıllarca süren bekleyişin mükâfatını mezarın yanından geçen kadın almıştır. Devamında ise bu kadın önceki yıllar da mezarı beklediğini ifade ederek yalan söylemiş ve kötü niyetini gün yüzüne çıkarmıştır. Sonuç olarak yalan sayesinde kazanılan mükâfatın ömrü kısa olmuş ve kötü niyetli kadın atların ayaklarına bağlanarak cezalandırılmıştır.

Çemişgezek'te anlatılan masallardan “Cüce ile İnsanlar” adlı masal da bir olumsuz tip bulunmaktadır. Masala göre ormanda yaşayan bir cüce ormana gelen insanları yakalayıp onları kendi hizmetinde çalıştırmaktadır. Onun hilesini fark eden birisi köye gidip durumu halka anlatır. Kimse inanmayınca bu adam bir tuzak kurup cüceyi ormandaki bir kafese hapseder. Gelip köylüye anlattığında gidip kafese bakarlar ki cüce gitmiştir. Dolayısıyla köylü bu adamı deli ilan eder. Adam tekrar cücenin peşine düştüğünde cüce, adamı kovalamaya başlar ve adam tesadüfen cücenin yuvası olan mağaraya düşer. Mağarada cücenin daha önce yakalayıp hizmetinde çalıştırdığı insanlar da bulunmaktadır. Adam mağaradaki biriyle anlaşır bağlı oldukları zinciri cüceye dolayarak onu yakalar. Cüceyi kafese koyup köye götürürler ve adamı deli ilan eden köylü adamdan özür diler (KK-11). Bir cücenin bir köy halkını kandırıp insanları zor durumda bırakabilmesi onun zeki ve güçlü olduğunu göstermektedir. Zekâsını ve gücünü kötüye kullanıp köy halkına musallat olan cüce, halktan biri tarafından takibe alınır. Bu kimse öylesine istikrarlı ve mücadeleci bir karaktere sahiptir ki deli mührü yemesine rağmen kötülüğün cezalandırılması için mücadelesinden vazgeçmez. Hatta cücenin mağarasında zincirlerle bağlı hâlde tutsakken bile mücadelesini sürdürmüştür. Çünkü onun da erginleşmek gibi bir gayesi bulunmaktadır. Sonuç olarak adam cüceye galip gelmiş ve gayesine ulaşmıştır.

“İki Kardeş” adlı masal da bu çalışmanın konusuna örnek bir masaldır. Masala göre bir erkekle bacısı bir çayıra ot biçmeye gider. Dinlenme sırasında bacı uyur. O uyurken bir yılan gelip kızın ağzından karnına girer. Kızın karnı büyüdüğünde ağabeyi onun hamile kaldığını düşünüp bacısını bir dağa terk edip gider. Bacı ağabeyine beddua eder. Sonra kız bir çayıra gelip yattığında karnındaki yılan dışarıdaki bir yılanla haberleşip dışarı çıkar. Kızın ağabeyine ettiği beddua gerçekleşince olumsuz durumun çaresi yine bacısı olur ve onu zor durumdan kurtarır (KK-12) Bu masalın başka bir varyantı olan “Hacılar” adlı masalda da erkek kardeş kız kardeşini öldürmek için görevlendirilmiştir. Kızın suçsuz olduğunu fark etmesine rağmen onu götürüp bir dağa terk etmiştir. Ancak kızın bedduası gerçekleşince bacısından medet ummuştur (KK-5). Aynı masalın iki metninde de olumsuz tip erkek kardeşlerdir. Birinci metinde erkek kardeş kız kardeşinin suçsuz olduğunu farkında değildir. Ancak ikinci metinde erkek kardeşin kız kardeşinin suçsuz olduğunu farkında olduğu belirtilmiştir. Kardeşin suçsuz olduğunu farkında olsun veya olmasın bir ağabeyin kız kardeşini dağa terk etmesi beklenmeyecek bir davranıştır. Kardeş hatalı olsa bile ağabeyden beklenen davranış, kardeşi sahiplenmek olmalıdır. Kız kardeşin bedduası onun çaresiz ve kimsesiz kaldığının bir ifadesidir. Onun Allah'tan başka kimsesi yoktur. Allah'a sığınmış ve ağabey bu yüce güç tarafından cezalandırılmıştır. Bedduanın kabul olması, iyinin kötüye galibiyetini sembolize etmektedir. Hatta cezalandırılan ağabeyin kız kardeşinden medet umması da iyiliğin, affedebilme yetisinin yüceliğini ifade etmektedir.

“Hacılar” adlı masalda olumsuz bir tip daha bulunmaktadır. Ağabeyi tarafından bir dağa terk edilen kız ormana gidip bir ağacın kabuğunda saklanır. Bir avcı köpeği onu bulup evine götürür. Avcı, kızla evlenir ve bunların üç çocukları olur. Kız, kocasına kendisini ailesinin yanına göndermesini söyler. Avcı da eşini ve çocuklarını bir arkadaşına emanet edip ailesinin yanına gönderir. Aileyi emanet alan bu adam kızla evlenmek ister. Kız bu isteği reddettiğinde adam, kızın üç çocuğunu sırayla öldürür. Kız, namaz kılama bahanesiyle bu adamdan kaçıp bir çobana sığınır. Çobanın yardımıyla ailesinin yanına gider (KK-5). Emanet hem dinî hem de vicdani anlamda önemli olup büyük sorumluluk gerektiren bir olgudur. Ona sahip çıkmak dinden öte vicdanla bağlantılıdır. Avcının ailesini evine götürmesi için arkadaşına emanet etmesi, onun vicdanına güvendiğini göstermektedir. Arkadaşın aldığı emanet onun vicdan sınavıdır. Ancak kendisine emanet edilen aileyi, namusu korumaktansa onu ele geçirmeye niyetlenerek sınavını başarısızlıkla sonuçlandırmıştır. Hatta aileye ait çocukları öldürerek aklın, mantığın sınırlarını zorlayacak derecedeki kötü bir karaktere bürünmüştür. Masalın finalinde akıbeti belirtilmeyen bu karakter, kolektif bilinçte ölümle cezalandırılmış olmalıdır.

Çemişgezek masallarından “Yüzük” adlı masalda da olumsuz özelliklere sahip bir tip bulunmaktadır. Masala göre yaşlı bir anne ve oğlu çok fakirdir. Bu çocuk, çocukların taş attığı hayvanları eve getirir, onları besleyip büyütür. Bu hayvanlardan yılan, büyüdüğünü ve artık evine dönmek istediğini söylediğinde çocuk

da onu takip etmeye başlar. Çocuk, yılanı bırakmak istemez ancak yılan ona bir yüzük verip bu yüzüğün onun tüm dileklerini gerçekleştirebileceğini söyler. Çocuk ve annesi zengin olur hatta çocuk sevdiği kızı alıp onunla evlenir. Evlendiği kız yüzüğü alır ve kaçıp gider. Çocuğun daha önce besleyip büyüttüğü kedi ve köpek bu kadını takip eder. Kadın onları fark edince yüzüğü yutar. Sonra kadın, kedi yüzünden hapşırınca yüzük denize düşer. Kedi ile köpek ağlamaya başlar. Onları gören balıkçı, kedi ile köpeğe iki balık verir ve yüzük balığın karnından çıkar. Çocuk padişahın kızı ile evlenir (KK-6). Hayvanları zor durumdan kurtarıp onları sahiplenen çocuk yaptığı iyiliklerin karşılığını almıştır. Sembolik manada sonsuzluğu temsil eden yüzük, yeniden doğumun sembolü olan yilandan alınarak hayal edilebilecek bir hayatın kapılarını aralamıştır. Ancak bu hayata anlam katacağı düşünülen kız, yüzüğü alıp ortadan kaybolunca çocuk, başladığı noktaya geri dönme problemiyle karşı karşıya kalmıştır. Daha önceden yapılan iyilikler karşılığını yitirmemiş ve sadakatin timsali köpek, kedinin de yardımıyla kötü niyetin takipçisi olmuştur. Yüzüğün engin denizlerde kaybolması bile iyiliğin karşılığını engellememiştir. Çoruhlu'ya göre bereketin, bolluğun ve refahın timsali (2013:177) olan balık, masal kahramanına bolluk ve bereket getiren yüzüğü geri getirmiştir. Sonuç olarak da söz konusu kahraman, padişahın kızıyla evlendirilerek iyiliklerinin karşılığını almış olur.

Sonuç

Anadolu'nun hemen her yerinde anlatılan masallar iyisiyle kötüsüyle birçok karaktere yer vermiştir. Tunceli'nin Çemişgezek ilçesinde anlatılan masallar da bu masallara örnektir. İlçenin merkezinde ve çeşitli köylerinde tarafımızdan derlenen masalarda birçok olumsuz karaktere yer verildiği görülmektedir. Bunlar anne, üvey anne, kıskanç kardeşler, cadılar, devler, çingene ve bu tasnife tabi tutulamayan diğerleri şeklindedir. Söz konusu olumsuz tipler elbette sadece Çemişgezek'te anlatılan masalların değil dünyanın hemen her yerinde anlatılan masalların olumsuz tipleridir.

Sembolik dilin hâkim olduğu masalarda yer alan olumsuz tiplerin birçoğu da sembolik unsur niteliği taşımaktadır. Söz konusu tiplerin sembolik olarak ifade ettiği anlam katmanları “gölge” çatısı altında toplanmaktadır. Başka bir deyişle Çemişgezek masallarındaki olumsuz tipler, dünyanın her yerinde anlatılan diğer tüm masalarda olduğu gibi erginleşme serüvenindeki kahramanların “gölge”lerini sembolize etmiştir. Erginleşmek için birtakım engelleri aşması gereken kahramanlar bu engelleri ifade eden “gölge”lerini başarısızlığa uğratarak aradıkları ben'e ulaşmışlardır.

Çemişgezek'ten derlenen masalların olumsuz tiplerini tespit edip bunları gerek sembolik gerek mitik bağlamda değerlendirmeyi, tasniflendirmeyi amaçlayan bu çalışma aynı zamanda literatüre Çemişgezek'te de masal anlatma geleneğinin yaşamış olduğunu haber vermeyi amaçlamaktadır. Derleme çalışmalarıyla yörenin çalışmaya konu olan masalların dışında da geniş bir masal külliyatına sahip olduğu görülecektir. Temennimiz söz konusu masalların da derleme çalışmaları sonucunda çeşitli bakış açılarıyla bilimsel değerlendirmelere konu olup literatüre kazandırılması yönündedir.

Kaynaklar

- CAMPBELL, J. (2013). *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu*. (Çev.: Sabri Gürses), İstanbul: Kabalcı Yayıncılık.
- ÇETİNDAG SÜME, G. (2011). *Köroğlu Merkezli Hikâyelerin Sembolik Açılımı*, Doktora Tezi, Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- ÇORUHLU, Y. (2013). *Türk Mitolojisinin Ana Hatları*. İstanbul: Kabalcı Yayıncılık.
- DUMAN, M. (2017). *Türk Halk Anlatmalarında Olumsuz Tipler -Mit, Destan, Halk Hikâyesi-*. Doktora Tezi, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- GÖKERİ, A. İ. (1979). *Arketiplere Dayanan Yeni Bir İnceleme Yönteminin Tanıtılarak İngiliz ve Türk Edebiyatında Bazı Romans ve Epik Niteliğinde Yapıtlara Uygulanması*. Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi DTCF İngiliz Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı.
- KAPLAN, M. (2014). *Türk Edebiyatı Üzerinde Araştırmalar 3 (Tip Tahlilleri)*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- MEIER, C. A. (2022). *Jung: Arketipler, Rüyalarda ve Din* (Çev.: Süha Zaimoğlu), İstanbul: Lejand Kitap.
- ÖGEL, B. (1995). *Türk Mitolojisi 2*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.

- ÖZDEMİR, S. D. (2019). *Türk Halk Anlatılarında Dev Motifi*. Doktora Tezi, Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- SARPKAYA, S. (2016). “Türk Kültüründe Vampir: Türk Dünyası Anlatıları ve İnançlarından Hareketle Türk Kültüründe Kan İçen Olağanüstü Varlıklar” *III. Genç Akademisyenler Sempozyumu Bildiriler Kitabı*. Ankara: Gazi Üniversitesi. 583-615.
- SCHIMMEL, A. (1998). *Sayıların Gizemi* (Çev. Mustafa Küpüşoğlu), İstanbul: Kabalcı Yayınları.
- URAZ, M. (1994). *Türk Mitolojisi*. İstanbul: Düşünen Adam Yayınları.

İnternet Kaynakları

URL-1: <https://sozluk.gov.tr/> (Erişim: 28.09.2022).

Sözlü Kaynaklar

- KK-1:** Yeter Karaduman, Çemişgezek 1957, İlkokul Mezunu, Ev Hanımı. (Görüşme: 21.02.2015).
- KK-2:** Pembe Yemiş, Pertek 1962, İlkokul Mezunu, Ev Hanımı. (Görüşme: 07.02.2015).
- KK-3:** Hatice Özçelik, Çemişgezek 1929, İlkokul Mezunu, Ev Hanımı. (Görüşme: 20.02.2015).
- KK-4:** Dursun Kartal, Komer 1943, İlkokul Mezunu, Emekli. (Görüşme: 19.02.2015).
- KK-5:** Hacı Veli Kaya, Çemişgezek 1967, İlkokul Mezunu, Çiftçi. (Görüşme: 21.02.2015).
- KK-6:** Zülfiye Baran, Çemişgezek 1973, İlkokul Mezunu, Ev Hanımı. (Görüşme: 18.02.2015).
- KK-7:** Yeter Karayıldırım, Çemişgezek 1932, İlkokul Mezunu, Ev Hanımı. (Görüşme: 15.02.2015).
- KK-8:** Sultan Koyun, Çemişgezek 1962, İlkokul Mezunu, Ev Hanımı. (Görüşme: 15.02.2015).
- KK-9:** Sevim Yıldırım, Çemişgezek 1944, İlkokul Mezunu, Ev Hanımı. (Görüşme: 23.02.2015).
- KK-10:** Hanım Abay, Çemişgezek 1971, İlkokul Mezunu, Ev Hanımı. (Görüşme: 19.02.2015).
- KK-11:** Seher Yıldırım, Karavenk 1943, İlkokul Mezunu, Ev Hanımı. (Görüşme: 19.02.2015).
- KK-12:** Ahmet Fevzi Akyürek, Çemişgezek 1939, İlkokul Mezunu, Emekli. (Görüşme: 21.02.2015).

Makale Bilgisi / Article Info

Geliş / Recieved: 21.07.2022

Kabul / Accepted: 06.10.2022

Araştırma Makalesi/Research Article



DOI: 10.55666/folklor.1146636

COVID-19 SALGINI NEDENİYLE GELENEKLERİN SANAL ORTAMA TAŞINMASI: EVLENME ÖRNEĞİ

Esra TARHAN*

Öz

Deprem, yangın, sel, savaş ve küresel salgın gibi olaylar tüm toplumu derinden etkileyen durumlardır. Bu tür afetler veya olaylar toplum düzenini, adetlerini, geleneklerini, göreneklerini, toplumsal alışkanlıklarını yeniden gözden geçirmeyi gerektirmektedir. Çünkü toplumlar bu tür durumlar neticesinde ciddi değişimlerle karşı karşıya kalabilmektedirler. Söz konusu köklü değişimler toplumun her kademesinde hissedilmektedir. Covid-19 salgını da tüm dünyayı etkisi altına alan ve ciddi kısıtlamaları beraberinde getiren bir salgındır. 2020 yılının mart ayında Dünya Sağlık Örgütü tarafından Covid-19'un küresel salgın hastalık olduğu duyurulmuştur. 2019 yılının son dönemlerinden itibaren tüm dünyayı etkisi altına almaya başlayan Covid-19 da insanların yaşamının her safhasında ciddi değişimleri beraberinde getirmiştir. Covid-19 salgını ilk olarak Çin Halk Cumhuriyeti'nin Wuhan kentinde ortaya çıkmıştır. Türkiye'de ise Sağlık Bakanlığı tarafından 11 Mart 2020 tarihinde salgının başladığı açıklanmıştır. Bu tarihten itibaren, Covid-19 tüm ülkelerde olduğu gibi Türkiye'de yaşayan insanların yaşamlarında da hem geçici hem de kalıcı birtakım değişimlere sebep olmuştur. Salgının küresel boyutta olduğu anlaşıldığından dünya üzerinde bulunan ülkelerin salgının yayılımını azaltmak için ciddi kısıtlamalara gittikleri bir süreç ortaya çıkmıştır. Koronavirüs nedeniyle getirilen kısıtlamalar sosyal, ekonomik ve kültürel alanları etkisi altına almış ve birtakım olumsuzlukları beraberinde getirmiştir. Bu olumsuzlukları en aza indirmek isteyen toplumlar ciddi bir mücadele örneği sergilemişlerdir. Toplumun sahip olduğu maddi ve manevi kültürel değerler doğrultusunda şekillenen halkbilimsel unsurlar da salgın sürecinde değişime uğramıştır. Sahip olduğumuz gelenekler, görenekler, âdetler ve törensel uygulamalar Covid-19 salgınından etkilenmiştir. Bu etkilerin neler olduğu ise ancak yapılan çalışmalarla ortaya konulabilmektedir. Bu düşünceden hareketle çalışmada, halkbilimsel unsurlardan biri olan ve geçiş dönemleri içerisinde değerlendirilen evlenme ile ilgili aşamalarda farklı uygulamalar, değişimler değerlendirilmeye çalışılmıştır. Bu aşamada Türkiye Cumhuriyeti İçişleri Bakanlığı tarafından 16 Mart 2020 tarihinden itibaren yayınlanmaya başlayan salgınla mücadele kısıtlamaları doğrultusunda Türkiye'de salgının gölgesinde gerçekleştirilen evliliklerle ilgili olarak internet ortamında yer alan ve 2020 yılının mart ayından başlayarak 2021 yılının temmuz ayına kadarki süreçte ulaşılabilen haber, video, fotoğraflar incelenmiştir. Söz konusu veriler sınırlı süreyi ve çevreyi kapsadığı için evlilikle ilgili genel uygulamalara dair tüm verileri içermemektedir. Çalışma kapsamında salgın nedeniyle evlilik aşamalarının geleneksel uygulamalarındaki değişimlerin neler olduğu sorgulanmıştır. Evlilik aşamaları dikkate alınarak, internet ortamında tespit edilebilen haber, video ve fotoğraflar doğrultusunda salgın döneminde evlilikle ilgili uygulamalar ve bu uygulamalara yönelik olarak insanların buldukları çözüm yolları değerlendirilmiştir. Buna göre, Covid-19 salgını nedeniyle gelin ve damat adaylarının evlilik süreçlerinde internet kullanımını artmış ve evliliğe dair aşamalar elektronik kültür ortamında yeni bir boyut kazanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Covid-19, salgın, gelenek, sanal ortam, evlenme.

* Arş. Gör. Dr., Çukurova Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Adana/Türkiye, ozkayae@cu.edu.tr, ORCID: 0000-0001-8018-9461.

TRANSPORTING TRADITIONS TO VIRTUAL ENVIRONMENT DUE TO THE COVID-19 EPIDEMIC: THE EXAMPLE OF MARRIAGE

Abstract

Events such as earthquakes, fires, floods, wars and global epidemics are situations that deeply affect the society. Such disasters require reconsidering the social order, customs, traditions and social habits. Because societies can face serious changes as a result of such situations. These changes are felt at every level of society. The epidemic has affected the whole World and brought serious restrictions with it. In march 2020, it was announced by the World Health Organization that Covid-19 is a global epidemic disease. Covid-19, which affected the whole world in 2020, brought serious changes in every stage of people's lives. The Covid-19 outbreak first appeared in the city of Wuhan, People's Republic of China. In turkey, the outbreak was announced by the Ministry of Health on March 11, 2020. Since this date, serious changes have started to be seen in the lives of people living in Turkey. Since this date, Covid-19 has caused both temporary and permanent changes in the lives of people living in Turkey, as in all countries. Since the epidemic was understood to be on a global scale, a process has emerged where countries around the world have made serious restrictions to reduce the spread of the epidemic. The restrictions of the coronavirus have affected social, economic and cultural areas and brought some negativities. Societies that want to minimize these negativities have put forward a serious example of struggle. Folkloric factors shaped in line with the cultural values of the society have also been significantly affected by the epidemic. Our customs, traditions and ceremonial practices have been affected by the Covid-19 epidemic. In this study, different practices and changes in the stages of marriage which are evaluated in the transitional periods, are examined. At this stage, in line with the restrictions on combating the epidemic, which started to be published by the Ministry of Internal Affairs of the Republic of Turkey as of March 16, 2020, the news, videos and photographs on the internet regarding the marriages realized in the shadow of the epidemic in the period from March 2020 to July 2021 were examined. It does not include all data on general practices related to marriage, since the data covers a limited period of time. The changes in the traditional practices of marriage stages due to the epidemic were evaluated. Considering the stages of marriage, the applications related to marriage during the epidemic period and the solutions that people found for these applications were evaluated in line with the news, videos and photographs that can be found on the internet. Accordingly, due to the Covid-19 epidemic, the use of the internet by the bride and groom candidates in their marriage has increased and the stages of marriage have gained a new dimension in the electronic cultural environment.

Keywords: Covid-19, epidemic, custom, virtual environment, marriage.

Giriş

Kültür, toplumun sahip olduğu maddi ve manevi değerler bütünüdür bünyesinde barındırmaktadır. Bir toplumun beraberlik ruhuyla ve grup bilinciyle gerçekleştirdiği tüm törenler, kutlamalar ile bunlara bağlı uygulamalar kültürün birer parçası konumundadır. Bu açıdan bakıldığında “bayramlar, düğünler, törenler, kutlamalar her toplum için anlamlı ve önemlidir” (Altun, 2008: 15). Türk toplumu açısından da son derece önemli olan bu tür etkinlikler, kutlamalar Türk kültürünün aynasıdır. Bu yönüyle bakıldığında hayatın geçiş dönemlerinde de pek çok uygulamayla ve törenle karşılaşmaktadır.

Kişilerin yaşamlarında doğum, evlenme ve ölüm olmak üzere başlıca üç geçiş dönemi bulunmaktadır. Geçiş dönemleri çevresinde pek çok âdet, töre, dinsel ve büyüsel işlem yer almaktadır (Örnek, 1976: 131). Doğum, evlenme ve ölüm çerçevesinde gerçekleştirilen uygulamalar ve gelenekler “yöresel bölgesel ve milli kültürlerin önemli bir halkasını oluşturur” (Karakaş, 2014:115). Bu geçiş dönemlerinden biri olan evlenme “tören, töre, âdet, gelenek ve görenek bakımından zengin bir tablo çizmektedir” (Örnek, 1976: 185). Evlenme ile ilgili yapılan çalışmalar “kültürün taşıyıcılığı” ve “kültürel etkileşim” açısından önemli bilgiler sunmaktadır (Şişman, 2001:465).

“Evlenmek ile kurmak, sahip olmak sözcükleri arasında yapıcı bir özellik (paralellik) vardır; aile olmak, yuva kurmak, ocak kurmak, ocağı olmak, evi olmak, barkı olmak, yuvası olmak gibi” (Yıldırım, 2019: 175). Eski dönemlerde görücü usulü evlilikler daha yaygınken günümüzde gençler genellikle eş seçimlerini kendileri yapmaktadırlar (Okuşluk Şenesen, 2011:91). Toplumsal yapının temeli olması nedeniyle aile kurmak evlenme durumuna evrensel bir değer yüklemiştir. Evlenme, bağlı bulunulan kültür dairesine bağlı olarak belirli kurallar çerçevesinde gerçekleştirilmektedir. Dolayısıyla evlilik sürecine ait gelenek, görenek, âdet ve töre ait olduğu toplumun evlenme kültürünü meydana getirmektedir (Başçetinçelik, 2009:149). Evlilik, yeni bir hane kurmak ve toplumdaki statüsünü farklılaştırmak açısından kadın ve erkek için yeni bir hayat düzeninin başlangıcıdır.

Evlenmeye dair gelenekler ve görenekler Türk toplumunda oldukça işlevseldir. Covid-19 salgını toplumu her konuda olduğu gibi evlilik gelenek ve görenekleri konusunda da birtakım çözüm yolları bulmaya sevk etmiştir. Evlilik süreçlerini istedikleri şekilde gerçekleştiremeyeceklerini anlayan gelin ve damat adayları hayatlarının en önemli geçiş törenlerine ilişkin kutlamaları internet ortamına taşımışlardır. Ancak salgın koşulları bireyleri evlilik süreçleri için internet ortamını daha aktif kullanır hale getirmiştir.

“Gelenek” ve “değişme” kavramları birbirine zıt kavramlar gibi görünse de zamanın, mekânın ve kültürel çevrenin değişimi ile kültürün teknolojik boyutu kültürün kendi içindeki birimlerini de değiştirmektedir (Ekici, 2008: 34). Kültürel değişimler toplumların gelişmesinde en önemli faktördür (Turhan, 2021:13). Küreselleşmenin etkisiyle yerel kültürler arasındaki etkileşim yeni kültür kalıplarının ortaya çıkmasını sağlamıştır. Özellikle teknolojik gelişmelerin etkisinin bu noktada çok belirleyici olduğu dikkat çekmektedir. Evlenme ritüelleri kültürel etkileşim ve değişim süreçlerine göre şekillenmektedir (Aliçavuşoğlu-Boyraz, 2021:60). Covid-19 sürecindeki evlilikleri “gelenek” ve “değişim” kavramları açısından değerlendirdiğimizde evlenme geleneklerinde süreklilik arz eden bir değişimin olmadığı görülmektedir. Salgının yarattığı zaruri sebepler dolayısıyla evliliğin özellikle icra ortamında geçici süreliğine bir değişim görülmüş ve evliliğin icra ortamlarından biri sosyal medya olmuştur. Normalleşme süreciyle birlikte internet ortamı evlilik süreçleri açısından salgın dönemindeki kadar yaygın kullanılmamıştır.

Deprem, yangın, sel, savaş ve küresel salgın gibi olaylar tüm toplumu derinden etkileyen durumlardır. Bu tür afetler veya olaylar toplum düzenini, âdetlerini, geleneklerini, göreneklerini, toplumsal alışkanlıklarını yeniden gözden geçirmeyi gerektirmektedir. Çünkü toplumlar bu tür durumlar neticesinde ciddi değişimlerle karşı karşıya kalabilmektedirler. Söz konusu köklü değişimler toplumun her kademesinde hissedilmektedir. Covid-19 salgını da tüm dünyayı etkisi altına alan ve ciddi kısıtlamaları beraberinde getiren bir salgındır. 2020 yılının mart ayında Dünya Sağlık Örgütü tarafından Covid-19’un küresel salgın hastalık olduğu duyurulmuştur. 2019 yılının son dönemlerinden itibaren tüm dünyayı etkisi altına almaya başlayan Covid-19 da insanların yaşamının her safhasında ciddi değişimleri beraberinde getirmiştir. Covid-19 salgını ilk olarak Çin Halk Cumhuriyeti’nin Wuhan kentinde ortaya çıkmıştır. Türkiye’de ise Sağlık Bakanlığı

tarafından 11 Mart 2020 tarihinde salgının başladığı açıklanmıştır. Bu tarihten itibaren, Covid-19 tüm ülkelerde olduğu gibi Türkiye’de yaşayan insanların yaşamlarında da hem geçici hem de kalıcı birtakım değişimlere sebep olmuştur. Salgının küresel boyutta olduğu anlaşıldığından dünya üzerinde bulunan ülkelerin salgının yayılımını azaltmak için ciddi kısıtlamalara gittikleri bir süreç ortaya çıkmıştır.

Koronavirüs nedeniyle getirilen kısıtlamalar sosyal, ekonomik ve kültürel alanları etkisi altına almış ve birtakım olumsuzlukları beraberinde getirmiştir. Bu olumsuzlukları en aza indirmek isteyen toplumlar ciddi bir mücadele örneği sergilemişlerdir. Toplumun sahip olduğu maddi ve manevi kültürel değerler doğrultusunda şekillenen halkbilimsel unsurlar da salgın sürecinde değişime uğramıştır. Sahip olduğumuz gelenekler, görenekler, âdetler ve törensel uygulamalar Covid-19 salgınından etkilenmiştir. Bu etkilerin neler olduğu ise ancak yapılan çalışmalarla ortaya konulabilmektedir. Bu düşünceden hareketle çalışmada, halkbilimsel unsurlardan biri olan ve geçiş dönemleri içerisinde değerlendirilen evlenme ile ilgili aşamalarda farklı uygulamalar, değişimler değerlendirilmeye çalışılmıştır. Bu aşamada Türkiye Cumhuriyeti İçişleri Bakanlığı tarafından 16 Mart 2020 tarihinden itibaren yayınlanmaya başlayan salgınla mücadele kısıtlamaları doğrultusunda Türkiye’de salgının gölgesinde gerçekleştirilen evliliklerle ilgili olarak internet ortamında yer alan ve 2020 yılının mart ayından başlayarak 2021 yılının temmuz ayına kadarki süreçte ulaşılabilen haber, video, fotoğraflar incelenmiştir. Söz konusu veriler sınırlı süreyi ve çevreyi kapsadığı için evlilikle ilgili genel uygulamalara dair tüm verileri içermemektedir. Çalışma kapsamında salgın nedeniyle evlilik aşamalarının geleneksel uygulamalarındaki değişimlerin neler olduğu sorgulanmıştır. Evlilik aşamaları dikkate alınarak, internet ortamında tespit edilebilen haber, video ve fotoğraflar doğrultusunda salgın döneminde evlilikle ilgili uygulamalar ve bu uygulamalara yönelik olarak insanların buldukları çözüm yolları değerlendirilmiştir.

1. Covid-19 Salgını Sürecinde Düğün Ekonomisi

Covid-19 salgını pek çok sektörü etkilemiştir. Düğün, pek çok sektörle bağlantılı olduğu için düğünlerle ilgili kısıtlamalar bu sektörleri doğrudan etkilemiştir. Dolayısıyla söz konusu sektörlerin salgın sürecindeki durumlarını da ele almak gerekmektedir. İlk değerlendirmede tüm sektörlerin olumsuz etkilenebileceği düşünülmektedir. Ancak bu konuyla ilgili yapılan araştırmalara göre düğün alışverişlerinde tüketicilerin daha çok sanal alışverişlere rağbet gösterdikleri anlaşılmaktadır. Hatta mal tedarikinde sıkıntı yaşayan sanal alışveriş firmaları esnaflarla anlaşmalar yaparak bu problemi çözmeye çalışmışlardır. Böylece söz konusu sanal alışveriş firmaları hem esnafa destek olmuş hem de tüketicinin taleplerini daha kısa sürede ve daha hızlı bir şekilde karşılamışlardır.

2020 yılının mart ayında yayınlanan genelge ile birlikte düğün sektörüne hizmet veren çeyiz ürünleri satan esnaflar, gelinlikçi, fotoğrafçı, garson, pastacı, müzisyen vb. gibi pek çok kişi bu süreçten olumsuz yönde etkilenmiştir. 1 Haziran 2021 tarihinde yayınlanan genelgeye kadar bu durum devam etmiştir. Kapalı düğün salonlarında azami 100 kişiye izin verilmesi ve açık havada katılımcı sınırlamasının 2021 yılının yaz ayında kaldırılmasıyla düğünle ilişkili sektörlerde ve çalışanların durumlarında bir iyileşme hali gözlenmiştir.

Covid-19 salgını öncelikle çeyiz sektörünü oldukça olumsuz yönde etkilemiştir. Düğünlerin ertelenmesi, tedbirlerden dolayı gelin adaylarının çeyiz mağazalarına gidip alışveriş yapabilecekleri zamanlarının kısıtlı olması gibi sebepler çeyiz sektöründeki olumsuzlukta etkili olmuştur. Bunun yanında internet üzerinden çeyiz alışverişleri devam etmiştir. Gelin adayları çeyiz ihtiyaçlarını çeşitli markaların oluşturdukları setler halinde ya da ihtiyaçları dâhilinde internet ortamında satın almışlardır. Görüldüğü gibi, internet salgın döneminde sadece çeşitli amaçlarla iletişim kurmak için değil, ihtiyaçların satın alınabilmesi için de en çok kullanılan kaynaklardan biri olmuştur. Salgın sürecinde çeyiz alışverişi yapanlar diğer gelin adaylarına fikir verebilmek adına videolar çekerek internet ortamında paylaşmışlardır. Böylece almak istedikleri ürünlerin avantajlarını ve dezavantajlarını diğer gelin adaylarına göstermek istemişlerdir (URL-18, Erişim Tarihi: 16.03.2022). Çeyiz alışverişi yapmak isteyen gelin adayları bu videolar sayesinde fikir sahibi olmuşlardır. Bu durum içinde bulunulan koşullara ve teknolojik imkânlarla bağlı olarak geleneklerimizin de yeniden şekillendiğine dair bir örnek teşkil etmektedir. Çeyiz ürünlerini kurumsal mağazalarda değil de küçük dükkânlarda satan esnaflar salgın döneminde en fazla zarar gören kesimlerden

biri olmuştur. Çünkü hem evlilik oranları azalmış hem de dışarı çıkma konusunda saatin kısıtlı olması butik dükkân işleten çeyiz satıcılarının geçinmesini zorlaştırmıştır (URL-19, Erişim Tarihi: 16.03.2022).

Gelinin ve damadın sevdiklerini düğünlerine davet etmek için bastırdıkları davetiyeler salgın sürecinde yeni bir boyut kazanmıştır. Düğün yapmak isteyenleri ekonomik açıdan zorlayan bir dönem olması nedeniyle basılı davetiyelerin daha uygun fiyatlı olanları veya dijital ortamda hazırlanan davetiyeler daha fazla tercih edilmiştir. Gelin ve damat adaylarının davetiye tercihleri salgının kültür ekonomisi üzerindeki etkisini göstermektedir. Salgın davetiye fiyatlarının artmasına sebep olmuş ve düğün yapacak aileler maddi olanaklarını yeniden gözden geçirmek zorunda kalmışlardır. Covid-19 salgınının Türkiye’de de görülmeye başlamasıyla birlikte düğünlerin sayısında ciddi bir azalma görülmüştür. Buna bağlı olarak davetiye dağıtma geleneği de olumsuz yönde etkilenmiştir. Düğünlere katılacak kişi sayısının sınırlı olması sebebiyle basılacak davetiye sayısı azalmıştır. Önceden ortalama 1000 civarında bastırılan davetiye sayısının salgında 100-200 adede kadar düştüğü belirtilmektedir (URL-20, Erişim Tarihi: 22.02.2022). Salgın nedeniyle davetiyelerin elden dağıtılmasının sosyal teması artırma ihtimali de davetiyelerin az sayıda basılmasına sebep olmuştur. Gelin ve damat adaylarının e-posta, facebook, instagram gibi dijital ortamlarda davetiyelerini veya e-davetiyelerini paylaşmaları sağlık açısından oluşabilecek riskleri azaltmıştır.

Salgın süreci gelinlikçileri ve bu işle uğraşan moda evlerini olumsuz yönde etkilemiştir. Bazı işletmeler sektördeki durgunluk nedeniyle işyerlerini geçici olarak kapatırken kimileri de sadece nikâh yapılmasına izin verilmesi üzerine nikâhta gelinlik giymek isteyenlere hizmet vermeye devam etmiştir (URL-21, Erişim Tarihi: 22.02.2022). 1 Haziran 2021 tarihinde sınırlı sayıda katılımcıyla düğün yapılmasına izin verilmesi üzerine ise gelinlikçiler talebe yetişemediklerini belirtmişlerdir. Kısmi normalleşme ile birlikte gelinlikçilerin yoğun mesai yaptıkları belirtilmektedir. Bu süreçte gelin adaylarının daha çok gösterişli gelinlikleri tercih ettikleri ifade edilmektedir. Ayrıca nişan ve nikâh kıyafetlerine olan ilginin de devam ettiği görülmektedir (URL-22, Erişim Tarihi: 07.03.2022). Bazı gelinlik firmaları ise “evde dene hizmeti” sunmaya başlamış ve böylece gelinlik alışverişi sürecini sürdürmeye çalışmışlardır (URL-24, Erişim Tarihi: 24.02.2022). Başka bir ifadeyle salgına yönelik kısıtlamalar ya da normalleşme hareketleri düğünle ilgili sektörlerin seyrini belirlemiştir.

Koronavirüs salgını kapsamında düğünlerde yer alan müzisyenleri de değerlendirmek gerekmektedir. Buna göre salgın sürecinde müzisyenlerin durumuyla ilgili yapılan bir çalışmaya göre “düğünde çalan müzisyenlerin gelir durumlarıyla ilgili olarak “yeterli düzeyde” şeklinde görüş bildikleri görülmektedir. Ancak katılımcıların çoğunun ek iş yapma durumunun olması da önemlidir. Ek işe ihtiyaç duyulma durumunun, salgının etkisiyle de derinleşmiş olduğunu belirtmektedirler (Hacısüleymanoğlu-Sağır, 2022: 71). Salgın nedeniyle düğün salonlarının kapanması geçimini bu sektörden sağlayan müzisyenler için olumsuz bir durum ortaya çıkarmıştır. Bu nedenle çalışmayan bazı müzisyenlerin Ramazan davulculuğu yaptıkları ve kimilerinin müzik aletlerini satmak zorunda kaldıkları belirtilmiştir (URL-25, Erişim Tarihi: 03.04.2022).

Kültür ekonomisi bağlamında değerlendirildiğinde düğün sürecinin pek çok ekonomik sektörü etkilediği görülmektedir. Salgın döneminde bu etkiler olumsuz yönde olmuştur. Çeyiz satıcısı, gelinlikçi, kuyumcu, fotoğrafçı, pastacı, davetiyeci, müzisyen vs. gibi iş alanları salgının görülmeye başlamasıyla iş yapamaz hale gelmişlerdir. Dolayısıyla kültürün bir parçası olan evlilik sürecine yönelik kısıtlamalar düğün ekonomisini bu dönemde kapanmaya mecbur bırakmış ya da işlerine bir süre ara vermelerine neden olmuştur. Bu sektöre hizmet veren kişiler de yüz yüze alışveriş yapacak veya hizmet alacak kitleye ulaşamamışlardır. Ancak internet ortamında düğün sürecine yönelik alışverişler eskiye oranla ciddi oranda artış göstermiştir.

2. Covid-19 Salgını ve Sanal Ortamdaki Evlilik Süreci

11 Mart 2020 tarihinde Covid-19 salgınının Türkiye’de görülmesi üzerine her alanda önlemler alınmaya başlanmış ve insanların kalabalık bir şekilde bir arada bulunmalarını gerektiren faaliyetlere yönelik kısıtlamalar getirilmiştir. Buna göre 16 Mart 2020 tarihinde İçişleri Bakanlığı’nın yayınladığı genelge ile nişan ve düğün faaliyetleri durdurulmuştur (URL-1, Erişim Tarihi: 16.02.2022). Evlilik hazırlığı içerisinde olan çiftler bu genelge doğrultusunda düğünlerini ya ertelemişler ya da sanal ortam vasıtasıyla evliliklerini

gerçekleştirmek için yeni çözüm yolları bulmaya çalışmışlardır. Bunun yanında sanal ortamda gerçekleşmeyen ancak salgın dönemindeki önlemler kapsamındaki evlilikler de sanal ortamda haber olarak yer bulmuştur.

Evlilik Teklifi

Görücü usulüyle evlenmenin azalmaya başladığı günümüzde gençler evlenecekleri kişileri kendileri belirlemekte ve aileler bu durumu genelde anlayışla karşılamaktadır. Bu nedenle çiftler ilk adımı yani evlilik teklifini kendi aralarında ya da yakın arkadaşlarının katılımıyla gerçekleştirmektedirler. Covid-19 salgını sürecinde ise düğünler genellikle ertelenmiş ve söz kesme-nişan gibi törenler ise daha sade kutlamalarla gerçekleştirilmiştir. Salgından dolayı düğünü geciktirecek olan gelin ve damat adaylarında evlilik tekliflerinin daha gösterişli olması yönünde bir eğilimin olduğu gözlenmiştir. Salgın sürecinde internet ortamında çok dikkat çeken evlilik teklifi evlenme öncesine ait aşamalardan biridir.

2020 yılının mart ve haziran ayları arasında düğün ve nişan etkinlikleri gerçekleştirilememiştir (URL-1, Erişim Tarihi: 16.02.2022). Ancak bu tarih aralığında evlilik tekliflerinde ciddi bir artış olduğuna dair haberlere rastlanılmıştır. “Türkiye Evlilik Dosyası”na göre 2020 yılında evlilik teklifleri genellikle yaz ayları ile sonbaharın ilk aylarında gerçekleşmiştir. Bu açıdan bakıldığında evlilik tekliflerinin yapılma zamanları salgın öncesi ile benzer aralıktadır. Evlilik tekliflerinin en fazla yapıldığı ay olan temmuz ayı bir önceki yılın aynı aya ait verilerini de geride bırakmıştır. Evlilik tekliflerinin en çok teknede, yatta veya sahilde gerçekleştiği belirtilmiştir (URL-2, Erişim Tarihi: 16.02.2022). 2020 yılı içerisinde düğün yapabilmeye şansları olmadığını düşünen çiftlerin evlilik tekliflerini görsel bir şölene dönüştürme eğilimlerinin daha fazla olduğu belirtilmektedir. Bu nedenle de “hayalindeki düğünü yapamayanlar hayalindeki evlilik teklifini yapıyor” olmak için lüks teknelerde, yatlarda sevdikleri kişiye evlenme teklifi yapmışlardır (URL-3, Erişim Tarihi: 12.02.2022). Evlilik teklifi esnasında sevdiklerinin veya dostlarının bu ana tanıklık etmesini isteyenler çevrimiçi görüşmelerle bu isteklerini gerçekleştirmişlerdir (URL-4, Erişim Tarihi: 24.02.2022). Bu haberlere göre, Covid-19 salgınının evlilik teklifleri üzerindeki olumsuz etkisinin daha az olduğu düşünülebilir.

Koronavirüs sebebiyle evlilik teklifleri daha sade ve daha izole mekânlarda yapılmıştır. Eskiden gelin veya damat adayının yakın çevresinden birileri de evlilik tekliflerinde bulunabilmekteydi. Ancak fazla kişinin katılımı pandemi açısından risk yaratacağı için önlemler çerçevesinde bu tür organizasyonların gerçekleştirildiği anlaşılmaktadır. Pandemi tedbirleri veya kısıtlamaları evlilik tekliflerinin sayısını pek de olumsuz yönde etkilememiş gibi görünmektedir. Evlilik yolculuğunda çiftlerin birbirlerine verdikleri söz mahiyetinde olan evlilik tekliflerinin başkalarının katılımını gerektirmemesi, nişan, kına veya düğün kadar masraflı olmaması gibi sebeplerden ötürü pandemide de devam eden etkinliklerden biri olduğu düşünülebilir.

Kız İsteme

Covid-19 salgını kız isteme geleneklerinde bugüne kadar pek örneğine rastlamadığımız birtakım yeniliklere zemin hazırlamıştır. Özellikle dışarı çıkma kısıtlamalarının olduğu 2020 yılında kız isteme törenlerinin çevrimiçi yapıldığına şahit olunmuştur. Kız isteme törenini ertelemek istemeyen çiftler böylece belirledikleri tarihte bu töreni gerçekleştirmeyi başarmışlardır. Ayrıca bu yöntemle çiftler salgın kurallarına da uymuşlardır.

Bilgisayarı kolaylıkla teknoloji olarak nitelendirdiğimiz (Ong, 2012:101) çağımız içerisinde Türkiye'nin farklı şehirlerinde çevrimiçi kız isteme törenleriyle karşılaşmıştır. 2020 yılının aralık ayına ait bir habere göre online kız isteme törenlerinden birine Çankırı'da rastlanmıştır. Damat adayı artan vaka sayıları nedeniyle çevrimiçi kız isteme törenini tercih ettiklerini belirtmektedir. Aslında aile bireylerinin bu şekilde bir töreni gariptediklerini ancak çiftin tören tarihini değiştirmek istememeleri nedeniyle böyle bir yönetime başvurduklarını ifade etmiştir. Salgın döneminde ailelerin sağlığını riske atmak yerine böyle bir yolun izlenmesini daha doğru bulduklarını söylemektedirler. Buna göre öncelikle kız ve erkek tarafının üyelerinin katıldığı ortak bir Whatsapp grubu oluşturulmuş ve bu grupta bir link paylaşılmıştır. Belirlenen saatte herkes bu linke tıklayarak kız isteme törenine katılma şansını elde etmiştir. Böylece gelin ve damat adayının Türkiye'nin farklı yerlerinde ikamet eden akrabaları da isteme törenine katılmıştır (URL-11, Erişim Tarihi: 10.02.2022).

Online kız istemeye dair bir diğere örneğere İzmir’de rastlanmıştır. Buna göre damadın ailesi İzmir’de, kızın ailesi ise İran’da yaşamaktadır. Erkek tarafı salgın nedeniyle İran’a gidip kız isteme şansına sahip olmadığı için kız evine internet üzerinden bağlanarak kız istemişlerdir. İranlı ailenin bu şekilde kız istenmesini şaşkınlıkla karşıladıkları ancak vaka sayıları nedeniyle buna mecbur kaldığı ifade edilmektedir. Gelin adayının ailesinin kız isteme ve söz kesme törenini görüntülü olarak izledikleri belirtilmektedir (URL-12, Erişim Tarihi: 23.03.2022).

Salgın kısıtlamalarının azaltıldığı kontrollü normalleşme döneminde bu tür haberlerin azaldığı görülmektedir. Bu durum da aslında çevrimiçi gerçekleştirilen kız isteme törenlerinin sadece Koronavirüs salgını kısıtlamalarının olduğu dönemlerde tercih edilen bir uygulama olduğunu göstermektedir. Dolayısıyla kısa süreliğine popüler hale gelen çevrim içi kız isteme törenlerine yönelik haberler normalleşme hareketiyle birlikte ortadan kalkmıştır.

Çeyiz

Çeyiz, kız çocuğunun küçük yaşlarından itibaren anne ve babanın büyük bir emekle biriktirdikleri eşyalardır. Günümüzde kırsal kesimde aileler kız çocukları için el emeği ürünlerin çoğunluğu oluşturduğu çeyiz hazırlıklarına devam etmektedirler. Kentlerde ise “el emeği ürünlerin yerini; mutfak eşyaları, elektrikli ev aletleri, perde, halı ya da yatak odası mobilyası gibi günlük kullanımda ihtiyaca dönük ürünlerin aldığı görülür” (Mutluer-Can, 2021: 401). Kentlerde mutfak eşyaları ve elektrikli ev aletleri çeşitli markaların oluşturdukları çeyiz setleri kapsamında satın alınmaktadır. Salgın döneminde ise çeyiz alışverişlerinin azaldığı, alışveriş yapmak isteyenlerin ise internet üzerinden çeyiz ihtiyaçlarını karşıladıkları görülmektedir.

Salgın dönemiyle birlikte internet üzerinden yapılan çeyiz alışverişlerinde ise gelin ve damat adaylarının alışveriş alışkanlıklarında birtakım değişiklikler olduğu ifade edilmektedir. Buna göre salgın döneminde yapılan çeyiz alışverişlerinde kahve makinesi, doğrayıcı, tencere, tava, çatal kaşık takımı gibi ürünler yer almaktadır. Bunun yanında salgınla birlikte insanlar ekmeklerini evde yapmaya karar vermişler ve bu nedenle de hamur yoğurma makinelerine olan talep artmıştır. Aynı talep artışı çeyiz alışverişlerinde de görülmektedir. Eskiden çeyiz alışverişlerinde hamur yoğurma makineleri gelinlerin mutlaka ihtiyaç duyduğu bir ürün değilken salgınla birlikte çeyiz eşyaları içerisinde popüler hale gelmiştir (URL-23, Erişim Tarihi: 26.02.2022).

Koronavirüs salgını Türkiye’de 2020 yılının mart ayında başlamıştır. Mart ve nisan ayları ise aslında çeyiz alışverişlerinin en yoğun olarak yapıldığı dönemlerdir. Salgın nedeniyle yüz yüze satışlarının yapılamayacağı görüldüğünden yeni alışveriş seçenekleri geliştirilmek istenmiştir. Bazı firmalar alışverişlerini görüntülü görüşme veya randevu sistemiyle yapmaya başlamışlardır. İçinde bulunulan durumda çeyiz alışverişlerinde sanal ortam yine en çok başvurulan yollardan biri olmuştur (URL-24, Erişim Tarihi: 24.02.2022).

Gelinler arasında internet ortamında fikir alışverişlerinin yapılması çeyiz kültürünün salgın şartları altında da olsa devam ettirildiğini göstermektedir. Böylece gelinler veya gelin adayları internet üzerinden sipariş vererek getirttikleri çeyiz eşyalarının kullanışlı olup olmaması, kalitesi ve fiyatları hakkında tavsiyelerde bulunmaktadırlar. İnsanların dışarıya çıkmadıkları ya da sınırlı saatlerde çıkabildikleri bu dönemde fikir alışverişlerinin yapılması gelin adayları için iyi bir alternatife dönüşmüştür. Çünkü çeyiz hazırlama evlenme sürecinin en vazgeçilmez geleneklerinden biridir.

Davetiye

Türk kültüründe hediyeler veya yazılı kâğıtlar aracılığıyla kişiler düğüne davet edilmekte ve buna “okuntu” adı verilmekteydi. Yazılı kültürün yaygınlaşması ile “okuntu” geleneği yerini “davetiye”lere bırakmıştır. Elektronik kültür ortamının etkisiyle de “davetiye”lerin “e-davetiye”lere dönüştüğü görülmüştür. Okuntudan e-davetiyeğe uzanan süreçte hediyeleşme geleneği ortadan kalkmıştır (Gümüş, 2019: 227). Salgın ile birlikte davetiye ve e-davetiye uygulamasının da değişime uğradığı anlaşılmıştır.

2020 yılının ekim ayında yayınlanan habere göre salgın döneminde gelin ve damat adaylarının genellikle daha sade ve ekonomik davetiyeleri tercih ettikleri ifade edilmektedir. Düğüne katılmak

isteyenleri bilgilendirmek adına “salgına uygun dezenfektan işlemi yapılmıştır” veya “maske takmak zorunlu” biçiminde notlar yer almıştır. Bunların yanında en dikkat çekici nokta ise düğüne katılamayacak olanlar için davetiyelerde IBAN numarasının veya banka QR kodunun yer almasıdır. Böylece geline veya damada takı takmak isteyenler IBAN numarası veya QR koduyla para gönderme şansına sahip olmuşlardır (URL-9, Erişim Tarihi: 09.02.2022). Davetliler QR koduna tanımlanan nakit veya altın hesabının IBAN numarasına takılarını göndermişlerdir. Çiftler takımın dijital ortamda nasıl gönderilebileceğine dair videolar hazırlamışlar ve bu videolarla birlikte IBAN’lı ya da QR kodlu davetiyelerini paylaşmışlardır (URL-10, Erişim Tarihi: 09.02.2022). QR kodu düğünün yapılacağı yerin konumunu göstermek için davetiyelerde yer almaktaydı. Ancak takı takmak amacıyla davetiyelerde QR koduna IBAN numarasının tanımlanması salgın döneminde daha fazla görülen bir uygulama olmuştur. Takımın bu yollarla geline veya damada ulaştırılabilmesi, ilerleyen dönemlerde düğüne katılamayacak davetliler için bu tür davetiyelere olan ilgiyi arttırabileceğini düşündürmektedir.

Kına

Geleneksel Türk düğünlerinde üç gün süren eğlencenin ikinci gününün akşamında kına gecesi düzenlenmektedir. Buna göre gelinin ve damadın ailesinin kadın üyeleri kına yakma eğlencesine katılmaktadır. O gece kına yakılırken türküler söylenmekte ve gelin olan kız kına türküleri eşliğinde ağlamaktadır. Bunun damat için yapılan bekârlığa veda partisine benzer bir eğlence olduğu düşünülebilir (Mirzaoğlu, 2007: 293). Salgın öncesinde kentlerde düzenlenen düğünlerde ise kına gecesinin düğün günü ile birleştirildiği kına yakma törenlerine rastlanmaktadır. Buna göre gelin düğün sırasında bindallısını giyer ve gelinin nedimeleri, arkadaşları ya da akrabaları eşliğinde kınası yakılır. Kına yakma töreninden sonra gelin tekrar gelinliğini giyip düğün törenine devam etmektedir. Fakat salgınla birlikte kına gecesi törenlerinin azaldığı görülmektedir.

Covid-19 salgınıyla birlikte kına yakma geleneğinde ve törenlerinde azalma görülmüştür. Yine bu süreçte bulunan çözüm yollarından biri olarak çevrimiçi kına yakma törenleri yapılmıştır. Aile çevresinden olup evde bulunan kadınlar geline kına yakmış ve kendi aralarındaki eğlenceleri çevrimiçi olarak paylaşmışlardır. Böylece kına yakma törenine katılamayanlar da çevrimiçi paylaşımlarla bu mutluluğa ortak olmuşlardır. Şartlar kısıtlı olduğu için kına geleneği devamlılığı açısından teknoloji vasıtasıyla bir çözüm yolu bulunmuştur.

Kına ve düğün organizasyonları kontrollü normalleşme kapsamında 2020 yılının yaz aylarında gerçekleştirilmiştir. 2020 yılının temmuz ayından itibaren normalleşme tedbirleri kapsamında açık havada yapılan düğün ve kına organizasyonlarının olduğu görülmektedir (URL-1, Erişim Tarihi: 16.02.2022). Videoda gelinler bindallı giymişler ve nedimeleriyle birlikte tefler eşliğinde kına törenlerini gerçekleştirmişlerdir (URL-5, Erişim Tarihi: 25.02.2022). Kına yakma geleneği salgın sürecinde çok tercih edilen törenlerden biri olmamıştır. Çünkü sosyalleşmenin en aza indirilmesi gereken salgın dönemi sadece daha elzem görülen törenlerin yapılması gerekliliğini ortaya çıkarmıştır.

Kolonya ikramı ile hem katılımcıların hijyen kurallarına uyması sağlanmış hem de kına gecesinde katılımcılara verilebilecek hediyeler açısından yeni bir dönem başlamıştır. Koronavirüs nedeniyle gerçekleştirilen kına organizasyonlarının genellikle evde ve çok az sayıda kişinin katılımıyla gerçekleştirildiği anlaşılmaktadır. İnternet üzerinden yapılan video yayınlarıyla gelin adayları kına etkinliklerini sevdikleriyle paylaşmışlardır. Buna göre kına evde hazırlanmakta ve evde bulunanların vasıtasıyla geline kınası yakılmaktadır. Söz konusu videoya gelinin ve damadın yakınları tebrik mesajlarını iletmişlerdir ve internet vasıtasıyla kına törenini görebildikleri için memnun olduklarını belirtmişlerdir (URL-7, Erişim Tarihi: 06.02.2022). Davetlilere verilen hediyeler içerisinde kolonyanın olması salgın sürecinin bir sonucudur ve kolonyanın hediye olmasının yanında kına törenlerindeki asıl işlevinin hijyen sağlamak olduğu görülmektedir. Ayrıca kına törenlerinin internet ortamına taşınması törene katılamayan kişilerde en azından bu süreci görebilmiş olmak adına olumlu yönde bir katkıda bulunmuştur.

Düğün

2020 yılının yaz aylarında gerçekleştirilen düğünlerde salgın kuralları gereğince takı takma törenindeki değişim dikkat çekmektedir. Düğün organizatörleri, takı takma esnasındaki mesafe sorununu

gelinin ve damadın maket mankenini koyarak çözmeye çalışmışlardır. Maket mankenlere gelinlik ve damatlık giydirilmiş ve gelin-damat maketlerinin üzerine kurdele konulmuştur. Böylece takı takmak isteyen katılımcılar teması en aza indirerek güvenle takılarını takmışlardır. Gelini veya damadı öperek ya da sarılarak tebrik etmekten kaçınılmıştır. Takılar maket mankenlere takılırken gelin ve damat masalarında oturarak töreni izlemişlerdir (URL-8, Erişim Tarihi: 27.02.2022). Salgın koşulları gelin ve damat ile fotoğraf çekilme uygulamalarını da olumsuz yönde etkilemiştir. Önceden gelini ve damadı sarılarak tebrik eden sevdikleri bu anı ölümsüzleştirmek için fotoğraflar veya videolar çekmeyi tercih ediyorlardı. Fakat sosyal mesafeyi korumak için bu uygulamadan vazgeçilmiştir. Bunun yerine ise çözüm olarak gelin ve damat çekimlerinin yanısıra drone vasıtasıyla fotoğraflar ve videolar çekilmeye başlanmıştır. Böylece gelinin ve damadın düğüne katılan kişileri de içine alacak şekilde fotoğraf ve video anıları oluşmuştur (URL-6, Erişim Tarihi: 24.02.2022). Takı merasimi ve sonrasında gelin-damatla çekilen fotoğraflar için çözüm yolları bulunmaya çalışılmıştır. Salgındaki en önemli kural kişiler arasındaki mesafenin korunması olduğu için yakın teması gerektiren iki uygulama da yeniden gözden geçirilmiştir. Çünkü takı takma geleneği ve fotoğraf çekilme isteği düğün organizasyonlarının vazgeçilmez uygulamalarıdır.

18 Kasım 2020 tarihinde İçişleri Bakanlığı tarafından yayınlanan genelge ile sadece nikâh ve nikâh şeklindeki düğünlere izinlere verilmiştir (URL-1, Erişim Tarihi: 16.02.2022). Bu nedenle de düğün yapmak için normalleşme sürecini beklemek istemeyen çiftler nikâh ile dünya evine girmişlerdir. Salgında düğün yapmak istemeyip veya düğün yapamayıp aile arasında ve yakın çevrenin katılımıyla nikâh kıyarak evlenen çiftlerin de olduğu bilinmektedir. Nikâh ile evlenen çiftler ise yakın çevreleriyle nikâh sonrasında az katılımlı kutlama organizasyonları planlamışlardır. Hatta bu nedenle “nikâh after party”leri dikkat çekmiştir (URL-13, Erişim Tarihi: 14.03.2022). Nikâh kıyarak evlenen sağlık çalışanı çiftin hastanede giydikleri koruyucu tulumla evlenmeleri ise salgın döneminde dikkat çeken haberlerden biri olmuştur. Gelinlik ve damatlık yerine koruyucu tulum giyerek nikâh törenlerini gerçekleştiren çiftin sosyal medya hesapları üzerinden canlı yayınıla “temsili düğün” yaptıkları belirtilmektedir (URL-14, Erişim Tarihi: 22.02.2022).

9 Nisan 2021 tarihinde yayınlanan bir habere göre, Covid-19 salgını için alınan tedbirler nedeniyle ülkeye giriş yapamayan damat kendi düğününe görüntülü arama yoluyla katılabilmektedir. Düğün salonu ile önceden yapılan anlaşma dolayısıyla düğünün gerçekleştirilmesi gerekmiş ve damat olmadan düğün töreni yapılmıştır. Düğün gelenekleri açısından bakıldığında düğün günü gelinin ve damadın mutluluklarını kendi çevrelerindeki insanlarla kutladıkları bir gündür. Ancak Koronavirüs damatsız düğünlerin yapılmasına da neden olmuştur (URL-15, Erişim Tarihi: 25.03.2022). Evlenme geleneklerimiz açısından damatsız düğün yapılması özel durumlar haricinde örneğine pek rastlanan bir durum değildir. Ancak düğün yapmaya karar veren çiftin tüm olumsuzluklara rağmen bu isteklerini yerine getirdikleri görülmektedir. Bu durumda ise damadın düğün atmosferine tanıklık etmesini sağlayan imkân internet ortamı olmuştur. Böylece damat fiziksel olarak düğününde bulunamasa da sanal ortam vasıtasıyla bu heyecanı hissedebilmiştir.

İçişleri Bakanlığı'nın 1 Haziran 2021 tarihli genelgesiyle kapalı mekanlarda azami yüz davetli ile düğün yapılmasına, sosyal mesafenin korunamayacağı halay ya da oyunların yasaklanmasına ve açık havada yapılan düğünlerde katılımcı sınırlamasının kaldırılmasına karar verilmiştir (URL-1, Erişim Tarihi: 16.02.2022). Buna göre normalleşme kapsamında sınırlı sayıda davetliyle düğünler gerçekleştirilmiştir. Bu tür düğünler de genelde açık havada yapılmış ve salgın süreci kır düğünü veya açık hava düğünü konseptli düğünlerin sayısını arttırmıştır. Katılımcıların açık havada olması onların Koronavirüs'e yakalanma risklerini azalttığı için bu tür düğünler daha cazip hale gelmiştir. Kapalı alanda yapılan düğünlerde ise sosyal mesafenin korunması gerektiği ısrarla üzerinde durulan konulardan biri olmuştur. Bu nedenle katılımcıların maske, mesafe ve hijyen kurallarına dikkat etmeleri gerekmiştir. Çünkü dikkat edilmediği takdirde düğün gibi kalabalık ortamlar Koronavirüs'ün çok kişiye bulaşabileceği ortamlardır. Düğün organizasyonu yapan mekân sahiplerinin de düğünler için gerekli salgın tedbirlerini almaları gerekmiştir.

Düğünlerdeki eğlence anlayışı da salgın kuralları kapsamında şekillenmiştir. Kişilerin teması salgın riskini arttıracığı için sosyal mesafeye dikkat etmek koşuluyla eğlenebilmek için çeşitli çözüm yolları aranmıştır. Bu yollardan biri olarak işletme sahipleri 1,5 metre uzunluğundaki çubuklarla sosyal mesafeyi koruyarak halay çekme etkinliğini önermişlerdir (URL-16, Erişim Tarihi: 22.02.2022). Oysa Türk kültüründe özellikle düğünlerde davetlilerin birbirlerine yakın olmaları ve bu mutluluğu çiftlerin

sevdikleriyle paylaşmaları esastır. Türk düğünlerinde samimiyete dayalı olan kalabalık ortamlarda, salgın koşulları nedeniyle katılanların daha dikkatli olmaları için eğlenme biçimlerinde değişikliğe gidilmesine sebep olmuştur. Daha az kişinin katıldığı düğün ortamlarında Sağlık Bakanlığı'nın belirlediği sosyal mesafe esas alınarak kişiler eğlenmeye çalışmışlardır.

Nikâh merasimiyle evlenip bu süreçte çocuk sahibi olan çiftlerin normalleşme sürecinin başlamasıyla düğün yaptıkları ve düğünlerine bebekleriyle katıldıkları görülmüştür. Dolayısıyla düğünlerde hoş bir anı olması vesilesiyle çekilen fotoğraflarda gelinin ve damadın yanısıra bebekleri de yer almıştır. Bu durum gelenek ve göreneklerimiz açısından pek alışıldık bir durum değildir. Ancak salgın nedeniyle sadece nikâh merasimiyle evlenip sonradan düğün yapabileme şansı olan çiftler için Türkiye'nin çeşitli şehirlerinde örneklerine rastlanan düğünler açısından normal karşılanan bir durum olmuştur (URL-17, Erişim Tarihi: 22.02.2022). Çiftlerin düğünlerine bebekleriyle katılmaları salgın döneminde ortaya çıkmış ve salgındaki düğün sürecine yeni bir boyut kazandırmıştır. Türkiye'de salgın döneminde nikâh merasimiyle evlenip normalleşme süreciyle birlikte düğün yapan çiftlerin düğünlerine bebekleriyle katıldıkları pek çok örneğe rastlanmıştır.

Sonuç

2020 yılının mart ayından itibaren getirilen kısıtlamalarla birlikte evlilik sürecinin sanal ortamda daha farklı bir boyut kazandığı görülmüştür. Kız isteme, söz kesme, nişan, kına ve düğün etkinliklerini yüz yüze gerçekleştiremeyen çiftler bu süreçlerini internet ortamına taşımışlardır. Evliliğe dair gelenek ve görenekler için yeni bir mecra oluşmuştur. Ancak burada dikkat çeken nokta, sanal ortamda gerçekleştirilen bu süreçlerin kısıtlamaların gevşetilmesiyle ortadan kalkmaya başladığı görülmüştür. Dolayısıyla kısa süreliğine sanal ortamda popüler hale gelen evliliğe dair uygulamaların 2021 yılının haziran ayından itibaren yüz yüze gerçekleştirilme isteğinin daha baskın olduğunu göstermiştir.

Covid-19 salgını sürecinde, özellikle 2020 yılının mart ve aralık ayları arasında, çiftlerin evlilik tekliflerini daha görkemli hale getirmek istediklerine yönelik haberlerin olduğu görülmüştür. Salgında düğünü ertelemek zorunda kalacaklarını düşünen çiftler evlilik tekliflerinin daha gösterişli olmasını istedikleri anlaşılmaktadır.

Evlilik teklifine çevrim içi katılan akrabaların ve arkadaşların olması ise çiftlerin salgın karşısında buldukları çözüm yollarından biri olmuştur. Evlilik teklifinin yanı sıra kız isteme törenleri de çevrimiçi yapılmıştır. İnsanların bir araya gelebilme şanslarının olmaması onları yeni çözümler üretmeye sevk etmiştir ve çevrimiçi kız isteme törenleri de üretilen çözüm yollarından biri olmuştur. Bu durumda teknoloji geleneğin salgın döneminde de devam edebilmesini olumlu yönde etkilemiştir. Kız isteme töreninin icra ortamı değişmiş ve çevrimiçi gerçekleşen tören herkesin kendi evinden bağlandığı, katılımcıların aynı mutluluğu paylaştığı bir mecraya dönüşmüştür.

2020 yılının mart ayı ile 2021 yılının haziran ayları içerisinde, evlenmenin tüm aşamalarında olduğu gibi davetiye dağıtma ve düğünün duyurulma sürecinde de birtakım değişiklikler dikkat çekmektedir. E-davetiyelerin daha yaygın hale geldiği salgın sürecinde gelinin veya damadın IBAN numarasının eklendiği QR kodlu davetiyeler hazırlanmıştır. Davetiye ile birlikte düğüne katılabilme şansı olmayan katılımcıların takı takabilme şansları olmuştur. Bu uygulama, kültürümüzde geline ve damada maddi anlamda destek olabilme işlevinin devam etmesini sağlamıştır. Bazı kesimlerin bu uygulamayı hoş karşılamamalarına rağmen takı takma geleneğinin devam edebilmesi açısından QR kodlu davetiyeler yaratıcı çözümlerden biri olmuştur. Takının bu yollarla geline veya damada ulaştırılabilmesi, ilerleyen dönemlerde düğüne katılmayacak davetliler için bu tür davetiyelere olan ilginin artabileceğini düşündürmektedir.

Salgın sürecinde kır düğünleri ve açık hava düğünleri daha yaygın hale gelmiştir. Virüsün yayılmasının ve bulaşmasının açık havada daha az olduğu yönündeki açıklamalar bu tarz düğünlerin tercih edilmesine neden olmuştur. 2021 yılında açık havada yapılan düğünlerde katılımcı sınırlamasının kaldırılması ile düğüne daha fazla davetlinin katılmasını isteyen çiftler tarafından kır düğünleri daha fazla rağbet görmüştür ve böylece çiftlerin istedikleri gibi sevdikleriyle beraber Korona riskini biraz daha azaltarak rahatça eğlenebilecekleri bir ortam elde etmişlerdir. Bu durum içinde bulunulan şartlara göre geleneklerin şekillendiğinin göstergesidir.

Düğün yerine sadece nikâh kıyarak evlenen çiftlerin ise “nikâh after party”leri düzenledikleri görülmüştür. Kişilerin içindeki eğlenme isteği giderilemediği için bu tür partilerin düzenlendiği söylenebilir. Böylece az katılımlı da olsa geline ve damada mutluluklarını sevdikleriyle paylaşacakları bir ortam sağlanmıştır. Nikâh ile evlenen çiftlerin tedbirlerin gevşetilmesiyle düğünlerini gerçekleştirdikleri ve düğünlerine bebekleriyle katıldıkları yönünde çok sayıda habere rastlanmıştır. Gelenekler açısından örneğine pek rastlanmayan bu durum, salgın sürecinin bir gerçeği olarak düğünlerimize farklı bir boyut kazandırmıştır.

Virüsün yayılım riskini azaltmak için maket gelinlere ve damatlara takı takılması, sadece drone vasıtasıyla düğünde fotoğraf-video çekilmesi, mesafe çubuklarıyla halay çekilmesi gibi uygulamalar da yine salgın sürecinde ortaya çıkmıştır. Ancak salgının gücünü kaybetmeye başladığı bugünlerde söz konusu uygulamaların artık tercih edilmediği görülmektedir. Düğün organizasyonları salgın öncesinde olduğu gibi düzenlenmeye başlamaktadır. Bu noktadan hareketle, salgın koşulları nedeniyle gerçekleştirilen uygulamaların aslında süreklilik göstermediği ve salgının hafiflemesiyle birlikte salgın öncesi evlenme geleneklerinin tekrar yüz yüze uygulanmaya başladığı anlaşılmaktadır.

Salgın döneminde düğün ekonomisini belirleyen faktörler salgına yönelik kısıtlamalar ya da normalleşme hareketleri olmuştur. Buna göre yüz yüze yapılan alışverişlere ve düğünlere kısıtlama getirilmesi çeyiz satıcısı, gelinlikçi, kuyumcu, fotoğrafçı, pastacı, davetiyeci vs. gibi iş alanlarını olumsuz yönde etkilerken normalleşme hareketleriyle birlikte düğün sektörlerinin artan taleplerini karşılamaya çalışmışlardır. Çünkü kısıtlamaların getirildiği dönemlerde düğünlerini yapamayan çiftlerin tamamı normalleşme ile birlikte bu mutlu günü sevdikleriyle paylaşmak istemişlerdir. Bunun yanında internet alışverişlerinin ise kısıtlama dönemlerinde zirveye ulaştığı tespit edilmiştir. İnternet sitelerinden düğün alışverişi yapan kişiler aldıkları hizmetlere yönelik yorumlarını yine internet üzerinden düğün hazırlığı içinde olan kişiler için videolar hazırlayarak paylaşmışlar ve salgının gölgesinde gerçekleştirilen düğün alışverişlerinde, paylaşılan bu bilgilerin düğün sürecindeki kişiler için dayanışma ve fikir alışverişinde bulunma şansını arttırdığı tespit edilmiştir.

Kaynaklar

- ALİÇAVUŞOĞLU, Ç. BOYRAZ, E. (2021). “Evlilik Ritüelleri ve Tüketimi Üzerine Bir Araştırma”. *Pazarlama Teorisi ve Uygulamaları Dergisi*. 7(1).
- ALTUN, I. (2008). *Suadiye/Çepni Halk Kültürü*. İstanbul: Doğu Kütüphanesi.
- BAŞÇETİNÇELİK, A. (2009). *Adana Halk Kültüründe Doğum-Evlenme-Ölüm*. Adana: Altın Koza Yayınları.
- EKİCİ, M. (2008). “Geleneksel Kültürü Güncellemek Üzerine Bir Değerlendirme”. *Milli Folklor*. 10(80), 33-38.
- GÜMÜŞ, İ. (2019). “Bir Kültür Ekonomisi Dönüşüm Serüveni: ‘Okuntu’dan ‘E-Davetiye’ye”. *RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*. (15), 227-241.
- HACISÜLEYMANOĞLU, G. E. SAĞER, Turan (2022). Türkiye’de Müzik Sosyolojisinde Önemli Bir Unsur Olan Düğünde Çalan Müzisyenlerin Sosyo-Ekonomik Durumları ve Pandeminin Etkisi Hakkında Bir Durum Çalışması: Safranbolu Örneği. *Rast Müzikoloji Dergisi*. 10(1), 59-77.
- KARAKAŞ, A. (2014). “Çukurova Bölgesi Geçiş Törenlerinde Su Odaklı Uygulamalar Üzerine Bir Değerlendirme”. *Humanitas Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi*. Sayı 3, 115-127.
- MİRZAOĞLU, F. Gülay (2007). Ballads for henna nights. 46th Annual Meeting of Permanent International Altaistic Conference (PIAC). Ankara: Türk Dil Kurumu, 293-299.
- MUTLUER, Z. CAN, M. (2021). “Geçmişten Günümüze Erzurum Çeyiz Geleneği”. *Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*. Cilt: 27, Sayı: 47: 400-409.
- OKUŞLUK ŞENESEN, R. (2011). *Çukurova Bölgesi Girit Göçmenleri Halk Kültürü Araştırması*. Adana: Karahan Kitabevi.
- ONG, W. J. (2012). *Sözlü ve Yazılı Kültür Sözüün Teknolojileşmesi*. İstanbul: Metis Yayıncılık.
- ÖRNEK, S. V. (1976). *Türk Halkbilimi*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

- ŞİŞMAN, B. (2001). “Samsun Yöresinde Geçiş Dönemleriyle (Doğum, Sünnet, Evlilik ve Ölümle) İlgili Yaşayan Halk İnançları ve Bunlara Ait Uygulamalar”. *Erdem*. 445-470.
- TURHAN, M. (2021). *Kültür Değişimleri Sosyal Psikoloji Bakımından Bir Tetkik*. Ankara: Altınordu Yayınları.
- YILDIRIM, Z. (2019). *Dünden Bugüne Samsun-Çarşamba İlçesinde Geçiş Dönemleri (Doğum-Evlenme-Ölüm, Sünnet-Askerlik-Hac)*. Yüksek Lisans Tezi. Sivas: Sivas Cumhuriyet Üniversitesi.

İnternet Kaynakları:

- URL-1: <https://www.icisleri.gov.tr/koronavirus-ile-mucadele-kapsaminda-sokaga-cikma-kisitlamalari-yeni-kisitlama-ve-tedbirler-genelgeleri> (Erişim: 16.02.2022)
- URL-2: <https://www.haberturk.com/evlilik-trendlerinde-pandemi-etkisi-3049128> (Erişim: 16.02.2022)
- URL-3: <https://www.showtv.com.tr/show-ozel-haber/en-izole-evlenme-teklifi-691056> (Erişim: 12.02.2022)
- URL-4: <https://www.teklifella.com/yazi-detay/pandemide-evlilik-teklifi> (Erişim: 24.02.2022)
- URL-5: <https://www.youtube.com/watch?v=IX4Lu1FLrT0> (Erişim: 25.02.2022)
- URL-6: <https://www.uniomagazine.com/tr/content-details/pandemi-evlilik-trendlerini-de-yeniden-belirledi.html?I=3004> (Erişim: 24.02.2022)
- URL-7: <https://www.youtube.com/watch?v=d4WDWGfSdrQ> (Erişim: 06.02.2022)
- URL-8: <https://www.ihacom.tr/haber-koronavirus-bunu-da-yaptirdi-dugun-takilari-maket-mankenlere-takildi-854668/> (Erişim: 27.02.2022)
- URL-9: <https://www.milliyet.com.tr/galeri/nisan-ve-dugunlerde-yeni-donem-ibanli-davet-6343389/2> (Erişim: 09.02.2022)
- URL-10: <https://www.gazetevatan.com/yasam/dugunlerdeki-taki-torende-yeni-donem-artik-davetiyelerde-1399499> (Erişim: 09.02.2022)
- URL-11: <https://onedio.com/haber/bu-da-oldu-pandemi-nedeniyle-kiz-isteme-merasimi-online-olarak-gerceklesti-947868> (Erişim: 10.02.2022)
- URL-12: <https://www.egetelgraf.com/izmirde-online-kiz-isteme/> (Erişim: 23.03.2022)
- URL-13: <https://haberglobal.com.tr/gundem/pandemi-surecinde-evlenen-ciftler-anlatiyor-her-defasin-davakalar-patlak-verdi-115960> (Erişim: 14.03.2022)
- URL-14: <https://www.hurriyet.com.tr/gundem/saglikci-cift-koruyucu-tulumla-evlenip-canli-yayindan-dugun-yapti-41497656> (Erişim: 22.02.2022)
- URL-15: <https://www.cnnturk.com/dunya/damat-dugune-online-katildi> (Erişim: 25.03.2022)
- URL-16: <https://www.cnnturk.com/video/turkiye/dugunlerde-sosyal-mesafe-cubuguyla-halay-onerisi> (Erişim: 22.02.2022)
- URL-17: <https://www.hurriyet.com.tr/gundem/dugunlerine-bebekleri-de-katildi-unutulmayacak-bir-ani-oldu-41882683> (Erişim: 22.02.2022)
- URL-18: <https://www.youtube.com/watch?v=W7xBrNtuwaU> (Erişim: 16.03.2022)
- URL-19: <https://dogruhaber.com.tr/haber/726408-ceyizlik-urun-satan-esnaf-zor-gunler-geciriyor/> (Erişim: 16.03.2022)
- URL-20: <https://www.milliyet.com.tr/galeri/nisan-ve-dugunlerde-yeni-donem-ibanli-davet-6343389/2> (Erişim: 22.02.2022)
- URL-21: <https://www.aa.com.tr/tr/yasam/gelinlerin-beyaz-hayalleri-koronaviruse-takildi-/1811233> (Erişim: 22.02.2022)
- URL-22: <https://www.haberler.com/ekonomi/normallesmeyle-birlikte-gelinlikcilerde-yogun-14203517-haberi/> (Erişim: 07.03.2022)

URL-23: <https://www.hurriyet.com.tr/ekonomi/internetten-dugun-alisverisinde-artist-42050339> (Erişim: 26.02.2022).

URL-24: <https://www.vipgelinlik.com/blog/dugun-alisverisine-yeni-fikirler-ilac-oluyor> (Erişim: 24.02.2022).

URL-25: <https://tr.sputniknews.com/20210426/pandemide-issiz-kalan-muzisyenler-ramazan-davulcusu-oldu-1044358410.html> (Erişim: 03.04.2022).

Makale Bilgisi / Article Info

Geliş / Recieved: 29.07.2022

Kabul / Accepted: 02.11.2022

Araştırma Makalesi/Research Article

DOI: 10.55666/folklor.1150553

KIRGIZ KADINININ GELENEKSEL SS, BAş VE Dİş GIYİMİNİN GÖSTERGEBİLİMSEL AııDAN İNCELENMESİ

İlknur BAYRAK İşCANOğLU*

z

İnsanın sosyal bir varlık olduğu ve içinde yaşadığı toplumla iletişimini dil ile sağladığı bilinen bir gerçektir. Toplum içerisinde iletişimin her zaman sözlü olarak gerçekleştiğini söylemek pek de mümkün değildir. İletişimin gerçekleşmesi için sese ihtiyaç olmadığı bugün dünya genelinde işitme ve konuşma engelliler için kullanılan işaret dili ile de anlaşılmaktadır. Yazının Smerlerce ilk defa kullanılmaya başlandığı bilinmekle beraber aslında insanoğlunun hâlini karşısındakine anlatmaya başlamasının mağara duvarlarına çizdiği resimlerle olduğu görülmektedir. Mağara duvarlarına çizilen bu resimler için insanoğlunun kullandığı ilk göstergeler denilebilir. Gösterge, hayatın içerisinde insanoğlunun her anında yanında olabilir: bazen ilkel insanın çizdiği bir resimde bazen de bir kadının giydiği bir kıyafette veya kullandığı bir süs eşyasında. Kısacası insanoğlu fark etmese de doğumundan ölümüne kadar hayatının her alanında göstergeler ile yaşamaktadır. Kültür, göstergelerin anlamlandırılmasında göz ardı edilemez. İletişimde önemli bir yeri olan göstergelerin kültürden kültüre farklılık gösterebileceği açıktır. Bu sebeple göstergelerin her kültür dairesi içerisinde farklı anlamları bulunmaktadır. Her gösterge, görünenin ötesinde bir de derin bir anlama sahiptir ve bu derin anlamı çözümlemede de kültür önemlidir. Göstergeler, kültürün önemli parçalarındandır. Göstergibilim, insanın her anında karşılaştığı göstergeleri inceleyen bir bilim dalıdır. İster sesle ister yazıyla ister görselle olsun; iletişim hâlindeki insan, iletişimini insanlık tarihi boyunca göstergeler yoluyla gerçekleştirmiştir. Giysiler de bu göstergelerden biridir. Giysiler bir kültür unsurudur. Rengiyle, şekliyle, kumaşıyla, kullanılış biçimi ile giysiler farklı anlamlara sahip olabilir. Bir toplumun özü olarak nitelendirilen kültür, içerisinde ait olduğu toplumun dünya görüşünü, değerlerini barındırır. Düğünde, doğumda, cenazede rengiyle, kumaşıyla, kullanılan her giysi iletişim hâlindeki insanın konuşmasına gerek kalmadan içinde yaşadığı topluma mesajını gönderir. Bu sebeple insanın yaşamının her anında karşılaştığı göstergeler, insanın doğup büyüdüğü kültüründen ayrı düşünülmemeli ve göstergeleri anlamlandırma sürecinde mutlaka kültüre başvurulmalıdır. Kırgızlar için doğum, evlilik, ölüm gibi geçiş dönemleri önemlidir ve bu dönemlerde kullanılan her bir süs eşyasının, giyilen her bir kıyafetin toplum hayatı içerisinde farklı anlamları vardır. Kırgız kültüründe ritüelistik uygulamaların uygulayıcısı olan Kırgız kadını hem sözüyle (duası ve toyu ile) hem de giydiği kıyafeti, kullandığı süs eşyası ile de çevresine mesajlar vermeye devam etmiştir. Bu çalışmada kültürün önemli bir unsuru olan Kırgız kadın baş giyimi (beyaz başörtüsü, eleçek, şökülö), dış giyimi (beldemçi), ss ve süs eşyaları (sa örgüsü, küpe) birer gösterge olarak ele alınmış ve bu göstergeler ilk olarak Charles Sanders Peirce'in 3'l gösterge ögeleri (gösteren, gösterilen, gösterge) ile açıklanmaya çalışılmış daha sonra ise Charles Sanders Peirce ekolünü devam ettirenlerden biri olan ve göstergelerin iletişim boyutunda düz anlam ve yan anlama sahip olduğunu belirten Roland Barthes'in anlayışı ile Kırgız kadınının geleneksel baş giyimi (beyaz cooluk "başörtüsü", eleçek, şökülö), dış giyimi (beldemçi), ss (sa örgüsü) ve süs eşyalarından küpe çözümlenmeye çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Göstergibilim, kültür, kadın, giysi, iletişim.

* Dr., Gazi Üniversitesi Türkçe ğrenim, Araştırma ve Uygulama Merkezi (TMER), Ankara/ Türkiye, ilknuriscanoglu@gazi.edu.tr., ORCID: 0000-0002-2849-4992.

A SEMIOTIC ANALYSIS ON THE TRADITIONAL ACCESSORIES, HEADWEAR, AND OUTWEAR OF KYRGYZ WOMEN

Abstract

It is well known that humans are social beings and they communicate with others through language. However, societies do not always communicate verbally. For many, sounds are not the most essential part of communication, as people with hearing impairments and speech handicaps use sign language to communicate. Sumerians are known to be the developers of writing; however, human beings started communicating through paintings on cave walls. These cave paintings are considered to be the first signs used by humans. People encounter signs all the time, and everywhere they go. There may be a sign in a painting made by a primitive human, on a woman's cloth, or an ornament. In short, humankind lives with signs in every part of their lives, even when they are unaware of them. Culture cannot be ignored when interpreting these signs as they play a critical role in communication. Signs can vary from culture to culture, and therefore, the same sign can refer to different meanings across cultures. Each sign has a deep meaning beneath the surface, and culture is the key in analyzing this meaning as an essential element of a culture. Every piece of clothing worn or every ornament used has a different meaning for the society. Semiotics is the study of signs that can be encountered anytime and that cannot be separated from the culture they are formed in. Since the beginning of human history, people have communicated through signs such as sound, writing, and images. Clothes are also one of these signs as they are cultural elements, and may have different meanings based on their color, shape, fabric, and use. Each cloth worn at a wedding, birth, or funeral conveys a message through its color or texture without a word being spoken. Culture, which is characterized as the essence of a society, contains the philosophy and values of the society it belongs. Thus, signs that people face at every moment of their lives should not be considered apart from the culture in which people are born and raised, and culture should always be considered when interpreting signs. Life transitions such as birth, marriage, and death are significant for the Kyrgyz people. Every piece of clothing worn or every ornament used has a different meaning for the society. In the Kyrgyz culture, the women practice rituals, and they continue to convey messages through their words (through pray and feast), clothes, and ornaments. This study addresses the headwear (White cooluk "shawl", eleçek, şökülö), outwear (beldemçi), accessories (braiding, earrings) of Kyrgyz women as symbols and explained and analyzed these signs based on Charles Sanders Peirce's elements of signs (the sign-vehicle, the object, and the interpretant) as well as the conception of Roland Barthes, who continued with Charles Sanders Peirce's work stating that signs have direct meanings and connotations in communication.

Keywords: Semiotics, culture, woman, clothing, communication.

Giriş

İnsanın sosyal bir varlık olduğu ve içinde yaşadığı toplumla iletişimini dil ile sağladığı bilinen bir gerçektir. Toplum içerisinde iletişimin her zaman sözlü olarak gerçekleştiğini söylemek pek de mümkün değildir. İletişimin gerçekleşmesi için sese ihtiyaç olmadığı bugün dünya genelinde işitme ve konuşma engelliler için kullanılan işaret dili ile de anlaşılmaktadır. Yazının Sümerlerce ilk defa kullanılmaya başlandığı bilinmekle beraber aslında insanlığın hâlini karşısındakine anlatmaya başlamasının mağara duvarlarına çizdiği resimlerle olduğu anlaşılmaktadır. Yazının bulunmadığı zamanlarda insanlar birbirleriyle iletişimin yolunu resimlerde bulmuştur (Çağlar, 2012:23). İlk insanın mağara duvarlarına çizdiği bu resimler bir diğer deyişle birer göstergedir ve insanlar ilkel dönemlerde göstergeler yoluyla iletişim kurmuşlardır. Gösterge, *Bir başka şeyin yerini alabilmesini sağlayan özellikler taşıdığından kendi dışında bir nesne, olgu, varlık belirten öğeler* olarak tanımlanmıştır (Aktulum, 2004:2). Toplum hayatı içerisinde iletişim hâlindeki insanın hayatının her anında karşılaştığı göstergeleri inceleyen bilim dalı ise göstergebilimdir.

V. Doğan Günay'a göre (2020:12) insan iletişimi her zaman göstergeler yoluyla gerçekleştirmektedir ve ilk çağlardan bu yana iletişim bu şekilde sağlanmaktadır. Zaman içerisinde de her dönemin kültürel birikimine bağlı olarak da yeni gösterge türleri de kullanılır olmuştur. İletişimde bilindiği üzere bir gönderici, bir mesaj, bir de alıcı bulunmaktadır. Sağlıklı iletişimin gerçekleşmesi için de gönderici ve alıcının birbirini anlaması gerekir. İletişimdeki mesajın anlamlandırılma sürecinde ise hem bireysel hem de toplumsal pek çok etken etkilidir. Anlamlandırma sürecinde yaşanan ve yaşatılan kültürün önemi büyüktür çünkü kültür, insanın içinde yaşadığı ortama bağlı olarak bir araya getirdiği değerlerdir (Günay, 2020:15). Her ne kadar yazı ile iletişimin şekli değişse de toplum içerisindeki insan yaşadıklarını, deneyimlerini, bilgi birikimini belleğinde de devam ettirmiştir. Kolektif bellek diyebileceğimiz ve insanın içerisinde yaşadığı topluma ait genel kuralları ihtiva eden bu toplumsal bellek; zamanla sosyalleşen insanın davranışlarına, yaşayışına, hatta yemeğine, giyimine de yön gösterir olmuştur ve insan, toplumsal hayatının sınırlarını belirlemede farkında olmadan da olsa toplumsal belleği ile hareket etmiştir. Kolektif bellek, bireyleri aşan ve grupça paylaşılan bir bellek formudur (Boyer ve Wertsch, 2015:176). Kolektif belleğin birlikte yaşamaktan kaynaklandığı açıktır. Toplumlar da bireyler gibi bir belleğe sahiptir ve olayları belirli bir şekilde kodlayarak bu kodları belirli bir hedefe hizmet edecek şekilde düzenler (Boyer ve Wertsch, 2015:17). Bazen bir olayın (cenaze töreni, düğün merasimi vb.) bazen de bir durumun (siyah giyinmek, küpe takmak vb. ...) içerisinde taşıdığı anlamların bir diğer deyişle kodların anlamlandırılması da yine içinde yaşanan toplum ile gerçekleşir. Örneğin hemen hemen tüm dünyada siyah giyinmek bir yas göstergesi iken; küpe takmak, belki başka kültürlerde bir anlam kazanmazken; Kırgız kültürü içerisinde nişanlanmak, söz kesmek anlamına gelen bir gösterge hâlini alır. O hâlde toplum hayatı içerisinde bireyler ve yaşadıkları olaylar hakkında bilgi verebilecek pek çok gösterge ile karşılaşmak mümkündür. Göstergelere yüklenen anlamlarda da birlikte yaşamının bir başka deyişle kolektif belleğin etkisi açıktır.

1. Kırgız Kadınının Geleneksel Süs Eşyaları ve Giysileri ile Göstergebilim

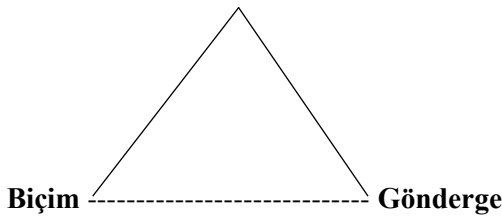
Türk Dil Kurumu'nun sözlüğünde göstergebilim "*İletişim amacıyla kullanılan her türlü gösterge dizgesinin yapısını, işleyişini inceleyen bilim, im bilimi, semiyoloji, semiyotik.*" olarak tanımlanmaktadır. Tanımda geçen gösterge dizgeleri ifadesi için giyim, yemek, mimari, fotoğraf, dekor... birer dizgedir. Bu dizgeleri anlamlandırmada kişinin bilgi birikimi ve içerisinde yaşadığı topluma ait kültürel birikimi önemlidir. O hâlde göstergeleri anlamlandırma sürecinde kültürden bağımsız bir anlamlandırma süreci olmayacağı açıktır. Göstergebilimin önemli isimlerinden biri olan Roland Barthes'a göre kültür de okunması gereken birer göstergedir (Bircan, 2015:19).

Göstergebilime ait genel tanımlamalarda göstergeler bir gösterilen ve bir de gösterenden oluşur. Gösterilen, kavramın gerçek dünyadaki karşılığı iken gösteren ise kavramın zihinde oluşan hâlidir. İnsanlar arasındaki iletişim de gösterilenin ses veya görüntüye bürünerek alıcıya ulaşması ile gerçekleşir. Bazen ses, bazen bir görüntü şeklinde toplum hayatı içerisinde yerini alan göstergeler kişilerin konumları ve yaşam biçimleri hakkında da ipuçları verebilir (Çağlar, 2013:28). Barthes'a göre göstergeler kültürel olarak belirlenmiş anlamlara göndermeler yapabilir (Bircan, 2015:20). Bu bakış açısıyla birlikte Kırgız kadınının geleneksel baş giyimi ile kadının aile ve toplum hayatı içerisindeki konumuna dair pek çok bilgi edinilebilir.

Giysiler ve kadının kullandığı süs unsurları, kültürün bir parçasıdır ve toplum hayatı içerisinde, bünyesinde çeşitli anlamlar ve mesajlar taşıyabilir. Özellikle giyilen her bir parça onu giyen kişinin kimliğini, ruhsal durumunu, görüşünü ve inancını göstermede önemli rol oynayabilir ve bu anlamlar ve roller de topluluğa ve kültüre göre farklı anlamlar kazanabilir (Gerçek, 2012:251). Örneğin elbise her gün giyilebilecek bir giysi çeşidi iken bayram için alınan bir elbise bayramlık olarak nitelenmekte ve böylece içinde yaşanılan toplumun sahip olduğu değerler ile elbise yeni bir anlam kazanmaktadır. O hâlde giysilere ve süs öğelerine derin anlamları, içerisinde yaşanılan toplum ve o topluma ait değerler verebilmektedir. Giysilerin dili olarak nitelendirilebilecek bu durum kendi kendine oluşmuş bir durum değildir. Toplulukların ortak düşünme biçiminin yarattığı bir durumdur (Kırkinciöğlü, 2015:36).

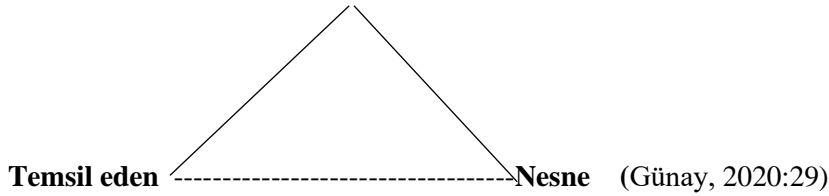
Göstergebilimin asıl kurucuları Saussure ve Peirce'dir. Saussure'ın göstergesi gösteren ve gösterilen şeklinde iki öğeden oluşurken Peirce'in göstergesi üç öğeden oluşur:

Yorumlayıcı/Yorum



Peirce'in gösterge öğelerini şu şekilde ifade etmek de mümkündür:

Yorumlayan



Toplum hayatı içerisinde kişinin etkileşimde olduğu göstergeleri anlamlandırma süreci Peirce'e göre bu şekilde gerçekleşir. Yorumlayıcının zihninde var olan bir gösteren vardır ve kişi zihnindeki bu kavramı, içerisinde yaşadığı topluma ve ait olduğu kültüre göre yorumlar, anlamlandırır. Gönderge kavramın ya da nesnenin gerçek hâli iken biçim var olan kavramın ya da nesnenin ses, şekil veya görüntü olarak biçim bulmuş şekli olarak kabul edilir. Giysiler, göstergebilimsel açıdan ele alındığında giysinin anlamı, giysinin dili, giysinin kodu yani giysi ile ilgili sağlanan iletişim ortaya çıkar (Kırkinciöğlü, 2015: 35). Örneğin göstergebilim açısından genel anlamda giysi bir gösterge; kadın giysisi, kadın süs unsuru gösteren, kadın tarafından kullanımı ise gösterilen olarak ele alınabilir:

Gösterge: Giysi

Gösteren: Kadın baş giyimi ve süsü

Gösterilen: Kadındaki kullanım şekli

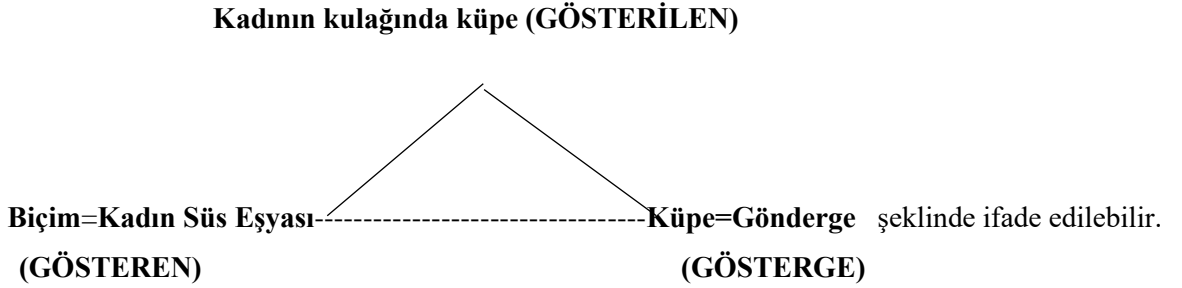
Peirce'e göre göstergelerin anlamlandırma süreci bu şekildeyken Barthes'ın anlayışına göre ise Kırgız kadınının geleneksel kıyafetleri ile süs öğelerinin toplumsal hayat içerisinde taşıdıkları anlamlar da bulunmaktadır. Giysilerin iletişim boyutunda taşıdıkları anlamlar üzerinde duran Roland Barthes, Peirce'in geleneği devam ettirmiş ve göstergelerin iletişim boyutu üzerinde durmuştur. Barthes'a göre göstergelerin taşıdıkları bir düz anlam bir de yan anlamı vardır. Düz anlam gösterenin neyi temsil ettiği iken, yan anlam ise gösterenin nasıl temsil edildiğini içerir ve yine Barthes'a göre göstergeler kültürel olarak belirlenmiş anlamlara göndermeler yapar (Bircan, 2015:20). İkinci anlam düzeyi olarak gösterenin nasıllığını ifade eden yan anlam; bireyin geçmiş yaşantıları, sosyal statüsü ve bağlı olduğu grupların değerleriyle ilişkili bir çağrışım alanına karşılık gelmektedir (Kırkinciöğlü, 2015:41). Görsel bir gösterge olarak düşünülen

kadındaki giysi ve süs unsurları içerisinde hem düz anlam hem de kültürel kodlarla birlikte yan anlam barındırmaktadır ve bu anlamlar topluma ait kültürün şekillendirdiği ortak değerler olması açısından önem taşımaktadır (Koca ve Kırkincioglu, 2015:76).

Bu çalışmada Kırgız kadınının geleneksel baş giyimi (beyaz cooluk “başörtüsü”, eleçek, şökülö), dış giyimi (beldemçi), süs (saç örgüsü) ve süs eşyalarından küpe, Peirce’in göstergebilim çözümleme yöntemi dikkate alınarak birer gösterge olarak ele alınmış ayrıca Barthes’in göstergelerin iletişim boyutunda taşıdıkları düz ve yan anlam şeklindeki çözümleme yöntemi de dikkate alınarak Kırgız kadınının geleneksel baş giyiminin (beyaz cooluk “başörtüsü”, eleçek, şökülö), dış giyiminin (beldemçi), süs (saç örgüsü) ve süs eşyalarından küpenin Kırgız aile ve toplum hayatı içerisinde iletişim boyutunda taşıdıkları düz ve yan anlamlar üzerinde durulmuştur.

2. Kadın Süsü ve Süs Eşyalarından Küpe

Peirce’e göre:



Kırgız toplumunda pek çok ritüelistik türün uygulayıcısı olarak görülen kadın; doğumda, evlilikte, ölümden kısıcası geçiş dönemlerinde ve farklı pek çok kutlamada aktif rol almaktadır. Duasıyla, pişirdiği yemeğiyle, toyuyla ve tüm bu uygulamalarda ve gündelik hayatta giydiği kıyafetleri ile etrafına hem sözüyle hem pişirdiği yemeğiyle hem de giydiği kıyafeti ile mesajlar vermeye devam etmektedir.

Gündelik ve törensel olacak şekilde Kırgız kültürü içerisinde özellikle kadının aile ve toplum hayatı içerisindeki yerini ve rolünü gösteren pek çok başlık çeşidi, süs unsuru ve giysilerle karşılaşmak mümkündür. Kadının kullandığı bir eşya veya taktığı bir başlık, giydiği bir giysi veya saç şekli ile toplum ve aile hayatı içerisinde kadının rolü ve yeri kolayca anlaşılabilir.

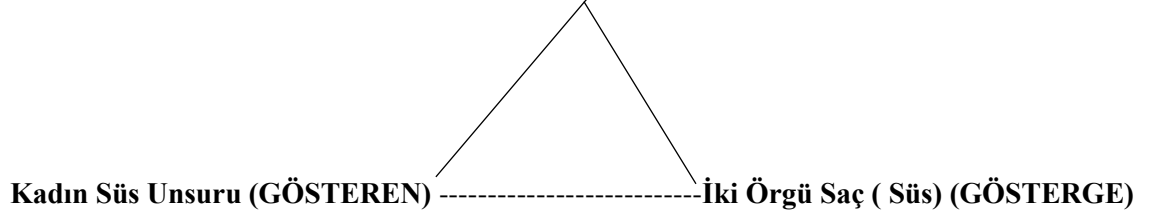
Peirce’in anlayışına göre ise gönderge olarak küpe, iletişimde bulunulan kişilere biçim olarak bir kadının kulağında iken ait olunan toplum ve kültürde bir söz kesme, nişan olarak anlam bulmuştur. Kırgız kültüründe *söyköö saluu* denilen bu gelenekte küpe, nişanlı genç kızın bir simgesi hâline gelmiştir ve küpe simgesi genç kızın toplum ve aile hayatı içerisinde nişanlanma göstergesi olarak yerini almıştır. Aynı şekilde günümüzde parmakta görülen alyansın sağ elde ise kişinin nişanlı, sol elde ise kişinin evli olduğu anlamına gelmesi durumu da alyansın toplum hayatı içerisinde iletişimsel anlamda bir gösterge hâline geldiğini göstermektedir.

3. Saç Örgüsü

Saç, kadınlar için Kırgız toplum hayatı içerisinde şekliyle önemlidir ve şekliyle birlikte çeşitli anlamlara sahiptir. Saç örme şekli kızların toplum içerisindeki özel konumlarını yansıtır ve saç örme şekli isteğe göre değil konuma göre yapılmaktadır (Dıykanbay, 2021:200). Özellikle örgü sayısının kız çocuklarının yaşlarına göre değişkenlik gösterdiği görülür. Örneğin *sekelek* dönem adı verilen ve kız çocuklarının 5 ile 7 yaş arasında kapsayan bu dönemde kız çocuklarının saçlarının kırk örgü örüldüğü görülür (Dıykanbay, 2021:200-201). Kız çocuklarının saç örgülerinin sayısının toplum hayatı içerisinde bir gösterge hâlini aldığı söylemek mümkündür. Evlenecek olan kızın saçını ikiye ayırıp örme evlilik ritüellerinden biridir. Evlilik günü yaşça büyük kadınlar gelinin etrafını sarıp gelinin saçını açarlar ve gelinin saçına sarı yağ sürüp evli kadınıki gibi iki örgü şeklinde örerler (Muzayeva vd. , 2008:102).

Peirce'e göre:

Saçı iki örgülü kadın (GÖSTERİLEN)



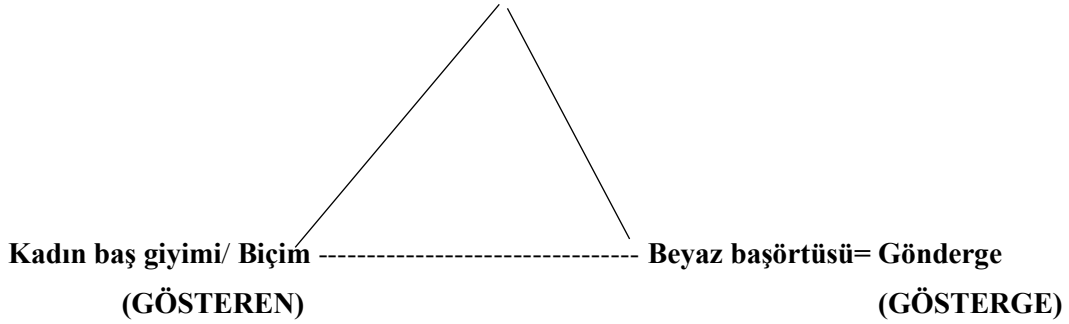
4.Kadın Baş Giyimi

Peirce'e göre:

4.1. Beyaz Cooluk "Başörtüsü"

Toplum hayatı içerisinde Kırgız kadınının hem gündelik hayatta hem de törenlerde kullandığı baş giyimlerinden biridir. Evlenene kadar genç kızlar başörtüsü takmazlar. Yeni evlenen kıza kayınvalide beyaz başörtüsü takar (Dıykanbay,2021:203).

Genç kızın başına örtülen beyaz başörtüsü / Yorumcu (GÖSTERİLEN)

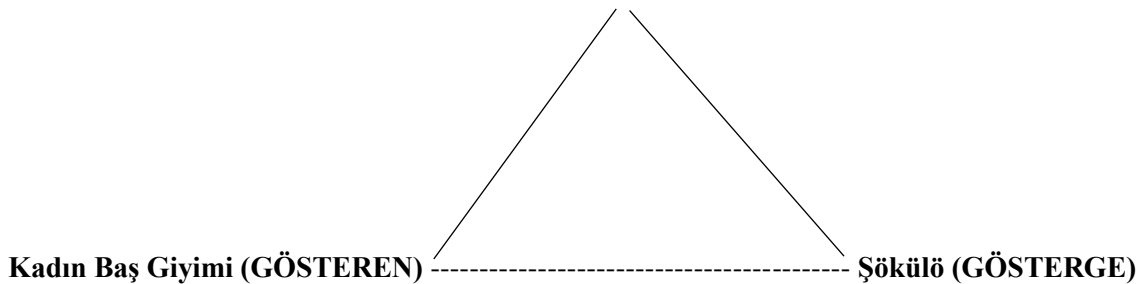


4.2. Şökülö

Peirce'e göre:

Şökülö, Kırgız kadınlarının geleneksel baş giyimlerinden biridir. Şökülö evlenecek kızın evlilik töreni sırasında giydiği bir başlıktır. Nikâh sonrasında bu başlık çıkarılır ve yerine evli kadınların giydikleri eleçek isimli başlık takılır (Muzayeva vd. , 2008:102).

Evlilik Merasiminde Şökülö Takan Kadın (GÖSTERİLEN)

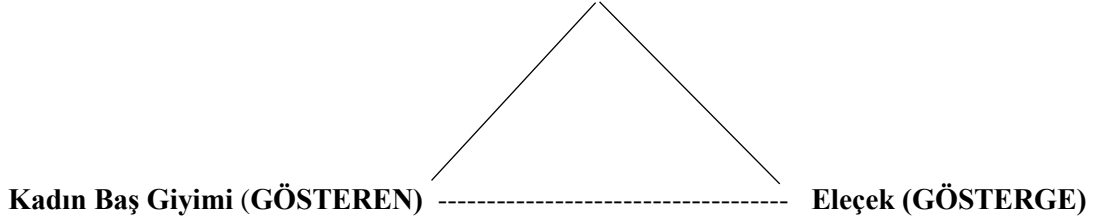


4.3. Eleçek

Peirce'e göre:

Evli kadınlar tarafından ve özellikle ileri yaşlardaki kadınların kullandığı bir baş giyimidir. Genç kadınlar eleçek takmazlar. Eleçek; toplum içerisinde kadının olgunluğunun, tecrübe sahibi oluşunun bir göstergesidir denilebilir. Nikâh sonrası şökülö isimli başlık yerine ak eleçek takılır.

Eleçek Takan Kadın (GÖSTERİLEN)



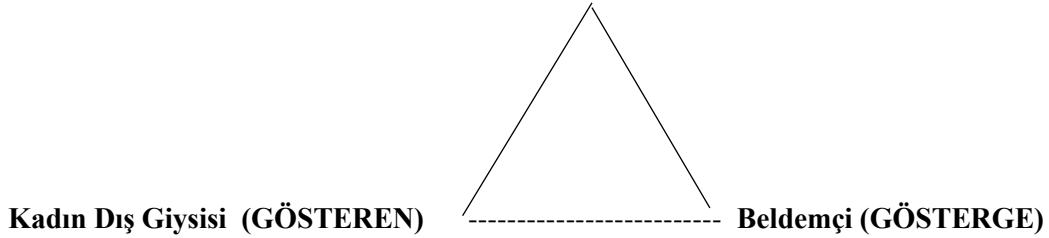
5.Kadın Dış Giyimi

5.1. Beldemçi

Peirce'e göre:

Geleneksel Kırgız kadın kıyafetleri içerisinde dikkat çeken bir kadın giysisidir. Beldemçi; kadife, çuha gibi kumaşlardan yapılan iç kısmına pamuk, yün, bazen ince keçe bazen de koyun-keçi derilerinin dikildiği, kemere çok benzeyen sonbaharda, baharda ve kışın kullanılan geleneksel kadın giysilerinden biridir (Terehov vd. , 1984:314).

Soğukta Beldemçi Takan Kadın (GÖSTERİLEN)



Peirce'in gösterge tanımlamasında "yorumlama", gösterge modelinin merkezini oluşturur. Yorumlayan olmadıkça, göstergenin gösterge değeri yoktur. Göstergenin somut biçimini algılamakla, onun neyi temsil ettiğini anlamak arasında bir "yorum" süreci girer. Temsil edenle temsil edilen arasında bir ilişki, bir bağıntı vardır. Somut biçim olarak algılanan bir gösterge, bir kişinin zihninde eşdeğerli ya da daha gelişmiş başka bir gösterge yaratır. Zihinde göstergenin etkisiyle yaratılan bu ikinci gösterge, yani izlenim birinci göstergenin yorumlayanıdır. Göstergenin etkisiyle oluşan bu yeni izlenime Peirce, yeni bir gösterge diyor. Ancak bu yeni gösterge, bireyin zihninde birincinin etkisiyle oluşan bir yorum göstergesidir (Erkman, 2005, s. 109). Somut biçim (gösteren) ile temsil edilen şey (gösterilen) arasındaki bağıntı toplumsal ve uzlaşım sal olsa da, yorum bireyselleşmeye açıktır(Batu, 2011, s. 39).





Peirce'in üçlü öğelerini Kırgız kadınının geleneksel süs, baş ve dış giyimi için bir tabloda gösterecek olursak:

GÖSTERGE	GÖSTEREN	GÖSTERİLEN
Küpe	Kadın Süs Eşyası	Kadının Kulağında Küpe
İkili saç örgüsü	Kadın Süs Unsuru	Saçı iki Örgülü Kadın
Beyaz Cooluk “Başörtüsü”	Kadın Baş Giyimi	Genç Kızın Başına Örtülen Beyaz Başörtüsü
Beldemçi	Kadın Dış Giyimi	Soğuk Havada Beldemçi Takmış Kadın
Şökülö	Kadın Baş Giyimi	Evlilik Merasiminde Şökülö Takan Kadın
Eleçek	Kadın Baş Giyimi	Eleçek Takan Kadın

Roland Barthes’a göre de tüm bu göstergelerin iletişim boyutunda taşıdıkları farklı anlamlar bulunmaktadır. Çünkü göstergeler Barthes’a göre göründüklerinin dışında içlerinde farklı anlamlar taşımaktadır:

Roland Barthes’ın gösterge çözümlemesini Kırgız kadınının geleneksel süs, baş ve dış giyimi için bir tabloda gösterecek olursak:

GÖSTERGE	DÜZ ANLAM	YAN ANLAM
Beldemçi	Belden yırtmaçlı olan kadın giysisi, kadın fistanı.  Resim 1	Soğuktan Korunma Sağlıkla çocuk sahibi olabilme Evlı Kadın
Cooluk	Yazma, eşarp, başörtüsü.  Resim 2	Erkek evinin iyi niyeti Başı bağlı evli kadın
İkili Saç Örgüsü	Örölmüş saç bölüğü, belik.	Evlı Kadın (Kendini ve eşini sembolize eder.)

	 <p>Resim 3</p>	
Şökülö	Genç kızların başlarına giydikleri süslü başlık.  <p>Resim 4</p>	Törenselle kıyafet Törendeki evlenecek kız
Eleçek	Kırgız kadınlarının millî başlık türü.  <p>Resim 5</p>	İleri yaşlardaki evli, olgun, tecrübeli, aile büyüğü kadın
Küpe	Kadınların kulak memelerine taktıkları süs takısı.  <p>Resim 6</p>	Söz ve nişan işareti Sözlü, nişanlı kız

Kırgız kadınının kullandığı baş giyimi içerisinde yer alan başörtüsü de toplum hayatı içerisinde kadının sosyal statüsünü belirleyen bir gösterge durumundadır. Erkek evine ilk defa giden genç kızın başına erkek tarafı bir beyaz başörtüsü örter. Burada beyaz başörtü artık evli kadın olduğu anlamına sahiptir. Türk kültüründe de evli anlamında kullanılan başı bağılı ifadesine benzerliği de oldukça dikkat çekicidir. Erkek evinde kızın başına örtülen beyaz başörtüsü ilk anlamda evlilik olarak düşünülürken derin anlamında ise

beyaz rengi ile erkek tarafının iyi niyetinin de aslında bir sembolü durumundadır.

Beldemçi ise, özellikle evli kadınların kullandığı bu giysi, evli kadını kışın soğuktan korumaktadır. Kadının beline bağladığı nakışlı ve süslü bir giysidir. Göçebe hayatta oldukça yararlı bir giysi olarak görülen beldemçi kadını at veya deve gibi hayvan sırtında giderken ya da ev işlerinde dışarıdaki işleri yaparken soğuktan korumaktadır (Klavdia ve Aydarbek, 2004:11). Bekâr kızlar beldemçiyi giymemektedirler. İlk anlamda beldemçinin kadını soğuktan koruduğu düşünülürken derin anlamda kadının toplum içerisinde evli (soğuktan korunup sağlıklı çocuk sahibi olacak kadın) bir kadın olduğu giydiği beldemçi ile anlaşılmaktadır.

Kırgız kültürü içerisinde kadının saç örgüsüne göre onun evli ya da bekâr olup olmadığı da anlaşılmaktadır. Özellikle evlenecek kızın evlenme töreni öncesinde eve gelen büyükleri tarafından çok örgülü saçının açılıp yağlandıktan sonra evli kadının gibi iki örgü şeklinde örüldüğü görülür (Muzayeva vd. , 2008:102). Bu durumda saç örgüsü toplum hayatı içerisinde kadının evli ya da bekâr olduğunu ifade eden bir gösterge iken iki örgü şeklindeki saç, toplum hayatı içerisinde evli kadın göstergesi hâline gelmiştir.

Sonuç

Giysiler kültürün önemli parçalarındandır. İnsanın giyinme ihtiyacının bir sonucu olarak ortaya çıkan giysiler, zaman içerisinde sosyal bir olguya dönüşerek toplumları oluşturan bireyleri ifade eden birer simge olmuştur ve rengiyle, şekliyle, dokusuyla toplum içerisinde sözsüz iletişimin önemli bir parçası hâline gelmiştir. Kırgız toplum hayatında da özellikle kültürün taşıyıcısı olarak görebileceğimiz Kırgız kadınının süsü ve giyimi ile sözsüz iletişimde karşısındakine farklı mesajlar ilettiği toplum hayatı içerisinde anlaşılmaktadır. Bu çalışmada da geleneksel Kırgız kadın giysileri ve süs öğeleri (saç örgüsü ve küpe) birer gösterge olarak ele alınmış, Peirce ve Barthes'ın göstergebilim çözümlenmeleri ile giysilerin bünyelerinde taşıdıkları görünen ve görünmeyen derin anlamlar çözümlenmeye çalışılarak toplum hayatı içerisinde, iletişim sürecinde Kırgız kadınının bir törende, bir ritüeli gerçekleştirirken ya da gündelik hayatta kullandığı geleneksel süs, baş giyimi ve dış giyiminin taşıdıkları anlamlar tespit edilmeye çalışılmıştır. Buna göre Kırgız kadınının geleneksel süs, baş giyimi ve dış giyiminin toplum hayatı içerisinde bazen kadının evli ya da bekâr veya nişanlı gibi medenî durumunu gösteren bir gösterge olduğu, ayrıca olgun ve bilge kadın olduğunu gösterdiğini, bazen de toplum hayatı içerisinde sözsüz şekilde duyguların, niyetlerin ve düşüncelerin ifadesi olan göstergeler oldukları görülmüştür. Birer gösterge olarak Kırgız kadınının süs, baş giyimi ve dış giyiminin kadının toplum hayatındaki yerini ve rolünü gösterdiği açıktır. Kırgız kadınının toplum hayatı içerisindeki yeri ve rolü, sese ya da yazıya gerek kalmadan dış giyimi, baş giyimi ve süsü ile yani göstergeler ile ifade edilmiştir. Tüm bunları anlamlandırmak da yine ortak yaşam, kabul edilen ortak değerler ve inanışlar ile yani içinde yaşanılan kültürle mümkün olmuştur.

Kaynaklar

- AKTULUM, K. (2004). "Göstergebilim". *Süleyman Demirel Üniversitesi Burdur Eğitim Fakültesi Dergisi*, C. 5, S.7, 1-12.
- ARIKOĞLU, E. , ALİMOVA, C. , ASKAROVA, R. SELÇUK, B. K. (2017). *Kırgızca Türkçö Sözdük I-II*. Bişkek: Kırgızistan Türkiye Manas Üniversitesi Yayınları.
- BATU, B. (2011). *Sanat Eğitimi Alanında Yapıt İncelemelerinde Bir Yöntem Olarak Görsel Gösterge Çözümlemesi*. Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü.
- BİRCAN, U. (2015). "Roland Barthes ve Göstergebilim". *Sosyal Bilimler Araştırma Dergisi*, C. 13, S.26, 17-41.
- BOYER P. , WERTSCH J. (2015). *Zihinde ve Kültürde Bellek* (Çev. : Yonca Aşçı Dalar), İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- ÇAĞLAR, B. (2012). "Bir İletişim Biçimi Olarak Göstergebilim". *LAÜ Sosyal Bilimler Dergisi*, C. 3, S. 2, 22-34.
- DIYKANBAY, M. (2021). Kırgız Kadınlarında Saç, Başlık ve Statü. *Milli Folklor*, C.17, S.132, 198-207.
- ERKMAN, F. (2005). *Göstergebilime Giriş*. İstanbul: Multilingual Yayınları.

- GERÇEK, M. (2012). *Giyimde Kültürel Taşıyıcılık*. Sanatta Yeterlik Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- GÜNAY, V. D. (2020). *21. Yüzyılda Göstergebilim*. İstanbul: Papatya Yayıncılık.
- KIRKINCIOĞLU, Z. (2015). *Ege Bölgesi Kadın Giyim Kuşamının Göstergebilimsel Yöntem İle Çözümlemesi*. Doktora Tezi, Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü.
- KLAVDİA, A. ve KÖÇKÜNÖV A. (2004). *Kırgızların Millî Giysileri*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- KOCA, E. & KIRKINCIOĞLU, Z. (2016). “Denizli İli Gelin Giyim-Kuşamının Göstergebilimsel Açından Çözümlemesi”. *Electronic Turkish Studies*, C. 11, S.8), 247-270.
- MUZAYEVA, E. , SOLTONBEKOV, B. , TURUSBKOVA, A. (2008). *Kırgızdın Örp-Adattarı Cana Kaada Salttarı*. Bişkek: AAK Basmakanası.
- TEREHOV, İ. M. ANDREYEVA, İ. A. , AHABADZE, A. F. , VOROYEV A. H. , GREKULOVA, A. L. MERCANOV, B. M. NAMESTNİKOV, A. F. , PİRAVODA, M. D. , TİMOFEYEVA, Z. N. , ŞİMANSKİY, V. P. , ŞKANOV, L. F. (1984). *Üy Tiriçiliginin Kısaça Ensiklopediyası*. Moskova: Kırgız Sovet Ensiklopediyasının Başkı Redaksiyası.

İnternet Kaynakları

- URL-1: “<https://sozluk.gov.tr>” (Erişim tarihi: 27.07.2022)
- Resim 1: “<https://kg.addnt.ru/v-muzee-izo-otkrylas-vystavka-belde/>” (Erişim tarihi: 26.10.2022)
- Resim 2: “<https://nazarnews.org/posts/ak-zhooluktun-kasietin-bilesizbi>” (Erişim tarihi: 27.10.2022)
- Resim 3: “<http://vzglyadiv.kg/sdelay-sam/7802-kyrgyzdyn-uluttuk-bash-kiyimderi.html>” (Erişim tarihi: 26.10.2022)
- Resim 4: “<https://ok.ru/group/52398094876813/topic/66528495116429>” (Erişim tarihi: 26.10.2022)
- Resim 5: “<https://www.turmush.kg/ru/news:1374664>” (Erişim tarihi: 26.10.2022)
- Resim 6: “<https://sputnik.kg/20171121/sojko-saluu-kuda-tushuu-salttary-tuuraluu-1036429629.html>” (Erişim tarihi: 26.10.2022)

DOI: 10.55666/folklor.1168413

KARAGÖZ OYUNLARININ İŞLEVSEL HALK BİLİMİ KURAMI AÇISINDAN İNCELENMESİ*

Emine VARIŞOĞLU SARPKAYA**

Öz

Geleneksel Türk tiyatrosunun önemli bir dalı olan karagöz, hayalî/karagözcü adı verilen bir sanatçı tarafından yetişkinleri ve çocukları eğlendirmek, kamusal alanda birlik ve beraberliği sağlamak, geleneği ve kültürü aktarmak başta olmak üzere çeşitli amaçlarla icra edilen bir gösteri sanatıdır. Karagöz oyunu, yüzyıllar boyunca kamusal ve özel mekânlarda insanları bir araya getirebilen, halkın ortak bilincini yansıtabilen ve insanları eğlendirebilen önemli bir kültür taşıyıcısıdır. Karagöz oyunları, her dönem içinde bulunduğu kültürü yansıtabilmek adına birçok değişim ve dönüşüm yaşamıştır. Günümüzde daha çok çocukları eğlendirme amaçlı görülen karagözün eğlendirmenin dışında farklı işlevlere de sahip olduğu bir gerçektir. Bu nedenle, bu makalede karagöz oyununun işlevlerini ortaya koyabilmek adına William R. Bascom'un belirlediği işlevsel yaklaşım temel alınarak karagözün işlevleri incelenmiştir. Buna göre, Bascom'un, "Folklorun Dört İşlevi" adıyla Türkçeye çevrilen makalesinde belirlemiş olduğu "eğlenme, eğlendirme ve hoşça vakit geçirme (eğlence); toplumsal kurumlara ve törenlere destek verme (kültürün onaylanması ve ritüelleri gözlemleyen ve icra edenlerin ritüellerinin ve kurumlarının doğrulanması); eğitim ve kültürün genç kuşaklara aktarılması (özellikle okuma yazması olmayan kültürlerde olmak üzere tüm toplumlar ve kültürlerde) ve toplumsal ve kişisel baskılardan kurtulma (kabul edilmiş davranış örüntülerini sürdürme)" işlevleri çerçevesinde, 2019 yılında farklı mekânlarda tarafımızdan derlenen karagöz oyunları incelenmiştir. Çalışmada öncelikle karagöz oyunu hakkında kısa bir bilgi verilmiş, ardından hayalîler İshak İkincitekgül, Ata Taşkan, Deniz Özgökbek, ve Kemal Atan Gür'den birer oyun olmak üzere, dört karagöz oyunu hakkında derleme bilgisi verilmiştir. Bu bilgiyi takiben söz konusu oyunlar Bascom'un belirlediği işlevlere göre incelenmiştir. Oyunlarda dinleyicilerin güldüğü yerler eğlendirme ve toplumsal baskılardan kurtulma işleviyle; hayalîlerin kültürel unsurlarla bilgi verdiği kısımlar, ağız ve şive taklitleri ve oyun içerikleri kültür aktarımı işleviyle; hayalîlerin oyunlardaki bazı ifadeleri ise toplumsal baskıdan kurtulma işleviyle bağlantı kurularak yorumlanmıştır. Oyunların birden fazla işleve sahip olduğu görülen durumlarda ise baskın gelen işlev öncelenmiş, geri planda kalan işlev de belirtilmiştir. Sonuç olarak karagöz oyununun günümüzde hâlâ işlevini koruyarak devam etmesi, eğitimde kullanılmasının gerekliliği, aile ve toplum yaşamındaki işlevleri, Türkçeye etkisi, sözlü kültür varlığının korunması ve aktarılmasındaki rolü, düşünce becerilerinin gelişimindeki önemi ve sosyal iletişim üzerindeki etkileri, Türkiye sahasındaki farklı kültürlerin özelliklerinin aktarımıyla ilgili rolüne dair bilgi tahlil edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Geleneksel Türk Tiyatrosu, Karagöz ve Hacivat, İşlev, Hayalî, Dinleyici.

* Bu çalışma, 11-12 Ekim 2019 tarihleri arasında düzenlenen Ulusal Hikâye Anlatıcılığı Kongresinde sözlü olarak sunulan metnin genişletilmiş hali olup herhangi bir yerde yayımlanmamıştır. Çalışmada kullanılan derleme bilgileri 2020 yılı öncesine ait olduğu için Etik Kurul Raporuna gerek yoktur.

** Öğr. Gör., Ege Üniversitesi Türk Dünyası Araştırmaları Enstitüsü TÖBİR / Ege Üniversitesi Türk Dünyası Araştırmaları Enstitüsü Türk Halk Bilimi Anabilim Dalı Doktora Programı Öğrencisi, e.varisoglu@gmail.com , ORCID: 0000-0003-3934-6933.

RESEARCH ON KARAGOZ SHADOW PLAYS WITHIN THE PERSPECTIVE OF FUNCTIONAL FOLKLORE THEORY

Abstract

Karagöz, an important subject of traditional Turkish theater, is a performance art performed by a performer called hayali/karagözcü for various purposes, especially to entertain adults and children, to ensure unity and solidarity in the public atmosphere, and to convey tradition and culture. Karagöz shadow play is an important culture bearer that can bring people together in public and private places, reflecting the common consciousness of people and entertain them for centuries. Karagöz shadow plays have undergone several changes and transformations in order to reflect its own culture through every period. It is a fact that Karagöz, which is seen mostly for the purpose of entertaining children today, has different functions besides entertaining. Therefore, in this article, Karagöz's functions are examined based on the functional approach determined by William R. Bascom in order to reveal the functions of the Karagöz play. Karagöz plays compiled by the author of this article from different places in 2019 were examined in accordance with Bascom's "Four Functions of Folklore", which has been translated into Turkish that defines four functions as; "entertainment and having a good time (entertainment) function; support of social institutions and ceremonies (affirmation of culture and validation of rituals and institutions by those who observe and perform the rituals); transferring education and culture to younger generations (in all societies and cultures, especially in illiterate cultures) and the function of getting rid of social and personal pressures (maintaining accepted behavior patterns)". First of all, in this article, a brief information about Karagöz shadow play is given, then a compilation information about four Karagöz shadow plays, one each by hayali/karagözcü (performers) İshak İkincitekgül, Ata Taşkan, Deniz Özgökbek and Kemal Atan Gür is given. Following this, the shadow plays in question were examined in accordance with the functional theory determined by Bascom. The places where the audience laughs in the shadow plays are explained with the entertainment function. The parts in which the hayali/karagözcü (performers) provide information with cultural elements, dialect and dialect imitations, and game contents are explained with the function of cultural transfer. Some expressions of the hayali/karagözcü (performers) in the play have also been interpreted as the function of getting rid of social pressure. As a consequence, information about the continuation of Karagöz plays still preserving their function today, the necessity of using Karagöz in education, its functions in family and community life, its effect on Turkish language, its role in the preservation and transfer of oral cultural assets, its importance in the development of thinking skills and its effects on social communication, its role in the transmission of the characteristics of different cultures within the field of Turkey were examined.

Keywords: Traditional Turkish Theatre, Karagöz and Hacivat, Function, Hayali, Audience.

Giriş

Karagöz oyunu, icra edildiği toplumun kültürünü yansıtarak bir ayna vazifesi görmüş, gelenek ve görenekleri, halk bilgisi ürünlerini, günlük olayları hayalî/karagözcü vasıtasıyla, kendine has diliyle hayal perdesine yansıtarak geçmişten günümüze bir kültür taşıyıcısı durumuna gelmiştir. Karagöz oyununun kökeniyle ilgili kesin bir bilgi olmamakla birlikte ilk defa nerede ortaya çıktığı, Anadolu'ya nasıl ve ne zaman geldiği ile ilgili birçok görüş vardır. Karagöz oyununun nereden gelmiş olabileceği ile ilgili teorileri sıralamış olan Andreas Tietze tarafından dile getirilen sekiz görüş vardır. Bu görüşlerden beşinci görüş, araştırmacılarca diğer görüşlere kıyasla daha bilimsel ve akla yatkın kabul edilmektedir (Sakaoğlu, 2011: 29; Nutku, 2000: 199-200). Bu bilgiye göre, 1517 tarihinde Mısır'ı ele geçiren Yavuz Sultan Selim, fetihten sonra Memlük Sultanı II. Tumanbay'ı astırmış, bir süre sonra Nil Nehri üzerindeki Roda adasında bir karagöz oyunu sergilenmiştir. Hayalî, Tumanbay'ın asılışını, ipin iki kere kopuşunu canlandırmış; bu gösteriyi beğenen Yavuz Sultan Selim, hayaliye hediye verip oğlu Süleyman'ın eğlenmesi için hayalîyi İstanbul'a götürmek istemiştir. Bu olay Türkler arasında gölge oyununun başlangıcı kabul edilmektedir (Sakaoğlu, 2011: 33-34; Nutku, 2000: 199-200). Türk tiyatrosu içinde önemli bir yere sahip olan karagöz oyununun ilk olarak nerede ortaya çıktığı ile ilgili de çeşitli görüşler ortaya atılmıştır. Ancak bir kültür dairesinin kabul ettiği, yaşattığı, kendi kültüründen yeni bir öge eklediği her halk bilgisi ürünü o kültür dairesine de ait kabul edilmelidir. Bu konuda Sakaoğlu'nun; "Gölge oyunu şu veya bu ülkede daha önce ortaya konulmuş olabilir; ancak öbür ülkeler bu öncülükten kültürüyle tanışmamışsa, daha sonrakileri kopyacı veya alıntıcı sayamayız. Daha da önemlisi, aynı oyun zevkini, aynı eğlence heyecanını farklı coğrafyalarda yaşayan insanların bu faaliyetlerini birlikte ele almalı, her ikisini de olayın öncüsü veya ortaya koyucusu olarak kabul etmeliyiz." (2011: 19) şeklinde ifade ettiği görüşü ile köken tartışmalarının ortaya çıkan üründen daha değerli olmadığını söylemiş ve asıl tartışılması gerekenin köken değil, ortaya çıkan ürün olduğunu ifade etmiştir. Metin And (1977: 18) ise, gölge oyununun farklı kültürlerden etkilenmiş olabileceğini, ancak bunların o toplumun kendi kültür sürecinde eriyerek, kabul eden toplumun kendi birikiminin damgası vurduğunu söyler.

Karagöz oyununun başkarakterleri Karagöz ve Hacivat ile ilgili halk arasında pek çok rivayet vuku bulmuştur. Bunlardan en çok bilineni, Karagöz ve Hacı İvaz'ın (Hacivat), Sultan Orhan'ın Bursa'da yaptırmakta olduğu bir camide amele olarak çalıştıklarıdır. Hacivat ve Karagöz çok konuşup şakalaştıkları için onların bu hallerini seyreden diğer işçiler de çevrelerine toplanır ve iş yapmazlarmış. İş yapmadıklarını ve diğer çalışanları da engellediklerini öğrenen Sultan Orhan, Karagöz ile Hacivat'ı öldürtse de kısa bir süre sonra pişman olmuştur. Şeyh Küşteri de Sultanın üzüntüsünü azaltmak için Karagöz ve Hacivat'ın tasvirlerini yapıp perde arkasında canlandırmıştır (İvgin, 2000: 6; Kudret, 2013: 12). Bu rivayeti ele alan bazı kaynaklar, dönemin sultanı olarak Yıldırım Bayezit'i göstermektedir (Sakaoğlu, 2011: 42). Karagöz ve Hacivat'ın yaşamı üzerine birden fazla rivayet vardır, ancak bunlar rivayet olmaktan öteye geçememiştir. Bu durumu halkın sevdiği kişilere karşı aidiyet duygusu ile sahip çıkması şeklinde değerlendirmek mümkündür.

Karagöz oyunu, icra edildiği kültürün özelliklerini yansıtan performatif bir tiyatro sanatıdır. Bu da eğlence işlevinin ilk sırada olmasını gerektirir. Ancak bu oyunun farklı bağlamlarda eğlence işlevine ek olarak kazandığı diğer işlevler üzerinde durmak, buradan hareketle özellikle güncel performansları değerlendirmek Karagöz'ün tüm işlevlerini belirleyebilmek adına önemlidir.

Karagöz oyunu, daha çok çocukları eğlendirme amaçlı görülse de bu işlevinin dışında farklı işlevlere de sahip olduğu bir gerçektir. Bu nedenle makalenin bu kısmında ilk olarak işlevsel kuram hakkında temel bilgiler verilmiştir. Ardından derleme ortamına dair bilgi verilmiş, karagöz oyunlarının inceleme için uygun olan kısımlarının inceleme ve tahlili seçilen yöntem sınırlılığında gerçekleştirilmiştir. İnceleme kısmında elde edilen veriler sahip olduğu işleve göre sınıflandırılmış, verilerin değerlendirilmesine ise sonuç kısmında yer verilmiştir.

1. İşlevsel Kuram

Halk bilimi inceleme yöntemlerinden biri olan, "Antropolojik Yöntem" olarak da bilinen İşlevsel Kuram'ın önemli temsilcileri arasında Bronislaw K. Malinowski, Franz Boas, Margerat ve Mellville Herkovits, Ruth Benedict ve William R. Bascom vardır. Bu kuram, halk bilgisi öğelerinin sosyo-kültürel yapıdaki yerini canlı bir şekilde ele alması bakımından önemlidir. Kuramın temsilcilerinden Malinowski

işlevi “her zaman, bir ihtiyacın doyurulması anlamına gelmektedir.” (2016: 150) şeklinde açıklar. Ekici’ye göre (2011: 124), “işlevsel yöntemin hareket noktası halk edebiyatı yaratmalarının metinleri değil, bu metinlerin oluşturuldukları, yaratıldıkları ve yeniden yaratılıp nakledildikleri bağlamdır. (...) Bu nedenle anlatıcı veya icracının [halk bilgisi ürününü] yaratma, aktarma ve kullanma nedenleri, dinleyicilerin o yaratmayı dinleme, anlama ve kullanma nedenleri ve bunun dışındaki nedenler işlevsel yöntemin temel sorununu oluşturur.” Sarpkaya ise (2021: 27-28); “Bir halk bilgisi ürününde anlatıcı/icracı/oyuncu; ürünün kendisi ve ürünün muhatabı/dinleyicisi/okuyucusu/izleyicisi/ kullanıcısı vardır. Bu anlamda bir ürünün işlevi tüm bu dinamiklere göre değişkenlik gösterebilir.” der. Buna ek olarak anlatıcıya göre halk bilgisi ürününün işlevi, halk bilgisi ürününün bağımsız bir tür olarak işlevi, dinleyiciye göre halk bilgisi ürününün işlevi, halk bilgisi ürününün gelenekteki algılanışının ve derleme ortamının oluşturduğu işlev, halk bilimcinin yorumuyla halk bilgisi ürününün işlevi başlıklarından biri, birkaçı ya da hepsiyle halk bilgisi ürününün işlevi noktasında çok sayıda veri sağlanabileceğini ifade eder.

Her şeyden önce geleneği aktarma işlevini gerçekleştiren halk bilgisi ürünlerinin ne işe yaradığı, nerede ve ne için kullanıldığı, neden ve kim tarafından aktarıldığı, dinleyicinin kim olduğu ve neden dinlediği gibi faktörler halk bilgisi ürünlerinin icra edilme nedenlerini belirler. Halk bilgisi ürünlerinden olan “mit”, insanların inanma ihtiyacına cevap veren ve gerçekliği sorgulanmayan bir türken; masalların dinleyicisi olan çocuklar için eğitici, öğretici amaçlı anlatılıyor olması halk bilgisi ürünlerinin farklı ihtiyaçlara cevap verme doğrultusunda oluştuğunu gösterir. Halk bilgisi ürünlerinin işlevlerinin incelenmesi hangi türün hangi işlevlere daha baskın olarak cevap verdiğini, hangi ihtiyacı karşıladığını belirlemek açısından gereklidir. Bir halk bilgisi ürünü olan karagözün sahip olduğu işlevlerle ilgili Gülin Ögüt Eker; “... mizah ve gülme, ‘yararlılık, mizah ve saldırı, gerilimi azaltma, sosyalleşme, protesto, organizasyon, sosyal tarihin kod ve mesajlarını taşıma, eleştiri ve hoşgörü’ gibi, açık/gizli işlevleriyle farklı formlarda kendisini gösterir” (2014:211) demektedir. Bu da daha önce belirtilen, bir halk bilgisi ürününün tek bir işleve sahip olmamasıyla ilgilidir.

Bu çalışmada, Bascom’un “Folklorun Dört İşlevi” adlı makalesinde belirlemiş olduğu “eğlenme, eğlendirme ve hoşça vakit geçirme (eğlence); toplumsal kurumlara ve törenlere destek verme (kültürün onaylanması ve ritüelleri gözlemleyen ve icra edenlerin ritüellerinin ve kurumlarının doğrulanması); eğitim ve kültürün genç kuşaklara aktarılması (özellikle okuma yazması olmayan kültürlerde olmak üzere tüm toplumlar ve kültürlerde) ve toplumsal ve kişisel baskılardan kurtulma (kabul edilmiş davranış örüntülerini sürdürme)” (Bascom, 2019: 71-86; Çobanoğlu, 2016: 282-283) işlevleri çerçevesinde, yapılan derleme malzemeleri incelenmiş ve halk bilgisi ürünlerinden olan karagöz oyununun Türk kültürü içerisindeki işlevleri örneklem kapsamında belirlenmeye çalışılmıştır.

2. İncelenen Karagöz Oyunlarının Yaratım ve Aktarım Bağlamı

Bu çalışmanın içeriğini oluşturan ilk oyun, 2019 yılı içerisinde tarafımızdan derlenmiştir. 05.05.2019 tarihinde Ankara Somut Olmayan Kültürel Miras Müzesi tarafından Ankara’nın Altındağ semtine bağlı Hamamönü sokaklarında düzenlenen Hidrellez kutlamasında, etkinliğe gelen çocuk ve yetişkinler için, Somut Olmayan Kültürel Miras Taşıyıcısı hayalî İshak İkincitekgül’ün icra ettiği oyundur. 17 dakika süren oyun ses kaydı ile kayıt altına alınmıştır. Doğaçlama icra edilen oyuna hayalî tarafından bir isim verilmemiştir. Kaydedilen ikinci oyun; 18.05.2019 tarihinde hayalî Ata Taşkan’ın İzmir/ Alsancak sokaklarında kermes türünden bir etkinlik dâhilinde bir kafenin yetişkinlerden müteşekkil müşterileri için icra ettiği “*Karagöz’ün Yazıcılığı*” adlı oyundur. 33 dakika süren oyun görüntü kaydı ile kayıt altına alınmıştır. Üçüncü oyun; 21.05.2019 tarihinde Somut Olmayan Kültürel Miras Taşıyıcısı hayalî Deniz Özgökbek’in Ege Üniversitesi Türk Dünyası Araştırmaları Enstitüsü Konferans Salonunda, Ege Üniversitesi TÖBİR öğrencileri ve Ege Üniversitesi Eğitim Fakültesi Türkçe Öğretmenliği 2. sınıf öğrencilerine icra ettiği “*Salıncak Sefası*” adlı oyundur. 52 dakika süren oyun görüntü kaydı ile kaydedilmiştir. Bu çalışmaya dâhil edilen son oyun ise; 19.07.2019 tarihinde Somut Olmayan Kültürel Miras Taşıyıcısı hayalî Kemal Atan Gür’ün kendisine ait “Hacivat Köftçisi-Ekmek Arası Tiyatro” isimli köftçiyeye gelen misafirlerine sergilediği ve kendi yazmış olduğu “*Abdurrahman Paşa’nın Kızının Evlenmesi*” adlı oyundur. 40 dakika süren oyunun, yarısı görüntü kaydı ile geri kalan yarısı ise ses kaydı ile kaydedilmiştir. Araştırma konusu olan dört hayalîden üçü; İshak İkincitekgül, Ata Taşkan ve Deniz Özgökbek, farklı aktiviteler için etkinlik

alanına davet edilmiştir. Kemal Atan Gür ise kendisine ait Hacivat Köftçisi-Ekmek Arası Tiyatro adlı köftçinin alt katında bulunan 36 kişilik “Münir Özkul Oda Tiyatrosu” isimli salonda, her cuma akşamı misafirlerine karagöz gösterisi düzenlemektedir. Burada değinilmesi gereken önemli nokta; Atan Gür’ün izleyici kitlesinin icra ortamına “bir karagöz oyunu izlemek için” geliyor olması, diğer oyunlar da ise izleyicinin ne ile karşılaşacağına dair bir farkındalığının olmamasıdır.

Çalışmada kullanılan dört oyundan “*Karagöz’ün Yazıcılığı*” (Kudret, 2019:1143-1176) ve “*Salıncak Sefası*” (Kudret, 2019:889-914) adlı oyunlar, kâr-ı kadim (eski) oyunlardan olup içerikleri günümüz şartlarına göre az çok güncellenmiştir. Diğer ikisi ise nev-icat (yeni) oyunlardandır. Bu metinler üzerinden makalemizde hem eski hem de yeni karagöz oyunlarının barındırdığı işlevler ortaya konulmuş olacaktır.

3. Karagöz Oyunlarının İşlevsel Kuram Bağlamında İncelenmesi

Farklı bağlamlarda icra edilen Karagöz oyununun, farklı işlevleri ortaya çıkarması muhtemeldir. Bu bağlamda William R. Bascom’un belirlediği ilk işlev olan eğlenme, eğlendirme, hoşça vakit geçirme işlevi; halk bilgisi ürünlerinin icra ortamına bağlı olarak güldürmeyi ve güzel vakit geçirmeyi hedeflemektedir. Karagöz oyununun amaçlarından biri de izleyicilerin eğlenmesi ve güzel zaman geçirmesidir. Halk bilgisi ürünlerinde aktarıcının/icracının, izleyicisinin memnuniyetini ön planda tutması gerekir. Bu ürünleri icra ederek geçimini sağlayan âşık, meddah veya hayalî gibi sanatçılar için izleyicilerinin psikososyal doyuma ulaşmaları, estetik bir ürün ortaya koymanın yanı sıra geçim sağlama aracı olma özelliğine sahiptir. Bu noktada eğlenme, hoşça vakit geçirme işlevi boşa çıktığında, yani icracı beklentiyi karşılayamadığında, izleyici beklentisini karşılayacak başka kaynaklara yönelecektir. Bu şekilde izleyicisi olmayan bir performans, icrada karşılıksız kaldığı için yok olacaktır (Çevik, 2014: 116-117). Dinleyici olmazsa halk bilgisi ürünlerini icra etmenin, göstermenin veya anlatmanın bir fonksiyonu olmadığını belirten Dorson, bu durumu “İşlevsel kuramda metnin kendisi, karşılık veren dinleyiciye sunulan canlı sunumundan veya icrasından ayrıldığı anda anlamsızdır.” (Dorson, 2011: 39) şeklinde ifade etmektedir. İşte bu nedenle eğlenme, hoşça vakit geçirme işlevi halk bilgisi ürünlerinin sürekliliği için gerekli olan ilk işlevdir.

Ergun bu durumla ilgili olarak, günümüzdeki uygulamalarda eskiden icra edilen birçok ritüelin anlamını yitirdiğini, ancak eğlence işlevinin ön plana çıkararak yaşamaya devam ettiğini aktarır (2014: 123). Eğlence işlevi, insanlar için bir rahatlama aracı olarak görüldüğü için içerisinde güldürü unsuru bulunan halk bilgisi ürünleri daha kolay korunmuş ve aktarılmıştır. Dinleyicinin eğlenme beklentisi ile gittiği karagöz oyununda, usta hayaliler gelen dinleyici kitlesinin özelliklerini göz önünde bulundurarak kültürel öğeleri aktarma, dil varlığını güçlendirme, kültürel mekânları ve törenleri öğretme gibi işlevleri örtük bir şekilde sunabilmiştir. Kültür dairelerinde birinden diğerine geçişte ihtiyaca cevap vermeyen birtakım unsurlar, sanat türlerinin bir bölümü bütünüyle terk edilirken, özünü koruyarak yeni şartlar altında şekillenen halk bilgisi ürünleri kültür içerisinde yaşamaya devam etmiştir (Günay, 1992: 2). Karagöz oyunu da geleneğin çizdiği sınırlar ve hayalînin hayal gücü içerisinde, çağın gereksinimleri ve insanların ihtiyaçları sınırlılığında oyunda yapılacak değişiklikler ile dinleyici kitlesine farkettilererek ya da farkettileremeyerek birden fazla işlevi sürdürebilir durumda bir halk bilgisi ürünüdür.

3.1. Eğlenme, Eğlendirme ve Hoşça Vakit Geçirme İşlevi (Eğlence)

Bascom’un belirttiği ilk işlev; “*eğlenme, eğlendirme ve hoşça vakit geçirme (eğlence)*”dir. Bu bağlamda İshak İkincitekgül’ün oyununda, Karagöz perdede uyumak ister ve izleyicilerden kendisine ninni olarak “Fış Fış Kayıkçı” şarkısını söylemelerini rica eder. Karagöz perdede uzanır ve izleyiciler de şarkıyı söylemeye başlar. Şarkının “fış fış” kısmında Karagöz aniden kalkar ve “*Çok fış fış dediler, çişim geldi.*” diyerek sahneden çıkar. Seyirciler Karagöz’ün bu durumuna güler. Karagöz tekrar sahneye gelir, uzanır ve uyurken asla horlamadığını üstüne basa basa söyler. Daha sonra uykuya dalar, çok yüksek sesle horlamaya başladığında kendi horlama sesine uyanır ve “*Kim horladı?*” diye sorar. Bu durum izleyicilerin hoşuna gider ve izleyiciler bu duruma güler (KK-1).

Ata Taşkan’ın “*Karagöz’ün Yazıcılığı*” adlı oyununda, Karagöz yazıcılık yapmaya başlar ve müşteri çekebilmek için; “*Yazıcı! Mektup yazarım, dilekçe yazarım, ama çok kişinin yaptığı gibi sosyal medyada güzel söz yazarım.*” diyerek bağırırmaya başlar. Bu durum izleyicilerin hoşuna gitmiş ve gülmeye

başlamışlardır. Bu durum dinleyici hafızasında yeni kültürel normları aktarma ve bu davranış örüntüsünde davranan insanlara karşı protesto işlevine de (Başgöz, 1996:1-4) gönderme yapmaktadır. Aynı oyunun yirmi ikinci dakikasında Laz tipi sahneye çıkıp, kemeçe çalıp türkü söylemeye başlamıştır. Karagöz ona seslenmek istemiş ancak Laz, Karagöz'ü duymamıştır. Karagöz kendini duyurabilmek için “*Pişt mavi gözlü, eli kemeçeli, halk oyunları ekibi, alo sana diyorum be! Burnu balinadan küçük!*” diyerek, fiziksel özelliklerine ve temsil ettiği tip özelliklerine değinerek seslenmiştir. Karagöz, Laz'a “*halk oyunları ekibi*” ve “*burnu balinadan küçük*” dediğinde insanlar gülmeye başlamıştır (KK2).

Deniz Özgökbel'in “*Salıncak Sefası*” adlı oyununda Hacivat, insanlar arasında saygı görmesi için Karagöz'e toplum içerisinde nasıl konuşması gerektiğini öğretmeye başlar. Kim, ne söylerse ‘*Evet efendim! Öyledir efendim! Münasıptir efendim!*’ demesini tembihler ve nasıl yapacağını Karagöz'e göstermek için önce kendisi söyler. Hacivat, “münasıptir” kelimesini söylerken ileri geri sallanır ve “a” harfini uzatarak “*Münaaaasıptir efendim!*” şeklinde telaffuz eder. Hacivat'ı taklit etmeye çalışan Karagöz, “münasıptir” sözcüğünü söylerken gereğinden fazla sallanır ve beli geriye doğru kırılır. Karagöz'ün kelimeyi Hacivat gibi söyleyememiş olması seyirciye gülünç gelir. Karagöz belini düzelttikten sonra Hacivat'la konuşma çalışmalarına devam ederler, ancak bir süre sonra Karagöz, ‘*Evet efendim! Öyledir efendim! Münasıptir efendim!*’ kelimelerini dememesi gereken yerlerde de söylediği için bu kelimeler bir süre sonra kötü anlamlara gelir. Hacivat'ın “*Ben adam değil miyim?*”, “*Beni adam yerine koymuyor musun?*” sorularına “*Evet efendim! Öyledir efendim! Münasıptir efendim!*” şeklinde cevap veren Karagöz, komik duruma düşer (KK-3).

Kemal Atan Gür'ün oyununun muhavere bölümünün bitişinde Karagöz ve Hacivat, vedalaşmanın uzun sürmesinden dolayı bir türlü perdeden çıkamaz. “*Hoşça kalın efendim*”, “*Sağlıcakla kalın efendim*”, “*Hayırlı günler dilerim efendim*”, “*Haneniz şen olsun efendim*” gibi vedâ cümlelerini söylerken öne ve arkaya doğru eğilerek selamlaşırlar. Sahnenin sonunda da Karagöz ve Hacivat birbirlerine dolaşıp sahneden düşerler. Bu durum seyirciler için gülünçtür. Aynı oyunun ilerleyen dakikalarında Abdurrahman Paşa'nın kızı sahneye gelir ve babasının rızası dışında birisine âşık olduğunu ve bunu babasına nasıl söyleyeceğini düşünür. Kız bu sorununu Arap Dadısına söyleme kararı alır. Sahneye Arap Dadı gelir. Kız, Arap Dadıya; “*Ben birini seviyorum*” der, bunun üzerine Arap Dadı ağızlı bir konuşmayla; “*Tabii sevejehsin gızım, annenî de sevejeeehsin, babanı da sevejeeehsin*”, der. Kız; “*Ama dadıcığım onları değil ki!*”, der. Dadı; “*Vayhhh yüzümün gara derileri, annesini babasını sevmiyomuş gonşulaaaar, edepsiz*” diye bağırmaya başlar. Bu durum karşısında seyirci gülmeye başlar. Birkaç dakika sonra kız, sevdiği kişinin adını, mesleğini söyler. Kız sevdiğinin öğretmen olduğunu söyleyince Arap Dadı; “*Anaaa! Acından öldürür seni, benim büyüttüğüm adam öğretmene gönül verir mi?*” der. Kız; “*Olsun dadıcığım, nohut oda bakla sofa, bir lokma bir hurka*” der ve sevginin her türlü problemle baş edebileceğini ifade eder. Arap Dadı; “*Cicim aylarının lafları bunlar, hele bir evlen. Herifin ağzının kokusu burnuna dolsun o zaman görüyüm ben seni*” (KK-4) dediği noktada seyirciler gülmeye başlar.

Eğlenme, eğlendirme ve hoşça vakit geçirme işlevinden hareketle verilen bilgi tahlil edilecek olursa; izleyiciler komik duruma düşen kişiye gülmüşlerdir. “Fış Fış Kayıkçı” şarkısında Karagöz'ün çişinin gelmesi herkese komik gelmiştir. Bunun nedeni “fış fış” sesinin su sesi ile olan benzerliğidir ve komedi filmlerine de konu olan bu durum izleyicilerin bilinçaltında canlanmış olabilir. Burada dikkat edilmesi gereken bir diğer husus, bu melodinin kültürel değerleri yani Fış Fış Kayıkçı ninnisini hatırlatma ve yaşatma işlevine de sahip olduğudur. Oyunun eğlence işlevi baskın görülen bu bölümünde, halk bilgisi ürününün bir cümlede bile farklı işlevlere sahip olmasıdır. Kendi horlama sesine uyanan Karagöz, kişilerin kendi hayatlarında rastladığı bir tip olabilir. Laz tipi ise Türk kültüründe komik kabul edilen bir tiptir. Laz tipi televizyon ve sinema filmlerinde ve dizilerde sahneye çıktığı anda herkesin güldüğü bir tiptir. Sosyal medya eleştirisi ise güncel bir durum eleştirisidir. Arap Dadı'nın parası olmayan kişiyle evlenme isteğini eleştirmesi ise eğlendiren ancak aynı zamanda bu durumu protesto eden bir söylemdir. Halkın kültürüne hâkim olmak, hayalî için olmazsa olmaz denilebilecek bir şarttır. İçinde bulunduğu kültür yapısının altında yatan kültürel kodlara hâkim olmak, icracının performansının talep görmesi için gereklidir. Misafirlige gidilen evdeki kapı sohbetleri ve bir türlü vedalaşamama problemi perdeye komik bir dille aktarılmıştır. Arap Dadı'nın konuşma şekli, televizyon ve sinema filmlerinde yaygın bir mizah unsuru olarak kullanılmasından dolayı hem ‘Arap

Dadı tipi' hem de konuşma şekliyle mizahın malzemesidir ve bu durum “söz komiği”ni (Türkmen ve Fedakâr, 2009: 99-100), oluşturur. Karagöz oyununda eğlence işlevi, mizah kuramlarından üstünlük ve uyumsuzluk kuramları açısından daha detaylı inceleyebilir ancak bu çalışmada mizahi yönden ele almadığı için detaylı bilgi verilmemiştir.

3.2. Toplumsal Kurumlara ve Törenlere Destek Verme İşlevi (Kültürün Onaylanması ve Ritüelleri Gözlemleyen ve İcra Edenlerin Ritüellerinin ve Kurumlarının Doğrulanması)

Toplumsal kurumlara ve törenlere destek verme işlevi olarak adlandırılan ikinci işlev; halk bilgisi ürünlerinin uygulanması, icra ve aktarımının desteklenmesi anlamına gelmektedir. Karagöz oyunu performatif bir sanat olması açısından izleyici kitlesine ihtiyaç duyar. İzleyici ile girilen karşılıklı diyaloglar Karagöz oyununun gidişatını değiştirebileceği gibi, izleyicinin de gösteride aktif olması kültürün oluşumunda önemlidir. Karagöz oyununun Hıdırellez kutlaması, kafe ya da lokanta, uluslararası öğrenci topluluğu gibi farklı bağlamlarda icra edilmesi, sosyal yapı içerisinde yer edinmiş olduğunu gösterir. Ayrıca, farklı icra ortamlarındaki izleyicileri ortak bir kültür dairesi altında birleştirebilmesi ve izleyenlerin “Karagöz oyunu nedir?”, “Nerede, kim tarafından oynatılır?” gibi sorulara cevap vermesine yardımcı bir işleve sahiptir.

İshak İkincitekgül, oyununu bir Hıdırellez kutlamasına gelen ziyaretçilere icra etmiştir. Oyunda Karagöz; “*Bak bugün güzel bir gün, Hızır ile İlyas'ın buluşma günü!*” diyerek icra ortamında toplumun kültürel belleğinde sahip çıktığı bir olayın sebebini, insanların toplanma sebebini hayal perdesi aracılığıyla aktarmıştır (KK-1). Burada bağlamın işlev üzerindeki etkisinden söz etmek mümkündür. Hayalî, genellikle çocukların bulunduğu bir etkinlikte Hıdırellez şenliğinin toplanma sebebini, “Hıdırellez” adının nereden geldiğini çocukların bilmediğini düşünüp perdedeki tasvirler aracılığıyla bunu açıklamıştır. Ancak başka bir etkinlikte, başka yaş gruplarına bir gösteri yapmış olsaydı Hıdırellez konusuna girmeyecek, o icra ortamının gerektirdiği şekilde bir oyun ortaya koyacaktı. Bu da bir halk bilgisi ürününün yaratım, aktarım ve icrasında bağlamdan bağımsız olamayacağını göstermek bakımından önemlidir.

3.3. Eğitim ve Kültürün Genç Kuşaklara Aktarılması İşlevi (Özellikle Okuma Yazması Olmayan Kültürlerde Olmak Üzere Tüm Toplumlar ve Kültürlerde)

Bascom'un belirttiği üçüncü işlev; *eğitim ve kültürün genç kuşaklara aktarılması (özellikle okuma yazması olmayan kültürlerde olmak üzere tüm toplumlar ve kültürlerde)*dir. Halk bilgisi ürünleri, informal eğitim işlevi görmektedir. Pedagojik anlamda özellikle çocuklara yol gösterir; toplum düzenini, sözlü kültür dairesi içindeki halka ait kullanımları ve bunların hangi bağlamlarda kullanıldığına dair bilgileri somutlaştırarak öğretir. Hayalî, bu işlevi perde arkasından tasvirleri konuşularak gerçekleştirir.

İshak İkincitekgül'ün, Hıdırellez kutlamasındaki gösterisinde izleyicilerin büyük bir kısmını çocuklar oluşturmaktadır. İkincitekgül perdeye ilk çıktığında seyircileri “*Hoş geldiniz!*” diyerek selamlar, ancak karşılığında izleyicilerden tepki alamayınca ikinci kez daha yüksek bir sesle “*Hoş geldiniz çocuklar!*” diye seslenir. İkinci kez bunu duyan çocuklar hayalîye cevap verirler. Bu şekilde karagöz oyununda, Batı tiyatrosundaki gibi pasif seyirci anlayışı olmadığı, seyircilerin hayalî ile iletişime geçebileceği öğretilmiş olur. Oyunun devamında Karagöz perdede uykuya dalar ve rüya görür. Uyandığında “*Arkadaşlar bir rüya gördüm!*” der. İzleyicilerden bir dönüt alamayan hayalî; “*Birisi rüya görünce ne denir?*” diye sorar, ancak yine yanıt alamaz. Çocukların günlük hayatta kullanılan bu kullanımı bilmediğini fark eden hayalî, “*Hayırdır inşallah*” denir değil mi?” diyerek çocuklara informal bir eğitim vermiş olur. Hayalî tekrar “*Bir rüya gördüm!*” dediğinde çocuklar artık “*Hayırdır inşallah!*” diyebilmektedir (KK-1).

Kemal Atan Gür'ün “*Abdurrahman Paşa'nın Kızının Evlenmesi*” oyununda ise Karagöz, Abdurrahman Paşa'nın konağında işe girmiştir. Bunu öğrenen Hacivat, Karagöz'ü ziyaret eder ve ona yeni işi ile ilgili “*Ben size göz aydınlığı vermeye, hayırlı olsun demeye geldim. Hayırlı uğurlu olsun efendim! Allah nazarlardan saklasın!*” diyerek günlük hayatın içerisindeki sözlü kültür öğelerine yer vermiştir (KK-4).

Ata Taşkan'ın “*Karagöz'ün Yazıcılığı*” oyununda Hacivat, Karagöz'ün okuma yazma bilip bilmediğini öğrenmek için “*Mürekkep yaladın mı?*” diye sorar (KK-2).

Deniz Özgökbek'in, "Salıncak Sefası" oyununda Hacivat perdeye bir salıncak kurar. Perdeye kurulan şeyin ne olduğunu anlamayan Karagöz'e "Bunun adı 'bayram beşiği', yani salıncaktır, eskiden bayramlarda bayram yerlerine salıncak kurulurdu, insanlar da sallanırdı." der (KK-3).

Yukarıda verilen örnekler göstermektedir ki karagöz oyunu, içinde bulunduğu kültür dairesine ait sözlü kültür ürünlerinin, deyimlerin, alkışların ve halkın günlük hayatta kullandığı kelime kalıplarının gelecek kuşaklara aktarımında ve öğretiminde önemli bir role sahiptir. Ancak burada. M. Öcal Oğuz'un *Paldır Kültür Kentleşmeler* adlı kitabında belirttiği bazı hususlara da değinmek gerekmektedir. Oğuz'a göre eskiden kültür aktarımı için göreneksel alanlar yeterliydi, ancak günümüzde kültür aktarımı eğitimsel alanlarda yapılmaktadır. Eskiden kentte ve köyde çocuklar; doğumda, evlenmede, askerlikte ve ölümden halkın içinde olurdu ve kültür, sözlü ortamlarda genç kuşaklara aktarılırdı. Hayatın her aşamasının içinde bulunan genç bireyler farkında olmadan içinde olduğu sözlü kültüre dair ürünleri öğrenirlerdi. Yeni kentte çocuklar hijyenik olmadığı için hastanelere alınmamakta ve doğdu görme ritüelinden ve kullanılan "Allah analı, babalı büyütsün!", "Allah bağışlasın!" gibi tebrik terimlerinden mahrum kalmaktadır; düğün davetiyelerinin altına yazılan "Davetimiz iki kişiliktir!" ibaresi ile çocuklar düğünlerde istenmemekte ve evlenen çifte söylenen "Bir yastıkta kocayın!", "Allah mutlu, bahtiyar etsin!" gibi alkışları duyamamaktadır (2019: 73-74). Sosyal yapıdan uzaklaşan çocuklar, teknolojinin de ilerlemiş olması ile kendilerine bireysel ve toplumdan soyutlanmış bir alan oluşturup o alanda yaşamlarını sürdürülebilir kılmaktadır, ancak bu durumda günlük hayatta farklı bağlamlarda kullanılan sözlü kültürün birikiminden mahrum kalmaktadırlar. Bu açıdan karagöz oyunu, çocukların bağlamda kullanılan sözlü kültür birikimini öğrenmesi bakımından eğitsel bir işlev görmektedir.

Karagöz oyununun fasıl kısmında, yani asıl olayın yaşandığı bölümde perdeye Karagöz ve Hacivat'ın dışında farklı tipler de çıkmaya başlar. Bunlardan bazıları belli bir milletin ya da şehrin kültürünü anlatan ve ağız taklitleri yapan tiplerdir. Bunlara örnek olarak; Arap, Rum, Laz, Kastamonulu, Kayserili, Bolulu, Arnavut, Zeybek (Kudret, 2013: 24; Sakaoğlu, 2011: 198, 207) tiplerini verebiliriz. Bu tiplerin her biri perdeye kendi yöresel kıyafeti ve kendi kültür birikimine ait sözlü kültür ürünü ile çıkar. Örnek verilecek olursa Laz tipi perdeye, üzerinde Karadeniz yöresine ait kıyafetler, elinde kemeçe ile "Çay Elinden Öteye" türküsü eşliğinde çıkar. Bu durum Karagöz oyunundaki diğer tüm tipler için geçerlidir (KK-1, KK-2, KK-3, KK-4). Karagöz oyunu izleyicisi, örtük öğrenme ile bu bilgileri bilinçaltına yerleştirir. İzleyiciler, coğrafi farkların kültür üzerindeki etkisini -fiziksel özellikler, kıyafet, müzik aleti ve sözlü kültür ürünü- daha net bir şekilde ayırt edebilmeyi öğrenir.

Karagöz oyunu, çocukların dilsel gelişiminde de oldukça etkili bir öğretim aracıdır. İkincitekgül'ün oyununun onuncu dakikasında Karagöz, kaba konuşmasını düzeltmek ister ve Hacivat'tan yardım ister. Hacivat da tekerleme söylese konuşmasının düzeleceğini, daha güzel konuşabileceğini söyler ve Karagöz'e tekerleme öğretmeye başlar. Kolay bir tekerlemeden başlayan Hacivat, "Bu mumcunun mumu umumumuzun mumudur." tekerlemesini söyler ve Karagöz'ün tekrar etmesini ister. Karagöz tekerlemeyi söyleyemez, Hacivat başka bir tekerleme söyler, Karagöz onu da söyleyemez, çocuklar da Karagöz'e gülerler. Çocuklar gülünce Karagöz, çocukların da tekerleme söyleyemeyeceğini iddia eder. Bunun üzerine Hacivat, perdenin önüne seyircilerden bir çocuğun gelmesini ister, gelen çocuktan tekerlemenin bir kısmı olan "Şu köşe yaz köşesi" kısmını söylemesini ister, çocuk da tekerlemenin o kısmını söyler (KK-1). Bu örnekte de görüldüğü üzere yukarıda değinmiş olduğumuz eğlence işlevindeki örneklerle birlikte değerlendirildiğinde karagöz oyunu, güldürürken düşündürebilen ve eğitebilen bir halk bilgisi ürünüdür. Tekerlemeler, çocukların dil ve hafıza becerilerini geliştirdiği gibi eğlendirme işlevine de sahiptir. Bascom (2019: 81), "Bilmeceler, çocukların zekâsını keskinleştirmek için öğretici bir araç olarak hizmet eder" diyerek tekerlemelerin işlevine değinmiştir. Hayalînin, çocukların dil becerilerinin gelişmesine katkı sağlayabilmek adına çocuklara hayal perdesinin arkasından halk bilgisi ürünlerinden çocuk edebiyatıyla en iç içe olan türlerinden olan tekerleme örnekleri verip çocukların da tekrarlamasını istemesi, karagöz oyununun eğitim işlevini açıkça göstermektedir.

Ekici'ye göre (2008: 4), çocuğa kazandırılmak istenen davranışların örneklenmesi ve oyun kavramı içinde sergilenmesinin önemi büyüktür. Karagöz oyunundaki konuşma ve davranış biçimlerinin ve karakterlerin olaylara yaklaşımlarında bir zıtlık vardır. Bu zıtlık, oyundaki temel mesajın çocuklar tarafından

daha iyi algılanmasını sağlar. Bununla birlikte bu ikili karşıtlık güldürü unsuru ile pekiştirilerek çocukların eğlenirken öğrenmesine ya da öğrenirken eğlenmesine katkı sağlar.

3.4. Toplumsal ve Kişisel Baskılardan Kurtulma İşlevi (Kabul Edilmiş Davranış Örüntülerini Sürdürme)

William R. Bascom'un belirlediği son işlev, *toplumsal ve kişisel baskılardan kurtulma (kabul edilmiş davranış örüntülerini sürdürme) işlevi*dir. Bu işlev, davranış örüntülerini sürdürme işlemini yerine getirir. Davranışları, inançları kurumları geçerli kılmak ya da doğrulamanın ötesinde, folklorun bazı şekilleri sosyal baskı uygulanması ve sosyal kontrol çalışması açısından önemlidir (Bascom, 2019: 81). Ekici'ye göre (2013: 125) “dördüncü madde tam olarak açık değildir. Toplum tarafından yasaklanmış bazı söz, düşünce ve özellikle de davranışların halk bilgisi ürünlerinde ifade edilmesi yoluyla toplumsal ve kişisel baskılardan kurtulma isteği olarak değerlendirilmelidir.” Hayalî'nin içinde bulunduğu kültür tarafından yasaklanmış bazı söz ve düşünceleri, hayal perdesinde tasvirler aracılığıyla aktarması olarak perdeye yansıtılmıştır.

Kemal Atan Gür'ün oyununda Abdurrahman Paşa'nın genç kızı için gelen görücülerden biri oldukça yaşlıdır. Karagöz, gelen yaşlı görücüye önce yaşını sorar, yaşlı adamın 65 yaşında olduğunu öğrenince “*Belediye otobüsüne bedava binecek yaşa gelmişsin, Allah'tan korkusuz! Kız torunun yaşında!*” diyerek, hayalî, Karagöz aracılığıyla toplumun hoş görmeyeceği, ayıplayacağı bir olayı perdeye yansıtır. Ancak 65 yaşındaki görücü, “*Benim ruh yaşımı sormazsın.*” diyerek kültür tarafından yasaklanmış düşüncesini perdede ifade etmiştir (KK-4). Her toplulukta geleneksel, ahlaki ve hukuki yaptırımlara yönelik düzenlemeler olmalıdır diyen Malinoswki (2016: 42), halkın kültürüne ters olan, ahlaki anlayışa uygun olmayan olayların kültür içinde barınamayacağını ve o kültür dairesindeki insanlar tarafından dışlanacağını ifade eder. “*Abdurrahman Paşa'nın Kızının Evlenmesi*” oyunu örneğinde de toplumun içinde barınan ve bir problem durumunu oluşturan “yaşlı erkeğin genç kızla evlenme isteği” ahlaki yaptırım olarak karagöz oyunu aracılığıyla dışlanmış ve ayıplanmıştır. Ortamın bilen kişisi kabul edilen hayalî, toplumda yanlış gördüğü davranışı -yaşlı erkeğin genç kızla evlenmesi- onaylamadığını, bu durumu engellemek için genç kuşakları bilinçlendirmenin en iyi yolun hayal perdesi olduğunu bildiği için, hayal perdesinden “yaşlı adam” tipini kargışlayarak tepkisini belirtmiştir.

Kültür içinde varlığını koruyan tüm kurumlar işlevleriyle var olabilmektedir. İşlevi olmayan ya da işlevini yitiren kurumlar kültür içinde yaşayamaz, ölür ve atılır (Başgöz, 1986: 140). Karagöz oyunu yukarıda tespit edilen işlevleriyle günümüzde hâlâ fonksiyonlarını kaybetmemiş, kendini özünü kaybetmeyecek biçimde güncelleyerek her dönemde kendine kültür içinde yer bulabilmiştir.

Sonuç

Yapılan incelemeler nihayetinde karagöz oyununun en belirgin işlevinin *eğlenme, eğlendirme ve hoşça vakit geçirme* olduğu tespit edilmiştir. Eğlenme işlevi kapsamında, kültür kodlarında ‘komik’ olarak yer eden olguların seçilmesi, film ve dizilerde sıkça kullanılan konuların hayal perdesine yansması, gündelik hayatlarında ve sosyal medyada sıklıkla karşılaştıkları konuların incelenmiş olması, Türk diline ait kelimelerin bağlam değişikçe anlam değişimine uğradığını yansıtması karagöz oyununun eğlence işlevinin aktif ve güncel olduğunu göstermektedir. Derleme yapılan hayalîler, dinleyici kitlelerini göz önünde bulundurarak oyunlarındaki gülme ve mizah unsurlarını güncel hayattan seçmektedirler. Bu da geçmişte kaldığı düşünülen ve geçmişten gelen karagöz oyununun yaş ve cinsiyet fark etmeksizin farklı bağlamlarda güncel bir şekilde eğlence etkinliği olabileceğini ispatlamaktadır. Hayalîler Karagöz'e “*sosyal medya*” dedirterek geçmişteki Karagöz'ü günümüze getirmektedir, günümüz insanına hitap etmektedir. Bu anlamda karagöz oyunu güncel bağlamda da etkilidir ve kenarda köşede kalmış değildir. Karagöz oyununun Türkçe öğrenmekte olan yabancı öğrencileri de güldürebilmesi Karagöz'ün etkisinin uluslararası ölçekte olduğunu da bir kez daha ispatlamaktadır.

Karagöz oyununun ikinci belirgin işlevi; *eğitim ve kültürün genç kuşaklara aktarılması* işlevidir. Öncelikle çocuklara Batı tiyatrosunun pasif yapısı ile Türk tiyatrosunun etkileşimli yapısı arasındaki farkları öğretmiş olması, sözlü kültür varlığı içinde halkın günlük konuşma diline dair bilgiler vermesi, doğum, evlilik, ölüm gibi kültür ortamlarında kullanılması gereken sözlü kültür birikimine dair bilgiler vermiş

olması, bünyesinde çocukların dil ve düşünce becerilerini geliştirecek, zihin kıvraklığı sağlayacak tekerlemeler barındırması, farklı milletlerin ve Anadolu sahası içerisindeki farklı kültürlerin konuşması, giyim kuşamaı, sözlü kültür ürünlerine dair bilgiler vermiş olması Karagöz oyununun izleyicilerine informal eğitim verdiğini kanıtlar. Bu noktada karagöz oyunu nasıl ki günümüz sosyal medya çocuklarını eğlendirebiliyorsa, aynı şekilde sosyal medya çocuklarını da eğitebilir.

Karagöz oyununun diğer işlevleri arasında *toplumsal kurumlara ve törenlere destek verme* ve *toplumsal ve kişisel baskılardan kurtulma işlevi* yer almaktadır. Halkın kültürel olarak sahip çıktığı Hıdırellez şenliği gibi etkinliklerin hayal perdesinde gösterilmesi, genç kuşaklar için bir aidiyet oluşturma, sahiplenme duygusu yaratacaktır. Ayrıca hayaliler genellikle davet üzerine oyun sergilemeye gittikleri için, bağlam ve dinleyici kitlesi değiştikçe oyunun muhtevası da değişecektir. Bu da izleyicinin farklı bağlamlardaki davranışları ve sözlü öğeleri fark etmesi açısından önemlidir. Toplumun desteklemediği davranışları hayal perdesinde yansıtmak, toplumun içinde var olan, ancak desteklemeyen gerçeklerin kınanması, genç kuşaklar için bir öğüt niteliği taşımaktadır. Bugünün gençleri yarının kültür taşıyan bireyleri olacağından doğru ile yanlış ayırt edebilmeyi hayal perdesi aracılığıyla öğrenebilmektedirler. Bunun yanında karagöz oyunu birbirinden çok farklı bağlamlarda yetişkinlere de hitap eden bir eğlence türü olarak otantik, egzotik, marjinal ve unutulmuş bir etkinlik değil, Türk kültürüne ait güncel geçerliliği olan bir kültür kodudur.

Toplumsal ve kişisel baskılardan kurtulma işlevi (kabul edilmiş davranış örüntülerini sürdürme), incelenen karagöz oyunlarında diğerlerine göre daha az görülen bir işlevdir. Bunun nedenleri düşünüldüğünde halk bilgisi ürünlerinin halkı bilgilendirmek ve olumlu yöne doğru sevk etmek gibi bir işlevinin bulunmasıdır. Sanatçı, insanları doğruya yöneltmelidir, bu nedenle halk bilgisi yaratmalarının icrasında olumlu davranışlara ağırlık verilmektedir. Diğer bir neden de karagöz oyununun her yaşta kişiye icra edilebilir olmakla birlikte, günümüzde daha çok çocuk dinleyici kitlesine hitap etmesiyle ilişkilendirilebilir. Kemal Atan Gür'ün perdeye aktardığı oyunda, toplumsal değerlerle ters düşen bir davranış eleştirilmiş ve bunun yanlış olduğu gösterilmek, öğretilmek istenmiştir. Halkı olumsuz olaylara karşı bilgilendiren hayâlî, toplumun kültürel değerleriyle çelişen bir davranışta bulunduğu durumda toplumun bu durumu eleştireceğini ve hoş görmeyeceğini hayal perdesi aracılığıyla dinleyici kitlesine aktarmıştır. Bu nedenle çok da açık olmayan dördüncü maddedeki işlev, *eğitim ve kültürün genç kuşaklara aktarılması işlevi*yle de uyumaktadır. Bu da göstermektedir ki; bütün işlevleri birbirinden keskin hatlarla ayırmak mümkün değildir. İşlevler birbiriyle ilişki ve birbirine yardımcı konumdadır.

Bütün bu incelemeler kapsamında Karagöz oyununun, özellikle okul öncesi ve ilköğretim seviyesindeki çocuk eğitiminde kullanılması, kuşkusuz gerekli görülmektedir. Somut öğrenme çağında olan çocuklar, soyutlandıkları sosyal çevrede öğrenemedikleri sözlü kültür ürünlerini, hayal perdesi vasıtasıyla, bağlamlarıyla birlikte öğrenebilecektir.

Kaynaklar

- AND, M. (1977). *Dünyada ve Bizde Gölge Oyunu*. Ankara: İş Bankası Kültür Yayınları
- BASCOM, W. R. (2019). "Folklorün Dört İşlevi". (S. GÜRÇAYIR, Dü., & F. ÇALIŞ, Çev.) *Halkbiliminde Kuramlar ve Yaklaşımlar 2*. Ankara: Geleneksel Yayınları.
- BAŞGÖZ, İ. (1986). *Folklor Yazuları*. İstanbul: Adam Yayınları.
- BAŞGÖZ, İ. (1996). "Protesto: Folklorun Beşinci İşlevi (Fonksiyonu)", *Folkloristik: Prof. Dr. Umay Günay Armağanı*. Ankara: Feryal Matbaacılık, 1996, ss 1-4.
- ÇEVİK, M. (2014). "Kültürel Değişim, Gelenek ve Türk Halk Hikayeciliği". *Turkish Studies*, 113-123.
- ÇOBANOĞLU, Ö. (2016). *Halk Bilimi Kuramları ve Araştırma Yöntemleri Tarihine Giriş*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- DORSON, R. M. (2011). *Günümüz Folklor Kuramları*. (S. G.-Y. ÖZAY, Çev.) Ankara: Geleneksel Yayınları.

- EKİCİ, M. (2008). “Türk Kültür Hayatında ve Eğitimde Karagöz”, *Muradiye Dergisi*, Ankara: S, 16, s. 48-53.
- EKİCİ, M. (2013). *Halk Bilgisi (Folklor) Derleme ve İnceleme Yöntemleri*. Ankara: Geleneksel Yayınları.
- ERGUN, P. (2014). “Toplumsal Uygulamalarda Âşıkların İşlevi”. *Karadeniz-Blacksea-Chornoye More* 22: 122-126.
- GÜNAY, U. (1992). “Cumhuriyet Terkibi ve Barış Manço”. *Millî Folklor* 13 (Bahar): 2-3.
- İVGİN, H. (2000). *Karagöz ve Kukla Sanatımız*. Ankara: Ekip Grafik Matbaa.
- KUDRET, C. (2013). *Karagöz, I-II-III. Cilt*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- MALINOWSKI, B. (2016). *Bilimsel Bir Kültür Çevirisi* (Çev. D. Uludağ). Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- NUTKU, Ö. (2000). *Dünya Tiyatrosu Tarihi 1*. İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.
- OĞUZ, Ö. (2019). *Paldır Kültür Kentleşmeler*. Ankara: Geleneksel Yayıncılık.
- ÖGÜT EKER, G. (2014). *İnsan Kültür Mizah İnsanlık Tarihinde Mizahın Serüveni: Felsefi Bir Problem Olan Mizahtan Eğlence Endüstrisinde Tüketim Nesnesi Mizaha*. Ankara: Garfiker Yayınları.
- SAKAOĞLU, S. (2011). *Türk Gölge Oyunu Karagöz*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- SARPKAYA, S. (2021). *Bir Var İdi, Bir Yok İdi! Tebriz Türk Masalları Üzerine Bir İnceleme*. İstanbul: Selenge Yayınları.
- TÜRKMEN, F. ve FEDAKÂR, P. (2009). “Türk Halk Tiyatrosunda Hareket Komisine Bağlı Mizahi Unsurlar”, *Millî Folklor Dergisi*, Yıl: 21, S.82, s.98,109.

Sözlü Kaynaklar

- KK-1: İshak İkincitekgül, Ankara 1977, Lisans Mezunu, Hayâli (Görüşme:05.05.2019).
- KK-2: Ata Taşkan, Edirne 1987, Lise Mezunu, Hayâli (Görüşme:18.05.2019).
- KK-3: Deniz Özgökbel, İzmir 1978, Lisans Mezunu, Hayâli (Görüşme:21.05.2019).
- KK-4: Kemal Atan Gür, Tokat 1968, Meslek Yüksek Okulu Mezunu, Hayâli (Görüşme:19.07.2019).

DOI: 10.55666/folklor.1169737

ÖZBEK TÜRKLERİNDE EVLİLİKLE İLGİLİ YAŞAYAN HALK İNANIŞLARININ İŞLEVSEL AÇIDAN İNCELENMESİ*

Zehra IŞIK**

Öz

Din ve inanış, insanlığın ilk gününden beri bütün toplumlarda yer almıştır. Toplumlar benimsedikleri dinlerin yanında günlük hayatlarını devam ettirecek birtakım inanışlar ve dinsel uygulamalar ortaya çıkarmıştır. İnanışlar, bir toplumun kültürünü oluşturan ve onu diğer toplumlardan ayıran halk dininin bir unsurudur. Bu inanışlar maddi ve manevi olmak üzere yaşamın ve dolayısıyla geleneklerin şekillenmesinde etkili olmuştur. İnsanlar ait oldukları toplumların bir parçası olarak günlük hayatlarının her alanında bu inanışları benimsemiş fakat uygulama noktasında çeşitlilik göstermiştir. Sosyal hayatı düzenleme işlevi olan halk inanışları, halkı bir arada tutarak toplumsal birliği güçlendirir. Hem Türkiye Türkleri hem de Özbek Türk kültüründe geçiş dönemleri ayrı bir öneme sahiptir. İnsan hayatının tamamı bu geçiş dönemleri üzerine kuruludur. Geçiş dönemleri kişinin içinde bulunduğu toplumla birlikte hareket etmesini sağlayan dönemlerdir. Sosyal hayatının önemli evrelerini oluşturan doğum, evlilik ve ölüm aynı zamanda kişinin toplumsal/sosyal statüsünün belirlenmesinde yardımcı olur. Özbek Türklerinde geçiş dönemlerinde gerçekleştirilen ritüellerin temelinde halk inanışlarının olduğu ifade edilmelidir. Köklü bir medeniyete sahip olan Özbekler, halk inanışlarını geçmişten günümüze kadar yaşatmış ve günümüzde uygulamaya devam etmektedir. Toplum içinde benimsenen evlilikle ilgili inanışlar ve bu inanışlarla ilgili uygulamaların sürekliliği, Özbek Türklerinin evlilik sürecine verdiği önemi göstermektedir. Evlilik kişinin hayatıyla ilgili verdiği en önemli sözdür. Nikâh anı Özbek Türkleri için kutsal kabul edildiği için evliliğin her aşamasında uygulanması gereken ritüeller oluşturulmuştur. Bu ritüeller İslam dininin yanı sıra Eski Türk Dininin inanış sistemlerinin de izlerini taşımaktadır. Özbekler bu ritüellerin uygulanması noktasında oldukça hassas davranmışlardır. Evliliği devam ettirmek için bu ritüellerin uygulanmasının şart olduğuna inanmışlardır. Bu çalışmada geçiş dönemlerinden ikincisini oluşturan evlilik ile ilgili günümüzde yaşayan Özbek halk inanışları üzerine tespitlerde bulunulacaktır. İnanışlarla ilgili uygulamalarda her ne kadar çevre ve zamana göre çeşitlilik görülse de temelde uygulanma amaçları benzerdir. Özbekistan ve Özbekistan dışında yaşayan Özbekler arasında gerçekleştirilen çevrimiçi anket yöntemiyle toplanan verilerden evlilik ile ilgili birkaç inanış örneği incelenecektir. Tespit edilmiş bu ritüeller değerlendirilerek içinde barındırdıkları halk inanışlarını değerlendirmek çalışmanın amacını oluşturmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Halk inanışı, geçiş dönemi, evlilik, Özbek, ritüel.

A FUNCTIONAL ANALYSIS OF UZBEK TURKS' LIVING FOLK BELIEFS ABOUT MARRIAGE

Abstract

Religion and belief have taken place in all societies since the first day of humanity. In addition to the religions they have adopted, societies have created several beliefs and religious practices that will continue their daily lives. Beliefs are an element of folk religion that forms the culture of a society and distinguishes it from other societies. These beliefs have been influential in shaping life, both material and spiritual, and therefore traditions. As a part of the societies to which they belong, people have adopted these beliefs in every aspect of their daily lives, but have shown diversity

* Tarafımızca hazırlanan “Özbek Halk İnanışları” adlı doktora tezi ve onun dayanak noktaları ele alınarak türetilmiş olan bu çalışma, Hacettepe Üniversitesi Etik Komisyonunun 02.02.2022 tarihli ve E-26674787-200-00002012902 sayılı kararına göre etik kurul onayı almıştır.

** Doktora Öğrencisi, Hacettepe Üniversitesi, Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, Türkiyat Araştırmaları Doktora Programı, zehraisik@hacettepe.edu.tr ORCID: 0000-0003-3778-1720.

in practice. Folk beliefs, which have the function of regulating social life, strengthen social unity by keeping people together. Transition periods have particular importance in both Turkish and Uzbek cultures. The whole of human life is built on these transitional periods. Transition periods are periods that allow a person to move with the society in which he is located. Birth, marriage, and death, which constitute important phases of social life, also help to determine the social/social status of the person. It should be stated that folk beliefs are the basis of the rituals performed during the transition periods in Uzbek Turks. Uzbeks, who have a deep-rooted civilization, have kept their folk beliefs alive from the past to the present and continue to practice them today. The beliefs about marriage adopted in society and the continuity of practices related to these beliefs show the importance Uzbek Turks attach to the marriage process. Marriage is the most important promise a person makes about his/her life. Since the moment of marriage is considered sacred for Uzbek Turks, rituals have been established that must be performed at every stage of marriage. These rituals bear traces of the belief systems of the Old Turkish Religion as well as the Islamic religion. Uzbeks have been very sensitive about the implementation of these rituals. They believed that implementing these rituals was essential to continue the marriage. They have been very sensitive about the implementation of these rituals. In this study, determinations will be made on the Uzbek folk beliefs living today about marriage, which constitutes the second of the transition periods. Although the practices related to beliefs vary according to the environment and time, the purposes of application are similar. Several examples of beliefs about marriage will be analyzed from the data collected through an online survey conducted among Uzbeks living in Uzbekistan and outside Uzbekistan. Evaluating these identified rituals, it is the purpose of the study to evaluate the folk beliefs they contain.

Keywords: Folk belief, the transition period, marriage, Uzbek, ritual.

Giriş

İnanışlar, olasılıkları kapsayan ve geniş bir çerçeve oluşturmakla birlikte kesinlik ifade etmeyen bir kabule işaret eder. İnanç sözcüğü sözlükte “kişi veya toplum tarafından bir düşüncenin ya da olgunun gerçek olduğunun kabul edilmesi” şeklinde ifade edilmiştir (Çobanoğlu, 2015: 1). Günlük hayatta insan zihninin çoğunluğunu kapsayan inanışlar, kökenlerine bakılmaksızın her toplumun kendisine ait kültürel dinamiklerinin bir parçası olmuştur. Bu inanışlar, toplumların hafızasında yer edindikten sonra din ve coğrafyanın etkisiyle şekillenerek günümüze kadar gelmiştir.

Oluşum aşamalarına bakılmaksızın toplumların kutsal kabul edip kendisine koruyucu güç olarak aldığı “bitki, taş, yıldız, güneş, ay, su, ateş, ağaç vb.” her nesne halk inanışlarının araştırma konusuna dâhil olmuştur. Beladan veya kazadan korunmak ya da uzak durmak için benimsenen inanış örnekleri, insanlar tarafından saygı duyulan ve korunan biçimlerdir. İnanışlar ihtimalleri içine alan ve bunları bir araya getirmekle birlikte kesinlik ifade etmeyen uygulamalardır. İnsanlar, var oldukları günden itibaren bir şeye inanma ihtiyacıyla doğan ve bu şeyleri anlamlandırma çabalarıyla ortaya çıkan güçlü fikirlere sahip olmuşlardır.

İnanışlar, ilk günden beri toplumların yaşamında önemli bir yere sahip olmuştur. Sosyal hayatları ve toplum kurallarını şekillendirme konusunda önemli bir işlevi vardır. Bu inanışların zengin bir şekilde yaşatıldığı ve uygulanmaya devam ettiği süreçlerin başında geçiş dönemleri gelmektedir. Bu dönemlerde uygulanan ritüeller, kişilerin toplumla bütünleşmesine ve toplum içindeki statüsünü korumasına yardımcı olur. Ayrıca bu geçiş dönemlerinin her birinde insan hayatında yeni bir durum oluştuğu için bu dönemlerde gerçekleştirilen uygulamalar oldukça önemlidir. “Geçiş” sırasında oluşabilecek tehlike ve zararlı durumlardan korunmak amacıyla dinî birtakım uygulamalar gerçekleştirilir.

“Türk halk kültürü çalışmalarında insan yaşamının başlıca üç önemli geçiş döneminin olduğu ifade edilmektedir: Bunlar, doğum, evlenme ve ölümdür” (Örnek, 1997: 131). Geçiş dönemleri, kişinin bulunduğu süreçten başka bir sürece geçişini ifade etmek için kullanılır ve bu geçişlerin sınırlarının belirlenmesi amacıyla eşik olarak kabul edilir (Solmaz, 2018: 129). Bu dönemlerin bir basamağını oluşturan evlilikte, Özbek halk kültüründe bir düğün etrafında oluşan inanışlara göre, gelin ve damat düğün öncesi, düğün anı ve düğün sonrasında bazı inanışlara bağlı ritüeller gerçekleştirir. Hemen her kültürde evlilik sırasında gerçekleştirilen uygulamalar, bağlı buldukları kültürlerin benimsediği inanışlar sonucunda ortaya çıkmıştır. Özbek Türklerinde evlilik, bir dizi aşamadan oluşur. Bunların ilki düğün öncesinde yer alan görücülük, kız isteme, söz kesme ve nişan aşamasıdır. Evliliğin ikinci aşaması düğün sırası olup bu aşamada kına gecesi ve nikâh gerçekleştirilir. Evliğin üçüncü aşamasında ise düğün sonrası olarak kabul edilen süreç başlar ve hediyeler, ikramlar dağıtılır. Bu süreç ortalama üç günde tamamlanır ve *chilla* olarak adlandırılır.

Evlilik, kadın ve erkeğin toplumdaki yerini ve statüsünü değiştirdiği için önemli bir geçişi temsil eder. Dolayısıyla tehlikeli ruhlardan ve kötü güçlerden korunmak, çoğalmayı ve bereketi sağlamak, nazardan kaçınmak amacıyla çeşitli ritüeller gerçekleştirilir. Ayrıca toplumsal düzene göre gerçekleştirilen düğünler sosyal işlevini de tamamlamış bulunur.

Geçiş dönemleri, halk inanışlarının ortaya çıkması ve şekillenmesinde önemli bir yer tutar. İnsanlığın var olduğu ilk günden beri (bu evreler toplumlar arasında günümüzde çeşitlilik gösterse de) temelde benzer şekillerde ortaya çıkmıştır. Özbek kültüründe geçiş dönemlerinin ikincisini oluşturan evlilik, çevresinde çok fazla inanış, gelenek ve ritüel barındırır. “Fatiha toyu”, “gelin geldi”, “gelinin yüzünü açması”, “gelin selamlaması” ve “avlu süpürmesi” gibi ritüellerin gerçekleştirildiği halk inanışları, halk arasında dayanışmayı ve beraberliği güçlendirir. Evlenen kız ya da erkeğin evinde şenlikler düzenlenir; düğünler şarkı, türkü ve danslarla süslenir (Osmanova, 2005: 112). Kültürel değerlerin en önemli örneklerinden biri olan evlilik döneminde halk kültürü ve halk inanışlarına ait unsurların görülmesi mümkündür. Bu sebeple Özbek halk kültüründe evlilikle ilgili halk inanışı ve buna bağlı ritüel oldukça fazladır.

Toplumlar, kendilerine özgü kültürel unsurları geçmişten günümüze kadar koruyup geliştirerek devam ettirmiştir. Bu değerlerden bazıları zamana ve mekâna bağlı olarak değişiklik göstermiş ve insanların ihtiyaçlarına cevap vermiştir. Günümüzde unutulmak üzere olan halk inanışları ve bu inanışlar bağlamında

gerçekleştirilen ritüeller söz konusu ihtiyaçlar sonucunda ortaya çıkan pratiklerdir. Bu pratiklerin devam ettirilmesi birlik, beraberliği sağlama ve toplumsal bütünlüğü koruma noktasında önemli işlevlere sahiptir. Bu çalışmada günümüzde evlilikle ilgili yaşayan Özbek halk inanışlarının işlevsel halkbilimi kuramına göre incelenmesi amaçlanmıştır.

Yöntem

Araştırmada çevrimiçi anket yöntemi ile veri toplama tekniği kullanılmış ve veri analizi uygulanmıştır. Etik kurul izin belgesinde belirtildiği üzere derlenen verilerin işlenmesi sırasında kaynak kişilerin isimleri kullanılmamıştır. Veri analizi gerçekleştirilmeden önce evlilikle ilgili bilgiler verildikten sonra “evlilik öncesi, evlilik anı ve evlilik sonrası halk inanışları” şeklinde oluşturulan üç alt başlıkta halk inanışlarına ait tespit edilen örneklerden birkaçı incelenmiştir. Çevrimiçi anket yöntemiyle derlenen bu inanış örnekleri, Özbek Türkleri ve Özbekistan’da yaşayan insanların katılımıyla elde edilmiştir. Halk inanışlarına ait belirli bir bölümün ele alındığı bu çalışma, “Özbek Halk İnanışları” adlı doktora tez çalışmasının bir ürünüdür. Söz konusu doktora tezinde veriler daha ayrıntılı bir şekilde ele alınmaktadır.

Çevrimiçi anket yöntemiyle elde edilen bilgiler, Özbek Türkleri veya Özbekistan’da yaşayan insanların katılımıyla elde edilmiştir. Etik kurul izin belgesinde belirtildiği üzere kaynak kişilerin isimleri saklı tutulmuştur. Kaynak kişiler metin içerisinde KK-1, KK-2 (Kaynak Kişi 1, Kaynak Kişi 2 vb.) şeklinde, isimleri kullanılmadan “cinsiyet, yaş, eğitim durumu” şeklinde verilmiştir. Buna göre kaynak kişilerden 9’u kadın, 8’i erkektir. Kaynak kişilerin yaş aralıkları 18-49 şeklindedir.

Evlilik

Sözlük anlamı olarak evlenmek “(bir erkek ve bir kadın) aile kurmak üzere, yasanın gerekli gördüğü işlemlerden sonra birleşmek” anlamına gelir (TDK, 1998: 479). Bir kız ile bir erkeğin sosyalleşme sürecinin önemli bir adımı olarak gerek aileler arasında kurulan ilişki ve birliktelik gerek toplumsal ve ekonomik ilişkiyi belirlemesi açısından önemli bir olaydır (Örnek, 1997:185). Toplumu ayakta tutan en önemli kurumlardan biri olan aile yapısının temelini oluşturan evlilik üç önemli geçiş dönemlerinden ikincisini oluşturur. Evlenen ve dolayısıyla yeni bir hayata başlayan bu kişiler; ailesi, akrabaları, eş ve dostları ile (zararlı etkilerden korunmak amacıyla) bir dizi ritüel gerçekleştirir. Bu bağlamda evliliğin tamamlanmasına dair inanışlar ve uygulamalar doğrultusunda açık bir ilan gerçekleştirilmiş olur.

Boratav, önemli geçiş dönemlerinden biri olan evliliği şu şekilde sınıflandırmıştır (2016, 196):

Düğün öncesi

Görücülük, dünürçülük/Kız isteme.

Söz kesme, şerbet, nişan.

Düğün okuntusu.

Çeyiz sergileme.

Gelin hamamı

Düğün

Kına gecesi.

Nikâh.

Gerdek.

Gerdek ertesi (duvak-paça).

Düğün sonrası

Gelinlik ve güveylik törenleri.

Evlilik, geçiş dönemlerine göre, bireyin doğumdan sonra hayatını devam ettirebilmesi amacıyla

gerçekleştirdiği önemli bir süreçtir. Bireysel hayatlarından vazgeçerek toplumda kutsal kabul edilen aile makamına erişebilmek için attıkları bu adımla gelin ve damada toplumsal hayatta yeni vazifeler yüklenmektedir. Her toplumda evlilik, içinde bulunduğu sosyal gruplara göre belirli özelliklere sahiptir.

Özbek Türklerinin geleneklerinde düğünler yukarıdaki sınıflandırmaya benzer şekilde gerçekleşmektedir. Buna göre nikâh ve düğün ile ilgili mevcut ritüeller kırk gün devam etmektedir (Yüce ve Khamrabaeva, 2020: 331). Özbek kültüründe evlilik, geleneklere ve inanışlara göre, evlenecek kişilerin bir araya gelip ailelerin de rıza göstermesiyle gerçekleştirilir. Evlilik bir dönüm noktası olarak kabul edildiği için bütün gelenekler eksiksiz bir şekilde uygulanır. Bu ritüeller, evliliğin kötü ruhlardan arındırılıp mutlu bir şekilde gerçekleşmesi açısından önemlidir. Özbek Türklerinin kültürel izlerinin birçoğunun görüldüğü geçiş dönemlerinden biri olan evlilik, sosyal hayatı şekillendiren ve halk dininin geleneklerini koruyarak günümüze getiren dinamik bir aşamadır.

Evlilik Öncesi ile İlgili Halk İnanışları

Evlilik öncesinde gerçekleştiren ritüeller, düğün gününden önce uyulmasına özen gösterilen halk inanışlarının sonucunda doğmuştur. Gelin ve damat evlenmeye karar verdikten sonra evlilik süreci başlar. Onların ve yakın çevresinin, bu evliliği kötü ruhlardan ve nazardan korumak amacıyla uygulaması gereken ritüeller vardır. Gelin ve damadın ebeveynlerinin öncülüğünde gerçekleştirilen bu ritüeller oldukça önemlidir. Günümüzde Özbek Türkleri arasında yaşayan evlilik öncesi inanışlarla ilgili tespit edilen bazı örnekler şunlardır:

Özbek Türklerinde düğünden önce gelin evinde *qash terish* ve *yuz terish* ritüeli uygulanır. Bu uygulamanın temelinde gelinin önceki hayatından arınıp temizlendiğine dair bir inanış vardır (KK-11). Bu gelenek daha çok Buhara bölgesinde yaşamaktadır.

Geleneğe göre dünürcü giden erkek tarafı talip olunan kızı istemek için üç defa ziyarete gider. İlkinde dünürcü olan taraf kızı ister. Dünürcü giden taraf bir kızı üç kez istemektedir. İlk ikisinde geleneklere göre davranışlar gerçekleştirildikten sonra üçüncü kez gidişte Fatiha okunur ve kızın başına beyaz bir örtü örtülür. Bu sürece genellikle damat adayı da katılmaktadır. Bu merasime Fatiha Toyu ismi verilir. Bundan sonra gelin ve damadın evliliklerinin hayırlı olması için iyi dileklerde bulunulur (KK-4, KK-10). Ayrıca bu toy sırasında geline nikâhta giyeceği kıyafetler getirilir. Bu kıyafetlerin elde dikilmesi ve renginin beyaz olması önemlidir. Elbiseler dikilirken çift katlı ip kullanılmalıdır ve bu ipler karışık olmamalıdır. Aksi takdirde gelinin bahtının kapanacağına ve bu gelinin mutsuz olacağına inanılır (KK-11). Bu kıyafetleri yaşlı ve tek eşli kadınlar dikerler. Bu ritüel oldukça eski bir geçmişe sahiptir. Özbek halk anlatılarına ait “Özbek Halk Merasim Koşukları”nda bu uygulamadan “Dua Toyu” olarak bahsedilir (Coraev, 2000: 136). Güvey tarafı toya selamla girer. Gelin olacak kızın evine gelen yakın akrabalar eşliğinde bu toy gerçekleşir. Dayı veya amca bu toya önderlik eder. Allah’ın huzurunda gelin ve damat için söz kesilir.

Yeni gelinin gelinliğini giydiren ve odasını hazırlayan, gelinin çeyizini yerleştiren kişilerin çocuksuz, dul ve çok eşli olmamasına dikkat edilir. Aksi halde gelinle damadın evliliklerine uğursuzluk değeceğine inanılır (KK-11).

Özbek geleneklerine göre gelin ve damadın yanına evlilik sürecinde ve sonrasında sadece yenge yaklaşabilir. Bunun dışında aile bireylerinden kimse bu süreçte uzun süre yanlarında kalamaz. Yenge gelin ve damadın koruyucusu olarak kabul edilir (KK-11).

Gelin damadın yanına götürülmeden önce suyla yıkanır. Suyun iki dünyayı birleştirdiğine ve gelinin genç kızlık dünyasından gelinlik dünyasına geçişine aracı olduğuna inanılır (KK-11).

Evlilik Anı ile İlgili Halk İnanışları

Fatiha Toyu gerçekleştirildikten sonra düğün hazırlıklarına başlanır. Gelin ve damadın akrabaları bir araya gelerek düğün aş yapar ve herkese bu aşlardan ikram eder. Bu gelenek yıllardır devam etmektedir. Düğün anına kadar karşılıklı hediyeler gönderilir. Düğün günü aş (pilav) dağıtılmasının amacı gerçekleşen evliliği topluma bildirmektir. Düğün sahipleri bu evliliğin hayırlı olması ve kötü ruhlardan arınması için fakirlere yemek dağıtır. *Qız Uzatiş* merasimi başlar. Bu merasim de Özbek Türklerinin günümüzde yaşattığı

eski bir ritüel örneğidir. Geçmişte gelin götürülürken söylenen koşuklardan biri şu şekildedir: “Peygamber kızını Ali aldı, kız verip gelin almak ondan kaldı” (Coraev, 2000: 42). Geleneksel kıyafetini giyen gelin, şiiirler ve şarkılar, güzel dualar eşliğinde güvey evine gitmek üzere kendi evinden çıkarılır. Evliliğin en önemli süreci nikâh kıyma anı olarak ifade edilebilir çünkü nikâh kutsal kabul edilmiştir. Nikâh öncesinde damadın gelini görmesi haram olarak kabul edilir (KK-7). Nikâh kıyılırken gerçekleştirilen ritüeller bu önemin göstergesidir. Evlilik sırasında uygulanmasına önem verilen bazı halk inanışları şu şekildedir:

Gelin damadın yanına duvağına sarılı olarak gelir. Bu örtü ile gelinin büyü ve nazardan korunduğuna inanılır (KK-11).

Gelin ve damadın kucağına kız ve erkek çocuk verilir. Böylece ailede hem kız hem de erkek evladın olacağına inanılır. İyi dilekte bulunulur (KK-1).

Gelin eve un serper ve buğday saçar. Bu durumun eve bereket getireceğine inanılır. Bereket için dua edilir (KK-6).

Gelin ve damadın nikâhı kıyıldığı an hiçbir şey kilitlenmez, düğümlenmez, bağlanmaz. Eller de üst üste koyulmaz. Nikâhı izleyenler de ellerini birbirine bağlamamalıdır. Aksi halde gelinle damadın arasına soğukluk gireceğine ve evliliğin uğursuz olacağına inanılır (KK-11).

Damat evine getirilen gelin üç defa ateşin üstünden atlatılır. Ateşe sığınan gelinin ins-cinlerden arındırıldığına inanılır ve bundan sonra gelin içeri alınır (KK-1, KK-17).

Nikâh kıyılırken gelin ve damadın elindeki bütün yüzük ve bilezik gibi takılar alınır. Eğer alınmazsa gelin ve damadın dürüst olmayacağına inanılır (KK-18).

Gelin ve damada nikâh anında soğuk su içirilmez. Eğer içerlerse aralarına bir soğukluk gireceğine inanılır (KK-11).

Düğün sırasında misafirlere sunulan yemek çeşidinin sayısı eşit olmalıdır. Bu eşitlik, gelin ve damadın kaderinin birleştiğine işaret eder. Eğer yemek sayısı eşit olmazsa gençlerin kaderinde ayrılık ve yalnızlık oluşabileceğine inanılır. Yemek çeşidinin sayısının eşit oluşu evlenen çiftin bir ömür boyu bir arada yaşayacağını simgeler (KK-11).

Düğün bittiğinde *çımıldıq* adı verilen ve evin gelinle damada ayrılan bölümü, gelin ve damadın yengeleri tarafından süslenir. Evlenip boşanmış, dul ve çocuksuz kadınların girmesi uğursuzluk getireceği düşüncesiyle buraya girmesi yasaktır (KK-7). Nikâhı önceden kıyılmış gelin ve damat, gelin selamı merasimine kadar burada kalır. Burada gelinin eline ayna verilir. Aynanın uğur getireceğine inanılır ve gelin-damat için iyi dileklerde bulunulur (KK-6, KK-17). Gelin selamı merasimi ile düğün sırasında gerçekleştirilen uygulamalar son bulur. “Kelinayım kut bolsun!” şeklinde edilen iyi dilekler ve dualarla gelin çımıldıq denen bölgeye gönderilir ve yeni evli çift için üç günlük chilla yani gerdek süreci başlar.

Evlilik Sonrası ile İlgili Halk İnanışları

Özbek Türklerinde düğünün ardından ritüeller uygulanmaya devam eder. Böylece evliliğin tamamlanması için son basamağa geçilir ve bu süreç kırk günde tamamlanır. Bunlar uygulanmadığında evlilikle ilgili uygulamalar yarım kalacağından evliliğe nazar geleceğine inanılmaktadır. Bu ritüellerin geçmişi çok eskiye dayanır. Bunları yaşatmaları sebebiyle Özbek Türklerinin geleneklerine bağlı olan en köklü halklardan biri olduğu söylenmelidir (Osmanova, 2005: 111). Bugün yaşamaya devam edip evlilik sonrasında uygulanmasına önem verilen halk inanışlarından bazıları şu şekildedir:

Evlendikten sonraki kırk günlük süreçte gelin dışarı çıkmaz, damat da sadece işine gider. Gece her ikisinin de dışarı çıkmaması gerekir. Eğer çıkmak zorunda kalırsa kıyafetlerini bahçede çıkarıp eve öyle girmesi gerekir (KK-1). Bu kıyafetlerle eve girilirse kötü ruhların da eve gireceğine, cinlerin ilişebileceğine inanılır.

Gerdek yeri kutsal bir yer olarak gösterilir ve bu kutsal yerde geçirilen her anın da kutsal olduğuna inanılır. Dolayısıyla gelin ve damat gerdek süresince (üç gün) dışarı çıkarsa onlara zararlı cinler ilişebilir (KK-5).

Gelin düğünün ertesi sabahı damadın eşinin ailesini selamlar. Bu selamlama sırasında gelin başına beyaz bir örtü alır. Bu uygulamanın altında “temizlik ve duruluk getirsin, nazardan korunsun, yeni hayatında bembeyaz bir sayfa açsın.” inancı vardır (KK-9). Küçük bir çocuk *kelin selom* ve *yuz ochdi* merasimine katılırsa gelin ve damadın çocuk sahibi olacağını işaret eden inançlardan biridir (KK-14, KK-15).

Gerdek süresi üç gündür. Yenge ve güveyden başka hiç kimse gelini göremez. Yengenin gelin ve damadın koruyucusu olduğuna inanılır. Gelin ve damat böylece nazardan korunmuş olur (KK-2, KK-3, KK-14).

Gerdek sürecinde gelinin eteğine haşlanmış yumurta atılır. Böylece gelinin çocuk sahibi olacağına inanılır (KK-16). Bu inanış örneği Buhara bölgesinde yaşamaya devam etmektedir.

Afgan Özbeklerinde evlendikten bir süre sonra damat beşik ve geleneksel bebek kıyafetleri alır (KK-8). Böylece yeni evli çiftin çocukları olacağına inanılır. Coğrafya olarak birbirlerinden ayrı yaşayan bu iki Özbek halkı geçmişten günümüze kadar kültürel özelliklerini ve halk inanışlarını büyük bir özenle uygulamıştır.

Gelinin ve damadın kırk gün boyunca karanlıkta yürümesi uygun değildir. Kötü ruhların ve cinlerin musallat olacağına inanılır. Eğer yürümek zorunda kalırsa yanına ekmek alması gerekir (KK-7, KK-12).

Anadolu’da da yaşatılan ve Özbek Türkleriyle ortak kabul edilen bir başka örnek ise şudur: Fatıha ile uğurlanan gelin için kırk günlük süreç başlar. Özbek Türklerinde buna *chilla saqlash* denir. Gelin kırk gün boyunca akşamları dışarı çıkmaz. Eğer çıkarsa başına bir uğursuzluk geleceğine inanılır. Türk dünyasında Çiltan yani Kırklar inancına göre de Kırk Erenin, gelin ata evinden çıktıktan sonra, geline kırk gün boyunca yardım ettiğine inanılır. Ayrıca geçiş dönemlerinden evlilik ve ölüm asla birbirine karıştırılmaz. Yeni gelin ve damat ölümün gerçekleştiği odaya asla giremez (KK-1). Onların yataklarına çocuksuz, boşanmış veya dul kadınlar girmemelidir. Bu uygulamalar benzer şekilde Anadolu’da da bugün yaşatılmaktadır. Eğer kırkı çıkmamış bir gelin bir başkasının düğününe giderse geline kırk düşer ve bu durumda gelinin başına kötü şeylerin geleceğine inanılır. Bu sebeple kırkların karışmaması için kırklı gelinin başka bir düğüne gitmesi hoş karşılanmaz.

Tartışma

Yüklendiği anlam itibarıyla kırk sayısı, temelinde önemli işlevleri içeren özel bir sayıdır. Dini inanışlar, tecrübeler ve toplumlar arasında gerçekleştirilen ritüeller bağlamında kırk sayısının temsil ettiği maddi ve manevi anlamlar vardır. Geçiş dönemlerinin ikinci büyük evresini oluşturan evlilik, bireylerin toplum arasındaki konumlarını güçlendirmek için önemli bir adımdır. Yaşatılan bu inanışlar düğünlere verilen önemin boyutunu göstermektedir. Düğün merasiminin kusursuz geçmesi için gerekli bütün ritüeller uygulanmaktadır. Onlara göre bir evliliğin süreci kırk gün sonunda tamamlanmaktadır. Evliliğe nazar değmemesi ve evliliğin bir musibete uğramaması için kırk günlük sürece dikkat etmeleri onların geleneklerine bağlı olduklarını göstermektedir.

Özbek halk inanışlarına bakıldığı zaman her üç dönemde de kırk sayısı ile ilgili çok fazla örneğe rastlanır. Bu çalışmanın konusunu oluşturan evlilikle ilgili en çok karşımıza çıkan örnekler kırk günlük gelinlerin kurallara ve halk inanışlarına büyük bir saygı duyması ile alakalıdır. Gerek Özbek kültüründe gerek İslam inanışında kırk sayısının temsil ettiği işlevler halk inanışları aracılığıyla toplum belleğine yoğun bir şekilde işlenmiştir.

Evlilikle ilgili gerçekleştirilen ritüellerin temelinde insanların bu mutlu anlarını birbirleriyle paylaşması düşüncesi yer almaktadır. Özellikle bu sebeple Fatih Toyu gerçekleştirildikten sonra gelin ve damadın başında ekmek bölme ritüeli gerçekleştirilir. Sepette iki çift ekmek bulunur ve bu ekmekler özel olarak yapılır. Bu ekmekler bölünürken "Hep çift olarak yaşasınlar", "Ayrılık olmasın", "Allah bir yastıkta kocatsın" gibi dualarda ve iyi dilekler ifade edilir. Bu ritüel *non sindirish* adıyla bilinir (KK-13). Nikahın ilan edilmesi için bu ekmek ve şeker çevreye dağıtılır. Bu uygulamanın sebebi çiftin ve ailesinin mutlu gününü toplumla paylaşmak istemesidir. Kötü ruhlardan korunmak ve evliliği uğursuzluktan korumak için herkesin hayır duası alınır.

Özbek Türklerinde evlilik ritüelleri halk inanışları çerçevesinde şekillenmiştir. Evlilik aşamasında gelinin nesnelere gerçekleştirdiği ritüeller eski Türk dininde yer alan saç geleneğinden gelmektedir. Eski Türk dininde yer alan inanışa göre evrende her şey iyi ve kötü ruhlara sahiptir. Saç ritüelinin tek amacı, gelin ve güveyi kötü ruhlardan korumak ve mutlu bir ömür geçirmeleri için dualar ederek iyi dileklerde bulunmaktır.

Sonuç

Kültür, bir topluma ait yaşam şekillerini ve geçmişten gelen bilgi birikimlerini içeren bir kavramdır. Toplumda ortaya çıkan her şey kültürün bir parçasıdır. Bu nedenle halk inanışları da kültürün bir parçası olarak toplumun temsilcisidir. Geçmişten günümüze kadar gelen halk inanışları, içinde barındırdığı bilgi birikimini geleceğe aktarması açısından geçmişle gelecek arasında bir köprü işlevi görür. Böylece toplumdaki maddi ve manevi gelişime destek verir.

Geçiş dönemleri ve bu dönemlerle ilgili icra edilen ritüellerin temelini oluşturan Özbek halk inanışlarının incelendiği bu çalışmada, evlilikle ilgili günümüzde yaşayan inanışlar ve bu inanışlara bağlı uygulamalar ele alınmıştır. Ayrıca geçiş dönemi ritüellerinin, bir toplumun kültürel ve dini hayatına ilişkin işaretlerin yer aldığı pratikler olduğu ifade edilmektedir.

Üç, yedi veya kırk gün süren düğünler halkı bir araya getirir ve toplumda birlik, beraberlik gibi duyguları oluşturur. Özbek Türklerinde evlilikler, insanlar arasında dayanışmayı, yardımlaşmayı ve paylaşmayı öğreten önemli bir süreç olmuştur. Değişen zaman ve şartlarla birlikte evlilik uygulamalarında da birtakım değişiklikler olsa da ana hatlarıyla bu inanışlara dayalı ritüeller günümüze kadar süregelmiştir.

Evlilik bütün toplumlarda önemli bir geçiş dönemidir. Dolayısıyla bu toplumların kültüründe evlilikle ilgili çok fazla ritüel bulunur. Özbek Türklerinde yaşatılan ritüeller inanışlarla zenginleştirilmiş ve toplum tarafından saygıyla benimsenmiştir. Bu ritüellerden herhangi birinin atlanması durumunda evliliklerin kötü gideceğine inanıldığı için evlilik aşamaları büyük bir titizlikle gerçekleşmektedir. Bugün Orta Asya'da var olan medeniyetin şekillenmesinde Özbek gelenek ve göreneklerinin, halk inanışlarının büyük katkısı olmuştur.

Kaynaklar

- BORATAV, P. N. (2016). *100 Soruda Türk Folkloru (İnanışlar, Töre, Törenler, Oyunlar)*. Ankara: BilgeSu Yayıncılık.
- CORAEV, M. (2000). *Oy Oldida Bir Yulduz (Özbek Xalq Marosimi Qosıqları)*. Toşkent: Ğafur Ğulam Nomidagi Adabiyot va San'at Naşriyoti.
- ÇOBANOĞLU, Ö. (2015). *Türk Halk Kültüründe Memoratlar ve Halk İnançları*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- KORKMAZ, K. M. (1999). "Elli Yıl Önceki Gaziantep'te Gelin ve Damat". *Milli Folklor*, C. 11, S. 42, 92-95.
- SOLMAZ, E. (2018). "Özbek Halk Kültüründe Doğum ile İlgili Pratikler". *Folklor Akademi Dergisi*, S.1, 127-136.
- OSMANOVA, O. (2005). "Özbek Düğünlerindeki Örf-Adetler". *Türk Dünyası Dil ve Edebiyat Dergisi*, S. 20, 111-117.
- ÖRNEK, S. V. (1997). *Türk Halk Bilimi*. Ankara: İş Bankası Kültür Yayınları.
- TDK. (1998). *Türkçe Sözlük*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- YÜCE, M. ve KHAMRABAEVA, L. (2020). "Özbek Türklerinin Milli Geleneklerine Genel Bakış". *Akademik Bakış Dergisi*, Özel Sayı, 319-341.

Sözlü Kaynaklar

- KK-1:** Kadın, 49 yaşında, yüksek lisans mezunu. (Görüşme: 14.05.2022)
- KK-2:** Kadın, 46 yaşında, lisans mezunu. (Görüşme: 14.05.2022)

- KK-3:** Erkek, 49 yaşında, doktora mezunu. (Görüşme: 14.05.2022)
- KK-4:** Erkek, 18 yaşında, lisans öğrencisi. (Görüşme: 16.05.2022)
- KK-5:** Erkek, 33 yaşında, yüksek lisans öğrencisi. (Görüşme: 16.05.2022)
- KK-6:** Erkek, 26 yaşında, yüksek lisans mezunu. (Görüşme: 16.05.2022)
- KK-7:** Kadın, 21 yaşında, lisans öğrencisi. (Görüşme: 23.05.2022)
- KK-8:** Erkek, 24 yaşında, lisans mezunu. (Görüşme: 22.05.2022)
- KK-9:** Erkek, 19 yaşında, lisans öğrencisi. (Görüşme: 23.05.2022)
- KK-10:** Kadın, 20 yaşında, lisans öğrencisi. (Görüşme: 23.05.2022)
- KK-11:** Kadın, 38 yaşında, doktora mezunu. (Görüşme: 13.05.2022)
- KK-12:** Kadın, 47 yaşında, doktora mezunu. (Görüşme: 23.05.2022)
- KK-13:** Erkek, 20 yaşında, lisans öğrencisi. (Görüşme: 23.05.2022)
- KK-14:** Kadın, 32 yaşında, lisans mezunu. (Görüşme: 24.05.2022)
- KK-15:** Kadın, 28 yaşında, lisans mezunu. (Görüşme: 25.05.2022)
- KK-16:** Kadın, 48 yaşında, lisans mezunu. (Görüşme: 18.06.2022)
- KK-17:** Erkek, 26 yaşında, lisans mezunu. (Görüşme: 16.05.2022)

DOI: 10.55666/folklor.1141439

HALK KÜLTÜRÜNDE ÖMÜR SÖYLEMİ: ÂŞIK VEYSEL TÜRKÜLERİ ÖRNEĞİ

Nilüfer KORKMAZ YAYLAGÜL* & Hazan KURTASLAN**

Öz

Yaşam ya da ömür kavramı, insanın biyolojik varlığı ve zamanı anlattığı kadar kültürel bir kavrayışı da temsil etmektedir. Batı literatüründe yaşam kavramı yaşam doyumunu ve yaşamın anlamı ile ilişkilendirilmektedir. Türkçe literatürde ise insan yaşamı / ömrü üzerinde kavramsal olarak durulmamıştır. Bu doğrultuda halk kültürü ürünleri, bir toplumun düşünme biçimini ve anlam dünyasını yansıtmaya açıktır. Bu nedenle Türk kültüründe yaşam/ömür kavramlarının Anadolu halk kültüründe nasıl anlamlandırıldığına ortaya konması önemlidir. Bu doğrultuda araştırmada, halk kültürünün bileşenlerinden biri olan âşık edebiyatında yaşam / ömür söylemi araştırılmıştır. Âşık Veysel, âşıklık geleneğinin yirminci yüzyıldaki en önemli temsilcilerinden biridir. Araştırmada, Âşık Veysel'in türkülerinden yola çıkılarak Anadolu halk kültüründeki yaşam ve insan ömrüne yönelik anlayışın ortaya konması amaçlanmıştır. Buna paralel olarak türkülerin insanların zihninde söz ve müzik açısından bir bütün olduğu düşüncesinden hareketle Veysel'in türkülerinin müzik yapısının özellikleri de ortaya konmuştur. Bu doğrultuda araştırmada ömür temalı türkülerle ulaşmak amacıyla doküman incelemesi yapılmıştır. Öncelikle Âşık Veysel'e ait olan tüm eserler taranmış, konuya ilişkin yazılı eserler karşılaştırılmıştır. Bunun sonucunda (söz ve müziği Âşık Veysel'e ait notalarına ulaşılan ve ömür temasını içeren) 4 türkü tespit edilmiştir. Bu türküler, söylem ve müzik yapısı açısından analiz edilmiştir. Araştırmanın bulgularına göre, ömür temalı türkülerin müzik özellikleri açısından genel olarak hüseyni makamında olduğu ve uzun hava ile kırık hava türünde bestelendiği, eserlerde dört farklı usulün kullanıldığı, müzik ile söz cümlelerinin birbiriyle uyumlu olduğu ve ton değişikliklerinin olmadığı ortaya çıkmıştır. Ömür söylemi olarak ise bu türkülerde Âşık Veysel'in yaşadığı toplumsal ve kültürel koşulların izleri tespit edilmiştir. Araştırmanın bulgularına göre Âşık Veysel'in türkülerindeki ömür söyleminde maddi ve manevi dünya anlayışı iç içe geçmiştir. Veysel'in türkülerinde yaşamın zıtlıklarını bir arada taşıyan bir bütün olduğu, çark-ı devran gibi bir döngü olduğu ve geçici olduğu söyleminin egemen olduğu sonucuna ulaşılmıştır. Buna karşılık; Âşık Veysel'in eserlerinde yaşamda iyi ve güzel üzerine vurgu yapılmakta ve etik bir bakış açısı sergilenmektedir.

Anahtar Kelimeler: Âşık Veysel, ömür, yaşam, türkü, söylem analizi.

THE DISCOURSE OF LIFE IN FOLK CULTURE: THE CASE OF ÂŞIK VEYSEL FOLKSONGS

Abstract

Life represents the cultural understanding along biological existence and time. In western literature, the term of life is also associated with life satisfaction and the meaning of the life. On the other hand, in Turkish literature, human life/lifetime was not analyzed contextually. Within this frame, products of the folk culture, are rich sources reflecting the way of thinking and contextual world of society. Therefore, stating the contextual sides of life/lifetime terms of Turkish culture in Anatolian folk culture is important. In this research, life/lifetime discourse has been researched in minstrel literature being a component of Anatolian folk culture. Asik Veysel, is one of the most important representatives of the Minstrel tradition in 20th century. In the research, it was aimed to reveal the concept of life-lifetime, analyzing the folk songs of Asik Veysel. In the research, document analysis has been used to reach the folk

* Doç.Dr., Gerontoloji Bölümü, Sağlık Bilimleri Fakültesi, Akdeniz Üniversitesi, Antalya/Türkiye, niluferyaylagul@akdeniz.edu.tr, ORCID: 0000-0001-9918-7968

** Doç.Dr., Müzik Bölümü, Güzel Sanatlar Fakültesi, Akdeniz Üniversitesi, Antalya/Türkiye, hazan.kurtaslan@hotmail.com, ORCID: 0000-0002-1216-6142

songs about life. . All work of Veysel has been analyzed and written literature have been compared with the topic. 4 folk songs of Âşık Veysel have been identified as dealing with the theme of life. and have been analyzed within their discourses and musical structures. According to the findings of the research, folk songs, have been composed according to the tune of Huseyni and unmetered & metered folk song style, 4 different methods have been used, and the music and lyrics were harmonical and there is no recent change in them based on the tune. These folk songs have been found to have cultural and social evidence of the era of Aşıl Veysel. The materialistic and spiritual worlds have been merged into each other., The life is stated as a whole structure having its controversies and being a cycle and temporary On the other hand, the good and beauty of life is stated and an ethical view is mentioned in his works.

Keywords: Asik Veysel, lifetime, life, Turkish folksong, discourse analysis.

Giriş

Halk kültürü, belirli bir toprak parçasında yaşayan topluluğa ait olan ve bu topluluğun yüzyıllar boyunca aktardığı değerler, pratikler, inanışlar ve geleneklerin oluşturduğu bütündür. Halk kültürünün unsurlarından biri olarak halk edebiyatı, bir toplulukta günlük yaşamın anlamlarını gelecek kuşaklara aktarır. Halk kültürü ve halk edebiyatı, yazısız kültürlerden başlayarak toplulukların kültürünün kuşaktan kuşağa aktarılmasını sağlamıştır.

Sözlü kültür içinde âşıklık geleneği halk edebiyatının bir parçasıdır. Âşıklık geleneği, toplumun dünyaya ve toplumsal yaşama bakış açısını türkülerle yansıtır. Bu nedenle halk kültürünün anlaşılmasında önemli bir yeri vardır (Gürçayır, 2020). Okulun ve yazılı kültürün olmadığı bir kültürel ortamda âşıklar, yaşanılanların ve hayattan çıkarılan derslerin sunulduğu, dünya görüşünün aktarıldığı bir araç sunarlar. Bu gelenek, usta çırak ilişkisi, usta malî şiir söyleme ve çevredeki âşıklardan etkilenme, sazlı sözlü ortamlarda yetiştirme gibi özellikler içerir (Bahşi, 1997: 5-7). Böylece âşıklar, yaşanılan toplumun kültürüyle yoğurularak hem ustalarının eserlerini hem de kendi eserlerini seslendirirler.

Türk Dil Kurumu Sözlüğünde yaşam, “doğumla ölüm arasında yaşanan süre, ömür, hayat” olarak tanımlanmaktadır (TDK, 2011). Yaşam, yaşamın anlamı, yaşam doyumu ve iyi olma hali çerçevesinde İngilizce ve Türkçe literatürde yer almaktadır. Yaşamın anlamı, yaşamın varoluşsal anlamını ifade eder ve insanın yaşamını değerli ve geçerli kılan şeydir (Eucken, 2000: 9-12). Bu bağlamda bireylerin yaşam doyumu ve iyi olma hali ile yakından ilişkili bulunmuştur (Steger vd, 2009). Yaşam amacı ise, hayatta erişilmesi beklenen hedeftir. Birbiriyle bağlı bu iki kavram tek ve evrensel olmamasına karşın, insanın anlam arayışının evrensel olduğu belirtilmektedir (Aydın vd, 2015). Ömür ise, bize göre yaşamın kronolojik boyutunu içeren bir kavramdır. Bu nedenle insan ömrü, hem insanın yaşamını nasıl geçirdiği, canlılığı, hem de kronolojik yaşamını içeren bir anlama gelir. Ancak yaşam kavramı ile ömür kavramı sözlük anlamı itibarıyla aynı anlama gelmektedir. Bu nedenle bu makalede yaşam ve ömür aynı anlamda kullanılmıştır.

İnsan ömrü, geçtiğimiz yüzyıldan başlayarak üzerinde durulan bir konu olmuştur. Yaşlılık ve yaşlanmanın bilimi olan gerontoloji, insan ömrünü ve yaşamın ileri evrelerini psiko-sosyal yönleriyle ele alır. İnsan gelişimine yönelik davranışlar, sosyal ilişkiler, psikolojik, sosyal, kültürel, ekonomik ve politik olgular bu bağlamda incelenir. Ancak insan yaşamının kendisinin nasıl bir kavram oluşturduğu ve buna nasıl bir anlam yüklendiği belirsizdir. Yapılan literatür taramasında halk kültüründe ömür-yaşam kavramını doğrudan ele alan bir araştırmaya rastlanmamış, yaşam kavramını yaşam doyumu olarak ele alan yalnızca bir araştırmaya ulaşılmıştır. Aktaş vd, (2014) Türk kültüründe Neşet Ertaş türküleri örneğinde halk kültüründe yaşam doyumu ve mutluluk üzerinde durmaktadırlar. Ancak bu araştırmada yaşamın-ömrün nasıl görüldüğüne dair bir analiz yapılmamıştır. Bu bağlamda bu araştırmada halk kültürünün bir parçası olan âşıklık geleneği içinde yaşam / ömür söyleminin izleri aranmaktadır. Çalışmanın yapılabilirliği ve derinlemesine bilgi edinilmesi açısından âşıklık geleneği içinde bir örnek ile çalışmak uygun bulunmuştur. Bu geleneğin önemli temsilcilerinden biri (Alptekin, 2011) olan Âşık Veysel’in eserleri araştırmanın örneği olarak seçilmiştir.

1. Âşık Veysel’in Şiir ve Müzik Anlayışı

19. yüzyılın sonunda Sivas Şarkışla/Sivrialan’da dünyaya gelen Âşık Veysel, 1973’te ölene kadar Anadolu köyünün zorlu yaşam koşullarını deneyimler, sanatını icra eder. 20. yüzyılın ortalarında tüm Anadolu’da bilinen bir ozan haline gelir. Yaşamı boyunca başka âşıkların türkülerini seslendirdiği dönemler olsa da âşıklık döneminde çoğunlukla kendi yazdığı şiirleri çalıp söylemiştir. Kaya’ya (2011: 8-13) göre Veysel’in 173 şiiri bulunmaktadır. Şiirleri âşıklık geleneğinin bir parçası olan hece ölçüsü ile yazılmış olup, soru cevap ilişkisi yerinde kullanılmıştır. Şiirlerindeki ses düşmelerinde, ses türetmelerinde ve fiil çekimlerinde ağız özelliklerinden kaynaklanan yansımalar görülmektedir. Veysel yeri geldikçe şiirlerinde deyimleri, atasözlerini, Arapça, Farsça sözcükleri ve tamlamaları da kullanmıştır. Şiirlerinde yaşamın ona sunduğu zorluklar nedeniyle hayata karşı yakınmaları olsa da şiirlerinin yine de umutla hayata tutunan iyimser yönleri vardır. Cumhuriyet’in modernleşmeci ve ilerlemeci anlayışından ve Yunus Emre, Karacaoğlan, Pir Sultan, Mevlana, Hacı Bektaş-i Veli gibi ünlü şairlerin şiirlerinden etkilenen Veysel,

şairlerinde genel olarak aşk, tabiat, Allah, ömür, gurbet, vatan, tasavvuf ve özel kişilere yönelik konulara yer vermiştir (Kaya, 2017; Tutu, 2008).

Veysel, bütün şiirlerini bestelememiştir. İçel (2017: 151)'e göre Veysel, şiirlerinin 21 tanesini, Karabulut (2019: 82)'a göre de 40 tanesini bestelemiştir. Türkülerindeki dil, şiir, ezgi, ritmik kalıplar ve bağlamanın kullanım şekli âşıklık geleneğinin izlerini taşır. Türkülerinde yörenin ağız ve üslubunu kullanarak, yalın bir dille kendini ifade eder. Veysel'in türkülerindeki ezgilerin ses aralıklarının sınırlı ve akılda kalıcı olması, şiirin gücü ile birleştiğinde ortaya yüzyıllar boyunca yaşayacak olan bir miras çıkmıştır. Veysel'in türkülerinde farklı usullerin bir arada kullanıldığı ve eserlerinin genel olarak uzun havalar ve kırık havalardan oluştuğu görülmektedir. Çoğunlukla eserlerini; 2/4'lük, 4/4'lük, 5/8'lik, 7/8'lik usuller ile hüseyini, uşşak, hicaz, rast, muhayyer ve karcıgar makamlarında bestelemiştir. Genel müzikal yapı incelendiğinde eserlerinde, inici seyirin hâkim olduğu ve sekvens şeklinde bir kurgunun olduğu söylenebilir. Yani bir ana motif vardır ve o motif sıralı sesler üzerinde tekrarlanmaktadır. Veysel'in türkülerinde müzik ve söz cümlelerinin uyumluluk gösterdiği ve bazı türkülerinde ton ve ritim değişikliklerinin bulunduğu görülmektedir (Elçi, 2017: 43-44; Gültaş, 1993: 156-157; Karabulut, 2019; Tutu, 2008: 473-479).

Âşık Veysel ile ilgili daha önce yapılmış çalışmalar incelendiğinde hayatını ve şiirlerini (Yıldız, 2018; Özen, 2009; Oğuzcan, 1999), sanat anlayışını (Binyazar, 2015; Kaya, 2011; Alptekin, 2011), müziğini, (Karabulut, 2019; Bulut, 2013; Tutu, 2008; Bulut vd, 2005; Bahşi, 1997; Gültaş, 1993) ele alan çalışmalara rastlanmıştır. Diğer yandan Veysel'in şiirlerindeki öğreticilik yönü üzerinde duran (Yurduşen, 2013), şiirlerindeki birlik beraberlik, kardeşlik anlayışı, (Gürçay, 2016) ve toprak ana (Şenocak, 2017) tasavvuf öğelerini ortaya koyan çalışmalar da (Özcan, 2017; Özdemir, 2017) bulunmaktadır. Farklı enstrümanlarla Âşık Veysel'in türkülerinin yorumlanması ve müziğini yansıtan çalışmalar üzerine eserlere de rastlanmıştır (Akçay vd, 2018, Hüseynova, 2017). Ayrıca Veysel'in yaşamış olduğu travmatik sıkıntılarının üstesinden müzik terapi yoluyla nasıl başa çıktığı ile Veysel'in yaşam doyumu ve ölüm kavramlarını türkülerinde nasıl yansıttığını ifade eden çalışmalar da bulunmaktadır (Yaz, 2017; Sami, 2018). Öte yandan literatürde Âşık Veysel'in yaşama bakışını doğrudan ortaya koyan bir araştırmaya rastlanmamıştır.

2. Yöntem

Bu araştırmanın amacı, Âşık Veysel türkülerinde insan ömrünün nasıl kavramsallaştırıldığına ele alınarak türkülerin müzik yapısı ile birlikte halk kültürü bağlamında ortaya konulmasıdır. Araştırmada, "Âşık Veysel'in türkülerinde ömür söylemi ve bu türkülerin müzikal özellikleri nasıldır?" sorusundan yola çıkılmıştır.

Çalışmada analiz yapılırken, Veysel'in eserleri ve Veysel'in yaşamı ve onu biçimlendiren düşünel ve toplumsal koşullar göz önünde bulundurulmuştur. Bunun için araştırmanın ilk aşamasında Âşık Veysel ile ilgili literatür taranmış, tasavvuf ve Alevi kültürü incelenmiştir. Âşık Veysel'in çalıp söylediği türküler içinde, sözü müziği kendisine ait olanlar ile usta malı, anonim olan türküler bulunmaktadır. Âşık Veysel'in toplamda 173 şiiri tespit edilmiştir. Veysel bu şiirlerden bazılarını sazıyla çalıp söyleyerek hem daha çok tanınmış hem de şiirleri ve ezgileri halk arasında daha çok yaygınlaşmıştır. Dağtaşoğlu (2015) sözlü kültürde diğer kültürel ürünlere nazaran türkülerin, müzik ve sözün bir arada olması nedeniyle daha güçlü bir hafıza yaratmaya yardımcı olduğunu ve bu nedenle de bütünleşip yaygınlaştığını ifade etmektedir. Bu bağlamda araştırmada söz ve müzik bütünlüğü nedeniyle türkülerin halk kültürünün aktarımı açısından daha yaygın olabileceği düşünüldüğünden tüm şiirlerinden öte Veysel'in türkülerinin ele alınması kararlaştırılmıştır. Bu bağlamda bu araştırmada türkülerin anlam yapısı ve müzik yapısı bir arada incelenmiştir ve araştırmaya dahil edilme kriterini sözü ve müziği Âşık Veysel'e ait olan türküler oluşturmuştur.

Araştırmanın ikinci aşamasında Âşık Veysel'in türkülerini taranmıştır. Araştırmada Âşık Veysel'in sözü ve müziği kendisine ait olan, kaynak kişi ya da derleyici olarak gösterilen tüm türküler notalarıyla incelenmiştir. Türküler, Türkiye'de en büyük türküler arşivine sahip olan Nota arşivleri ve Repertükül türküler arşivlerinden "Âşık Veysel, Veysel Şatıroğlu, Âşık Veysel Şatıroğlu" gibi anahtar kelimeler kullanılarak taranmıştır. İlk aşamada "Nota arşivleri" türküler sitesinde Âşık Veysel'in adının geçtiği 51 türküler, "Repertükül" türküler sitesinde Âşık Veysel'in adının geçtiği 68 türküler notalarıyla tespit edilmiştir. Aynı zamanda Karabulut (2019) çalışmasında Veysel'in adının geçtiği 80 türküyü üç ayrı tablo şeklinde sunmuştur fakat belirtilen 80

türkünün notası çalışmada yer almamaktadır. Ayrıca, Tutu (2008)'nin ve Gültaş'ın (1997) çalışmalarında Veysel'in adının geçtiği türküler notalarıyla sunulmuştur. Tutu'nun (2008) yapmış olduğu çalışmada; notalarıyla TRT (Türkiye ve Televizyon Kurumu) repertuarına girmiş 22, TRT repertuarı dışında araştırmacı tarafından notaya alınan 10 türkü bulunmaktadır. Gültaş'ın yapmış olduğu çalışmada ise; 16 türkü TRT repertuarından, 3 türkü de Tutu (2008)'nin notaya aldığı türkülerden olmak üzere 19 türkü saptanmıştır. Ayrıca Karabulut (2019) çalışmasında sözü ve müziği Veysel'e ait olan 40 türküyü listelemiştir. Fakat bu 40 türküden yalnızca 11 tanesinin notası bulunmaktadır. Bu doğrultuda notalarına da ulaşılmak kaydıyla sözü ve müziği Âşık Veysel'e ait "Nota arşivleri" türkü sitesinde 22, "Repertikül" türkü sitesinde ise 28 türkü tespit edilmiştir. Sonuç olarak sözü ve müziği Âşık Veysel'e ait ve TRT repertuarına da notalarıyla girmiş olan toplam türkü sayısı 28'dir.

Araştırmada döküman incelemesi yapılmış, incelenen eserlerin analizi söylem analizi yöntemiyle gerçekleştirilmiştir. Sosyal bilimlerde sosyoloji, siyaset bilimi, iletişim, antropoloji gibi pek çok alanda kullanılması çerçevesinde bu analizin türü ve özellikleri de farklılaşmaktadır. En genel anlamıyla söylem analizi, kullanılan dilin anlamını anlamaya çalışır. Ancak kullanılan dilin dilsel anlamından ziyade arkasında yatan daha geniş bağlamlara odaklanır (Çelik vd, 2008; Bulut vd, 2004). Bu bağlamda söylem analizi, eleştirel olduğu gibi anlamaya dayalı da olabilir. Bu araştırmada da ömür kavramını anlamaya dayalı bir analiz gerçekleştirilmiştir.

Söylem analizi, üç aşamada yürütülmüştür: *betimleme*, *çözümleme* ve *yorumlama*. Betimleme aşamasında seçilen türkülerde ne söylendiği ortaya konulmuştur. Bunun için elde edilen türkü sözleri iki araştırmacı tarafından önce tek tek daha sonra birlikte okunarak konularına ayrılmıştır. Her iki araştırmacı tarafından söz ve müziği Âşık Veysel'e ait olan 28 türküden 4 tanesinde ömür temasının yer aldığı tespit edilmiştir (Tablo 1).

Tablo 1. Âşık Veysel'in Teması Ömür Olan Türküleri

Türkü adı
Anlatmam derdimi dertsiz insana
Asırlar elinde bir tespih gibi
Dünyada tükenmez murat varımış
Uzun ince bir yoldayım

Çözümleme aşamasında türkü sözleri araştırmacılar tarafından ömür kavramı çerçevesinde ayrı ayrı kodlanmış, daha sonra birlikte yapılan kodlamalar karşılaştırılmıştır. İki araştırmacı tarafından kodlamalar çerçevesinde ana temalar oluşturulmuştur. Yorumlama aşamasında ise, elde edilen veriler, literatür incelemesi sonucu Âşık Veysel'in biyografisi, türkülerinde yaşama bakış açısı ve halk kültürü ile ilgili bilgiler ışığında ve ömür kavramı çerçevesinde yorumlanmıştır.

3.Bulgular

Bu bölümde sözü ve müziği Âşık Veysel'e ait ömür temalı dört türkünün analizi yapılmıştır. Türkülerin müzik özellikleri ve her birindeki ömür söylemine ilişkin alt temalar türkülerin altında ayrı ayrı ele alınmıştır.

3.1.“Anlatmam Derdimi Dertsiz İnsana”

Türkü, Hüseyini makamında, 2/4'lük ölçü sayısı ile bestelenmiş, kırık hava türünde bir türküdür. Sözleri 11'li hece ölçüsüyle oluşturulmuştur. Türkünün kararı "La" sesidir. Ses aralığı peste "Sol", tizde "La" sesleri arasındaki 9 sestem oluşmaktadır. Türküde ton ve ölçü sayısı değişikliğinin bulunmadığı tespit edilmiştir. Müzik ve söz cümleleri uyumluluk göstermektedir. Türkü, 8 ölçülük saz girişi ile başlamakta ve 9. ölçüde söz girişi olmaktadır. Her kıtanın birinci ve ikinci mısrasından sonra 2 ölçülük kısa bir ara saz bölümü ve her kıta arasında 8 ölçülük ara saz bölümü bulunmaktadır.

Yaşam zıtlıklarla bir bütündür

Türkü, genel olarak dert çekme konusunu işlemekte ise de dert çekmekle birlikte yaşamın zıt yönlerinin bir bütün olduğunu dile getirmektedir. İyi ile kötü olan şey birbirini içermektedir. Buradan Veysel, kötüyü yaşamadan iyiye ulaşamayacağını öğüt verir, zaten yaşam da bu şekilde örülmüştür.

Anlatmam derdimi dertsiz insana
Dert çekmeyen dert kıymetin bilemez
Derdim bana derman imiş bilmedim
Hiçbir zaman gül dikensiz olamaz

Kötüyü yaşamadan, sabretmeden, murada erilmez, iyiye ulaşılmaz

Yaşamda iyiye ulaşmanın yolu sabretmekten geçmektedir. Olgunlaşmanın, kemale ermenin yolu yaşamdaki bu kötü şeyleri yaşamak ve bunun için sabretmektir. Burada tasavvuf anlayışındaki “pişmek için eziyet çekmek” görüşü de yer almaktadır. Kaya (2011: 98-99) da benzer şekilde türkünün tasavvufi yönüne dikkat çekmiştir. “Âşık” ile “maşuk” arasındaki ilişki tanrı ile kul arasındaki sevgidir. Sabretmek yaşamda arzulanan şeye ulaşmanın tek yoludur. Ancak burada arkasında yatan tasavvuf görüşü de göz önünde bulundurulduğunda maddi ve manevi dünyaya ilişkin iki anlamdan söz edilebilir. Arzulanan şeye ulaşmak hem dünyevi istekler hem de ulaşmak anlamında kullanılmış olabilir.

Gülü yetiştirir dikenli çalı
Arı her çiçekten yapıyor balı
Kişi sabır ile bulur kemali
Sabretmeyen maksudunu bulamaz

Ömür, yaşlılık, gam yükünü almak, dünyadan göçüş

Türkünün son dörtlüğünde insan ömrünün son aşaması olan yaşlılıktan bahsetmektedir. Veysel, yaşın altmış olmasını, yaşlılık olarak görmektedir. Yaşadığı dönemin ortalama insan ömrünün elli yaş civarında olduğu (OECD, 2014) düşünüldüğünde bu normaldir. Bu dönemi, yapraklarının dökülüp güllerinin solması olarak tasvir etmektedir. Bu tasvirler, sonbahara özgüdür. Yaşam doğanın zamansal süreci olan mevsimlere, yaşlılık ise güz mevsimine benzetilmektedir. Yaş alıp altmış yaşına ulaşmak, geminin yani insan bedeninin yükünü gam ile doldurması olarak ifade edilmektedir. Daha önce belirtildiği gibi yaşamak, sadece mutlulukların değil, dert çekmenin de olduğu bir süreçtir. Yaşın ilerleyip, kişinin gam ile dolmasından sonra da bu dünyadan göçüş kaçınılmazdır. “Yükün almak” dertlerin birikmesi ve insanın fiziksel ve ruhsal varlığına zararını ve ölümle sonuçlanmasını ifade etmektedir. Ölüm, Veysel’in diğer türkülerinde olduğu gibi ölmek ya da öbür dünyaya gitmekten ziyade, hareket, göçüş olarak ifade edilmekte, tam bir yok oluş ya da dünya değiştirmek olarak görülmemektedir. Ancak bu yaşamın bir parçasıdır ve engellenemeyecek bir gerçektir. Gemi, yük ile dolmuşsa, limandan ayrılacak demektir.

Veysel günler geçti yaş atmış oldu
Döküldü yaprağım güllerim soldu
Gemi yükün aldı gam ile doldu
Harekete kimse mani olamaz

3.2.“Asırlar Elinde Bir Tesbih Gibi”

Türkü, Hüseyini makamında kırık hava türünde bir türküdür. 4/4'lük ölçü ile başlamaktadır, fakat türkünün bazı bölümleri 6/4'lük ölçü sayısı ile devam etmektedir. Sözleri 11'li hece ölçüsüyle oluşturulmuştur. Kararı “La” sesidir. Ses aralığı, peste “Sol”, tizde “La” sesleri arasındaki dokuz sestem oluşmaktadır. Türkü içerisinde ton değişikliği bulunmadığı fakat ölçü sayısı değişikliği bulunduğu tespit edilmiştir. Müzik ve söz cümleleri uyumluluk göstermektedir. Türkü 11 ölçülük saz girişi ile başlamakta ve 12. ölçüde söz girişi olmaktadır. Her kıtanın “1.-2.” ve “3.-4.” mısraları iki kez ve ayrıca her kıtanın 4. mısrası iki kez tekrar edilmektedir ve her bir kıta arasında 2 ölçülük kısa bir ara saz bölümü bulunmaktadır.

Ömür, çark-ı devrandır, kuralları ve sırları olan bir döngüdür

Çark-ı devran, gök, talih, kader ve zaman anlamına gelmektedir. Bu kavramın tasavvufta da benzer anlamları bulunmaktadır. Çark-ı devran, dünyada kişinin yaşayacağı zamanın ötesinde daha geniş ve kapsayıcı, dünyanın ve insanlığın var olmasından yok olmasına kadar geçecek olan bir zaman dilimini ve düzeni ifade etmektedir. Bu düzenin sırrı ve kuralları vardır ve kişinin yaşamını belirler. Bu yönüyle anlam kadere yaklaşmaktadır. Sır, tasavvufta doğüstü bir güce ve bu gücün belirlediği kurallara atıf yapar. Bu düzenin bir çark olarak ifade edilmesi, kurallarının olduğunu, sürdüğünü ve bir döngüye sahip olduğunu da göstermektedir. Bu döngüden çıkış yoktur. Ama aynı zamanda insanın içinde yaşayıp yok olduğu bir zaman dilimini ve onu kapsayan bir zaman döngüsünü ifade etmesi açısından da zaman kavramına yaklaşmaktadır. Yüzyıllarca süren ancak sırasıyla geçip yenisi gelen, sayısız görünen ancak bu sonsuzluğun içinde de geçen zaman dilimlerine sahip bir çark-ı devran olarak tanımlanmaktadır. Bunu dünya - yaşam olarak da kabul etmek mümkündür.

Asırlar elinde bir tespih gibi
Çeviriyor çarkı devran bakalım
Sayısız bu günler defter gibi
Deviriyor çarkı devran bakalım

Ne ucu bellidir ne de ortası
Bir gizli sır giyinmiştir libası
Dünya harman elindedir yabası
Savuruyor çarkı devran bakalım

Dünya sonsuz gibi görünür ancak sonludur ve kıyametle sonlanır

Dünyada doğru olmayan davranışlara sapmanın bir bedeli vardır. Bu yollara sapılmasının karşılığı kıyamettir. Bu dörtlükte tasavvuf ve dini kuralların yansımaları söz konusudur. Karanlık yollara gidenlerin artması durumunda kıyametin var olduğundan ve geleceğinden bahsetmektedir. Dolayısıyla dünyadaki yaşam sonsuzmuş gibi uzun görünse de kötülüğün artması durumunda bir sonu vardır ve bu son kıyamettir. Ancak Veysel, diğer öğüt verici tavırlarından farklı olarak kıyametin olduğunu ve geleceğini başkasından duymuş gibi ifade etmektedir.

Hesapsız asırlar sayısız yıllar
İçine gizlenmiş karanlık yollar
Kıyamet var imiş gelecek derler
Çağırıyor çarkı devran bakalım

Maddi çıkar ve fanilik

Dünya, herkesin çıkarının ya da arzusunun, sevgisinin peşine düştüğü bir yerdir. Veysel'i ise onlardan farklı olarak sönmeyen bir ateşe düşürmüştür. Burada yine Tanrıya olan sönmeyen aşktan söz etmek mümkündür. Veysel bu maddi çıkarlar peşinde değildir, Tanrı aşkı ile yanıp tutuşmaktadır. Benzer şekilde Kaya (2011: 124) bu türkü ile ilgili olarak Veysel'in dünyanın bir imtihan dünyası olduğunu ve insanlar yaratılış sebebini ve sırrını bilerek yaşarlarsa bu dünyada barış ve huzurun geleceğini anlattığını ifade etmektedir. Dolayısıyla dünya fani bir dünyadır ve insanların maddi çıkarlar peşinde koşmak yerine bunun bilincinde olması gerekir.

Herbirin bir türlü kara düşürmüş
Bülbülü gül için zara düşürmüş
Veysel'i bir sönmez nara düşürmüş
Kavuruyor çarkı devran bakalım

3.3.“Dünyada Tükenmez Murat Var İmiş”

Türkü, Hüseyini makamında, 5/8'lik ölçü sayısı ile bestelenmiş, kırık hava türündedir. Sözleri 11'li hece ölçüsüyle oluşturulmuştur. Türkünün kararı “La” sesidir. Ses aralığı peste “Sol”, tizde ise yine “Sol” sesleri arasındaki 8 sestem oluşmaktadır. Türküde ton ve ölçü sayısı değişikliğinin bulunmadığı tespit edilmiştir. Müzik ve söz cümleleri uyumluluk göstermektedir. Türkü, 10 ölçülük saz girişi ile başlamakta ve 12. ölçüde söz girişi olmaktadır. Her kıtanın “2.” ve “4.” mısraları iki kez tekrar edilmektedir. Ayrıca her kıtanın “3. ve 4.” mısraları arasında ve her kıta arasında 2 ölçülük kısa bir ara saz bölümü bulunmaktadır.

Dünya sonsuz değildir, ne sonsuz mutluluk ne de sonsuz murad vardır

Tükenmez murat, dünyanın sonsuz mutluluklar verdiğini ifade etmektedir. Oysa Veysel'e göre yaşamda ne sonsuz sayıda murat ne de mutluluk vardır, zaten yaşamın bir sonu vardır. İnsanlar ise yaşamı murad almak, isteklerine ermek olarak görmektedirler. Veysel'e göre dünyada yaşamak zorlu bir iştir. Dünyanın gerçeği böyleyken dünyada kanaat, yani kanaat eden, var olanla yetinen, elindekilere rıza gösteren kişiler de kalmamıştır. Bunun yerine türlü fesatlıklarla elindekileri arttırmaya çalışanlar, bunu sonsuz mutluluk olarak görenler vardır. Ehl-i kanaat, elindekine rıza gösteren, var olanla yetinen demektir ve Alevi kültürü ve tasavvuf anlayışının bir yansımasıdır. Buradan hareketle Veysel'e göre iyiliğin kaynağı dünyada kanaat etmektir.

Dünyada tükenmez murat varımış
Ne alanı gördüm ne murat gördüm
Meşakkatin adın murat koymuşlar
Dünyada ne lezzet ne bir tat gördüm

Ölüm var dünyada yoğumuş murat
Gün be gün artıyor türlü meşakkat
Kalmamış dünyada ehl-i kanaat
İnsanlar içinde çok fesat gördüm

Hakikat, dünyanın ve bütün arzuların fani olmasıdır

Dünyada adaletli sultanlar, yok olup gitmiştir. Yüzyıllarca yıl yaşamış Sultan Süleyman yok olup gitmiştir. Cömertlikte sınırsız olan peygamber (Hz. Muhammed'in adlarından da biridir) yok olup gitmiştir. Yani dünya geçici, dolayısıyla her ömür geçicidir, sonsuzluk muradını kimse yaşamamaktadır. Üstelik yaşamda da tüm isteklerimizin, arzularımızın gerçekleşmesi söz konusu değildir. Aynı zamanda gerçekleşen arzu ve isteklerimiz de bir yalandır, dünyanın ölümlü olması gibi. Hakikat, dünyanın ve bütün bu arzuların geçici olmasıdır.

Hüsrevan-ı adil nerede tahtı
Süleyman mührünü kime bıraktı
Resul-ü ekremin kanunu haktı
Her ömrün sonunda bir feryat gördüm

Var mıdır dünyada gelip de kalan
Gülüp baştan başa muradın alan
Murat-ı maksud-u hepisi yalan
Ölümlü dünyada hakikat gördüm

Ömür, çark-ı devran

Çark-ı devran benzetmesi bu türküde de kullanılmıştır. Yaşam başlangıç noktasına geri dönen bir çarktır bu ve bu başlangıç noktasında yaratıcı vardır. Ömür geçici olsa da bu çark dönmeye devam eder. Yaşamın kaynağı yine o başlangıç noktasında yani yaratıcıdadır. Veysel, bütün bunları söyler ama bunun ne fiyatı vardır, ne de bu gerçeği alanlar, anlayanlar vardır. Kaya (2011: 124) da buna vurgu yapmaktadır. Veysel, insanlara dünyanın faniliğini hatırlatır ve dünyevi hırsların peşinde koşmama konusunda sık sık uyarılmaktadır. Burada diğer türkülerinden ayrı olarak Veysel, insanların bunu anlamadığını da ifade etmektedir.

Dönüyor bir dolap çarkı belirsiz
Çağlayan bir su var arkı belirsiz
Veysel neler satar narkı belirsiz
Ne müşteri gördüm ne hesap gördüm

Binyazar (2015:63), bu türkü ile ilgili olarak Veysel'in şiirinde “umutsuzluğu umuda döndüren sihirli bir anahtar” olduğundan bahsetmektedir. Belirgin bir biçimde duygu yükseliş ve alçalışları söz konusudur. Fanilikten ve ölümlülüğten bahsederken insana yaşamda mutluluğa ve huzura ermenin yollarını da göstermektedir.

3.4.“Uzun İnce Bir Yoldayım”

Türkü, Hüseyini makamında, 4/4'lük ölçüde bestelenmiş, kırık hava türünde bir türküdür. Sözleri 8'li hece ölçüsüyle oluşturulmuştur. Türkünün kararı “La” sesidir. Ses aralığı peste “La” ve tizde “Sol” sesleri arasındaki 7 sestem oluşmaktadır. Türküde ton ve ölçü sayısı değişikliğinin bulunmadığı tespit edilmiştir. Müzik ve söz cümleleri uyumluluk göstermektedir. Türkü 10 ölçülük saz girişi ile başlamakta ve 11. ölçüde söz girişi olmaktadır. Her kıtanın “1.” ve “2.” mısrasından sonra 1 ölçülük kısa bir ara saz bölümü ve her bir kıtadan sonra 4 ölçülük, 2 tekrarlı ara saz bölümü bulunmaktadır.

Ömür, iki kapılı bir handır, bu iki kapı arasındaki yoldur

Bu türkü, Âşık Veysel'in belki de en çok bilinen türküsüdür. Türkü ile ilgili pek çok çalışma yapılmıştır. Araştırmacıların türkü ile ilgili yorumları ve bizim analizimiz arasında benzerlikler vardır. İki kapılı han, dünyaya geliş ve gidişi yani doğumu ve ölümü ifade etmektedir. Ancak doğum ve ölüm sözcükleri, bir başlangıç ve bir bitişi anımsatır. Oysa geliş ve gidiş, bir süreğenliği vurgulamaktadır. Şimşek (2017:131-132) bunu aynı zamanda tanrıdan geliş ve tanrıya gidiş olarak da değerlendirmektedir. İki kapıdan birincisi toprak, ikincisi ise tanrıdır. Han, zaten kelime anlamı itibarıyla yolcuların geçici olarak konakladıkları yerlerdir. Dünyada insanlar yolcu, dünya ise bir handır. Han yani dünya kalıcı, insanlar yani yolcular ise geçicidir. Temelde yol, insanın dünyadaki yaşamını ifade etmektedir. Ömür, topraktan geliş ve tanrıya gidiş arasındaki yoldur (Binyazar 2015). Yol kavramının, halk kültüründe ömür, dünya, hayat görüşü, ahlak gibi mecazi anlamları da vardır (Şimşek 2017). Bu türküde ömür, doğrudan uzun ince bir yol olarak ifade edilmektedir. Halk kültüründe yol, kemale erme, olgunlaşma sürecidir. Kahraman pek çok olayla karşılaşarak olgunlaşır, bambaşka bir insan olur (Aktaran Şimşek, 2017:126). Türküde ömür de bu şekilde değerlendirilebilir, yol yüründükçe kemale erilir, olgunlaşılır. Aynı zamanda halk masallarında yola gidiş,

iki türüdür, gidilip dönülen ve “gelmez yol / giden dönmez yolu” olarak ifade edilmektedir. Âşık Veysel’in türküde ifade ettiği bu yol, giden dönmez yoludur, yani sonu başka bir diyara geçiş yani ölümdür. “Uzun ince yol” uzun olan ve ne getireceği de belli olmayan, bu karşılaşılmlarla başa çıkmanın maharet istediği bir ömrü ifade etmektedir (Şimşek, 2017:128-135).

Uzun ince bir yoldayım
Gidiyorum gündüz gece
Bilmiyorum ne haldeyim
Gidiyorum gündüz gece

Dünyaya geldiğim anda
Yürüdüm aynı zamanda
İki kapılı bir handa
Gidiyorum gündüz gece

Ömür, dinamiktir, sürekli bir devinim vardır, ancak geriye dönüşü yoktur

Gündüz-gece sürekli gitme hali ömrün dinamikliğini göstermektedir. Veysel’e göre iki kapılı hana gelindiğinde durak yoktur, ömür uykuda bile geçmeye devam etmektedir. “Kalmaya sebep arıyom”, ifadesi ise insanın ölümden korkusu ve yaşamda kalma isteğidir. Bu yolculukta gidenlere şahit olmak, yaşamın geçiciliğinin anlaşılmasına neden olmaktadır. Yine de insan ölümden kaçmanın yollarını arar.

Uykuda dahi yürüyom
Kalmaya sebep arıyom
Gidenleri hep görüyom
Gidiyorum gündüz gece

Ömür, bir dakika kadar kısadır

İnsan ömrü yaşarken çok uzun olarak görülür. Ancak o uzun görülen yol, üzerinde düşününce aslında uzun değil, bir dakika kadar kısadır. Düşünmek, kâmil olan insanın bir özelliğidir. Dolayısıyla yaşarken ömrün kısalığını insan bilemez, ancak düşününce ve kâmil olunca ne kadar kısa olduğunu anlar (Şimşek, 2017:126; Alptekin, 2011: 104).

Düşünülürse derince
Uzak görünür görünce
Bir yol dakka miktarınca
Gidiyorum gündüz gece

Yaşam yolculuğu anlaşılması zor bir şeydir, zıtlıkları barındırır

Yaşam daha önce de belirtildiği gibi zıtlıkları bir arada barındırır, bazen ağlanır, bazen gülünür. Bu aynı zamanda dünyanın ve yaşamın bütünlüğünü ifade eder (Binyazar, 2015: 24-26). Bu yönüyle tasavvuftaki bütünlük anlayışı söz konusudur. Menzil, insan ömrünün tamamlandığı noktadır. Ancak aynı zamanda fani olan insanlar için menzil, kavuşmaktır. Aslında durup dinlenmeksizin, yani gece gündüz gidilen bütün yol, Allah’a ulaşmak içindir. Menzile ulaşmak aynı zamanda yaşamdaki zorlukları başarıyla yenmenin de bir sonucudur (Şimşek, 2017:134).

Şaşar Veysel iş bu hale
Kah ağlaya kahi güle
Yetişmek için menzile
Gidiyorum gündüz gece

Tartışma ve Sonuç

Bu araştırmada Âşık Veysel'in türkülerinde insan ömrüne yönelik söylem ve bu özelliği taşıyan türkülerinin müziksel ve tematik özellikleri ele alınmıştır. Araştırmanın sonucunda türkülerin tamamının hüseyini makamında kırık hava türünde, "la" karar sesinde bestelendiği görülmüştür. Türkülerde müzik ve söz cümleleri kendi içinde uyumludur. Türküler içerisinde ton değişikliği görülmemiştir. Türkülerde önce bir saz girişi ardından söz girişi bulunmaktadır. Türküler arasındaki farklılıklara göre ise; türkülerin icrasında bazı mısraların iki kez tekrar edildiği bazı mısraların tekrar edilmediği, sözleri incelendiğinde, bir türkünün 8 hece ölçüsünden diğer 3 türkünün 11 hece ölçüsünden oluştuğu, ses aralıklarına göre iki türkünün 9'lu, bir türkünün 8'li, bir türkünün de 7'li ses aralığında seyrettiği görülmüştür. Üç türkünün içinde ölçü sayısı değişikliği bulunmamakta iken bir türkünün içinde ölçü sayısında değişiklik tespit edilmiştir.

Ele alınan türkülerde insan ömrünün niteliklerinin öğretici bir şekilde verildiği ifadeler bulunmaktadır: *ne ucu bellidir ne de ortası; bir gizli sır giyinmiştir libası; dünya harman elindedir yabası; savuruyor çarkı devran bakalım*. Bunun yanı sıra Veysel'in yaşam deneyimi olarak ifade ettiği özellikleri de bulunmaktadır: *uykuda dahi yürüyom; kalmaya sebep arıyom; gidenleri hep görüyom; gidiyorum gündüz gece*. Her iki durumda da Veysel'in insan ömrüne/yaşamına nasıl baktığı anlaşılmaktadır. Veysel'in deneyimlerinden süzülerek geldiği anlaşılan bu bilgiler, ömür ile ilgili sözlerinin inandırıcılığını güçlendirmektedir.

Âşık Veysel'in ömür türkülerinde hem maddi dünyaya hem de manevi dünyaya ilişkin anlamlar ortaya çıkmaktadır: *var mıdır dünyada gelip de kalan; gülüp baştan başa muradın alan; murat-ı maksud-u hepisi yalan; ölümü dünyada hakikat gördüm*. Son dizelerde Veysel, yaşamın ölümlü olduğu gerçeğini vurgulamakta, dolayısıyla insan ömrünün de bir gün biteceğini ifade etmektedir. Maddi dünya açısından hakikat budur. Ancak ölümlü dünya ifadesi, tasavvufta karşısına ölümsüz dünya ikiliğinin konmasını gerektirir. Bu anlamda hakikat, dünyanın ölümlü olduğu ve bu dünyadaki isteklerin de geçici olduğu ve öbür dünyanın gerçek olduğudur (Kaya, 2011: 98-99; Aytaç, 2003; Özcan, 2017:106).

Veysel'in ömür türkülerinde dikkat çekici diğer konu, ömür türküleri ile birlik beraberlik ya da üretim ve eğitim ile ilgili türküler arasındaki farktır. Bu türkülerde daha fazla maddi dünya, bu dünyadaki yaşamın üretim ve birlik beraberlikten kaynaklı erdemlerine odaklanılırken, ömür türkülerinde daha çok dünyanın geçiciliğine, sonsuz mutlulukların olmamasına vurgu yapılmıştır. Bu nedenle ömür ile ilgili olarak manevi dünyanın ve dünyanın geçici olduğu fikrinin daha ağır bastığı söylenebilir.

Sonuç olarak incelenen türkülerde ömre ilişkin olarak, yaşamın, zıtlıkları bir arada taşıyan bir bütün olduğu, çark-ı devran gibi bir döngü olduğu ve geçici olduğu söylemi egemendir. Yaşamın farklı yönleri vardır, kötüyü yaşamadan iyiye ulaşılmaz yani yaşamda dert ve cefa çekilir ancak bu süreçte en büyük erdem sabretmektir. Sabrederek ancak iyiye ulaşılabilir. Ömür, kuralları olan bir döngüdür. Dünyada iyi-aydınlık davranışlar olduğu gibi kötü-karanlık davranışlar da vardır. Dünyanın faniliğini görmeyenler, geçici istekleri ve çıkarları peşinde koşarlar. Oysa dünya sonsuz değildir, ne sonsuz mutluluk ne de ölümsüz insan vardır. Ömür, bir yolculuk gibidir, sürekli devam eder, durmak ve geriye dönmek şansı yoktur. Bu yolculukta iyi şeyler de kötü şeyler de olur ancak hep iyi şeylerden oluştuğu yanılığımıza düşülmemelidir. Ömür, iki kapılı bir handır, dünyaya gelerek bir kapıdan girilir ve dünyadan geçerek bir kapıdan çıkarılır. Yaşlılık, dünyadaki zorluklarla baş edip bu süreçte yıpranarak dünyadan geçmeye yaklaşmaktır. Bu koşullarda insan iyiliği ve mutluluğu, yaşamın geçici olduğunun farkında olarak, sabrederek, kanaat ederek, hırs ve fesatlıktan uzak durarak elde edebilir. Sami (2018), Âşık Veysel, Neşet Ertaş ve Âşık Mahsuni Şerif türkülerinde ölüm ve yaşam doyumunu söylemini incelediği çalışmasında her üç ozanın eserlerinde de insanın faniliği, ahlaklı olmak gerektiği, imtiyazlı olmak gerektiği ve hakikat yolundan sapmamak gerektiği genel temalarının bulunduğunu

saptamıştır. Bu bağlamda Veysel'in görüşü, tekil bir görüş değil, diğer halk ozanlarının görüşüyle de benzerlik göstermektedir.

Âşık Veysel'in dünya görüşünde Alevi-Bektaşî ve tasavvuf kültürünün önemli bir yeri vardır (Ergülen, 2017:51). Alevi-Bektaşîliğin tanrı sevgisini ibadetten ziyade değerler ve ahlak üzerine kurması (doğruluk, dürüstlük, hoşgörü, insan sevgisi, adalet vb.), tasavvufta insanın tanrının bir parçası olarak görülmesi ve dolayısıyla insan varlığının tanrı ile özdeşleştirilmesi (vahdet-i vücud), insana dünya üzerinde bir özgürlük getirmektedir. Diğer yandan yeni cumhuriyetin seküler yapısı da Alevi-Bektaşî düşüncesinin tanrı ile kul arasındaki bu ilişki ile uyumaktadır (Işık, 2019:53). Bu nedenle Âşık Veysel'in eserlerinde insanın bu dünyadaki varlığına ve görevlerine ilişkin hem felsefi düşünceleri hem de çağdaş dünyevi düşünceleri görülmektedir. Alevi-Bektaşî düşüncesinde dünyaya geliş, sonrasında da ruhun göçmesi kabul edilir. Tasavvuf düşüncesinde ise devir, yani tanrıdan dünyaya inip, dünyada tanrı yolunda yürüyüp en sonunda tanrıya tekrar dönüş söz konusudur (Özcan, 2017:106-108). İki düşüncenin temelinde de insan-merkezci bir yaklaşım yoktur, insan doğanın ve tanrının bir parçası olarak görülür, varlığı geçicidir, doğa ve tanrı ise kalıcıdır. Bu iki düşünce, yani dünyaya geliş ve dünyada yaşam ve dünyadan ayrılış Âşık Veysel'in şiirlerinde yaşam ve ömür ile ilgili görüşlerinin temelini oluşturmaktadır.

Kaynaklar

- AKÇAY, Ş.Ö. ve KARAASLAN, S. (2018). "Joe Satriani'nin "Asık Veysel" Adlı Eserinin Müzikal Özelliklerinin İncelenmesi". *Online Journal of Music Sciences*, C.3, S.3, 46-69.
- AKTAŞ, H. ve ŞİMŞEK, E. (2014). "Pozitif Psikoloji Bağlamında Türk Kültüründe Yaşamın Anlamı ve Yaşam Doyumunun Analizi: Neşet Ertaş Türküleri Örneği". *Türk Dünyası Araştırmaları*, S.208, 449-480.
- ALPTEKİN, A. (2011). *Âşık Veysel, Türküz Türkü Çağırırız*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- AYDIN, C., KAYA, M., PEKER, H. (2015). "Hayatın Anlam ve Amacı Ölçeği: Geçerlik ve Güvenirlik Çalışması". *Ondokuz Mayıs Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, S.38, 39-55.
- AYTAÇ, P. (2003). "Âşık Veysel'in Şiirlerinde Mistik Unsurlar". *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi*, S. 26.
- BAHŞİ, B. (1997). *Türk Halk Müziğinde Âşık Veysel'in Yeri ve Önemi*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- BİNYAZAR, A. (2015). *Halk Ozanları, Uzun İnce Yolda Âşık Veysel*. İstanbul: Doğan ve Egmont Yayınları.
- BULUT, M.H. ve GÜNDÜZ, M. (2005). "Âşık Veysel' in Türkülerinin Çok Boyutlu İçerik Çözümlemesi". *Folklor/Edebiyat Dergisi*, S.43, 1-16.
- BULUT, M.H. (2013). "Âşık Veysel'in Müziksel Yeteneği". *Turkish Studies*, S.8/9, 17-25.
- BULUT, S. ve YAYLAGÜL, L. (2004). "Türkiye'deki Yazılı Basında Yargıtay ve Mafya İlişisine Yönelik Haberler", *Gazi İletişim Dergisi*, S.19, 119-142.
- ÇELİK, H. ve EKŞİ, H. (2008). "Söylem analizi". *Marmara Üniversitesi Atatürk Eğitim Fakültesi Eğitim Bilimleri Dergisi* C.27, S. 27, 99-117.
- DAĞTAŞOĞLU, A.E. (2015). "Sözlü Kültür ve Âşık Veysel". *Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, C.17, S. 2, 171-194.
- ELÇİ, A.C. (2017). "Veysel'in Müziği". *Dünya Ozanı Âşık Veysel Sempozyumu*, Sivas.
- ERGÜLEN, H. (2017). "Âşık Veysel Şiirinde Alevi-Bektaşî Düşüncesinin Cumhuriyet Düşüncesiyle Yakınlığı". *Dünya Ozanı Âşık Veysel Sempozyumu*, 43-52, Sivas.
- EUCKEN, R. (2000). *Yaşamın Anlamı ve Değeri*, Çev. Ahu Karasulu. İstanbul: İzdüşüm Yayınları.
- GÜLDAŞ, T. (1993). *Âşık Veysel ve Müziği*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ege Üniversitesi.
- GÜRÇAY, S. (2016). "Âşık Veysel'in "Senlik Benlik Nedir Bırak" Şiiri Yolojik Eleştiri Edebiyat Kuramı Açısından İncelenmesi". *Aydın İnsan ve Toplum Dergisi*, C.2, S. 3, 1-20.

- GÜRÇAYIR TEKE, S. (2020). “Gerçek Ozan Kimdir Diye Sorarsan/Çağına Tanıklık Eden Kişidir: Âşıkların Toplumsal Rollerini Açısından Koronavirüs Konulu Şiirleri”. *Milli Folklor*, C.32, S.127, 5-17.
- HÜSEYNOVA, L. (2017). “Keman Yorumunda Uzun İnce Bir Yoldayım, Veysel’in Müziği”. *Dünya Ozanı Âşık Veysel Sempozyumu*, Sivas.
- İÇEL, H. (2017). “Kaynak Kişi ve Derleyici Olarak Âşık Veysel, Veysel’in Müziği”. *Dünya Ozanı Âşık Veysel Sempozyumu*, Sivas.
- İŞİK, C. (2019). “Gerçek” *Âşık Veysel*. İstanbul: Bağlam Yayınları.
- KARABULUT, E. (2019). *Kaynak Kişilerin İcrası İle Derleme/Notaya Alım Sürecinde Ortaya Çıkan Farklılıklar- Âşık Veysel Şatıroğlu Örneği*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi.
- KAYA, D. (2011). *Âşık Veysel*. Ankara: Akçağ Yayınları
- KAYA, M. (2017). *Âşık Veysel’in Şiirlerinin Söz Dizimi Açısından İncelenmesi*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Adıyaman Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- OECD. (2014). “OECD Reviews of Health Care Quality”. Erişim tarihi: 18.07.2020 . https://read.oecd-ilibrary.org/social-issues-migration-health/oecd-reviews-of-health-care-quality-turkey-2013_9789264202054-en
- OĞUZCAN, Ü.Y. (1999). *Âşık Veysel Dostlar Beni Hatırlasın, Bütün Şiirleri, Sanatı, Hayatı*. İstanbul: Özgür Yayınları.
- ÖZCAN, T. (2017). “Âşık Veysel’in Göklerden Süzüldüm Tertemiz İndim Şiirinin Devir Nazariyesi Bakımından İncelenmesi”. *Dünya Ozanı Âşık Veysel Sempozyumu*, Sivas.
- ÖZDEMİR, A. (2017). “Tasavvuf Felsefesi İçinde Âşık Veysel”. *Dünya Ozanı Âşık Veysel Sempozyumu*, Sivas.
- ÖZEN, K. (2009). *Selam Olsun Kucak Kucak – Âşık Veysel Hayatı ve Şiirleri*. İzmir: Duvar Yayınları.
- SAMİ, T. (2018). “Âşık Veysel Şatıroğlu, Neşet Ertaş ve Âşık Mahzuni Şerif Eserleriyle Foucault’cu Söylem Analizi Üzerine Bir Çalışma: Yaşam Doyumu Ve Ölüm Arzusu Analizi”. *Uluslararası Beşeri Bilimler ve Eğitim Dergisi*, C.4, S. 7, 116-140.
- STEGER, M.F., SHIGEHİRO, O. ve KASHDAN, T.B. (2009). “Meaning in life across the life span: Levels and correlates of meaning in life from emerging adulthood to older adulthood”. *The Journal of Positive Psychology*, C.4, S.1, 43-52.
- ŞENOCAK, E. (2017). “Âşık Veysel’in Şiirlerinde Toprak Ana”. *Electronic Turkish Studies*, C.12, S. 2.
- ŞİMŞEK, E. (2017). “Kültürümüzde Yol ve Bu Bağlamda; “Uzun İnce Bir Yoldayım” Adlı Şiirin Sembolik Çözümlemesi”. *Dünya Ozanı Âşık Veysel Sempozyumu*, Sivas.
- TDK (2011). Türkçe Sözlük, Türk Dil Kurumu.
- TUTU, B.S. (2008). *Âşık Veysel Şatıroğlu (Hayat, Eserleri ve Müzik Kimliği)*. Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- YAZ, E. (2017). “Travmatik Yaşantıları Bağlamında Âşık Veysel Ve Müzikle Terapi”. *Art-Sanat Dergisi*, C.7, S.7, 277-289.
- YILDIZ, A. (2018). *Âşık Veysel*. İstanbul: Ketebe Yayınları.
- YURDUŞEN, Y. (2013). *Âşık Edebiyatı Halk Şiirindeki Eğitsel ve Öğretisel Unsurlar (Âşık Veysel Örneği)*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Cumhuriyet Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

DOI: 10.55666/folklor.1176457

HALK ANLATILARININ EPİK KURALLARI IŞIĞINDA BİR İNCELEME: MERCAN KIZ MASALI

Arzu GÜLHAN AKTÜRK* & Fatma YILDIRMİŞ**

Öz

Milletlerin sözlü anlatı kültürü içerisinde en çok karşılaşılan türlerden birisi olan masallar, genel kabul gören doğruluk, iyilik, eşitlik, özgürlük, adalet gibi birçok evrensel değere sahiptir. Bunun yanında konularının geniş olması, sunumunun zahmetsiz olması ve dinleyici kitlesinin çoğunlukla hazır olması gibi nedenler masalların yaygınlığında etkilidir. Bilim dünyasına bakıldığında masallar ile ilgili yapılan araştırmaların derleme ve inceleme çalışmalarından oluştuğu görülür. Bu araştırmalarda derlenen masallar arasında birtakım ortak özellikler dikkati çekmiş ve bu ortaklıklar halkbilimciler tarafından tespit edilmeye çalışılmıştır. Burada halkbilimcilerin üzerinde durdukları nokta farklı coğrafya ve kültürlerdeki masalların nasıl ve ne şekilde yaşatılıp aktarıldıkları ve bunlar arasındaki benzerliklerdir. Bunları belirlemek için karşılaştırmalı olarak farklı kültürlerdeki masal çalışmaları yapılmıştır. Tarihî Coğrafi Fin Okulu'nun temsilcisi olan halkbilimciler, halk anlatılarının bilhassa da masalların ne şekilde, nerede ve ne zaman oluştuğunu; ilk şekillerinin nasıl meydana geldiğini belirlemek amacıyla çeşitli yöntemler geliştirerek ve bu yöntemleri kullanarak masallar üzerinde motif, tip ve yapı çalışmaları yapmışlardır. Hazırlanan bu yöntemlerden biri, Danimarkalı halkbilimci Axel Olrik'in düzenleyip geliştirdiği ve halk anlatı metinlerinin yapı çözümlemesine yönelik ilk örneği olarak bilinen "Halk Anlatılarının Epik Kuralları"dır. Axel Olrik, "Halk Anlatılarının Epik Kuralları" adlı çalışmasında milletlerin sahip oldukları kültürel değerleri edebi ürünlerinde bilinçli veya bilinçsiz bir şekilde muhafaza ettiğini göstermek amacıyla on beş maddelik kurallar oluşturmuş ve bu kuralları birçok eser üzerinde tatbik ederek kuralların geçerliliğini kanıtlamaya çalışmıştır. Dünyada ve Türkiye'de bu konuda birçok çalışma yapılmış; destandan, halk hikâyesine ve masallara kadar farklı türlerde eserlere söz konusu epik yasalar uygulanmıştır. Bu çalışmada Mercan Kız masalı, Axel Olrik'in epik yasalarına göre gözden geçirilmiş ve çalışmanın sonunda incelenen masalın "Halk Anlatılarının Epik Kuralları"na uygunluk gösterip göstermediği değerlendirilmiştir. Mercan Kız masalı sözlü anlatı geleneği içinde önemli bir yeri olan "Billur Köşk Masalları" içinde yer almaktadır. Bu eser, içindeki motiflerle Türk kültürünün ve düşüncesinin geleneksel yapısını yansıtan masal kitaplarından birisidir. En eski yazılı nüshası XIX. yüzyıla dayanan "Billur Köşk Masalları" adlı eser, derleyicisi belli olmayan ve içinde on dört adet masal barındıran bir eserdir. Çalışma sonunda Mercan Kız masalının Axel Olrik'in on beş maddeden oluşan "Halk Anlatılarının Epik Kuralları"na tamamına uygun olduğu tespit edilmiştir. Olrik'in ortaya koyduğu yasaların Türk edebi ürünleriyle de uygunluk gösterebilmesi farklı toplumlara ait ürünlerde içerik, icra şekli ve yapısal düzen açısından benzerliklerin olabileceğini göstermektedir.

Anahtar Kelimeler: Axel Olrik, Mercan Kız Masalı, Halk Anlatılarının Epik Kuralları, Masal.

* Yüksek Lisans Öğrencisi, Gümüşhane Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Gümüşhane/Türkiye, arzugakturk@gmail.com, ORCID: 0000-0002-8957-8073.

** Dr. Öğr. Üyesi, Gümüşhane Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Gümüşhane/Türkiye, fatma.hamzaoglu@hotmail.com, ORCID: 0000-0003-2913-5489.

A REVIEW IN LIGHT OF THE EPIC LAWS OF FOLK NARRATIVE: THE CORAL GIRL TALE (MERCAN KIZ)

Tales, which are the most common narrative type in the cultural life of nations, carry many universal values such as generally accepted truth, goodness, equality, freedom, and justice. In addition, reasons such as wide topics, effortless presentation, and the readiness of the audience are effective in the prevalence of tales. When the relevant literature is examined, it is seen that the researches on tales consist of compilation and examination studies. Among the tales compiled in these studies, some common features were noted and tried to be determined by folklorists. The point that folklorists focus on is how tales in different geographies and cultures are kept alive and transferred, and on the similarities among them. In order to determine these, various studies in different cultures were conducted on tales comparatively. Folklorists, who are the representatives of the Historical Geographical Finn School, have developed and used various methods to determine how, where and when the folk narratives, especially tales, were formed, and how their first forms occurred, and they have conducted many studies on the motif, type, and structure of the tales. One of these methods is “The Epic Laws of Folk Narrative”, prepared and developed by Danish folklorist Axel Olrik, which is known as the first example of folk narrative in terms of structural analysis. In his study titled “The Epic Laws of Folk Narrative”, Axel Olrik created fifteen-item laws to show that nations conserve their cultural values consciously or unconsciously in their literary products and tried to prove the validity of the laws by applying these rules in many works. Many studies have been conducted on this subject in the world and in Turkey, and the epic laws in question have been applied to different types of works from epic to folk tales. In this study, the Coral Girl (Mercan Kız) tale was reviewed according to the epic laws of Axel Olrik and at the end of the study, it was evaluated whether the examined tale complied with “The Epic Laws of Folk Narrative”. The Coral Girl (Mercan Kız) tale is included in the “Crystal Manor Tales (Billur Köşk Masalları)”, which has an important place in the oral narrative tradition. This work is one of the tale books that reflect the traditional structure of Turkish culture and thought with the motifs in it. The work “Crystal Manor Tales (Billur Köşk Masalları)”, the oldest written copy of which dates back to the 19th century, is a work whose compiler is not known and contains fourteen tales. At the end of the study, it was determined that the Coral Girl (Mercan Kız) tale was in accordance with Axel Olrik's “The Epic Laws of Folk Narrative” consisting of fifteen laws. The fact that the laws put forward by Olrik are also compatible with Turkish literary products shows that there may be similarities in terms of content, execution type and structural order in products belonging to different societies.

Keywords: Axel Olrik, Coral Girl Tale, The Epic Laws of Folk Narrative, Tale.

Giriş

Türk kültür tarihi ve edebiyatında sözlü kültür ürünlerinin köklü bir geçmişi vardır. Bu ürünlerden biri olan masal geçmişten günümüze kültür taşıyıcılığı yaparak eğitici, öğretici, yol gösterici ve eğlendirici işlevlere sahiptir. Pertev Naili Boratav masalı; “Nesirle söylenmiş dinli ve büyüklük inanışlardan ve törelerden bağımsız, tamamıyla hayal ürünü, gerçeğe ilgisiz ve anlattıklarına inandırma iddiası olmayan kısa bir anlatı” biçiminde tanımlamaktadır (Boratav, 1982: 75). Şükrü Elçin’in tanımında masal mekânlarının ve kahramanlarının belirsizliği vurgulanır (Elçin, 1993: 368). Saim Sakaoglu’nun dikkat çektiği nokta ise bütün bunların yanında masalların hayal ürünü olmasına rağmen dinleyicileri inandırabilen bir vasfının olmasıdır. “Kahramanlarından bazıları hayvanlar ve tabiatüstü varlıklar olan, olayları masal ülkesinde cereyan eden, hayal mahsulü olduğu halde dinleyicileri inandırabilen bir sözlü anlatım türüdür.” der (Sakaoglu, 1999: 2).

Türk tarihine bakıldığında savaşlar, göçler, doğal afetler; inanç ve ritüeller gibi pek çok unsurun, zengin bir kültürü oluşturduğu görülür. Bu kültürün bir parçası olan edebî ürünler, sözlü kültür anlatım ürünleriyle şekillenerek zenginleşmiş, her anlatı kendi döneminin kültürünü taşımıştır. Bu özelliklere sahip ürünlerden biri olan masallar, anlatıldığı coğrafyanın ve dönemin kültürel unsurlarını taşıdığı gibi içinde barındırdığı pek çok masal motifiyle de evrensel boyutlara ulaşmıştır.

Masallar, insanların toplum anlayışını idealize etme, baskılanmış hislerini, benlikleri dışarı çıkarma, hoşça zaman geçirme; bilhassa çocukların ana dilini öğrenmelerine, uyutulmalarına ve eğitilmelerine yardımcı olma, (Yılmaz, 2016: 643-658) anlaşılma, başkaları tarafından dinlenme, onaylanma, rahatlama, eğlenme gibi fonksiyonlarıyla fizyolojik, psikolojik ve sosyolojik gereksinimlerini karşılayan bir anlatı türüdür. Ayrıca masal anlatma eylemiyle beraber insanın merak ve öğrenme isteğini karşılayan dinleme eylemi de ortaya çıktığından bu ihtiyaçlar süreklilik arz eder (Boyras, 2008: 106). Konularının geniş olması, temel evrensel değerleri aktarması, eğitimdeki yeri gibi unsurlar masalların toplumların sözlü kültüründe oldukça fazla yer etmesinde etkili olmuştur (Yılmaz, 2016: 643-658).

Halk anlatıları erken dönem, metin merkezli ve bağlam merkezli halk bilimi kuramları şeklinde incelemelere tâbi tutulmuştur. Metin merkezli halk bilimi kuramlarından Tarihî- Coğrafi Fin Okulu içerisinde değerlendirilen Axel Olrik’in Epik Kanunlar Teorisi birçok edebî türün incelemesinin yapıldığı kuramdır. Bu kurama göre incelenen ve kurallara uygunluk gösteren halk anlatıları süper organik, kültürün bir parçasıdır (Çobanoğlu, 2020: 131).

Masallarla ilgili günümüze kadar pek çok çalışma yapılmış ve günümüzde de yapılmaya devam etmektedir. Bunlar arasında Tarihi-Coğrafi Fin Okulu’na (Ekici, 2006: 90) aidiyeti olan halkbilimcilerin geliştirdiği ve masalları motif, tip ve yapı açısından değerlendiren çalışmalar vardır (Çobanoğlu, 1999a: 98-106). Bunlardan biri halk anlatılarının yapısal çözümlemesinin de ilk örneği olan Danimarkalı halkbilimci Axel Olrik’e ait “Halk Anlatılarının Epik Kuralları”, ülkemizde pek çok halk bilimi araştırmasında yöntem temsilcilerinin eserlerinden yararlanılarak uygulanmıştır (Artun, 2019: 77).

Axel Olrik’in bu yöntemi, 1908 yılında Berlin Tarihçiler Kongresinde takdim edildikten sonra, 1909 yılında “Zeitschrift für Aeltertum” dergisinde “Epische Gezetse der Volksdichtung” adıyla yayımlanmıştır (Adıgüzel 1997: 16). Türkiye’de ilk olarak Aziz Erkan’ın Türkçeye çevirdiği bu çalışma, “Folklora Doğru” dergisinin 40. sayısında yayımlandıktan sonra 1994’te de Millî Folklor dergisinin 23 ve 24. sayılarında “Halk Anlatılarının Epik Kuralları” başlığıyla yayımlanmıştır (Yılmaz, 2016: 643-658).

Olrik (1994a) “Halk Anlatılarının Epik Yasaları” başlıklı eserinde halk anlatılarının mahiyetlerinde benzerlik olduğunu ifade eder. Ona göre kültürel unsurlar, halk anlatılarında bilinçli veya bilinçsiz bir şekilde korunmaktadır. Olrik’e göre herhangi bir kişi, tanımadığı bir milletin edebiyatını incelediğinde, bu anlatılarla daha önceden karşılaşmış hissine kapılır. Bu durum Olrik tarafından “ilkel insanın ortak zihin özelliği, bu özelliğe uygun olan doğa kavramı ve ilkel mitoloji” (Olrik 1994a: 2) ile açıklanmıştır. Olrik, söz konusu ortak hissi oluşturan unsurları belirlemek için harekete geçer. Axel Olrik toplamda on beş maddeden oluşan bu epik kuralları, pek çok eser üzerinde uygulayarak kanıtlamaya çalışmıştır. Bununla birlikte Olrik bu kuralları belirlerken Avrupa merkezli çalışmıştır. Bu nedenle Olrik’in epik kuralları belirlerken hangi ülkelerin hangi türde anlatılarını incelediğine dair kesin bir bilgi bulunmadığı da unutulmamalıdır (Gülmen,

2008: 14-20). Axel Olrik'in sözlü edebiyat türlerindeki şematik yaklaşımı halk bilimi çalışmalarında, bilhassa erken yapısal yaklaşımın ilk örneklerini sergilemesi bakımından ayrıca önemlidir (Çobanoğlu, 2020: 131).

Axel Olrik tarafından oluşturulan ve geliştirilen halk anlatılarının yapı ve şekil özelliklerini ortaya koyan bu şemanın özellikle sözlü kültür ürünlerinin türünü çözmekte kullanışlı olduğu görülmüş ve Türk edebiyatında Axel Olrik'in epik yasaları farklı sözlü kültür ürünlerinde uygulanmıştır.

Adıgüzel (1999: 24-34) "Başkurt Destanı Akbuzat'ın Epik Kurallara Göre İncelenmesi" adlı çalışmasında epik kurallara tamamen uygunluktan bahsederken Kurtlu ve Koçak (2015: 1-8) "Halk Anlatılarının Epik Kuralları Işığında Bir Destan İncelemesi" adlı çalışmalarında Oğuz Kağan Destanı'nı epik kurallara göre incelemiştir; destanın kurallara kusursuz olarak uyum sağladığını ve evrensel niteliklere sahip organik bir destan olduğunu tespit etmişlerdir. Özcan (1996: 95-97) ise "Oğuz Kağan Destanı'nın Halk Anlatılarının Epik Kuralları Bakımından İncelenmesi" adlı çalışmasında Olrik'in kurallarının uygulanmasıyla hem bu kuralların hem de Türk kültür ve edebiyat geleneğinin en önemli temsillerinden biri olan Oğuz Kağan Destanı'nın evrensellik boyutlarının görülebildiğini belirtir.

"Axel Olrik'in Epik Yasaları Işığında 'Salur Kazanun Evi Yağmalandığı Boyu Beyan Eder' İsimli Hikâyenin Okunması" adlı makalesinde "İlk ve Son Durumun Önemi" ile "İkizler Kuralı" dışında diğer kuralların uygunluğunu hikâyede saptanmıştır. Sezer (2018: 313-321) "Axel Olrik'in Epik Yasaları Işığında Segrek Destanı" adlı makalesinde Dede Korkut hikâyelerinden biri olan Uşun Koca Oğlu Segrek adlı hikâyeye uygulayarak anlatının kurallara uygunluğunu değerlendirmiş ve hikâyenin epik kurallara uygunluğunu tespit etmiştir.

Zariç (2012: 3337-3349) "Axel Olrik'in Epik Yasaları ve Lord Raglan'ın Kahraman Kalıbı Açısından Ağrıdaki Efsanesi Romanı" adlı çalışmasında romanın başkarakterlerinin, Axel Olrik'in halk anlatılarının epik kurallarının tamamını taşıdığını söyler. Tuncel (2014: 203-240) ise "Axel Olrik'in Halk Anlatılarının Epik Yasaları Bağlamında 'Ağalık' Adlı Karagöz Oyunu Çözümlemesi" çalışmasında Olrik'in epik yasalarının geleneksel tiyatroya uygunluğunu değerlendirmiştir.

Yılmaz (2016: 643-658) "Halk Anlatılarının Epik Kuralları Işığında Ateşkâr Oğlan Masalının İncelenmesi" adlı incelemenin sonunda masalın epik kuralların bütününe uyduğunu ifade eder. Bars (2014: 306-324) "A. Olrik'in Epik Yasaları Işığında Ferhat ile Şirin Hikâyesi", adlı makalesinde A. Olrik'in epik kurallarının Ferhat ile Şirin hikâyesine uygunluğunu değerlendirmiştir.

Yukarıda adı geçen farklı türde halk anlatılarının incelendiği çalışmalarda Axel Olrik'in epik kurallarının edebî türlere uygulanabilirliği tespit edilmiştir. Bu kurallar şu şekildedir:

1. Giriş ve Bitiriş
2. Yineleme
3. Üçleme
4. Bir Sahnede İki
5. Zıtlık
6. İkizler
7. İlk ve Son Durumun Önemi
8. Anlatımda Tek Çizgililik
9. Kalıplaştırma
10. Büyük Tablo Sahnesi
11. Anlatı Mantığı
12. Olay Örgüsünde Entrika Birliği
13. Epik Birlik

14. İdeal Epik Birlik

15. Dikkati Baş Kahraman Üzerine Toplama (Çobanoğlu, 2020: 131-134).

Halk anlatılarının tahlilinde pek çok farklı yöntemden biri “Axel Olrik’in Epik Kuralları” olan bu kurallar Türk edebiyatında birçok çalışmaya uygulanarak araştırmacılar, yasalara uygun olan anlatıları doğal anlatı olarak kabul eder (Türkan, 2020: 62-67). Bu özellik anlatının şekillenmesinde herhangi bir yapay etki görülmediğinin ve içerik olarak evrensel özellikler taşıdığına bir göstergesi olarak kabul edilirken halk anlatılarının ortak özelliklere sahip olduğunu ve süreklilik içinde olduğunu da ortaya koymaktadır. Bu çalışmada Mercan Kız masalına epik kurallarla yapısal inceleme yapılarak ve masalın bu yasalara uygun olup olmadığı gösterilmiştir. İnceleme aşamasına geçmeden önce Mercan Kız masalı hakkında özet bilgi vermek yararlı olur.

Mercan Kız Masalı ve Masalın Özeti

Oğuz (2008), dünyanın giderek tek tipleşmesine ve kültürel çeşitliliklerin giderek azalmasına tepki niteliğinde ortaya çıkan Somut Olmayan Kültürel Miras Sözleşmesi’nin de masal gibi sözlü anlatıların kuşaklar arasındaki kültür aktarımına katkı sağladığını ifade eder. UNESCO 17 Ekim 2003 tarihinde 32. genel konferansında Somut Olmayan Kültürel Mirasın Korunması Sözleşmesi’ni imzalamıştır. Sözlü anlatılar içerisinde yer alan ve korunması gereken türlerden birisi de masallardır (Oğuz, 2008). Bu bilgiler ışığında eğitim sisteminde oldukça azalan Türk masalları, yeniden gündeme alınmalı ve üzerinde özellikle çalışma yapılması gereken bir alan olarak değerlendirilmelidir. Türk çocukları “Rapunzel” ile birlikte “Mercan Kız”ı, “Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler” le birlikte “Nardaniye Hanım ve Kırk Haramiler”i, “Pinokyo” ile birlikte “Yalancı Oğlu Yaltacuk”u, “Külkedisi” ile birlikte “Küllü Fatma”yı da öğrenmelidir. Dünya mirasını bilmek, öğrenmek ve onu korumaya çalışmak bizi kendi millî mirasımızdan uzaklaştırmamalıdır.

“Mercan Kız” masalının içinde bulunduğu “Billur Köşk Masalları”nın sözlü anlatı geleneği içinde önemli bir yeri vardır. Bu eser, içeriğindeki motiflerle Türk kültürünün geleneksel yapısını yansıtan bir masal kitabıdır. En eski yazılı nüshası XIX. yüzyıla dayanan “Billur Köşk” adlı eser, derleyicisi belli olmayan ve içinde on dört adet masal barındıran bir eserdir. Söz konusu eser farklı dönemlerde farklı kişiler tarafından Latin harflerine aktarılarak tekrar basılmıştır.

Bu çalışmada Tahir Alangu’nun “Billur Köşk Masalları” adıyla yayımladığı eseri esas alınmıştır. Yazar, ilk kez 1961’de yayımladığı eserinde masallardan biri olan “Kahveci Güzeli” adlı masalı müstehcen ve kaba özelliklerinden dolayı eserinden çıkarmıştır. Onun yerine 2019 yılında basılan kitabına kendi derlemelerinden “Mercan Kız” masalını eklemiştir (Alangu, 2019: 332-333). Bu incelemede de “Mercan Kız” masalının Axel Olrik’in epik yasalarına uygunluğu tartışılmıştır. Masalın özeti aşağıda verilmiştir:

1. Vakti zamanında bir padişahın adaklarla, dileklerle, uzun yıllar beklemekle kavuştuğu bir oğlu vardır. Çocuk büyüyünce padişah ona, yola bakan ve önünde büyük bir çeşme bulunan bir saray yaptırır.
2. Bu çocuk delikanlı olunca silah kuşanıp ok atmaya merak sarar. Her gün bunları kuşanıp pencere önünde öteye beriye nişan alıp kiriş çeker.
3. Bir aralık çocuk, suyunu doldurup dönen fakir kocakarının testisini kırar. Kocakarı da şehzadenin bu yaptığına çok kızıp “Mercan Kız’a âşık olasin!” diye beddua eder. “Mercan Kız” ismini duyan şehzadenin tavır ve davranışları değişir. Gözünde gönlünde Mercan Kız’ı öyle büyütür ki, padişah babasının karşısına çıkar ve bu kızı bulmak amacıyla sefer için izin ister.
4. Şehzade az gider, uz gider, dere tepe düz gider; altı ay bir güz gider. Sonunda sipsivri bir tepenin karşısına ulaşır. Karanlık olduğu için akşam orada yatar. Sabah namazı zamanı uçurumun dibinden yukarı bir ses duyar. Kayanın dibinde duran ve “Mercan çocuk, Mercan kız! Uzat saçını, yukarı çek ananı.” diye bağırın bir dev anası görür. Oğlanın kulağına birden “Mercan Kız” sedası gelince şehzade kendinden geçer.

5. Karşı kayadan bir kapak açılır; içinden geceyi aydınlatan bir kız başını uzatır. Kız, çift örgülü, urgan kalınlığındaki saçlarını aşağı sallandırır, dev anasını yukarı çeker alır. Sonra içeri girip kayanın kapağını kapatır. Gün doğarken kayadaki kapı yine açılır, Mercan Kız dev anasını iki minare boyu uçuruma sarkıtıp yeniden saçlarını toplar, içeri çekilip kayadaki kapıyı kapatır. Dev anası da gıcırtılı sesler çıkararak bir ormana dalıp gözden kaybolur.
6. Oğlan bütün bu olanları seyredip yerinden kalkar; atına biner, uçuşunun dibine gelir. Atını sapa bir yere gizleyip: “Mercan çocuk, Mercan Kız! Uzat saçını, çek çıkar beni.” diye birkaç defa bağırınca yukarıda kayanın kapağı açılır; aşağıya çift örgülü urgan kalınlığında bir saç uzanır, şehzade saça sarılınca kız onu yukarı çıkarır. Kız yakışıklı, genç şehzadeyi görür, şaşırır ve sonrasında söyleşmeye başlarlar. Akşam olunca dev anasının bağırışını duyar, karşılıklı olarak düşlerinden uyanırlar.
7. Kız, korkudan ne yapacağını bilemeyen şehzadeyi süpürge biçimine sokup kapının ardına koyar. Mercan Kız dev anasını yukarı çektiğinde dev anası içeride bir insan olduğunu kokusundan anlar. Ancak Mercan Kız dış kaşyıcısını ona vererek dev anasını sakinleştirir. Sabah gün doğumuyla dev anası, eski düzenle aşağıya inip ormana gider. Kız, kapının ardındaki süpürgeye bir tokat vurup onu yeniden şehzadeye dönüştürdüğünde kızla şehzade, el ele verip kaldıkları yerden söze devam ederler.
8. Şehzade Mercan Kız’a saraylarına gidip evlenmeyi teklif eder, kız da teklifi kabul edince birlikte kaçmaya karar verirler. Mercan kız yükte hafif, pahada ağır eşyalarını bir heybeye doldurur. Ahırdan aldıkları yağız bir ata binip bir doru atı yedeklerine alarak kapıdan çıkarlarken kız şehzadeye atının ayağının eşiğe değmemesini, yoksa eşiğin dile gelip olanları dev anasına anlatacağını söyler.
9. Oğlan çıkarken atının tırnağı kapının eşiğine dokunur. Kız, eşiğin olanı biteni dev anasına anlatacağını, çabuk olmaları gerektiğini söyler. Mağaradan çıkarken aldığı iğneyi yakasına ilişdirir, bir kalıp sabunu cebine sokuşturur, bir testi suyu da heybesinin gözüne tıktırır.
10. Bu iki atlı yola çıkar, akşama kadar bir hayli yol alırlar. Dev anası gelir, durmadan seslendiği halde kapak açılmaz. Kızın uyuyakaldığını düşünen dev anası üç gün, üç geceyi kayanın dibinde geçirir.
11. Dev anası üçüncü gece sonunda şüphelenerek arkaya dolanıp kızla oğlanın kaçtığı kapıya gider. Kapıyı açarken eşik, kızın şehzade ile kaçalı üç gün olduğunu söyler. Dev anası, hiddetlenir ve onların ardına düşer.
12. Kızla oğlan üç günlük yol giderler. Dev anası yetişip onları tutacağı sırada Mercan Kız, yakasındaki iğneyi çıkarıp ardına fırlatmasıyla dört yan baştan başa iğne tarlası olur. İğneler dev anasının ayaklarına battıkça kızla oğlan, fırsattan istifade üç gün yol giderler.
13. Dev anası da bu iğneli tarlayı ancak üç günde geçebilir. Onlara yetişeceği sırada, kız bu kez cebinden sabunu çıkartıp atıverir; dört yan baştan başa kaygan bir hale gelir ki dev anası, düşüp kalkmaktan her yanını zedeler. Kız ile oğlan, yine fırsattan istifade üç günlük yol daha giderler.
14. Üçüncü kez dev anası elini uzatıp onları kavrayacağı sırada, kızın su testisini çıkarıp yere vurmasıyla büyük bir akarsu oluşur. Dev anası suyu geçmekten umudu keser. Kız ile oğlan kaçarlarken dev anası seslenir: “Elimden kurtuldunuz ama alınyazısından kurtulmayın. Yedi ay hasretlik çekin, kavuşmayın.” diye ilenip geri döner.
15. Mercan Kız ve şehzade sarayın karşısındaki büyük çeşmenin başında attan iner. Mercan Kız, anasının arkalarından beddua ettiğini ve bunun mutlaka yerine geleceğini; ilerde bedduanın gerçekleşmesinden önce ayrılık ve hasreti hemen yaşamaları gerektiğini söyler.
16. Kız, çeşmenin başında bulunan yüce bir kavak ağacının başına çıkarken şehzade de kadere razı olur ve sarayına gider. Lalası babasının ölümünü; memleketin sahipsiz kalışını ona anlatır.

- Şehzade bir zaman yas tutarsa da sonunda devlet düzenini eline alması gerektiğini düşünür ve işleri yoluna koyar.
17. Sabrı tükendikçe atına binip çeşme başındaki kavağın altına gelir; bir zaman kızı seyreder, onunla konuşur, sarayına döner. Kız için her gün ağacın dibine saraydan yemek bırakırlar.
 18. Bir sabah bir kara cariye, iki elinde iki testi, ayrılık çeşmesinden su almaya gelir. Eğilip su doldurmak isteyince suyun üstünde bir dünya güzeli parladığını görür. Suda gördüğünü kendisi sanıp içine kibir çöker. Saraya gelip işi gücü bırakır.
 19. Kara cariyenin eline yeniden iki testi tutuşturup çeşme başına gönderirler. Su almak için eğildiğinde yine güzel bir kızın yüzünün pınarda parladığını gören kara cariye, ağacın tepesinde bir kız oturduğunu fark eder.
 20. Kara cariye diller dökünce Mercan Kız: “Eğil kavağım, eğil, kara kızı al da doğrul.” deyince tepesinde oturduğu kavak yerlere kadar eğilir, kara cariye ağacın üzerine atlayınca kavak doğrulur. Ağacın üzerindeki kara cariye kızın başından geçenleri öğrenir. Sonunda Mercan Kız’ın padişahın nişanlısı olduğunu, ilençten kurtulmasına üç gün kaldığını, üç gün sonra padişahın gelip kızı alacağını öğrenir. Bütün macerayı dinledikçe hasedinden çatlayacak hâllere gelir.
 21. Mercan Kız kara cariyeye saçlarının içine gizlenmiş tılsımlı üç iğne olduğunu, onları biri çekiverirse bir kuş olup uçacağını, bu iğneleri başına takanın da bu kavağa hükmünü getireceğini ve emrine birçok şey bağlanacağını söyler. Kara kız, aylardır kavağın doruğunda kalan Mercan Kız’a başına bit üşüşmüş olabileceğini ve bitleri kendisinin ayıklayabileceğini söyler. Mercan Kız’ın aklına kötü bir şey gelmez. Mercan Kız’ın saçını karıştırırken kızın başındaki tılsımlı iğneler kara kızın eline geçer ve Mercan Kız bir ak kuş olup yüksek dallardan birine konar.
 22. Dev anasının ilencinin günü dolmuşken padişah yanına tahtırevan alıp çeşmenin başına gelin almaya geldiğinde ağaçta kapkara bir kızın oturduğunu görür. Kara kız padişaha güneşten, ayazdan, yelden karardığını; buna şaşırması gerektiğini söyler. Birlikte kaçış hikâyelerini anlatınca padişah, kızı tahtırevana bindirerek saraya götürür. Düğün başlar; kırk gün, kırk gece düğün yapılıır.
 23. Sarayın bahçıvanbaşı bir sabah güllerin dibini çapalarken bir ağaç dalına konmuş ak pak, gümüş gibi parlayan bir kuş görür. Kuş, padişah ve kara cariyeyi sorar ve beddua ederek uçar gider. Bu olay üç kere gerçekleşir. Kuş, padişahın emriyle yakalanarak kafese konur ve kısa sürede padişahın en yakın arkadaşı olur. Kara cariye buna çok sinirlenir ve padişahın ava gittiği bir gün gebe olduğu ve canının istediği gerekçesiyle kuşu öldürtüp yer. Ak kuştan kurtulduğunu düşünür. Padişah bunu duyunca çok üzülür ve sinirlenir.
 24. Ak kuş kesilirken eşiğe damlayan kanının olduğu yerde üç günde bir servi ağacı biter ve büyür. Padişah avdan döndüğünde bu servi ağacını görür ve onu çok sevdiğinden ağacın yanından hiç ayrılmaz. Kara cariye yine padişahın ava gittiği bir gün ağacı kestirip tahta bir beşik yaptırır. Bu sırada oradan geçen bir kocakarıya acıyan ustalar ona bir kucak yonga verir, kocakarı yongaları evine götürür.
 25. Ertesi gün kocakarı sabah dışarı çıkıp akşam eve geldiğinde evin temizlendiğini, bulaşıkların yıkandığını, yemeğin yapıldığını görür. Hâlimden memnun olan kocakarı, üçüncü gün bu durumu çözmeye çalışır. Sabah evden çıkıyormuş gibi yapar, gizlenir. Bu esnada kocakarı ile kız karşılaşır. Kocakarı yalnız olduğunu söyleyerek Mercan Kız’dan onun kızı olmasını ister. Mercan Kız da teklifi kabul eder ve birlikte yaşayıp giderler.
 26. Padişah bir gün hacca gitmeye karar verir. Sarayın hayvanlarının halka dağıtıldığını duyan kocakarı saraya varır ancak padişah ona hayvan vermez. Mercan Kız “Büyük kapılarda gönül yıkan da olur, gönül yapan da...” diyerek koca anasını tekrar saraya gönderir. Bu kez padişah kocakarının sözlerinden etkilenir ve bacakları kötürüm tayını ona verir. Bunu gören Mercan Kız başta üzülse de ona çok güzel bakar, kötürüm tayı ayağa kaldırır, ele avuca sığmaz bir beygir haline getirir.

27. Padişah hacdan dönünce dağıttığı hayvanları toplatır. Hayvanlar arasında kötürüm tayı beygir olarak görünce şaşırır. Kocakarı tayın bakımını kızının yaptığını söylediğinde padişah kızını Allah'ın emriyle kocakarından ister. Kızı da evlenmeyi kabul eder.
28. Kırk gün, kırk gece süren bir düğün kurulur. Kırk birinci gün Mercan Kız'ı saraya getirirler. Padişah, yüz görümlüğünü takarken hasret kaldığı Mercan Kız'ı karşısında görünce çok sevinir. Mercan Kız başından geçenleri tek tek anlatır.
29. Padişah kara cariyeye yaptıklarından dolayı çok sinirlenir, ceza olarak onu kırk katırın kuyruğuna bağlar. Kırk yöne giden kırk katırın arkasında kara cariyeye parçalanır. Mercan Kız ve padişah nice olaydan sonra sabrederek muratlarına ererler. Masalın sonunda "iyiler ödüllendirilir, kötüler cezalandırılır" kuralı göz önüne alındığında kötü olan kara cariyeye cezalandırılmış, iyi niyetini masalın sonuna kadar koruyan Mercan Kız da ödüllendirilerek sevdiğine ve isteklerine kavuşmuştur.

Axel Olrik'in Epik Kuralları Bakımından Mercan Kız Masalının İncelenmesi

1. Giriş ve Bitiş Kuralı: "Sage [anlatı] birdenbire başlamaz ve birdenbire bitmez. [...] Bu ilkeye Giriş Kuralı diyebiliriz. Sage [anlatı] durgunluktan coşkunluğa doğru giderek başlar ve çoğu zaman başlıca kişilerden birinin başına gelen bir felaketi içeren sonuç olayından sonra coşkunluktan durgunluğa giderek biter. [...] Daha uzun anlatılar da bu gibi birçok durak noktaları gerektirir; kısa bir anlatı için sadece bir durak noktası yeterlidir. Bitiş, çoğu zaman konunun o yöreye özgü bir devamı biçimini alır." (Olrik 1994a: 2-3)

Mercan Kız masalında olaylar birdenbire başlayıp bitmez. Masalda durgunluktan coşkunluğa, coşkunluktan tekrar durgunluğa doğru bir gidiş şekli vardır. Olağan olayların aktarıldığı kısımlar durgun, heyecan ve merak uyandıran olayların aktarıldığı kısımlar ise coşkun bölümlerdir. Masal, bir padişahın üzerine çok titrediği bir oğlu olduğunu anlatan ifadelerle başlar. Testisini kırmasından dolayı bir kocakarından beddua alması ve bu bedduanın gerçekleşmesi esnasında şehzadenin yaşadıkları ile devam eder. Padişahın oğlunun dev anasıyla karşılaşması, Mercan Kız'la birlikte ondan kaçmaları heyecanın arttığı coşkun bölümlerdir. Kara cariyenin yalan söyleyerek ve hileye başvurarak bu iki âşığa yaşattıkları merak uyandıran olaylardır.

Olrik'in epik yasalarına uygunluk gösteren Mercan Kız masalı uzun olmasına rağmen birden fazla durak noktasının bulunması masalı durağanlıktan çıkarmıştır. Masalda üç durak noktası vardır. Birinci durak noktası; Padişahın oğlunun Mercan Kız'ı bulup ve dev anasının elinden kaçmalarıdır. İkinci durak noktası da kara cariyenin Mercan Kız'ın yerine geçerek padişahın karısı olmasıdır. Üçüncü ve son durak noktası Mercan Kız'ın padişaha kavuşması ve kara cariyenin cezasını çekmesidir. Bu durak noktaları dikkate alındığında Mercan Kız masalının Axel Olrik'in Epik Kurallarından "Giriş ve Bitiş" kuralına uygun olduğu görülür.

2. Yineleme Kuralı: "Sage [anlatı] yapısının bir diğer önemli ilkesi de Yineleme Kuralıdır.[...] Halk anlatıları tam anlamıyla ayrıntılara inme tekniğinden yoksundur ve zaten pek ender olan tasvirler de çok kısa oldukları için konuya önem kazandıran etkili bir araç olamazlar. Geleneksel sözlü anlatımımızda yalnız bir seçenek vardır; yineleme.[...] Anlatıda ne zaman çarpıcı bir sahne ortaya çıksa durum olayın akışını kesmeyecek şekilde uygunsuz, sahne yinelenir. Bu sadece gerilimi sağlamak için değil, aynı zamanda anlatının boşluklarını doldurmak için de geçerlidir. Yineleme bazen gerilimli bazen basittir. Ama önemli olan Sage'nin [anlatının] yineleme olmadan tam olarak kendi biçimini kazanamayacağıdır." (Olrik 1994a: 3).

Masalda Olrik'in söylediği manada tekrarlarla karşılaşmak mümkündür. Anlatıda geçen tekrarlar genellikle bir kişi veya kişiler tarafından bir olayın veya sözün üçer defa yinelenmesinden oluşur. Yineleme kuralı Olrik'in de ortaya koyduğu gibi hemen her zaman üç sayısına bağlıdır (Olrik 1994a: 3).

Burada vereceğimiz örnekler üçleme kuralındaki örneklerle aynı olmakla birlikte farklı sayı ve durumların yinelenmesi de söz konusudur. Ak kuş, bahçeye her geldiğinde "Bahçıvanbaşı, bahçıvanbaşı!" diye üç kez seslenir ve aynı soruları üç kez sorar: "Bahçıvanbaşı, bahçıvanbaşı!", "Buyur sultanım!", "Beyoğlu ne yapıyor?", "Uyuyor sultanım.", "Kara cariyeye ne yapıyor?", "Uyuyor sultanım.", "Beyoğlu

uyusun, uyansın. Gül yastığa dayansın. Kara kız al kanlara boyansın. Bindiğim dallar kurusun.” (Alangu, 2019: 289- 328).

Dev anası Mercan Kız’a aynı şekilde dört kez seslenir: “Mercan çocuk, Mercan kız! Uzat saçını yukarı çek ananı.” Masalda dev anası, Mercan Kız ve kocakarı tarafından üç kez beddua edilmiştir. Masalda padişah üç kez saraydan ayrılır; iki kez ava gider ve avdan üç gün sonra döner, üçüncü kez saraydan çıkarak hacca gider. Mercan Kız masalında bahsi geçen örnekler ve sayıların masalın farklı yerlerinde tekrarlanması masalın Axel Olrik’in epik yasalarından “yineleme kuralı”na uygunluğunu göstermektedir.

Masalda geçen üç, yedi ve kırk sayıları da, neredeyse bütün Türk halk anlatılarında kalıplaşmış halini göstermesi açısından oldukça dikkate değerdir. Masalda geçen bu sayılar; “üç gün, üç gece”, “üç nesne”, “üç iğne”, “kırk gün, kırk gece düğün”, “kırk satır, kırk katır”, “kırk budaklı, kırk boğum baston”, “yedi ay, yedi yıl” şeklinde geçmektedir.

3. Üçleme Kuralı: “Yineleme hemen her zaman üç sayısına bağlıdır. Fakat üç sayısı aynı zamanda kendi başına bir kuraldır. [...]Fakat tüm halk anlatıları Üçler Kuralına uymaz.” (Olrik 1994a: 3,4).

Masalda Mercan Kız kayanın kapısını açmadığında dev anası üç gün dışarıda yatar. Dev anası şehzade ve Mercan Kız’ı yakalamak için üç kez girişimde bulunur. Şehzade ve Mercan Kız dev anasından kaçarken hep üç günlük yol gider. Mercan Kız heybesini hazırlarken içine üç nesne koyar: testi, sabun, iğne. Dev anası iğneli tarlayı üç günde geçebilir. Mercan kız ilencinin bitmesine üç gün kala kara cariyeye karşılaşır ve ona üç gün sonra padişahın gelip kendisini alacağını söyler. Ak kuş, sarayın bahçesine üç gün gelir ve üçüncüde yakalanır. Sarayın kapısındaki servi ağacı üç günde büyüyüp kocaman bir ağaç olur. Padişah sürek avına üç günlüğüne gider ve avdan üç gün sonra döner. Kocakarı Mercan Kız’ın kim olduğunu üç gün sonra öğrenir. Masalda dev anası, Mercan Kız ve kocakarı tarafından üç kez beddua edilmiştir. Mercan Kız’ın saçında üç tılsımlı iğne vardır. Kara cariyeye Mercan Kız’la padişahın kavuşmasını üç kez engeller: Birincide Mercan Kız’ı kuşa çevirir, ikincide kuşu öldürtür, üçüncüde kuşun kanından oluşan servi ağacını kestirir. Mercan Kız ve kara cariyeye karşılaştıktan sonra masalın bitimine kadar üç kez görüşürler. Örneklerden hareketle Mercan Kız masalında üçleme kuralı olduğu görülmektedir.

4. Bir Sahnede İki Kuralı: “[...] İki, aynı zamanda ortaya çıkan en yüksek kişi sayısıdır. Aynı zamanda ortaya çıkan üç kişiden her birinin kendi kişilikleriyle rol alması geleneğin bozulması demektir. [...] Bütün anlatı boyunca sadece iki kişi aynı sahnede ortaya çıkar. [...] Bir Sahnede İki Kuralı, yine önemli olan Zıtlık Kuralıyla birbirini tamamlamaktadır.” (Olrik 1994a: 4).

Masaldaki karşılaşılan iki kişi arasındaki konuşmalar karşılıklı olmaktadır ve genellikle kısa konuşma ya da soru cevap şeklindedir. Bu karşılıklı konuşmaların örnekleri Olrik’in “Bir Sahnede İki Kuralı” gereğince masalda sırasıyla padişah ile şehzade, şehzade ile kocakarı, dev anası ile Mercan Kız, şehzade ile Mercan Kız, kara cariyeye ile sarayda çalışanlar, kara cariyeye ile Mercan Kız, ak kuş ile bahçıvanbaşı, bahçıvanbaşı ile padişah, kara cariyeye ile saray çalışanları, kara cariyeye ile tahta ustaları, tahta ustaları ile yaşlı kocakarı, kocakarı ile Mercan Kız, padişah ile kocakarı, Mercan Kız ile saray görevlileri, Mercan Kız ile padişah, kara cariyeye ile Mercan Kız, kara cariyeye ile padişah şeklindedir. Masaldaki örneklerden hareketle Mercan Kız masalında “Bir Sahnede İki Kuralı”nın olduğu görülmektedir.

5. Zıtlık Kuralı: “[...] Sage’de [anlatıda] her zaman kutuplaşma vardır. [...] Bu temel zıtlık, epik yapısının önemli bir kuralıdır: Genç ve ihtiyar, büyük ve küçük, insan ve canavar, iyi ve kötü. Zıtlık kuralı, Sage’nin [anlatının] başkahramanlarından, özellikleri ve eylemleri başkahramana zıt olma gereksinimiyle belirlenen diğer bireylere kadar etkili olur.” (Olrik 1994a: 4,5).

Mercan Kız masalında bu kuralın genellikle iyi- kötü zıtlığı şeklinde işlendiği görülür. İlk zıtlık, sadece kendi çıkarlarını düşünen dev anası ile karşılık beklemeden ona bakan Mercan Kız arasındadır. Dev anası, Mercan Kız ve şehzadeye beddua eder; karşılığında onlar bu durumu kabullenir ve bedduanın gerçekleşmesini beklerler.

Zıtlık kuralının işlendiği diğer sahne, kara cariyeye ve Mercan Kız arasındadır. Kara cariyeye Mercan Kız’a kötülük yapar; hileyle herkesi kandırır. Buna karşılık Mercan Kız her şeyi bilmesine rağmen ona doğrudan

kötülük yapmaz; masalın sonunda gerçeklerin ortaya çıkmasını sağlar. Bu olaylar gerçekleşirken Mercan Kız da sadece beddua etmekle yetinir. Kara cariyenin kötülüğü temsil ettiğinden renginin kara olduğu ve Mercan Kız'ın anasının kötü düşünceli, çıkarları için hareket eden ve ağzı beddualı bir dev anası olduğu düşünüldüğünde bu karakterler ismi ile müsemmadır.

Şehzade ile testisi kırılan kocakarı, şehzade ile padişah, şehzade ile lalası, Mercan Kız ile dev anası, Mercan Kız ile tahta yongaları alan kocakarı şeklindeki sahnelerde ise genç- ihtiyar zıtlığı görülmektedir. Verilen örneklerle birlikte Mercan Kız masalında Olrik'in zıtlık kuralı görülmektedir.

6. İkizler Kuralı: “İki kişi aynı rolde ortaya çıktığında, bunların ikisinin de küçük ve zayıf olarak betimlendiğini gözlemleyebiliriz. Bu iki tip yakından ilişkili iki kişi, Zıtlar Kuralından uzaklaşarak İkizler Kuralının etkisi altına girer. İkizler kelimesi burada geniş anlamda ele alınmalıdır. Bu hem gerçek ikizler hem de aynı rolde olan iki kişi anlamına gelebilir. [...] İkinci derecede gelen tipler çift olarak ortaya çıkmaktadır. Eğer bu ikizlerden biri önemli bir role geçerse Zıtlık Kurallarıyla karşı karşıya gelmekte ve böylece diğeriyle zıtlasmaya başlamaktadır.” (Olrik 1994a: 5).

Masalda ikizler kuralı aynı tutumları sergileyen küçük ve zayıf insanlar arasında geçmektedir. Dev anası karşısında Mercan Kız ve şehzade, otorite olan padişahın dediklerini yapan bahçivanbaşı ve sarayın diğer çalışanları, kara cariyenin dediklerini yapan aşçıbaşı ve ağaç ustaları ikizler kuralı dâhilinde masalda yerini alır.

7. İlk ve Son Durumun Önemi Kuralı: “[...] Bir sürü kişi veya nesne peş peşe ortaya çıkınca en önemli kişi öne gelir. Buna rağmen sonuncu gelen kişi anlatının duygudaşlık doğurduğu kişidir. [...] Üçler Kuralıyla birleşen halk anlatılarının en önemli özelliğidir.” (Olrik 1994b: 4).

Şehzade, masalın başında padişahın her istediği olan tek çocuğu olarak karşımıza çıkar. Sevdiğine ulaşmak için çektiği sıkıntılar onu olgun bir kişi haline getirmiş; devleti iyi yöneten bir padişah, iyiliksever bir kişi, manevi anlamda hac vazifesini yerine getiren bir insan, sevdiğine kavuşmayı bekleyen sabırlı bir âşık yapmıştır. Masalın sonunda da muradına ermiş, sevdiğine kavuşmuştur. Masalda güzellik, zekâ ve sabrın temsilcisi olarak Mercan Kız karşımıza çıkar. Ak kuş ve servi ağacıyken pasif olan Mercan Kız, masalın diğer bölümlerinde aktiftir. Masalda geçen yedi aylık süre, dev anasının ilendiği yedi ay olabileceği gibi masalda bütün zorlukların meydana geldiği ve çözüme kavuştuğu bir süre olarak da değerlendirilebilir. Bahsi geçen örneklerde şehzade ve Mercan Kız, masalın başında kişiliği tam oturmamış bireyler olarak karşımıza çıkarken “ilk ve son durumun önemi kuralı” gereği masalın sonunda yaşadıkları deneyimlerle olgunlaşmış bireyler olarak görülürler. Masalda Mercan Kız'la birlikte şehzade de ön plandadır.

8. Anlatımda Tek Çizgililik Kuralı: “Çağdaş edebiyat- bu terimi en geniş anlamıyla kullanıyorum- çeşitli entrika çizgilerini birbirine dolayıp karıştırmaktan hoşlanıyor. Buna karşılık, halk anlatısı bir olay çizgisini bir başkasıyla karıştırmaz; halk anlatıları her zaman tek çizgilidir. Eksik kalan kısımları tamamlamak için geriye dönüş yapmaz. Eğer daha önceki olaylar hakkında bilgi vermek gerekiyorsa; bu bir diyalog veya konuşma içinde verilir. [...] Tek olay çizgili halk anlatısında resim sanatının perspektif kavrayışı yoktur. [...] Yapısı heykeltıraşlık ve mimarlığın yapısı gibidir; bu nedenle sayılara ve diğer simetri gereksinimlerine sıkı sıkıya bağlıdır.” (Olrik 199b: 4).

Mercan Kız masalında bu kuralın da işlendiği görülmektedir. Masaldaki olaylar tek çizgili bir anlatımla devam etmiş, olayların anlatımı sırasında geriye dönüşler yapılmamıştır. Anlatılan olayların hepsi şehzadenin testisini kıldığı kocakarının ahını alması sonucunda Mercan Kız'ı bulmaya çıktığı yolculuk merkezlidir. Aldığı beddua; şehzadenin Mercan Kız'ı bulmak için yollara düşmesine, Mercan Kız'ın şehzade ile kaçmasına, birlikte dev anasından kurtulmaya çalışmalarına sebep olmuş ve birleşmelerini erteleyen kara cariyeye engelini kaldırdıktan sonra şehzade Mercan Kız'a kavuşmuştur. Masalın anlatımında “üç” ve “yedi” sayılarının kullanımı, kuralın da ifade ettiği sayılara bağlılığın örneğidir. Masaldaki tespitler Mercan Kız masalının anlatımda tek çizgililik kuralına örnek teşkil eder.

9. Kalıplaştırma Kuralı: “[...] Aynı çeşitten iki insan veya durum el verdiği ölçüde değişik değil, el verdiği ölçüde birbirine benzerdir. [...] Hayatın böyle katı üsluplaştırılmasının kendine özgü bir estetik değeri vardır. Gereksiz olan her şey atılmış ve sadece gerekli olanlar göze çarpıcı bir durumda ortaya çıkarılmıştır.” (Olrik 1994b: 4).

Mercan Kız masalında bu kural aynı roldeki kişilerin aynı durum ve ifadeleri tekrar etmesiyle oluşur. Anlatıdan verilen örnekler masalda bu kuralın da işlendiğini gösterir. Örneklerden ilki dev anasının akşam olup da kayanın dibine geldiğinde söylediği cümlelerin hep aynı olmasıdır.

Kalıplaştırma kuralının masaldaki diğer örnekleri ise şöyledir: Mercan Kız ile şehzade dev anasından kaçtığı sırada Mercan Kız şehzadeye korkmaması için üç kez aynı cümleleri söyler: “Korkma, dizgini sıkı tut, atın boynuna iyi yapış!”. Mercan Kız aylarca kaldığı kavağa seslenirken aynı cümleleri kullanır: “Eğil kavağım eğil, kara kızı al da doğrul.”. Mercan Kız ak kuş olduğunda bahçıvana aynı şekilde seslenir ve aynı bedduayı eder. Padişah sürek avına giderken ak kuşa ve servi ağacına zarar gelmemesi için aynı şekilde uyarıda bulunur: “Kuşumun tüyüne dokunanı cellada veririm. Gözünüzü üzerinden ayırmayın!”, “Servi ağacıma aman bir zarar gelmesin. Bir kıymık dalı kopacak olursa sizleri cellada veririm, böylece bilesiniz...”. Kocakarı iki kez padişahın hayvan istemeye gider ve aynı cümleleri kullanır: “Aman padişahım, bakıp beslemesine, döndüğünde eksiksiz sakatsız geri vermesine; sütünü, işini, yavrusunu bağışlamaya ortak olacağım bir hayvan da ben isterim.”.

Mercan Kız masalında ve diğer masalarda görülen benzerlikler ile kahramanların kullandığı benzer ifadeler, kalıplaştırma kuralına örnek teşkil ederken aynı zamanda masal dinleyicisinin dikkatini de masal üzerinde toplar ve dinleyiciler masalın sonunda olacıklara odaklanırlar.

10. Büyük Tablo Sahneleri Kuralı: “Sage [anlatı] her zaman ‘Büyük Tablo Sahneleri’ ile doruğa erişir. Bu sahnelerde sage [anlatı] kahramanları yan yana gelirler: kahraman ve atı; kahraman ve canavar. [...] Bu görkemli durumlar çoğu zaman gerçeğe değil, hayale dayanır. [...] Büyük Tablo Sahnelerinin bir geçicilik duygusu değil bir çeşit zaman içinde süreklilik niteliği taşıdığı fark ediliyor!” (Olrik 1994b: 5).

Masalda Mercan Kız ile şehzadenin dev anasından kaçarken üçünün aynı sahnede olması, masalın sonunda Mercan Kız ile padişahın düğünü yapılırken davetlilerle birlikte kara cariye, Mercan Kız ve padişah başta olmak üzere bütün kahramanların aynı sahnede yer alması masalın büyük tablo sahneleri kuralına uyan bölümlerdir. Böylece masal kahramanları masal zamanı içinde varlığını sürekli koruyan, geçicilik duygusundan uzak masal kişileri olarak karşımızda durmaktadır.

11. Anlatı Mantiği Kuralı: “Sage’nin bir mantığı vardır. Ortaya konulan temaların konunun ana hatlarını etkilemesi gereklidir ve üstelik bu etki temaların anlatı içindeki ağırlığı ile doğru orantılı olmalıdır. Anlatının (sage) bu mantığı her zaman doğal dünyanın mantığı ile ölçülemez. Animizme ve hatta mucize ve büyüye olan eğilim, onun temel kuralıdır. Her şeyden önce onun kabul edilmesi büyük ölçüde olay örgüsünün iç tutarlılığına dayanır. Akla sığabilirlik pek seyrek olarak dış gerçeklikle ölçülür.” (Olrik 1994b: 5).

Masalın konusu şehzadenin Mercan Kız’la kavuşma serüvenidir. Masal baştan sona olağanüstülükler içerir. Dev anasının varlığı, Mercan Kız’ın çift örgülü, organ kalınlığındaki saçlarını aşağı sallandırarak dev anasını yukarı çekmesi, Mercan Kız’ın dev anasından kaçarken yaptığı tılsımlar ve bir ağaçta aylarca yaşaması, kavak ağacının Mercan Kız’ın dediklerini yapması, Mercan Kız’ın ağaç yongaları arasında kaybolup görünmemesi, ak kuş olup uçuşması ve servi ağacına dönüşmesi masaldaki olağanüstü özelliklerdir. Bu özellikler masalın yapısında görülen olağanüstü durum ve büyüye olan eğilimi gösterir ve Olrik’in “Anlatı Mantiği Kuralı”nın örneklerini teşkil eder.

12. Tek Entrika Birliği Kuralı: “Sage [anlatı] için bir ölçüdür. Sage [anlatı] ile edebî eser karşılaştırılınca görülür.” (Olrik 1994b: 5).

Bu kural anlatıdaki yaşananların tek entrika etrafında cereyan ettiğini savunduğu için epik birlik kuralıyla birlikte değerlendirilmelidir. Masaldaki olaylar tek çizgi kuralında da ifade edildiği gibi tek merkezlidir ve buradaki tek entrika kara cariyenin şehzade ile Mercan Kız’ın kavuşmasını engellemek için onun yerine geçmesi ile başlar. Sonrasında kuşu öldürüp ağacı keserek entrikalarına devam eden kara cariye, kötü bir masal kahramanı olduğundan masalın sonunda cezalandırılır. Mercan Kız masalındaki veriler, masalın tek entrika birliği kuralına da uyduğunu göstermektedir.

13. Epik Birlik Kuralı: “Bütün anlatı öğelerinin, en baştan beri ortaya çıkma ihtimali görülen ve artık gözden uzak tutulamayan olaylar yaratması şeklinde gerçekleşmektedir.” (Olrik 1994b: 5).

Masallarda iyilerin ödüllendirilip kötülerin cezalandırıldığı göz önünde bulundurulduğunda bu durumun Mercan Kız masalında da gerçekleştiği görülür. Bütün zorluk ve engellemelere rağmen iki sevgilinin kavuşması masalı mutlu sonla bitirir. Bu durum masalda epik birlik kuralının olduğunu gösterir.

14. İdeal Epik Birlik Kuralı: “Birçok anlatı öğeleri, kişiler arasındaki ilişkileri en iyi şekilde aydınlatmak için bir araya gelirler.” (Olrik 1994b: 5).

Masalların içe doğru genişleyen bir çekim gücü vardır. Masalın ideal epik birliği içinde devam etmesi için, kahramana yardımcı veya engel olabilecek varlıklara gereksinim duyulur. Böylece masaldaki herkes rolünü en iyi biçimde oynayarak ideal bir düzen oluşturur (Yılmaz, 2016: 643-658).

Masalda şehzadenin ve Mercan Kız’ın çatışma içerisinde olduğu dev anası, kocakarı ve kara cariyeye vardır. Şehzadenin Mercan Kız’ı arayıp bulması, ana kahramanın serüveninin başlamasını; sarayına getirip evlenmesine kadar yaşadıkları ise masalın içe doğru genişlemesini sağlamıştır.

Yolculuk esnasında ve sonrasında şehzadenin hedefine ulaşmasına yardımcı olan ve ona engel olan durum, varlık ve kişiler bulunur. Padişahın şehzadeye Mercan Kız’ı bulması için izin vermesi ve ona destek olması, şehzadenin atının kendiliğinden Mercan Kız’ın yolunu bulup onu dolana dolana tepenin doruğuna çıkarması, Mercan Kız’ın dev anasından kaçarken yaptığı tılsımlar, babasının ölümünden sonra lalasının ona yardımcı olup şehzadeyi tahta oturtması, kocakarının Mercan Kız ile evlenmesine izin vermesi sayılabilir.

Masalın İdeal Epik Birliği Kuralına uyan olumsuz nitelikli unsurları ise testisi kırılan kocakarının padişah oğlu olduğu için sadece beddua etmesi, kayalıktan kaçarken şehzadenin atının ayak tırnağının eşiğe değmesi sonucunda eşiğin dile gelip olanları dev anasına anlatması, dev anasının Mercan Kız ve şehzadenin peşine düşüp onları yakalamaya çalışması, yetişemeyince onların arkalarından beddua etmesiyle yedi ay kavuşamamaları, kara cariyenin hileyle Mercan Kız’ı kuşa çevirmesi ve padişahın karısı olması, bu esnada Mercan Kız’ın şehzadeye kavuşmasını engellemek için ak kuşu kesip yemesi, ağacı kesip ortadan kaldırması şeklindedir. İdeal Epik Birlik Kuralı çerçevesinde değerlendirilen masaldaki örnekler, Mercan Kız masalının kurala uygunluğunu göstermektedir.

15. Dikkati Başkahraman Üzerinde Toplama Kuralı: “Halk [anlatı] geleneğinin en büyük kuralı dikkati başkahraman üzerine toplama kuralıdır. Tarihsel olaylar Sage’de (anlatıda) anlatılıyorsa dikkat kahraman üzerine toplanır. [...] Sage’de (anlatıda) iki kahraman belirlediği zaman halk anlatısının nasıl geliştiğini görmek çok ilgi çekicidir. Bir tanesi her zaman gerçek başkahramandır. Sage [anlatı] onun hikâyesiyle başlar ve bütün dış görünüşüyle o, en önemli karakterdir.”(Olrik 1995b: 5).

Bu kuralın Mercan Kız masalında epik birlik ve entrika kuralıyla birlikte işlendiği tespit edilmiştir. Masaldaki entrikanın gerçekleşmesini sağlayan olayın başkahramanı Mercan Kız’dır. Masalda diğer kahramanların başından geçen olaylar da anlatılır fakat ana olayların Mercan Kız ile başlayıp yine Mercan Kız ile bittiği görülür. Bu kurala uygun olarak başkahraman şehzade gibi görünse de masal Mercan Kız’ın yönlendirmeleriyle geliştiği için Mercan Kız, masalın kahramanı olarak kabul edilir. Masalın başında, ortasında ve sonunda dikkatler başkahraman üzerindedir. Bu özellik, Mercan Kız masalında Olrik’in “Dikkati Başkahraman Üzerinde Toplama Kuralı”na uygunluğunu göstermektedir.

Sonuç

Masallar, millî kültürü ve değerleri yansıtan sözlü edebiyat ürünleri içinde yerini alırken aynı zamanda tüm insanlığı ilgilendiren mesajlar içerir. Türk masallarının Türklerin hem kültürel değerlerini yansıtmaları hem de Türkçenin söz varlığını ortaya koyması bakımından son derece önemli bir yere sahip olduğu görülür. Bu bağlamda bugün yazı dilinde olmayan birçok kelimenin masallar sayesinde canlı kaldığı, masal dil ve anlatımının masalları dinleyen ve okuyan bireylerin dil gelişimine katkı sağladığı aşikârdır. Masallar her ne kadar evrensel değerleri yansıtmaya özelliğine sahip olsa da masalların içindeki atasözleri, deyimler, tekerlemeler ve kalıplaşmış kelime grupları gibi edebî ürünlerin yanı sıra ait oldukları toplumların gelenekleri de masallarda yaşama imkânı bulmuştur. Masalların içerisinde yer alan bazı motifler Türk mitolojisinde, Türk halk biliminde, Türk halk edebiyatında, Türklerin geleneklerinde ve din anlayışında yer etmiş olan unsurlardır.

Günümüzde unutulmaya yüz tutan sözlü edebiyat ürünlerinin yazıya geçirilmesi, kayıt altına alınması ve farklı yöntemlerle incelenmesi gerekmektedir. Sözlü ürünlerin diğer bilimsel alanlarda da başvurulacak bir kaynak olması, yapılacak bilimsel çalışmaların ne kadar kıymetli olduğunu göstermektedir.

Çocukların hayal dünyasına hitap eden masalların çocuk gelişimi ve eğitiminde de önemli bir yere sahip olduğu bilinmektedir. Masallar çocukların dil gelişimi, duygusal, psiko-sosyal ve bilişsel gelişimleri üzerinde etkilidir. Çocukların odaklanma ve dikkatlerini sürdürme zamanlarının çok kısa olduğu düşünüldüğünde masalların dikkat çekici ve eğitici bir öğretim materyali olarak kullanılması doğru bir uygulama olarak karşımıza çıkar.

Axel Olrik'in on beş maddelik epik kurallarının tamamını Mercan Kız masalında vardır. Buradaki en önemli etken, Mercan Kız masalının olağanüstülük unsurları ağır basmasıdır. Mercan Kız masalının epik kuralların hepsinin içermesi, masalın oluşumunda herhangi yapay bir ögenin olmadığını, masalın Türk kültürünün bir parçası olduğunu, sözlü ortamdan doğal yollarla derlendiğini göstermektedir. Axel Olrik'in epik kurallarının pek çok masal, efsane, destan, halk hikâyesi gibi sözlü ve yazılı anlatım türleri üzerinde incelenmesiyle hem bu kuralların evrensel olma ihtimali hem de Türk sözlü ve yazılı kültürünün bu ilkelere uygunluğu hakkında ispatlanabilir ve kesin sonuçlar elde edilebilecektir.

Kaynaklar

- ADIGÜZEL, S. (1999). "Başkurt Destanı Akbuzat'ın Epik Kurallara Göre İncelenmesi". *Milli Folklor*, S. 44, 24-34.
- ALANGU, T. (2019). *Billur Köşk Masalları*. İstanbul: YKY Yayınları.
- ARTUN, E. (2019). *Türk Halkbilimi*. Adana: Karahan Kitabevi.
- BARS, M. E. (2014). "A. Olrik'in Epik Yasaları Işığında Ferhat ile Şirin Hikâyesi" *Teke Dergisi*, S.3/1, 306-324.
- BORATAV, P. N. (1969). *Az Gittik Uz Gittik*. Ankara: Bilgi Yayınları.
- BORATAV, P. N. (2007). *Zaman Zaman İçinde*. Ankara: İmge Kitabevi Yayınları.
- BOYRAZ, Ş. (2008). "Sözlü Anlatıların Sürekliliği Üzerine Düşünceler", *Folklor / Edebiyat*, S. 54, 105-118.
- ÇOBANOĞLU, Ö. (2020). *Halkbilimi Kuramları ve Araştırma Yöntemleri Tarihine Giriş*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- ELÇİN, Ş. (1993). *Halk Edebiyatına Giriş*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- GÜLMEN, N. (2008). "Axel Olrik'in Epik Yasaları Işığında 'Salur Kazanun Evi Yağmalandığı Boyu Beyan Eder' İsimli Hikâyenin Okunması". *Milli Folklor*, s. 79, 14-20.
- GÜNEY, E. C. (2009). *Evvel Zaman İçinde*. İstanbul: Nar Yayınları.
- KURTLU, Y. ve KOÇAK, B. (2015). "Halk Anlatılarının Epik Kuralları Işığında Bir Destan İncelemesi". *Current Research in Social Sciences*, C. 1, S. 1, 1-8.
- OĞUZ, M. Ö. (2008). *Masallar*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- OĞUZ, M. Ö. (2009). *Somut Olmayan Kültürel Miras Nedir?* Ankara: Geleneksel Yayınları.
- OLRİK, A. (1975). "Halk Anlatılarının Epik Kuralları", *Folklor Doğru*, S. 40, 18-28.
- OLRİK, A. (1994a). "Halk Anlatılarının Epik Kuralları I", *Milli Folklor*, S. 23, 2-5.
- OLRİK, A. (1994b). "Halk Anlatılarının Epik Kuralları II", *Milli Folklor*, s. 24, 4-6.
- ÖZCAN, T. (1996). "Oğuz Kağan Destanı'nın Halk Anlatılarının Epik Kuralları Bakımından İncelenmesi" *Milli Folklor*, S. 31-32, 95-97.
- PROPP, V. (2001). *Masalın Biçimbilimi Olağanüstü Masalların Yapısı*. (Çev. Mehmet Rıfat- Sema Rıfat), İstanbul: Om Yayınevi.
- SAKAOĞLU, S. (1999). *Masal Araştırmaları*. Ankara: Akçağ Yayınları.

- SEZER, M. A. (2018). “Axel Olrik’in Epik Yasaları Işığında Segrek Destanı”, *Teke Dergisi*, C. 7, S. 1, 313 – 321.
- TEZEL, N. (2018). *Türk Masalları*. İstanbul: Bilge Kültür Sanat Yayıncılık.
- TUNCEL, U. (2014). “Axel Olrik’in Halk Anlatılarının Epik Yasaları Bağlamında "Ağalık" Adlı Karagöz Oyunu Çözümlemesi”. *Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, c. 48, s. 48, 203-240.
- TÜRK DİL KURUMU. (2005). *Türkçe Sözlük*. (10. Baskı). Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- TÜRKAN, K. (2020). “Anadolu Masallarında Öne Çıkan Kahraman Olarak Evin Küçük Kızı”. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, C. 13, S. 74, 62-67.
- YILMAZ, M. (2016). “Halk Anlatılarının Epik Kuralları Işığında Ateşkâr Oğlan Masalının İncelenmesi”. *Turkish Studies*, c. 11, s. 20, 643-658.
- ZARİÇ, M. (2012). “Axel Olrik’in Epik Yasaları ve Lord Raglan’ın Kahraman Kalıbı Açısından Ağrıdaki Efsanesi Romanı”. *Turkish Studies*, C. 74, 3337-3349.

TÜRK ATASÖZLERİNDE ÇOCUK VE ÇOCUKLUK KAVRAMI*

Erol DURAN** & Şerife CENGİZ***

Öz

Ataların geride bıraktıkları yazılı ve sözlü eserler o toplumda yaşayan bireylerin bir kavrama ilişkin değer yargılarını, algılarını açığa çıkarabilir. Atalarımızın çocuk ve çocukluğa dair bakış açılarını ortaya koyabileceğimiz, en önemli miraslardan biri de atasözleridir. Atasözleri bir toplumun kültürü, yaşam biçimi, örf, adet, gelenekleri ve yaşanmışlıklarına dair ipuçlarını barındıran atalarımızdan bizlere bırakılmış en önemli yadigârlardan biridir. Bu çalışmada Türk atasözlerindeki “çocuk ve çocukluk” kavramını derinlemesine incelemek amaçlanmıştır. Çalışmanın yöntemi nitel araştırma yöntemlerinden tarama modelidir. Bu amaç doğrultusunda sekiz farklı kaynaktan toplam 13710 atasözü tek tek incelenmiş, çocuk ve çocukluk kavramına ilişkin 334 atasözü içerik analizi tekniği ile çözümlenmiş sonrasında uygun tema ve kategorilere ayrılmıştır. Bu temalar Aile (*aile içi ilişkiler, anne baba hakkı, anne baba olmanın önemi, çocuk bakımı, çocuk eğitimi, evlat sevgisi*), Sosyal Yaşam (*insan ve akrabalık ilişkileri, evlilik, ölüm, saygı*), Ayrımcılık (*cinsiyet ayrımcılığı, diğer ayrımcılıklar, öksüz/ yetim olma ve üvey anne/ baba/ evlat*), Kişisel Özellikler (*bireysel farklılıklar, çocukluğa özgü özellikler, yetenek, kalıtım ve mizaç*) şeklinde belirlenmiştir. Tüm atasözleri analiz edildiğinde en fazla çocuk eğitimi (n:42), en az ise ölüm (n:3) kategorilerinde atasözlerine rastlanmıştır. Atasözlerinde; aile içi ilişkilere önem verildiği, çocuk eğitiminin formal bir eğitimden ziyade daha çok anne babanın rol model olması, çocuğu yaşama hazırlaması şeklinde görüldüğü, çocuk bakımının oldukça zor olduğu kalıtım ve mizaca çok kez vurgu yapıldığı, özellikle kız çocuğunun annesinin yoldaşı, yardımcısı bazen sırdaşı kabul edilirken, erkek çocuğunun yaşlılıkta anne babanın bir teminatı olarak görüldüğü, öksüz-yetim olmanın güçlüğü, atalardan kalan mirasa güvenmeden çalışarak mal mülk edinmenin önemi gibi konuların başlıca vurgulanan hususlar olduğu sonucuna ulaşılmıştır. Atasözleri söylendiği dönemin şartları içerisinde değerlendirildiğinde çocuğun doğumundan evlilik sürecine kadar yaşamının her boyutunda önemli mesajlar içeren, her biri üzerine uzun uzun düşünülmesi gereken altın öğütlerdir. Çağlar boyunca insanın gelişimi, fikirleri, hayata bakış açısı değişse de hayat döngüsü içerisinde yer alan doğum, meslek sahibi olma, evlilik, çocuk yetiştirme, ölüm, gibi süreçler insanlığın var olduğu günden beri yaşamda yer bulmuştur. Atasözlerinin de hayatın içindeki bu olgular üzerine söylenen sözlerden oluştuğu düşünüldüğünde eskide kalmış, unutulmuş yargılar olarak görülmesi mümkün değildir. Bu nedenle yaşadığı çağdan günümüze kadar ışık tutan bu atasözlerinin çocukların gelişim düzeylerine uygun olarak çocuklara öğretilmesi, yaşamı anlamlandırma sürecinde çocuklara ışık tutacaktır.

Anahtar Kelimeler: Türk atasözleri, Atasözü, Çocuk, Çocukluk, Çocukluğa Bakış

CHILDREN AND CHILDHOOD NOTION IN TURKISH PROVERSE

Abstract

Written and oral works left behind by ancestors can reveal the value judgments and perceptions of individuals living in that society about a concept. Proverbs are one of the most important legacies where we can reveal the perspectives of our ancestors on children and childhood. Proverbs are one of the most important relics left to us from our ancestors, which contain clues about the culture, lifestyle, customs, traditions and experiences of a society. In this study, it is aimed to examine the concept of "child and childhood" in Turkish proverbs in depth. The method of the study is the screening model, one of the qualitative research methods. For this purpose, a total of 13710 proverbs from

* Bu çalışma 19. Uluslararası Sınıf Öğretmenliği Eğitimi Sempozyumu'nda Sözlü Bildiri olarak sunulmuştur.

** Prof.Dr., Uşak Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Temel Eğitim Bölümü Uşak/ Türkiye, erol.duran@usak.edu.tr , ORCID: 0000-0001-7581-3821

*** Öğr.Gör., Uşak Üniversitesi, Ulubey Meslek Yüksekokulu, Çocuk Gelişimi Programı, Uşak/ Türkiye, serife.cengiz@usak.edu.tr , ORCID : 0000-0002-4201-9426

eight different sources were examined one by one, 334 proverbs related to the concept of child and childhood were analyzed by content analysis technique and then divided into appropriate themes and categories. These themes are Family (family relations, parental rights, the importance of being a parent, child care, child education, love for children) Social Life (human and kinship relations, marriage, death, respect), Discrimination (gender discrimination, other discrimination, orphanage) / being an orphan and stepmother / father / son), Personal Characteristics (individual differences, childhood characteristics, talent, heredity and temperament). When all proverbs were analyzed, it was found that the most children's education (n:42) and the least death (n:3) categories of proverbs were found. In proverbs, importance is given to family relations, child education is seen as the role model of parents and preparing the child for life rather than a formal education, heredity and temperament are often emphasized where child care is quite difficult, especially the girl's mother's companion, assistant, sometimes confidant. It was concluded that the main emphasis was on the issues such as the male child being seen as a guarantee of the parents in old age, the difficulty of being an orphan, the importance of acquiring property by working without relying on the inheritance from the ancestors. When the proverbs are evaluated within the conditions of the period in which they are said, they are golden advices that contain important messages in every aspect of life from the birth of the child to the marriage process, and each one of them should be considered for a long time. Although human development, ideas, and perspective on life have changed over the ages, processes such as birth, having a job, marriage, child-rearing, death, etc., have taken place in life since the day of humanity. Considering that proverbs are composed of words spoken about these phenomena in life, it is not possible to see them as old and forgotten judgments. For this reason, teaching these proverbs, which shed light from the age they lived until today, in accordance with the developmental levels of children, will shed light on children in the process of making sense of life.

Keywords: Turkish proverbs, Proverbs, Child, Childhood, Overview of Childhood

Giriş

İnsanlığın var olduğu günden bu yana tüm toplumlarda ataların sözleri kuşaktan kuşağa aktarılan, insanın dünyaya gelişinden ölümüne kadar hemen hemen yaşamındaki tüm olay, olgu, eylemlerle ilgili söylenmiş, hayat tecrübeleri sonucuyla ortaya çıkmış ve derin anlamlar taşıyan ifadelerdir. Atasözleri bir toplumun benliğini yansıtır. Bu sebeple Türk kültüründe de önemli bir yere sahiptir. Özcan ve Batur'un (2021:227) ifade ettiği gibi Türkler tarih boyunca kültürel değerlerini, yaşam biçimlerini, inanç ve tutumlarını, hayata karşı bakış açılarını ve daha birçok toplumsal ve kültürel unsuru çok farklı şekillerde ortaya koymuşlardır.

Bazen masallar, bazen ninniler, bazen destanlar geçmişten günümüze kültürümüzü, gelecek nesillere atalarımızı, birincil kaynaklardan anlatmak için bizlere ışık tutan önemli eserlerdir. Bu eserlerin dışında eşsiz deneyimler sonucu ortaya çıkan atasözleri de anlaşılması ve altında yatan derin manaların hissedilmesi gereken önemli değerlerimizdendir.

Değişimin çok hızlı olduğu çağımızda her ne kadar bazı geleneksel alışkanlıklarımız değişikliğe uğramış olsa da büyüklerin eşsiz tecrübelerinden yararlanma, büyüğe saygı ve hürmette bulunma, mesleğe atılma, eş seçimi, çocuk bakımı gibi yaşamımızı etkileyecek daha birçok hususta atalarımızdan fikir alma bizim toplumumuzun önemli bir alışkanlığıdır. Sav, mesel, darbimesel, atalar sözü şeklinde ifade edilen atasözleri (Yüksel, 2006:11) bir milletin kimliğini yansıtan (Aksoy, 2013:27), toplumun ortak mirası kabul edilen (Özşahin vd., ty: 3), tecrübeler sonucunda ortaya çıkmış, (Demirtaş, 2016: 4), bir ulusun düşünce, tutum ve inancı hakkında bilgi edinilmesinde rolü olan (Müftüoğlu, 2019:III), bir milletin bugünlere ulaşmış örf, adet ve geleneklerini taşıyan (Çapraz, 2021: 372) ve günlük yaşam içerisinde oldukça yaygın şekilde kullanılan (Soyuçok, 2022:103) anonim ürünlerdir.

21. yy 'da özellikle ebeveynlerin çocuk yetiştirme tutumları oldukça farklılaşmıştır. Şehirleşmeyle birlikte aile yapısı geniş aileden çekirdek aileye dönüşmüş, aile ilişkileri git gide zayıflamıştır (Köylü ve Gün 2015:6). Bu süreçten en çok etkilenenler ise çocuklar olmuştur. Çalışan anne babanın çocuklarına rehberlik edecek çok da vaktinin olmadığı, geniş ailelerdeki gibi büyük ebeveynlerle birlikte geçirilen zamanların ortadan kalktığı günümüzün aile modelinde çocuklara kültürümüzün en değerli öğeleri olan atasözlerini eğitim öğretim süreci içerisinde vermek önem arz etmektedir. Çapraz'ın (2021: 373) internet üzerinden yaptığı bir gözleme göre Türk insanı duygu ve düşüncelerini ifade ederken bu kültürün zengin ve yaygın öğelerinden olan atasözlerini çok fazla kullanmamaktadır.

Bu kültürün yok olup gitmesine izin vermemek, onu yaşatmak ve nesillere aktarmak araştırmacıların, ebeveynlerin, eğitimcilerin, medyanın iş birliği ile mümkündür. Özellikle Türkçe ders kitaplarında çocukların sıklıkla karşılaştıkları, üzerine kompozisyon yazdıkları, bazen de resimlerle, şarkılarla anlattıkları atasözlerini çocuk ve çocukluk kavramı boyutunda incelemek, geçmişten günümüze atalarımızın çocuğa ve çocukluğa bakış açılarını ortaya koymak açısından önemlidir.

Türk atasözlerinde çocukluğa bakış (Öğünç, 2021; Özkan Kunduracı ve Avcı, 2020; Karadağ, 2013), çocuk temalı atasözleri (Hamşioğlu, 2020) , atasözlerinin çocuk hakları bakımından incelenmesi (Türkyılmaz, 2015), atasözlerinde çocuk yetiştirme (Nzokizwa vd. , 2022) , atasözlerinde kadın (Karakacha vd., 2022; Karakuş Umar, 2019; Okray, 2015) atasözlerinde aile hayatı ve eğitim (Köylü ve Gün, 2015), atasözlerinde akrabalık ilişkileri, (Muhammadovna ve Muxtasar, 2022; Çelik, 2021), atasözlerinde eğitim (Saban, 2014; Çelik, 2009), atasözlerinde aile (Paluanova, 2022), atasözlerinde şiddet olgusu, (Epeçan, 2013), atasözlerinde dedikodu olgusu (Gürel ve Özşenler, 2020) ; atasözlerinde beden olgusu (Gürel ve Tat, 2019); atasözlerinde toplumsal cinsiyet (Solmaz ve Alpdoğan, 2022; Bayrakdar, 2018; Genç, 2018; Yiğitoğlu ve Yalçınkaya, 2016; Akbalık, 2013; Özkan ve Gündoğdu, 2011), okuma yazma öğretiminde atasözleri (Şahbaz, 2012) , teknoloji aracılığıyla atasözleri öğretimi (Onofrei ve Lancu, 2015), Küçürek Öykü ve Drama tekniği ile atasözü öğretimi (Duran ve Öztürk, 2021), atasözlerinde sık geçen kelimeler (Ulutaş ve Kara, 2020); atasözlerinde ölüm (Ramazanova, 2022) , Türk atasözlerinde anne (Ağış, 2022), atasözlerinde tuz (Gedik, 2019); sosyal medyada atasözleri (Çapraz, 2021) gibi çalışmalara rastlanmıştır. Ancak atasözleriyle ilgili çalışmalar arasında her ne kadar çocuk, çocukluk kavramlarını inceleyen araştırmalar olsa da bu çalışmada olduğu gibi kapsamlı çalışma materyali ile hazırlanmış ve çalışma materyali seçimi

açısından benzer bir yayına rastlanmamıştır. Bu çalışmada sekiz farklı kaynaktan 13710 atasözü taranmıştır. Ayrıca araştırmada kullanılan sözlüklerin altısı çalışmanın yapıldığı ildeki ilkokullara devam yirmidört çocuğun kitaplığında yer alan atasözleri sözlüklerinden oluşturulmuştur. Toplumdaki bireylerin var olan bir kültürün içine doğduğunu ve kültürün içerisinde şekillendiğini düşünüldüğünde o kültürün bir parçası olan atasözlerinin özellikle toplumun inşasında çok büyük önemi olan çocuğu nereye konumlandığına araştırmanın ne denli önemli olduğu düşünülebilir.

Araştırmanın Amacı

Bu araştırmanın temel amacı Türk atasözlerinde “çocuk ve çocukluk” kavramını incelemektir. Bu amaç doğrultusunda belirlenen araştırma sorusu ise; “Türk atasözlerinde geçen çocuk ve çocukluk kavramları hangi temalar altında toplanmıştır?” olarak belirlenmiştir.

Yöntem

Çalışmanın izleyen kısmında araştırmanın modeli, veri toplama süreci, verilerin analizi ve geçerlilik güvenilirlik çalışmaları hakkında bilgilere yer verilmiştir.

Araştırmanın Modeli

Nitel araştırma temelinde yürütülen bu çalışma, tercih edilebilecek yöntemler biri olan tarama (survey) modeli ve bu modelin yöntemlerinden biri olan doküman incelemesi yöntemi ile yapılandırılmıştır. Tarama modeli; geçmiş zamanda vuku bulmuş ya da hâlâ var olan bir durumu olduğu şekliyle betimleyerek açığa çıkarmak amacıyla yapılan bir araştırma modelidir (Karasar, 2013: 77).

Veri Toplama Süreci ve Analizi

Veri toplama süreci ve analizi üç aşamadan oluşmaktadır. Öncelikle çalışmada kullanılacak sözlükler tespit edilmiştir. Araştırmanın materyalleri seçilirken amaçsal örnekleme yöntemi dikkate alınmıştır. Amaçsal örnekleme de özellikle belirli ölçütleri sağlayan durumlar seçilir (Patton, 2014: 46). Araştırma konusunun amacı doğrultusunda en zengin bilgiye ulaşılabilecek materyallerin ya da durumların seçilerek detaylı şekilde incelenmesine imkân tanıyan amaçsal örnekleme yöntemi nitel araştırmanın felsefesiyle oldukça uyumludur (Flick, 2014). Bu çalışmada da ilkökul 3. ve 4. sınıfa giden 24 öğrencinin derslerde kullanmak üzere temin ettiği deyimler ve atasözleri sözlüklerine ulaşılmıştır. Öğrencilerden bazılarının aynı sözlükleri kullandığı tespit edilmiştir. 24 öğrencinin toplam altı farklı sözlük kullandığı belirlenmiş ve bu sözlükler çalışmaya dâhil edilmiştir. Ayrıca, kapsamının geniş olması sebebiyle Ömer Asım Aksoy’un Atasözleri Sözlüğü; erişilebilir ve güncel olması bakımından da TDK’nin (Türk Dil Kurumu) Çevirim İçi Atasözleri Sözlüğü araştırma kapsamına alınmıştır.

İkinci aşamada yedi sözlük temin edilmiştir. TDK sözlüğüne ise <https://sozluk.gov.tr/> adresinden çevrim içi olarak erişim sağlanmıştır.

Son aşamada doküman incelemesi tekniğinden faydalanılarak sekiz sözlük derinlemesine incelenmiştir. Doküman incelemesinde, araştırma amacına uygun olarak seçilen yazılı kaynakların analizi tüm boyutlar dikkate alınarak derinlemesine yapılır. Bu açıdan nitel araştırmada dokümanlar etkin bir biçimde irdelenmesi gereken oldukça mühim bilgi kaynaklarıdır. Araştırmacı bu sayede ihtiyacı olan verileri başka bir tekniğe gerek kalmadan elde edebilir (Creswell, 2009:192).

Araştırmada toplanan veriler içerik analizi tekniği ile analiz edilmiştir. İçerik analizi; veri içindeki kalıpları (temaları) belirlemek, onları analiz etmek ve çıktıları raporlamak için araştırmalarda kullanılan etkili bir yöntemdir (Braun ve Clarke 2006).

Seçilen yedi kaynaktan yer alan tüm atasözleri manalarıyla birlikte okunmuş belirlenen atasözleri ise çalışma tablosuna aktarılmıştır. TDK çevrim içi deyim ve atasözleri sözlüğünde *bebek, çocuk, çocukluk, evlat, oğlan, kız, anne, baba, üvey, öz, öksüz, yetim, aile, ata, ana* ifadeleriyle atasözleri aratılmıştır.

Sözlüklerde yer alan toplam 13710 atasözünden 334’i çalışma kapsamına alınmıştır. Bu süreçte seçilen atasözleri şekil bakımından çocuk ve çocukluk kavramlarını içeriyor olsa bile anlam bakımından içermiyorsa çalışmaya dâhil edilmemiştir. Örneğin “Doğmadık çocuğa don biçilmez” atasözünde her işi

sırası gelince yapmak gerektiği, aceleci davranmanın doğru olmadığı (Aksoy, 2013:244) , ihtimal dâhilinde olan bir işi erkenden yapmanın sakıncalı olduğu (Yüksel, 2016: 80) vurgulanmaktadır. Bu sebeple çalışmaya alınmamıştır. Aksine şekil bakımından çocuk veya çocukluğa ilişkin ifadeler içermeyen ancak anlam bakımından içeren atasözleri de çalışmaya dâhil edilmiştir. Örneğin; “Çubuk iken çitlamayan, ağaç iken kütlemez” atasözünde çocuğa dair bir ifade geçmemesine rağmen mana olarak küçük yaşlardan itibaren eğitilmemiş veya zorluklarla karşılaşmamış birinin, büyüyünce eğitilmesi ve karşılaştığı zorlukları aşması mümkün olmayacağı (Demirtaş, 2016: 173) şeklinde açıklanmıştır.

Geçerlilik ve Güvenirlilik

Çalışmanın güvenirliliğini artırmak amacıyla tüm kaynaklar iki kez gözden geçirilmiştir. Türkçe Eğitimi alanında uzman bir öğretmen rastgele seçtiği bir harfteki (K dizini) atasözlerini tekrar gözden geçirmiş ve benzerlik farklılık açısından değerlendirmiştir. Yine çocukluğa vurgu yaptığından emin olunamayan bazı atasözleri bu çalışmanın yazarları tarafından farklı zamanlarda tekrar gözden geçirilmiştir. Böylelikle araştırmacıların subjektif algılarının etkisi azaltılmaya çalışılmıştır. Çalışmanın geçerliliği açısından kaynaklardaki atasözleri taranırken gerek gerçek anlamda gerekse mecaz anlamda çocuk, çocuk yetiştirme, annelik, babalık gibi kavramlara vurgu yapılan sözler seçilmiş, temel çerçeveden uzaklaşmamaya özen gösterilmiştir. Tüm atasözleri her iki araştırmacı tarafından tematik kodlara ayrılmıştır. Türkçe eğitimi alanında uzman bir Türkçe öğretmeni tarafından tema ve kategoriler tekrar gözden geçirilmiş önerileri doğrultusunda değişiklikler yapılmıştır.

Bulgular ve Yorumlar

Araştırmada yer alan 334 atasözü “Aile, Sosyal Yaşam, Ekonomi, Ayrımcılık ve Kişisel Özellikler” olmak üzere beş farklı tema altında toplanmıştır. Temalar kendi içerisinde kategorilere ayrılmıştır. Tablolarda çoğunlukla araştırma kapsamında incelenen kaynakların çoğunda yer alan (en sık karşılaşılan) atasözlerinden örnekler sunulmuştur. Tüm bulgular yorumlanırken içeriği çözümlene tekniklerinden biri olan “Altın Örnek” tekniği (Mayring, 2000:104) gereğince araştırmacı elinde bulunan verilerden can alıcı örnekleri okuyucularla paylaşır. Bu çalışmada da altın örnekler sunmaya özen gösterilmiştir. Atasözlerinin açıklamaları Ömer Asım Aksoy’un (2013) Atasözleri Sözlüğü’nden alınmıştır. Söz konusu olan kaynakta yer almayan atasözlerinin açıklamalarında ise kaynakça belirtilmiştir. Aşağıda birinci temaya ilişkin bulgulara yer verilmiştir.

1. Aile Temasına İlişkin Bulgular

Aile teması altında *aile içi ilişkiler*, *anne baba hakkı*, *anne baba olmanın önemi*, *çocuk bakımı*, *çocuk eğitimi*, *evlat sevgisi kategorileri* belirlenmiştir. Bu tema kapsamında aile içi ilişkiler (n: 36), anne baba hakkı (n:6), anne baba olmanın önemi (n: 7), çocuk bakımı (n: 20), çocuk eğitimi (n:42) , evlat sevgisi (n: 18) olmak üzere toplamda 129 atasözü tespit edilmiştir. Aşağıda *aile içi ilişkiler* kategorisinde yer alan bazı atasözlerine yer verilmiştir.

Tablo 1 Aile İçi İlişkiler Kategorisine İlişkin Bulgular

<i>Tema</i>	<i>Kategori</i>	<i>Örnek Atasözleri</i>	<i>Açıklaması</i>
<i>Aile</i>	Aile İçi İlişkiler	Ana ile kız, helva ile koz.	Bir anne ve kızı tıpkı helva ile koz (ceviz) gibidir. Onları birbirinden ayırmak imkânsızdır.
		Ananın bastığı yavru (civiv) incinmez (ölmez).	Anne, çocuğunu sevdiği, onun iyiliğini istediği için kimi zaman ona kızabilir. Bu durum çocuğu incitmez, onu üzmez. Çünkü çocuk bilir ki annesinin ona kızması kendi iyiliği içindir (Demirtaş, 2016: 78).
		Baba oğluna bir bağ bağışlamış, oğul babaya bir salkım üzüm vermemiş.	Bir baba çocuğu için çok büyük fedakârlıklar yapsa da bazen çocuklar ufaklık bir iyiliği babalarına çok görür.

	Baba ile oğlanın pabucu bir olunca evde kavga eksik olmaz	Ortaklaşa kullanılan eşyalar kimi zaman baba ile oğulun kavga etmesine bile neden olabilir (TDK).
	Bir anaya bir kız, bir kafaya bir göz.	Bir başa bir gözün gerekli olduğu gibi, bir kız da annenin yardımcısı, arkadaşısıdır. Ama birden fazla olursa anne kızlarını yetiştirme, çeyiz yapma gibi konularda çok yorulur.
	Buğdayım var deme ambara girmeyince, oğlum var deme yoksulluğa ermeyince (düşmeyince).	Çocukların anne babalarına karşı gerçekten evlatlık yapıp yapmayacağı ancak anne baba yoksul düşüp çocuklarına muhtaç olunca belli olur.
	Yaza çıkardık danayı, beğenmez oldu anayı.	Yetiştirip büyütülen, artık genç olan çocuklar anne babalarını eleştirmeye, beğenmemeye başlarlar.
	İki kardeş savaşmış, ebleh buna inanmış.	İki kardeş tartışsa da, küsse de bu durum geçicidir. Bunun sürekli süreceğini sanmak safça bir düşüncedir.
	Ana gibi yar Bağdat gibi diyar olmaz.	Hiçbir dost, arkadaş anne kadar çok sevip, sıcak davranmaz.

“*Ana ile kız, helva ile koz*” atasözünü her ne kadar kızın zamanla annesine benzeyeceği ve onu taklit edeceği şeklinde yorumlayan araştırmacılar (Çelik, 2021: 2217) ve sözlük yazarları (Püsküllüoğlu, 2003: 25) olsa da atasözünün açıklaması hakkındaki genel görüş anne ile kız ilişkilerinin sıcaklığı, helva ve kozun (cevizin) birbirinden ayrılmayacağı gibi anne ile kızını da ayırmanın olanaksız olduğu şeklindedir (Aksoy, 2013:146; TDK, 2022). “*Bir anaya bir kız, bir kafaya bir göz gibi*” anne ile kız arasında yakın ilişkilerin olduğunu ifade eden başka atasözlerine de çalışmada rastlanmıştır.

Anne kız arasındaki sıcak ilişki baba-oğul arasında daha çok maddiyata dayanan bir ilişkiye dönüşebilir mesajı veren, “*Baba kırk (dokuz) oğul beslemiş, kırk (dokuz) oğul bir babayı beslememiş; Baba oğluna bir bağ bağıslamış, oğul babaya bir salkım üzüm vermemiş*” gibi atasözleriyle ifade edilmiştir. (Köylü ve Gün, 2015:20) ise bu atasözlerini daha çok yaşlılık sürecinde evlatların ebeveynlerine bakmaktan kaçınmalarına vurgu yapan ifadeler olarak belirtmiştir. Yine bu atasözlerine benzer “*Buğdayım var deme ambara girmeyince, oğlum var deme yoksulluğa ermeyince (düşmeyince) ya da baba ile oğlanın pabucu bir olunca evde kavga eksik olmaz*” atasözleri de kaynaklarda yer almıştır.

Bu örneklerin dışında “*Ananın bastığı yavru (civciv) incinmez (ölmez)*” atasözündeki gibi anne babalar bazen kırıcı sert sözler söylese de bunların hepsi çocuklarının iyiliği içindir anlamında söylenmiştir. Güngör’de (2016:62) bu görüşü anne babanın çocuğunun kötülüğünü istememesi başlığı altında değerlendirmiştir. Araştırmada kardeş ilişkilerinin de inişli çıkışlı olabileceği konusunda “*İki kardeş savaşmış, ebleh buna inanmış; Kardeşin düşmanlığı, karşıdan düşman çıkıncaya kadardır; Kardeş kardeşi bıçaklamış, dönmüş bir de kucaklamış; Kardeş kardeşin ne öldüğünü ister ne onduğunu*” gibi atasözlerinin aksini ifade eden, “*İki kardeş, bir evde geçinememiş, yedi bacanak, bir çavdar sapının gölgesinde geçinmiş; Kazanırsan (sen) dost kazan, düşmanı anan da doğurur*” gibi atasözlerine de rastlanmıştır. Kardeş ilişkileri özellikle çatışmalarla yürüyen (Sumbas, 2020) ama bunun yanında sevgi, şefkat, bağlılık duygularıyla özdeşleşmiş (Armahan, 2022) bir ilişkidir. Zıt duyguları içinde barındıran bu ilişkiye yönelik birbirinin aksi atasözlerinin olması olağan kabul edilebilir.

Tablo 2 Anne Baba Hakkı Kategorisine İlişkin Bulgular

<i>Tema</i>	<i>Kategori</i>	<i>Örnek Atasözleri</i>	<i>Açıklaması</i>
<i>Aile</i>	Anne Baba Hakkı	Ana hakkı Allah hakkı.	Evlatların annelerine karşı sorumlulukları, tıpkı Allah’a karşı olan sorumlulukları gibidir. Onun kadar önemlidir.
		Baba himmet -Oğul hizmet.	Büyüklerin, kendilerine el uzatıp yardım etmelerini istemeye hak kazanabilmek için küçüklerin görevlerini iyi yapmaları gerekir.
		Dört atanın dördü de hak.	Çocuklar evlendiklerinde eşlerinin anne babalarını da kendi ana babaları görmeli, onlara da aynı ilgi, sevgi ve özeni göstermelidir.

“Anne baba hakkı Allah hakkı” atasözünde de vurgulandığı üzere anne babanın rızasını kazanmanın Allah’ın rızasını kazanmaya eşit olduğu şeklinde yorumlanabilir. Peygamber Efendimiz de anne babanın evlatlarından hoşnut olmasının cenneti kazanmak için önemli bir vesile olduğu ifade etmiştir (Köylü ve Gün, 2015: 21). Yine “Baba Himmet- Oğul hizmet” atasözünde de evladın anne babaya karşı vazifesini tam olarak yapması gerektiği üzerinde durulmuştur. Kişinin evlendiğinde saygı ve hürmette kayınvalide- kayınpederini anne babasından ayırmaması gerektiğini ifade eden “Dört atanın dördü de hak” atasözü ise günümüzün önemli bir problemi olan büyüklere saygı konusuna dikkat çekmektedir. Türk Aile Yapısı Araştırması’nın (2016) verilerine göre Türkiye genelinde çiftlerin boşanma sebepleri arasında %24,3 oranında eşlerinin birbirlerinin anne babalarına karşı saygısız davranmaları yer almıştır (<https://www.aile.gov.tr/athgm/yayın-kaynak/arastirmalar/>).

Tablo 3 Anne Baba Olmanın Önemi Kategorisine İlişkin Bulgular

<i>Tema</i>	<i>Kategori</i>	<i>Örnek Atasözleri</i>	<i>Açıklaması</i>
<i>Aile</i>	Anne Baba Olmanın Önemi	Ağaç yaprağı ile gürler.	İnsan yakınlarındaki kişilerle varlığını gösterir. Yakınları olmazsa cılız ve güçsüzleşir.
		Bir karıyla bir koca dır dır eder her gece.	Sıkıntı veya yalnızlık yüzünden iki dost bile birbiriyle dalaşır, anlamsız konuşur (TDK).
		Devlet oğul, mal tahıl, mülk değirmen.	En büyük mutluluk ve zenginlik, oğul sahibi olmak; en gerekli mal, tahıl; en değerli mülk, değirmendir.
		Evladı olmayanda merhamet olmaz.	Çocuğu olan kişi çocuğuna olan sevgisinden, şefkatinden dolayı, çocuğundan kaynaklanan tüm zorluklara katlanır. Bu sebeple de çocuğu olmayana göre daha merhametlidir (Özşahin ve arkadaşları, ty.)
		Kadını evine bağlayan, altın şakırtısı değil, beşik gıcırtısıdır.	Bir kadını yuvasına bağlayan mal mülk değil anne olmasıdır (Demirtaş, 2016).
		Ulu ağacın gürlütüsü dal ile mutlu evin yakışığı döl (evlat) ile.	Bir ağaç nasıl yapraklarıyla dallarıyla gürlleşirse, bir aile de çocuklarıyla gürlleşir (TDK).

Çelik’e (2021:2219) göre evliliğin ardından çiftlerin çocuk sahibi olması açık bir şekilde toplumun bir beklentisidir ve bu beklentiye yönelik de birçok atasözü söylenmiştir. Çocuk; gücü (*Ağaç yaprağı ile gürler; Ulu ağacın gürlütüsü dal ile mutlu evin yakışığı döl (evlat) ile*) güvenceyi (*Devlet oğul, mal tahıl, mülk değirmen*), bireyde merhamet ve şefkatin gelişmesine yardımcı olmayı (*Evladı olmayanda merhamet olmaz*), yuvaya bağlılığı (*Kadını evine bağlayan, altın şakırtısı değil, beşik gıcırtısıdır*), eşleri birbirine yakınlaştırmayı (*Bir karıyla bir koca dır dır eder her gece*) temsil eden bir varlık olarak ifade edilmiştir.

Tablo 4 Çocuk Bakımı Kategorisine İlişkin Bulgular

<i>Tema</i>	<i>Kategori</i>	<i>Örnek Atasözleri</i>	<i>Açıklaması</i>
<i>Aile</i>	<i>Çocuk Bakımı</i>	Anasının kucağında uyuyan çocuğun yüreği yağlanır.	Anne kucağı, çocukların en rahat ettiği, huzur bulunduğu yerdir. Çocuk anne kucağındaiken dünyanın en mutlu insanıdır (Demirtaş, 2016).
		At at oluncaya kadar sahibi mat olur.	Bir çocuğu yetiştirebilmek için, çok paraya, zamana ve emeğe ihtiyaç vardır. Çocuklar eninde sonunda büyür ama onlar büyüyene kadar da anne baba yıpranır.
		Bir evde iki kız, biri çuvaldız biri biz.	Ailenin iki kızı varsa ihtiyaçlar da ikiye katlanır, giyim, kuşam, çeyiz işleri aileyi zorlar. Çocuklar istemese de aile bunu bir sorumluluk olarak yapmak ister.
		Çocuğun yediğı helal, giydiğı haram.	Bir çocuğun gelişip büyümesi için alınan yiyecekler, harcanan paralar önemli değildir, ancak sürekli büyüyen bir çocuğa sık sık kıyafet almak doğru değildir.

	Evladın var mı, derdin var.	Anne babalar çocukları için hep özverili davranırlar, çocuklarının hastalıkları, yaşadıkları üzüntüler, sıkıntılar anne babalar için derttir.
	Kız beşikte (kundakta) çeyiz sandıkta. (Kız kucakta, çeyiz bucakta).	Kız çocuğu doğar doğmaz, daha beşikteyken çeyizini hazırlamaya başlamak gerekir.
	Oğlan doğur, kız doğur; hamurunu sen yoğur. Oğlan yetir, kız yetir; yine şelege (odun yükü) sen götür.	Anne babalar çocuklarının uğruna çok büyük fedakârlıklara katlanarak evlatlarını büyütürler, ama çocuklarının onlara bir faydası olmaz.

Çocuk büyütüp yetiştirmenin zorlu bir süreç olduğu “*At at oluncaya kadar sahibi mat olur*” atasözüyle ifade edilmiştir. “*Evladın var mı, derdin var*” olumsuz bir yargı gibi görünse de aslında anlatılmak istenen anne babanın çocukları için tasalandıkları, onları iyi yetiştirmek için dertlendikleridir. Çocuğun anne şefkat ve sevgisine muhtaç olduğu, bu duygudan haz aldığı “*Anasının kucağında uyuyan çocuğun yüreği yağlanır*” atasözüyle anlatılmıştır. Bebeğin ilk doğduğu andan itibaren güven duygusu kazanmasında annesi ile arasındaki sıcak ve tensel temasa dayalı ilişkinin önemini vurgulayan araştırmalar (Akatlı ve Tunçay 2022:181; Bowbly 1958, akt. Öztürk vd., 2020:64 ; Perry ve Szalavitz, 2016) bu atasözünü destekler niteliktedir.

Tablo 5 Çocuk Eğitimi Kategorisine İlişkin Bulgular

<i>Tema</i>	<i>Kategori</i>	<i>Örnek Atasözleri</i>	<i>Açıklaması</i>
<i>Aile</i>	<i>Çocuk Eğitimi</i>	Acındırırsan arsız olur, acıktırırsan hırsız olur./ Aç bırakma hırsız, çok söyleme arsız edersin. / Hirpalama arsız edersin, aç bırakma hırsız edersin./ Yüz verme yüzüz edersin, az verme hırsız edersin.	Anne babalar çocuklarını eğitirken makul bir ölçüde hareket etmelidir. Aşırıktan uzak durmalıdır. Gereğinden fazla söz söylendiğinde o çocuk bir süre sonra bu sözlerle duyarsızlaşır. İhtiyaçlarından mahrum bırakılırsa da kötü yollara başvurabilir.
		Ağaç yaş iken eğilir.	Çocuklar küçük yaşlarda daha kolay eğitilebilirler, büyüdükçe onları eğitmek, şekillendirmek zorlaşır.
		Ağaca (taşa) çıkan keçinin dala bakan (ağaca çıkan) oğlağı olur. / Yavru kuş, yuvada gördüğünü yapar.	Çocuklar anne babalarından ne görürse aynısını yapmaya özenirler.
		Anadan gören inci dizer; babadan gören sofraya yazar / Oğlan atadan (babadan) öğrenir sofraya açmayı, kız anadan öğrenir biçki biçmeyi.	Kız çocuklarına ev işleri yapmayı annesi öğretir. Erkek çocuklarına da dışarıda yapılacak işleri babası öğretir.
		Baca eğri olsa da dumanı doğru çıkar.	Yaradılıştan iyi ve doğru olan kimse, ne denli elverişsiz ortam içinde bulunursa bulunsun niteliğini yitirmez.
		Kızını dövmeyen dizini döver./ Oğlunu dövmeyen böğrünü döver, kızını dövmeyen dizini döver.	Bir anne kızını iyi bir şekilde yetiştirmezse evlendiği zaman zorluk yaşayan kızını gördükçe üzülür.
		Ölürse yer beğensin, kalırsa el beğensin.	Anne babalar çocuklarının eğitimine büyük önem vermelidir ki ölürse iyi anılsın, yaşadığı süreçte de beğenilen bir kişi olsun.
		Ot kökü üstünde biter / Isırgan ocağında biter.	Çocuk, ailesinin genel durumuna; eğitim gören, eğiticinin tutumuna uygun olarak yetişir.

Çalışmada 42 atasözüyle en fazla bulguya sahip kategori çocuk eğitimidir. Türkyılmaz (2015) çocuk hakları açısından atasözlerini incelemiş ve çocuk gelişimine ilişkin olumlu anlam taşıyan ifadelerin olumsuzlara göre daha fazla olduğunu tespit etmiştir. Bu çalışmada da çocuk ve çocukluğa ilişkin tespit edilen atasözleri içerisinde en fazla çocuk eğitimi ile ilgili atasözüne (n:42) rastlanmıştır. Çocuk eğitimi konusunda söylenen atasözleri genellikle olumlu ifadeler içermekte ve de ebeveynlerin çocuklarına örnek olması gerektiği konusunu sıklıkla vurgulamaktadır. Bu

bulgudan atalarımızın çocuk eğitimine oldukça önem verdikleri sonucu çıkarılabilir. Genel olarak yorumlandığında özellikle çocukların anne babalarını rol model aldığı (*Ağaca (taşa) çıkan keçinin dala bakan (ağaca çıkan) oğlağı olur; Yavru kuş, yuvada gördüğünü yapar; Ot kökü üstünde biter/ Isırgan ocağında biter; Anadan gören inci dizer, babadan gören sofraya yazar; Oğlan atadan (babadan) öğrenir sofraya açmayı, kız anadan öğrenir biçki biçmeyi*) dolayısıyla da anne babanın davranışlarına dikkat etmeleri gerektiği üzerinde önemle durulmuştur. Çocuklar ebeveynlerini gözlemleyerek taklit ederler, onları örnek alarak da gördüklerini kendi yaşamlarına aktarırlar.

“Kızını dövmeyen dizini döver” atasözüne başka bir kaynaktan ise “Oğlunu dövmeyen böğrünü döver, kızını dövmeyen dizini döver” şeklinde rastlanmıştır. Kaynakların ve bazı araştırmacıların açıklamalarına bakıldığında (Aksoy, 2013:362; Köylü ve Gün, 2013:26), TDK, 2022) bu atasözlerinde geçen “Dövmek” kavramının mecaz anlamda kullanıldığını ifade ettikleri görülmektedir. Bu durumda gerçek anlamda ise çocuklarını yetiştirirken gereken özeni gösteremeyen anne babanın, çocuklarının yetişkin olduğunda zorluk yaşadığını görünce çok üzüleceği şeklinde yorumlanabilir. Kurt’un (1997) da ifade ettiği gibi bu atasözlerinin içinde disiplin içerisinde çocuk yetiştirme manası gizlidir.

Tablo 6 Evlat Sevgisi Kategorisine İlişkin Bulgular

<i>Tema</i>	<i>Kategori</i>	<i>Örnek Atasözleri</i>	<i>Açıklaması</i>
Aile	Evlat Sevgisi	Ağızdan burun yakın, kardeşten karın (evlat).	Evlat sevgisi tüm sevgilerin üzerindedir.
		Ayı sevdiği yavrusunu hırpalır.	Bazen çok sevmekten kaynaklı da insan evladını hırpalır. Onu öyle çok sever ki sevgisinin şiddeti davranışına yansır.
		Balın alası (tazesi) oğulun tazesinden.	Anne baba için en sevimli, en tatlı şey, küçük çocuklarıdır.
		Can ciğerden tatlı.	Ana babanın evlatlarına düşkünlükleri su götürmez bir gerçektir. Ancak kendi canlarını çocuklarının canlarından daha önce düşünürler.
		Karga yavrusuna bakmış, benim ak pak evladım demiş./ Kuzguna yavrusu Anka (şahin, güzel) görünür.	Başkaları ne düşünürse düşünsün kişi kendi çocuğunu güzel ve kusursuz görür.
		Koyunun melediğini kuzu melemez.	Ana-babanın çocuğuna karşı gösterdiği aşırı ilgi ve sevecenliği, çocuk ana-babasına karşı o ölçüde göstermez.

“Ağızdan burun yakın, kardeşten karın” (evlat) atasözünde evlat sevgisinin birçok sevginin üstünde olduğu ifade edilmiştir. Bunun yanı sıra “Karga yavrusuna bakmış, benim ak pak evladım demiş” ve “Kuzguna yavrusu Anka (şahin, güzel) görünür” atasözlerinde ise Özkan Kunduracı ve Avcı’nın da (2020: 31) ifade ettiği gibi anne babalarının sevgisinin çocuklarını eleştirmenin önüne geçtiği, onları kusursuz görmelerine neden olduğu şeklinde yorumlanabilir. “Koyunun melediğini kuzu melemez” atasözünde anne babaların gösterdiği sevgiyi çocukların anne babalarına göstermedikleri vurgulanmıştır. Aşağıda *Sosyal Yaşam* temasına ilişkin bulgulara yer verilmiştir.

2. Sosyal Yaşam Temasına İlişkin Bulgular

Sosyal Yaşam temasının altında *insan ve akrabalık ilişkileri, evlilik, ölüm ve saygı* olmak üzere dört kategori bulunmaktadır. Bu tema kapsamında evlilik (n. 19), ölüm (n:3), insan ve akrabalık ilişkileri (n. 10), saygı (n. 7) olmak üzere toplam 39 atasözü yer almaktadır. Aşağıda İnsan ve Akrabalık İlişkileri temasına ilişkin bilgiler yer almaktadır.

Tablo 7 İnsan ve Akrabalık İlişkilerine İlişkin Bulgular

<i>Tema</i>	<i>Kategori</i>	<i>Örnek Atasözleri</i>	<i>Açıklaması</i>
<i>Sosyal Yaşam</i>	İnsan ve Akraba İlişkileri	Anan atan kim? Yakın komşu.	Türk toplumu komşuya büyük değer vermiştir. Yan yana bulunduğumuz bu kişiler uzakta oturan yakın akrabalarımızdan daha yakındırlar bize. Bunun için anadan babadan sonra bu kişilerin, komşuları üzerinde hakları vardır.
		Ata dostu oğula mirastır.	Babamızın dostları, babamızdan bize kalan miras gibidir. Bizi kollarlar. Sıkışık durumlarımızda bize her türlü yardımı yaparlar.
		Amca baba yarısıdır.	Amca, kardeşinin çocuğuna kendi çocuğu gibi ilgi gösterir. Çocuk da amcasına, babasına karşı beslediği duygularla bağlı olur.
		Gelin olmayan kızın vebali amcası oğlunun boynuna.	Geleneğe göre, amcaoğlu, amcası kızını bu duruma düşürmemeli, nikâhlmalıdır.
		Kaldın mı oğul eline, müdara eyle geline. Kaldık evlat eline, sıkıca sarıl geline.	Oğullarının bakımına muhtaç olan ana baba, gelinlerine yaranmak zorundadırlar. Çünkü evin asıl sahibi artık oğulları değil gelinleridir.
		Teyze, ana yarısıdır.	Teyze, yeğenine annesi gibi sevgi, şefkat gösterir. Onunla yakından ilgilenir.

Türk kültüründe akrabalık ilişkileri önemlidir (Özkan ve Gündoğdu, 2011:1134). Bu değer atasözlerimize de yansımıştır, “*Amca baba yarısıdır, Teyze, ana yarısıdır*” gibi atasözlerinden de anlaşılacağı üzere yakın akrabalar çocuğun bir dayanağı, anne babası kadar candan ve sıcak ilişki kurabileceği kişiler olarak görülmüştür. Bunun yanında “*Anan atan kim? Yakın komşu ve Ata dostu oğula mirastır.*” gibi atasözlerine baktığımızda da atalarımızın komşuluk, dostluk ilişkilerine de akrabalık ilişkileri kadar önem verdiklerini hatta yakın komşunun anne baba yerine geçecek kadar değerli görüldüklerini ifade edebiliriz.

Bunların yanı sıra “*Gelin olmayan kızın vebali amcası oğlunun boynuna*” atasözü günümüzde çok fazla geçerliliğini korumasa da bazı yörelerde örf ve adetlerin arkasına sığınarak devam etmektedir. Bu gelenek hem gençlerin üzerine büyük bir sorumluluk yüklemek de hem de akraba evliliklerine bağlı birçok riski (özellikle gebelik, doğum vb. süreçlerde) ortaya çıkarmaktadır.

Tablo 8 Evlilik Kategorisine İlişkin Bulgular

<i>Tema</i>	<i>Kategori</i>	<i>Örnek Atasözleri</i>	<i>Açıklaması</i>
<i>Sosyal Yaşam</i>	Evlilik	Demir tavında dilber çağında.	Her işin yapılması için en uygun olan bir zaman, bir durum vardır. Demir ateşte ısınıp kızardığı zaman yumuşar, dövülüp biçimlendirilir. Güzeller de taze, körpe iken sevilir, evlendirilir.
		Ergen gözüyle kız alma, gece gözüyle bez alma.	Evlenmemiş kişi bir kız gördü mü hemen gönlünü kaptırır; soruşturma yapmadan evlenmek ister. Bu tutum yanlıştır. Gece karanlığında, kusuru var mı, yok mu, görmeden kumaş almaya benzer. İnsan hiçbir şeyi incelemeyen, gözü kapalı almamalıdır.
		Erken kalkan yol alır, erken evlenen döl alır	İnsan her işi zamanında ve yerinde yapmalıdır. Evlilik de zamanında yapılırsa insan düzenli bir aile yaşamı içerisinde yaşamını sürdürmüş olur (Demirtaş, 2016:232.).

		Kızı kızken görme, gelinken gör; gelinken görme beşik ardında gör.	Kızların en güzel çağı evlenmeden önceki durumlarıdır. Evlendikten sonra eski tazelikleri kalmaz. Hele çocuk yaptıktan sonra daha da bozulurlar.
		Oğlan anası kapı arkası, kız anası minder kabası.	Eve gelin geldikten sonra oğlanın anası kapı dışarı edilecek gibi görülür. Kızın anası ise başköşeye oturtulur.
		Tarlayı taşlı yerden, kızı kardaşlı yerden.	Tarlanın taşlı olanı, evlenilecek kızın kardeşli olanı halk arasında daha yeğ tutulur.

Evlilik kategorisi altında yer alan atasözlerinin bazıları günümüzde geçerliliğini yitirmiştir. Atasözünü dile getirildiği çağdaki gelenek-göreneğin bir gereği olarak söylenmiş olabilir. Günümüzde 0-18 yaş arası her birey çocuk kabul edilmektedir (www.mevzuat.gov.tr (TCK) 6/1-c maddesi). Bu istisnai atasözleri dışında Yurtbaşı'nın da (2014: 86) ifade ettiği gibi Türk atasözlerinde yer alan öğütler, çocukların geleceğe hazırlanmasında, evlenip yuva kuracak gençlere bir ışık tutmasında rehber görevi görmektedir. Ancak Türkyılmaz (2015: 234) günümüzdeki çocuk gelinlerin eski zamanlarda söylenmiş ataların sözlerinin hâlâ belli kitlelerce kabul gördüğünün bir kanıtı olduğunu ifade etmiştir. Bu noktada çocuk gelin kavramının sadece Türkiye'nin değil tüm dünyanın problemi olduğuna (Durdu ve Yelboğa, 2016:800) dikkat çekmek gerekir. Ayrıca bu olgunun yalnızca sosyo-kültürel, geleneksel ya da inançtan kaynaklı değil aynı zaman da cinsiyet eşitsizliği, yoksulluk gibi birçok durumun da bu sonuca yol açtığı görülmektedir (Yüksel ve Yüksel 2017: 9).

Yine erken evliliğin gerekliliğine dikkat çeken “*Demir tavında dilber çağında; Erken kalkan yol alır, erken evlenen döl alır*” atasözlerine de çalışmada rastlanmıştır. Bununla birlikte “*Ergen gözüyle kız alma, gece gözüyle bez alma*” atasözünde ise yukarıdaki durumlardan farklı bir öğüt verilmektedir. Ergenlik çağında bireylerin karar verme becerilerinin zayıf olduğu görüşünü (Güçray, 2001:107) destekleyen araştırmalar mevcuttur. “*Tarlayı taşlı yerden, kızı kardaşlı yerden*” atasözünün açıklaması birçok farklı kaynaktan araştırıldığında (Aksoy, 2013:442; TDK, 2022) kardaş ifadesinin erkek kardeşi işaret ettiği görülmüştür. Abi kız çocuğu için koruyan kollayan onu gözeteni biri olarak kabul edilmiştir.

Tablo 9 Ölüm Kategorisine İlişkin Bulgular

<i>Tema</i>	<i>Kategori</i>	<i>Örnek Atasözleri</i>	<i>Açıklaması</i>
<i>Sosyal Yaşam</i>	Ölüm	Azrail gelince oğul, uşak sormaz.	Azrail yetişmemiş çoluk çocuğun var mı? Diye sormaz. Hiçbir özur de kabul etmez.
		Yanmış mal ile ölmüş baba ile övünülmez.	Vefat eden baba ile övünmek kişiye bir saygınlık kazandırmaz (Yüksel, 2016:358).
		Kocalıkta yoksulluk, gençlikte ölüm güçtür.	Gençlikte kurulan hayaller çok geniştir, var olan güç de çok fazladır. Bir genç, dünya zevklerinin zevali olan ölümün gelmesini istemez. Kocalıkta ise ihtiyaçların karşılanması çok zorlaşır, çalışıp çaba göstermeyi gerektiren işlerin yapılması mümkün değildir o yüzden bu işleri yaptırabilecek maddiyet önemlidir (Kuşçu, 2020).

Türklerde “olağan ölüm” olarak ifade edebileceğimiz belli bir yaşa gelip, yaşlılık sebebiyle ölüm ve ölümün nihai bir son olduğuna dair birçok atasözü bulunmaktadır (Duman, 2012: 4), ancak çocuk ve çocukluk çerçevesinden bakıldığında “*Azrail gelince oğul, uşak sormaz*” atasözündeki gibi ölüm geldiğinde arkanda kalan çocukların durumunu düşünmez ya da “*Kocalıkta yoksulluk, gençlikte ölüm güçtür*” atasözünde ifade edildiği şekliyle bir gencin ölümü hem kendisi için hem de geride kalanlar için kabullenilmesi oldukça zor bir durumdur şeklinde ifade edilmiştir. “*Yanmış mal ile ölmüş baba ile övünülmez*” atasözünde ise kişinin itibarı kendi çabasıyla kazanabileceği her ne kadar babası toplum tarafından saygın biri olsa da bu saygınlığın çocuğa kendi kazanacağı itibar kadar fayda sağlamayacağı anlatılmak istenmiştir.

Tablo 10 Saygı Kategorisine İlişkin Bulgular

<i>Tema</i>	<i>Kategori</i>	<i>Örnek Atasözleri</i>	<i>Açıklaması</i>
Sosyal Yaşam	Saygı	Gökten ne yağdı da (yağar ki) yer kabul etmedi (etmesin?).	Büyüklerden gelen şeyleri küçükler geri çeviremezler.
		Küçüklere oğul de şefkat eyle, ululara ata de hürmet eyle.	İnsan küçükleri kendi evladı gibi görüp onlara merhamet etmeli, büyükleri de atası gibi görüp onlara saygılı davranmalıdır (Demirtaş, 2016).
		Su küçüğün, sofrta (söz) büyüğün.	Su, büyüklerden önce küçüklere verilmelidir. Çocuklar istedikleri kadar su içebilirler. Ancak çocukların sofradaki her şeyi yemelerine ve dilediklerinden, diledikleri gibi almalarına izin verilmez. Sofrada yemeğe başlamak, büyüklere tanınmış bir hakktır. (Konuşmaya da ilkin büyükler başlamalıdır.)
		Ulular köprü de olsa basıp geçme.	Büyüklerle karşı her zaman saygılı ol. Onlar yüksek bir görevde bulunmasalar, dahası birçoklarınınca çignenseler bile, sen saygını azaltma.

Saygı evrensel bir değerdir, Kant'ın ifade ettiği şekliyle insana saygının temelinde insanı sevmek duygusu yatar. Atasözlerinde de öncelikle büyüklere saygılı davranılması (*Küçüklere oğul de şefkat eyle, ululara ata de hürmet eyle*), saygı gereğince de makamı, statüsü olmasa bile, hatta birçok kişi için değersizleştirilse bile saygıda kusur edilmemesi (*Ulular köprü de olsa basıp geçme*) hatta görüşlerine katılmasak bile onlardan gelen bilgiyi, sevgiyi, teklifi geri çevrilmemesi (*Gökten ne yağdı da (yağar ki) yer kabul etmedi*) gerektiği ifade edilmiştir. Aşağıda *Ekonomi* temasına ilişkin bulgulara yer verilmiştir.

3. Ekonomi Temasına İlişkin Bulgular

Ekonomi teması *Çalışma*, *Maddi Durum* ve *Miras* kategorileri olmak üzere toplam üç kategoriden oluşmuştur. Araştırmada bu tema kapsamında *Çalışma* (n. 6), *Maddi Durum* (n.4), *Miras* (n.6) olmak üzere toplam 16 atasözüne rastlanmıştır.

Tablo 11 Çalışma Kategorisine İlişkin Bulgular

<i>Tema</i>	<i>Kategori</i>	<i>Örnek Atasözleri</i>	<i>Açıklaması</i>
Ekonomi	Çalışma	Ata malı mal olmaz, kendin kazanmak gerek.	Babadan kalan mal kalıcı değildir, çabuk biter; kişinin gerçek malı, kendi çalışmasıyla elde ettiği maldır (TDK).
		Baba malı tez tükenir, evlat gerek kazanana / Sade pirinç zerde olmaz, bal gerektir kazana; baba malı tez tükenir evlat gerek kazana.	Baba malına güvenip kazanç yolunu tutmamak çok yanlıştır. Baba malının değeri pek bilinmediği gibi hazır mal da çabuk biter. Kendini bilen, yaşama sorumluluğunu duyan akıllı evladın gerçek malı, kendisinin kazandığı maldır.
		Gençlikte para kazan (taş taşı), kocalıkta kur kazan (ye aş).)	Kişi gençliğinde çalışıp para biriktirmelidir ki, ihtiyarlayıp çalışmadığı zaman onunla rahat rahat geçinsin.

Atalarımız çalışmanın önemi üzerinde durmuşlardır. Baba malına güvenip çalışmayı terk etmenin doğru olmadığına dikkat çeken atasözlerinde (*Ata malı mal olmaz, kendin kazanmak gerek, Baba malı tez tükenir, evlat gerek kazanana, Sade pirinç zerde olmaz, bal gerektir kazana; baba malı tez tükenir evlat gerek kazana*) çalışıp kendi parayı kazanmanın gerekliliği ifade edilmiştir. Yine gençlikte çalışıp para kazanmanın yaşlılıkta kişiyi rahat ettireceğini anlatan "*Gençlikte para kazan (taş taşı), kocalıkta kur kazan (ye aş)*". "Atasözünde de insanın fiziksel- zihinsel olarak güçlü olduğu gençlik çağlarında çalışıp yaşlılığa hazırlık yapması gerektiği ifade edilmiştir.

Tablo 12 Maddi Durum Kategorisine İlişkin Bulgular

<i>Tema</i>	<i>Kategori</i>	<i>Örnek Atasözleri</i>	<i>Açıklaması</i>
Ekonomi	Maddi Durum	Anayı kızdan ayıran para.	İnsanlar arasındaki maddi çıkar ilişkisi sarsılmaz sanılan aile, dostluk bağlarına bile zarar verebilir (Demirtaş, 2018: 79).
		Allah verince kimin oğlu, kimin kızı demez.	Üne, zenginliğe, tanınmış ya da zengin bir ailenin çocuğu olmakla erişilmez. Tanrı dilerse hiç tanınmayan, yoksul bir aile çocuğunu da üne, zenginliğe kavuşturur.

Maddi çıkar söz konusunu olduğunda çok yakın ilişki içerisinde olan anne ile kızının arasının bozabileceği “*Anayı kızdan ayıran para*” atasözleriyle ifade edilmiştir. Anne baba yoksul bile olsa eğer Allah isterse onu oldukça bol nimetlerle rızıklandıracağı da “*Allah verince kimin oğlu, kimin kızı demez*” atasözüyle vurgulanmıştır.

Tablo 13 Miras Kategorisine İlişkin Bulgular

<i>Tema</i>	<i>Kategori</i>	<i>Örnek Atasözleri</i>	<i>Açıklaması</i>
Ekonomi	Miras	Akıllı oğlan neyer ata malını, akılsız oğlan neyer ata malını, (Hayırlı evlat neylesin malı, hayırsız evlat neylesin malı), (Oğlum deli malı neylesin, oğlum akıllı malı neylesin).	Bir baba çocuklarına mal bırakmalıyım diye düşünmemelidir. Çocuk akıllı ise malı kendisi kazanır; baba malına gereksinim duymaz. Akılsız ise, babası ne denli mal bırakırsa bıraksın, altından girer, üstünden çıkar; malsız kalır. Bu duruma göre babanın ona mal bırakması gerekmez.
		Babasından mal kalan, merteği (direk) içinden bitmiş sanır.	Malı kendi emeğiyle değil, miras yoluyla elde etmiş olan kişi, onun ne büyük çabalar harcanarak ve ne denli sıkıntılar çekilerek kazanılmış olduğunu bilmez.
		Baba mirası yanan mumdur / Baba malı tez tükenir, evlat gerek kazana.	Baba malına güvenip kazanç yolunu tutmamak çok yanlıştır. Baba malının değeri pek bilinmediği gibi hazır mal da çabuk biter. Kendini bilen, yaşama sorumluluğunu duyan akıllı evladın gerçek malı, kendisinin kazandığı maldır.
		Babadan miras kalır, saygınlık/kemal/adamlık kalmaz.	Bir baba oğluna miras bırakabilir ama topluma faydalı duruma gelmesi için onu istediği şekilde yönlendiremeyebilir. Miras babadan kalır ama karakterli, topluma faydalı bir birey olabilmek babadan oğula geçmez (Demirtaş, 2016: 110).
		Ya evlat bir, ya ocak kör (gerek).	Bir hayırlı çocuk, insanın ocağını söndürmemeye, adını andırmaya yeter. Çocuk çoğalırsa, üzüntü artar. Onları yetiştirmek güçleşir. Baba öldükten sonra, aralarında anlaşmazlıklar çıkar. Böyle bir durum ortaya çıkacağına, ocağın kör olması daha iyidir.

Miras çocukların en temel hakkıdır, toplumsal yaşamda önemli bir yere sahip olan miras konusu üzerine atalarımız; eğer birçok akıllı ise çalışıp kendi gelirini elde bu yüzden mirasa ihtiyacı olmadığını, akılsız ise de var olan mirası kısa sürede eriteceğini dolayısıyla yine mirasa ihtiyacı olmayacağını ifade etmişlerdir (*Akıllı oğlan neyer ata malını, akılsız oğlan neyer ata malını*), yine babadan mirasın kalacağını ama saygıyı toplum içindeki hal ve hareketlerle evladın kendi kazanması gerektiğini (*Babadan miras kalır, saygınlık kalmaz, Babadan mal kalır kemal kalmaz*), bir tane evladın bir anne babaya yeteceğini, aksi takdirde hem onları büyütmenin zor olacağı hem de baba öldükten sonra miras paylaşımında kavgaların çıkabileceğini, (*Ya evlat bir, ya ocak kör*), miras kalan kişinin bu mal varlığını edinmek için atalarının ne kadar çaba gösterdiğinin bilincinde olmayacağını (*Babasından mal kalan, merteği (direk) içinden bitmiş sanır*), mirasın bir süre sonra tükeneceğini (*Baba mirası yanan mumdur*), bu sebeple de kişinin bu mirasa güvenip çalışmayı ihmal etmemesi gerektiği (*Baba malı tez tükenir, evlat gerek kazana.*) atasözlerinde tespit edilen bulgulardır.

Bunun yanında “*Baba eder, oğul öder*” atasözünde olduğu gibi bazen de atalardan bize mal, mülk yerine borç kalabileceğini ifade eden atasözlerine rastlanmıştır. Çelik (2021:2216) bu atasözünün altında yatan mesajın; çocuklara çalışkanlığı ve erdemi öğütlemek olduğunu ifade etmiştir. Aşağıda *Ayrımcılık* temasına ilişkin bulgulara yer verilmiştir.

4. Ayrımcılık Temasına İlişkin Bulgular

Ayrımcılık teması *cinsiyet ayrımcılığı, diğer ayrımcılıklar, öksüz/ yetim olma ve üvey anne/ baba/ evlat* olmak üzere toplam dört kategoride incelenmiştir. Ayrımcılık teması kapsamında Cinsiyet Ayrımcılığı (n: 16), Diğer Ayrımcılıklar (n:8), Öksüz-Yetim Olma (n: 22) ve Üvey Anne/ Baba/ Evlat (n:7) olmak üzere toplam 53 atasözü çalışmaya dâhil edilmiştir.

Tablo 14 Cinsiyet Ayrımcılığı Kategorisine İlişkin Bulgular

<i>Tema</i>	<i>Kategori</i>	<i>Örnek Atasözleri</i>	<i>Açıklaması</i>
<i>Ayrımcılık</i>	Cinsiyet Ayrımcılığı	Ağaç yeşert meyve getirsin, oğlan büyüt ekmek getirsin.	Erkek evlat meyve veren ağaç gibidir, günü gelince evin geçim yükünü hafifletir.
		Gelin eşikte oğlan beşikte.	Bir eve gelin gelir gelmez, çocuğu da beşikte saymak ve bebek hazırlıklarına başlamak gerekir.
		Kız evlat öz evlat, derdini döktüğün devlet.	Kızlar erkeklere göre anne babalarına daha fazla bağlı olurlar. Bu yüzden anne babalar bir dertleri olduğunda kızlarına söylemekten çekinmezler (Demirtaş, 2016).
		Koz gölgesi: kız gölgesi.	Ceviz ağacının gölgesi koyu, güzeldir. İnsana kızların yanında bulunma keyfi verir. Ancak orada karınca çok olur; gölgede oturan insanın keyfini kaçıır. Kızların yanında oturan kişi de hem mutluluk duyar, hem de çevredeki asalaklardan rahatsız olur.
		Oğlan doğuran övünsün, kız doğuran dövünsün.	Doğacak çocuğun oğlan olması istenir. Kız olması istenmez. Onun için oğlan doğuran ana sevinir; kız doğuran ana üzülür.
		Oğlan olsun deli olsun, ekmek olsun kuru olsun.	Birçok kimse, evlat olarak, deli de olsa oğlan, geçim için de katıksız da olsa ekmek ister.

Ayrımcılık kategorisindeki atasözleri arasında cinsiyet ayrımı dikkat çekmektedir. Örneğin “*Kız doğuran dövünsün oğlan doğuran övünsün*” atasözündeki anlam bazı araştırmacılar tarafından ekonomik ya da toplumsal sebeplere dayandırılmıştır (Yığıtoğlu ve Yalçınkaya, 2016:1665). Özellikle eski Türklerden bu yana süre gelen soyun devamlılığı açısından erkek çocuğa verilen önem (Yalçınkaya, 2015: 60) birçok atasözünde de hissedilir şekilde yer almıştır. Türkyılmaz’ın (2015) 6915 atasözünü incelediği çalışmanın sonuçlarına göre de erkek evlat kız evlattan üstün tutulmaktadır. Yine Özkan ve Gündoğdu (2011)’nin atasözlerindeki toplumsal cinsiyet algısına ilişkin yaptıkları çalışmada da erkeklerin yüceltilirken, kadınların daha çok arka planda bırakıldığı tespit edilmiştir. Atasözleriyle alakalı birçok çalışmada cinsiyet ayrımcılığının erkek çocuğunun lehine (Özkan Kunduracı ve Avcı, 2020; Yenen Avcı, 2014; Bayrakdar, 2018) olduğu sonucuna yer verilmiştir. Günindi Ersöz (2010: 175) bu durumu erkek çocuğuna; soyun devamı, ailenin temeli, ekonomik bir güç simgesi ve soyadının varisi olarak bakıldığı için kız çocuğundan daha fazla değer verildiği şeklinde ifade etmiştir.

Bu çalışmada da erkek çocuğu sahibi olmanın (*Gelin eşikte oğlan beşikte, Oğlan doğuran övünsün, kız doğuran dövünsün*) önemine vurgu yapan atasözlerinin yanı sıra kız çocuğunu da yücelten örneklere (*Kız evlat öz evlat, derdini döktüğün devlet, Koz gölgesi: kız gölgesi*) rastlanmıştır.

Tablo 15 Diğer Ayrımcılıklar Kategorisine İlişkin Bulgular

<i>Tema</i>	<i>Kategori</i>	<i>Örnek Atasözleri</i>	<i>Açıklaması</i>
<i>Ayrımcılık</i>	Diğer Ayrımcılıklar	Fukaranın doğurduğuna ya oğlan ya kız, zenginin doğurduğuna ya bey ya hamın derler.	İnsanların ekonomik durumlarına göre evlatları da statü kazanır (Demirtaş, 2016:250).
		Gül dalından odun, beslemeden kadın olmaz/ İhlamurdan ağaç olmaz, beslemeden kadın olmaz.	Her şey, kendisinden beklenen görevi yapabilecek niteliklere sahip olmalıdır (TDK).
		Kadı kızında bile kusur olur.	Üzerinde durulmaya değmeyecek kadar küçük bir kusurdur.

“*Fukaranın doğurduğuna ya oğlan ya kız, zenginin doğurduğuna ya bey ya hamın derler*” atasözü ile maddi durumun toplum içerisindeki statüyü belirlemede bir önemi olduğu ifade edilmiştir. Evlatlık alınan ve ev işlerinde çalıştırılan kız çocuğu anlamına gelen besleme (TDK, 2022) ifadesine atasözlerine de rastlanmaktadır. *Gül dalından odun, beslemeden kadın olmaz/ İhlamurdan ağaç olmaz, beslemeden kadın olmaz* atasözünden de anlaşılacağı üzere evlatlık alınan kızın kendini geliştiremeyeceği, evlenilip eş olarak tercih edilmemesi gerektiği ifade edilmiştir. “*Kadı kızında bile kusur olur*” atasözünde üstünlüğe dayalı bir ayrımcılıktan bahsedilebilir.

Tablo 16 Öksüz / Yetim Olma Kategorisine İlişkin Bulgular

<i>Tema</i>	<i>Kategori</i>	<i>Örnek Atasözleri</i>	<i>Açıklaması</i>
<i>Ayrımcılık</i>	Öksüz / Yetim Olma	Alçak eşek binmeye kolay, öksüz çocuk dövmeye kolay.	Güçsüz ve koruyucusuz kişiyi buyruk altına almak ve hırpalamak kolaydır.
		Öksüz neden güler? Yanılır da güler. (Öksüz güler mi, meğer yanıla.)	İşleri ters giden kimsesiz kişinin yüzü gülmez. Yüzünü güldürecek bir durum belirse, biraz sonra anlaşılır ki yanlışlık olmuştur, böyle bir durum ortaya çıkmayacaktır.
		Öksüz oğlan (çocuk) göbeğini kendi keser.	Arkalayanı, koruyanı, yardım edeni bulunmayan kişi, işini kendi başına görmek zorunda kalır.
		Öksüzün karnına vurmuşlar (öksüzü dövmüşler) vay arkam! demiş.	Bir kimsenin haksızlığa uğramaması için arkası, koruyucusu bulunmalıdır.
		Yetimin camide babası, hamamda anası çok olur.	Kimsesiz ya da babasız birine sahip çıkan ya da onu koruyup kollayan insan çok olur (Demirtaş, 2016: 636).
		Yetim malı ateşten gömlektir.	Bir yetimin hakkı olan bir malı harcayan kimse öbür dünyada cezasını çeker (Yüksel, 2016: 360).

Bazı çocukların anne babalarını kaybetmesi yaşadıkları en acı tecrübelerden biridir. Anne baba kaybı yaşayan çocuklar yaşamları açısından pek çok zorlukla baş başa kalmaktadır (Attepe, 2010:24). Atalarımızda bu durumu “*Alçak eşek binmeye kolay, öksüz çocuk dövmeye kolay; Öksüz neden güler? yanılır da güler; Öksüz oğlan (çocuk) göbeğini kendi keser; Öksüzün karnına vurmuşlar (öksüzü dövmüşler) vay arkam! demiş*” atasözleriyle ifade etmişlerdir.

İslam inancı gereği yetimin hakkını korumak önemlidir. Nisa Süresi, 2-3, 5, 6, 8, 9,10 olduğu gibi yetim hakkını korumanın, yetim hakkı konusunda adaletli olmanın gerekliliği (Yazır, 2001: 76-77) Kuran-ı Kerim’de çok kez geçmektedir. Atalarımız bu konunun önemini “*Yetim malı ateşten gömlektir*” şeklinde ifade etmişler ve öksüz yetim çocuğun bakımına özen gösterilmesi, korunup kollanmaya ihtiyacı olduğu, asla öz evlatlardan ayrılmaması gibi hususlarda da birçok söz söylemişlerdir. Bu bulgunun aksine Türkiyılmaz (2015), annesi ve babası olmayan çocuklarla ilgili negatif ifadelerin daha fazla olduğu sonucuna varmıştır. Atasözleri şeklen bakıldığında olumsuz görünse de altında yatan mana itibarıyla atalarımız öksüz

yetim çocukların korunmasının önemini, yetim ya da öksüz kalmanın çok büyük güçlükler yol açtığını anlatmak istemişlerdir. Örneğin “*Yetimin camide babası, hamamda anası çok olur*” atasözü şeklen herkesin ona karışması gibi algılansa da mana itibarıyla böyle kimselere herkesin destek vereceği ana baba gibi içten davranacağı anlamında kullanılmıştır. (Bkz. Tablo 16)

Tablo 17 Üvey Anne/ Baba/ Evlat Kategorisine İlişkin Bulgular

<i>Tema</i>	<i>Kategori</i>	<i>Örnek Atasözleri</i>	<i>Açıklaması</i>
<i>Ayrımcılık</i>	Üvey Anne / Baba / Evlat	Analık fenalık, kara yamalık / Analık beyaza kara yamalık.	Üvey ana fenalık sembolüdür. (Beyaz giysiye yamanmış kara bir yama gibidir).
		Analık usta, yumağı ufak yapar; çocuklar usta, ekmeği çifte kapar.	Bir nesneyi paylaşan kişi, eşitlik ilkesini gözetmekle birlikte, payları beklenenden daha küçük ölçüde dağıtmaya kalkarsa, paydan yararlanacak olanlar, yine eşit olarak daha çok pay alma yolunu bulurlar.
		Üveye etme özünde bulursun, Geline etme kızında bulursun.	Kendi çocuğu bir gün öksüz kalırsa, başkalarının ona kötü davranmasını istemeyen, bugün üvey çocuğuna kötü davranmamalıdır. Kızına, ileride gelin olarak gittiği yerde kötü davranılmasını istemeyen, şimdi gelinine kötü davranmamalıdır.

“Atalarımız her zaman üveyin gözetip kollanmasını, haksızlık yapılmamasını (*Üveye etme, özünde bulursun; geline etme, kızında bulursun*) da ifade etmişlerdir. “*Analık fenalık, kara yamalık; Analık usta, yumağı ufak yapar; çocuklar usta, ekmeği çifte kapar*” atasözlerinde yer alan analık kavramı üvey anne anlamında kullanılmaktadır. Genel olarak çalışma boyunca elde edilen bulgularda üvey anneye karşı hep olumsuz ifadelerin kullanıldığı görülmüştür.

Ancak üvey babaya ilişkin bir atasözüne rastlanmamıştır. Elbette ki babalık görevi de annelik kadar kutsaldır. Ancak çocuğa bakım verme, onu yetiştirip, eğitme görevleri çoğunlukla annenin üzerinde olduğu için üvey anneye ilişkin daha fazla atasözü söylenmiş olabilir. Aşağıda *Kişisel Özellikler* temasına ilişkin bulgulara yer verilmiştir.

5. Kişisel Özellikler Temasına İlişkin Bulgular

Kişisel Özellikler temasının altında *bireysel farklılıklar, çocukluğa özgü özellikler, yetenek, kalıtım ve mizaç olmak üzere toplam 5 kategori yer almaktadır. Bu tema kapsamında Bireysel Farklılıklar (n. 7), Çocukluğa Özgü Özellikler (n.8), Yetenek (n. 5), Kalıtım (n, 26) ve Mizaç/ Huy (n. 7) olmak üzere toplam 53 atasözü tespit edilmiştir.*

Tablo 18 Bireysel Farklılıklar Kategorisine İlişkin Bulgular

<i>Tema</i>	<i>Kategori</i>	<i>Örnek Atasözleri</i>	<i>Açıklaması</i>
<i>Kişisel Özellikler</i>	Bireysel Farklılıklar	Ak koyunun kara kuzusu da olur.	İyi ana babadan kötü çocuklar olabilir.
		Al keçi her zaman püsküllü oğlak doğurmaz.	Değerli bir şeyden her zaman iyi verim alınmaz.

		Beş parmak bir değil (olmaz).	Ana ve babaları bir olduğu halde kardeşler birbirlerine benzemezler. Türlü niteliklerle ayrılırlar.
--	--	-------------------------------	---

Her birey gelişimsel olarak birbirinden farklı özelliklerle dünyaya gelir. “*Ak koyunun kara kuzusu da olur; Al keçi her zaman, püsküllü oğlak doğurmaz; Beş parmak bir değil (olmaz)*” atasözleri de bu görüşü desteklemektedir. Taşdelen (2000:10) bu atasözlerini kişinin her zaman çevresinin etkisinde kalmayacağı isterse sınırları aşarak o çevreden çok farklı bir insanın inşasının oluşabileceği dolayısıyla da bu konularda genellemeler yapmanın yanlış olacağı şeklinde yorumlamış fakat sosyal çevrenin de kişiliğin inşasında büyük bir öneme sahip olduğunu özellikle belirtmiştir.

Tablo 19 Çocukluğa Özgü Özellikler Kategorisine İlişkin Bulgular

<i>Tema</i>	<i>Kategori</i>	<i>Örnek Atasözleri</i>	<i>Açıklaması</i>
<i>Kişisel Özellikler</i>	Çocukluğa Özgü Özellikler	Abdal düğünden, çocuk oyundan usanmaz.	Bir kimse sevdiği işi döne döne ve uzun süre yapmaktan bıkmaz.
		Aç aman bilmez, çocuk zaman bilmez.	Aç, hiçbir mazeretle susturulamaz. Çocuk da bir şey istedi mi, beklemek bilmez.
		Çocuğa iş buyuran, ardınca kendi gider. / Çocuğa iş, ardına sen düş./ Çocuğu işe sal, ardınca sen var.	Çocuk kendisine ısmarlanan işi beceremez. Onun için arkasından işi buyuranın da gitmesi gerekir.
		Çocuğun bulunduğu yerde kov (dedikodu, gıybet) olmaz.	1) Küçük çocuğun bulunduğu yerde başkasını çekiştirme olmaz. Çünkü herkes çocukla uğraşır, oyalanır. Hiçbir kimse dedikodu yapmaya vakit bulamaz. 2) Konuşabilen çocuğun bulunduğu yerde de -çocuk bu sözleri başkasına ulaştırabilir korkusuyla- kov olmaz.
		Çocuk düşse kalka büyür.	Çocuk yürümeye başladığı sırada sık sık düşer, ağlar. Anne, baba, çocuğun canı yanyor diye üzülmemelidir. Her çocuk büyürken bu evrelerden geçer.

Çocuklar orta çağ döneminde “minyatür yetişkin” olarak kabul edilirken (Humanium, 2011) Türklerde çocuk; ruhu saf, temiz, eğitilebilir yetişkine Allah tarafından emanet edilen (Oflaz, 2017:290) kendine özgü özellikleri olan bir insan yavrusu olarak ifade edilmiştir. Bu sebeple çocuğun oyun çağında olduğu (*Abdal düğünden, çocuk oyundan* 2016:3281) dolayısıyla da oyun oynamaktan bıkmayacağı vurgulanmıştır. Freud’un da ifade ettiği şekliyle özellikle bebeklik çağında haz erteleme mükün olmadığı id alt benliğinin talepkâr ve ısrarcı hareket ettiği düşünüldüğünde (Cüceloğlu, 2000: 44) “*Aç aman bilmez, çocuk*

zaman bilmez” atasözü bu görüşü desteklemektedir. Her ne kadar “*Çocuğa iş buyuran, ardınca kendi gider ya da Çocuğa iş, ardına sen düş*” atasözünü Çelik (2021:2220), çocukların bir işi başaramamasından dolayı aşağılanması olarak yorumlarsa da çocuktan gelişimine uygun işler beklenmesi gerektiği gelişimin bir süreç olduğu ve aşamalı ilerlediği ilkesi bağlamında söylendiği de kabul edilebilir.

Tablo 20 Yetenek Kategorisine İlişkin Bulgular

<i>Tema</i>	<i>Kategori</i>	<i>Örnek Atasözleri</i>	<i>Açıklaması</i>
<i>Kişisel Özellikler</i>	Yetenek	Benim oğlum bina (Arapça fiil çatısını konu edinen bilim veya kitap) okur döner döner bir daha okur.	Çok çalışmasına karşın belli bir düzeyden öteye gidemiyor (TDK).
		Cins horoz yumurtada öter / Koç olacak kuzu kuyruğundan bellidir.	Çocuğun soyluluğu ve değeri daha bebekken her hâlden anlaşılır.
		Allahtan sıska, ne yapsın muska.	Yaradılıştan yeteneksiz olan kişi tedbirle, çaba ile yetenekli kılınmaz.

“*Benim oğlum bina (Arapça fiil çatısını konu edinen bilim veya kitap) okur döner döner bi daha okur, Allahtan sıska, ne yapsın muska*” atasözlerinde doğuştan yeteneksizliğe vurgu varken, “*Cins horoz yumurtada öter, Koç olacak kuzu kuyruğundan bellidir*” atasözlerinde ise yine doğuştan kabiliyetli olma durumunu ifade edilmiştir. Bir konuda üstün beceri kazanmada elbette ki genetik geçiş yadsınamaz bir gerçektir. Ancak bununla birlikte yetenek konusunda hem çevre hem de genetik faktörler önemlidir (Berk, 2013:333; Çellek, 2003: 11). Bu sebeple birçok atasözünde (bkz. Tablo 5) çocuğun anne babayı gözlemleyerek ve taklit yoluyla birçok beceriyi öğrenebileceği desteklenmiştir.

Tablo 21 Kalıtım Kategorisine İlişkin Bulgular

<i>Tema</i>	<i>Kategori</i>	<i>Örnek Atasözleri</i>	<i>Açıklaması</i>
<i>Kişisel Özellikler</i>	Kalıtım	Ak şeker, kara şeker, bir damar soya çeker.	Kişinin yaptığı iyilikte de, kötülükte de kalıtımın etkisi vardır.
		Anasına bak kızını al, kenarına (kıyısına, tarağına) bak bezini al.	Kız annesinin birçok huylarını doğuştan almış bulunur. Sonra da annesinin eğitimi ile yetişir. Bunun için bir kızın niteliklerini öğrenmek isteyenler, annesine benzeyeceğini düşünürlerse yanılmamış olurlar. Nitekim bir kumaşın kenarına bakanlar, her yerini görmüş gibi olurlar.
		Armut dalının dibine düşer	Çocuk, soyuna çeker; cıracı ustasının yolunu tutar.
		Domuzdan toklu (koyun yavrusu) doğmaz.	Kötü huylu kimsenin çocuğu melek huylu olamaz.
		Otu çek, köküne bak	Kişinin kimliğini doğru olarak öğrenmek isterseniz soyuna sopuna bakınız.
		Yumurtadan çıkan yine yumurta çıkarır.	Her canlı soyuna çeker; soyunun özelliklerini taşır.

Kalıtımsal özelliklerimiz genler yoluyla atalarımızın bize bıraktığı asla reddedemeyeceğimiz en önemli miraslardan biridir. Anne babanın genetik özelliklerinin çocuğa geçtiğini ifade eden “*Ak şeker, kara şeker, bir damar soya çeker; Anasına bak kızını al, kenarına (kıyısına, tarağına) bak bezini al; Armut dalının dibine düşer; Domuzdan toklu (koyun yavrusu) doğmaz; Otu çek, köküne bak; Yumurtadan çıkan yine yumurta çıkarır*” atasözleriyle atalarımızın da soya çekime dikkat çektikleri görülmektedir. Okray (2015), yaptığı çalışmada soyaçekim konusunda anne kadar babaya çekme/ benzemeden de bahseden atasözlerinin değinmiştir. Bu çalışmada *Kalıtım* kategorisinde tespit edilen 26 atasözünde özellikle anne babaya

değınmeksızın daha çok meyve (örn. Armut ağacı elma vermez) ya da hayvan (örn. Yılan yavrusu zehirsiz olmaz) metoforları üzerinden ifade edilmiştir.

Tablo 22 Mizaç Kategorisine İlişkin Bulgular

<i>Tema</i>	<i>Kategori</i>	<i>Örnek Atasözleri</i>	<i>Açıklaması</i>
<i>Kişisel Özellikler</i>	Mizaç	Bir ağaçta gül de biter, diken de.	Bir aileden iyi adam da çıkabilir, kötü adamda. Bunun sorumluluğunu her zaman aileye yüklememeliyiz
		Dokuzunda ne ise doksanında da o olur / İnsan yedisinde ne ise yetmişinde de odur.	Bir insanın huyu küçüklüğünde ne ise yaşlandığında da aynı olur.
		Sütle giren huy, canla çıkar.	Kişinin küçükken edindiği huy, ölünceye değın sürer.
		Yaman evlat, atasının başını yere eğdirir.	Kötü karakterli, işe yaramaz evlat anne babasını toplum içinde mahcup eder. (Demirtaş, 2016).

Doğuştan gelen ve kişiyi diğer insanlardan ayıran özelliklerin bir bütünü olan mizaç (Arabacı vd., 2022:657) atasözlerine de yansımıştır. (*Bir ağaçta gül de biter, dikende; Yaman evlat, atasının başını yere eğdirir*) Ancak mizaçın kalıtsal bir kökeni olmasına rağmen zaman içinde özellikle çevrenin etkisiyle değışime uğrayabilme potansiyeli vardır (Chess&Thomas, 2012; Bronfenbrenner & Morris, 2006). Fakat “*Dokuzunda ne ise doksanında da o olur; İnsan yedisinde ne ise yetmişinde de odur; Sütle giren huy, canla çıkar.*” atasözlerinde görüldüğü üzere çevresel faktörler göz ardı edilmiştir.

Sonuç

Türk atasözlerindeki “çocuk ve çocukluk” kavramalarını incelemeyi amaçlayan bu makalede sekiz farklı kaynaktan 13710 atasözü incelenmiştir. Bu atasözlerinin 334’ünün çocuk ve çocukluk kavramlarıyla ilişkili olduğu tespit edilmiştir. Atasözleri 5 tema altında yer alan 22 kategoriye ayrılmıştır. Bu temalar Aile (*aile içi ilişkiler, anne baba hakkı, anne baba olmanın önemi, çocuk bakımı, çocuk eğitimi, evlat sevgisi*) Sosyal Yaşam (*insan ve akrabalık ilişkileri, evlilik, ölüm, saygı*), Ekonomi (*çalışma, maddi durum, miras*), Ayrımcılık (*cinsiyet ayrımcılığı, diğer ayrımcılıklar, öksüz/ yetim olma ve üvey anne/ baba/ evlat*) ve Kişisel Özellikler (*bireysel farklılıklar, çocukluğa özgü özellikler, yetenek, kalıtım ve mizaç*) şeklinde belirlenmiştir.

En fazla atasözünün çocuk eğitimi kategorisinde yer aldığı (42 atasözü) tespit edilmiştir. Atalarımızın çocuk eğitimi noktasında söylediği atasözlerine bakıldığında çocuğun formal bir eğitim almasından ziyade anne babanın toplumsal yaşamın gereğince çocuğunu aile içinde informal olarak eğitmesi kastedilmektedir. Bu noktada özellikle kız çocuğunu annenin, erkek çocuğunu ise babanın eğitmesi birçok atasözünde vurgulanmıştır (bkz. Tablo 5). Atalarımız kız çocuklarının genellikle ev işlerine, erkek çocuklarının ise alışveriş yapma, hesap tutma gibi ev dışı işlere alıştırlmasını önermiştir. Bu durumun geleneksel Türk toplumunun aile yapısıyla uyduğu görülmektedir. Erkekten ileride beklenecek olan evin geçimini sağlamak, alışverişini yapmak, ev ekonomisini idare etmek vb. hususlar kadından beklenmemektedir. Geleneksel Türk aile yapısı içerisinde kadının görevi hiçbir zaman evini geçindirmek olmamıştır. Kadından beklenen şey, evinin düzenini sağlamak, çocuklarının bakımını üstlenmek gibi evin sınırları içerisindeki vazifelerdir. Bunun gibi işlere erkenden bir hazırlık niteliğinde olan çocukluk çağı çocuğun belli başlı alışkanlıkları kazanması açısından kritik bir dönemdir. Her ne kadar modern çağda kadına ve erkeğe düşen roller değışse de geleneksel aile kültürümüzde uzun yıllar roller atasözlerinde ifade edildiği şekliyle yaşamımızda yer almıştır.

En az bulgu ise ölüm (n:3) kategorisinde bulunmaktadır. Aslında öksüz ve yetim kalmanın ya da anne baba ölünce miras konusunun işlendiği atasözlerinde her ne kadar dolaylı yoldan ölüm

konusu yer alsada çocuk ve çocukluk kavramlarından hep uzakta hissettiğimiz yani çocuklara pek yakıştıramadığımız ölüm kavramı atasözlerinde de çocukların ölümü ya da anne babanın ölümü şeklinde pek işlenmemiştir. (Bkz. Tablo 9).

Tüm bulgular ışığında sonuçlar değerlendirildiğinde çocuk sahibi olmanın aile olabilme de önemli bir yer tuttuğu (bkz. Tablo 3) ama buna rağmen çocuğa bakıp büyütmenin oldukça meşakkatli bir iş olduğu (bkz. Tablo 4) bu yüzden de anne baba hakkının kutsallığı (bkz. Tablo 2), her şeye rağmen evlat sevgisinin birçok duygunun üstünde yer aldığı (bkz. Tablo 6) atasözlerinde yer bulmuştur.

Aile içi ilişkiler açısından anne ile kızın birbiriyle sıcak, sevecen bir ilişki içerisinde olduğu ifade edilirken annenin oğluya ya da babaların kızlarıyla ilişkilerine değinen bir atasözüne rastlanmamıştır. Bununla birlikte babaların ilişkisi ise evlatlarıyla daha çok ekonomik boyutta çıkarlara dayandırılmıştır. Özellikle yaşlılıkta erkek evlattan beklenen anne babaya iyi bakmasıdır. Kardeşliğin doğasındaki inişli çıkışlı ilişkiler de yine atasözlerinde de yer almıştır. (Bkz. Tablo 1).

Eşsiz deneyimlerin sonucu ortaya çıkan bu sözler sosyal yaşamda da çocuklar için önemli bir yol göstericidir. Atalarımızın dostlarının bizlere onlardan kalan bir miras olduğunu (bkz. Tablo 7), görevi, makamı ne olursa olsun büyüklere saygı gösterilmesinin önemi (bkz. Tablo 10) akraba sıkı tutmak gerektiğini anlatan atasözleri bulunmaktadır.

Evlilik konusunda ise genel olarak erken yaşta evlilik tavsiye edilmiştir. Erken yaşlarda doğurganlık çağında olması, kişinin o çağlardaki güzelliği gibi sebepler gerekçe gösterilmiştir. Erken yaşta evlilik tavsiye edilirken bir yandan da ergenlik dönemindeki bir bireyin eş seçimine güvenilmemesi gerektiği de ayrıca belirtilmiştir (bkz. Tablo 8). Ergenlik gibi çalkantılı bir dönemin eş seçiminde hatalı kararlara gebe olduğunun bilincinde olan atalar dolaylı bir biçimde de eş seçiminde büyüklerin tavsiyelerine kulak verilmesi gerektiğini öğütlemiştir.

Miras konusunda en dikkat çeken husus alın teriyle çalışarak kazanmanın mirastan çok daha değerli olduğu mesajıdır. Atalardan kalan mirasın çabucak tükenebileceğinden bahsedilmiş, babasından kalan mirasa hazır bir şekilde konanların ise o serveti çalışmadan elde ettikleri için o malın, mülkün kıymetini bilemeyeceği belirtilmiştir. (Bkz. Tablo. 11 ve 13).

Ayrımcılık temasına bakıldığında özellikle erken çocuklarına kız çocuklarından daha fazla ehemmiyet gösterildiği görülmektedir. Bu durum Türk kültüründe erkek çocuklarının anne baba yaşlandığında onlara bakma yükümlülüğünün olması, yani erkek evladın yaşlılık dönemi için bir güvence olarak görülmesi, ileride babasının işlerinde para kazanma da en büyük yardımcısı olarak kabul edilmesi hatta erkek çocuğuna babanın yaşlılığında malı, mülkü koruyacak, belki çalışarak daha da artıracak babanın işini (iş yerini, mesleğini) sürdürecektir bir birey gözüyle bakılması sebebiyle erkek evlada olan ihtiyaç onlara olan düşkünlüğü de artırmıştır. Özellikle erkek evlada atasözlerinde verilen övgünün altında ayrımcılıktan ziyade tam tersi onlara yüklenen büyük bir sorumluluk olduğu sonucu çıkarılabilir Öksüz veya yetim çocuğun yaşamının oldukça zor olduğu, korunup kollanmaya ihtiyaçları olduğu, üvey babadan ziyade üvey annenin kendi çocukları ile üvey çocukları arasında ayırım yapabileceği ama bunun bedelinin ağır olabileceği atasözlerinde belirtilmiştir. Üvey babalar ile ilgili bir atasözüne rastlanmamıştır. Bunun yanı sıra üvey annelerin iyi olabileceğine dair de bir atasözle karşılaşılmamıştır.

Çocukların doğuştan getirdiği özellikleri olan mizaç, yetenek, kalıtsal özellikler atalarımızın da göz ardı etmediği konular arasında yer almıştır. Özellikle kalıtsal özelliklerin ya da kabiliyetin doğuştan gelen bir durum olduğu çok kez atasözlerinde ifade edilmiş (bkz. Tablo 21) ama bunun yanında bazen de anne babanın karakterinden, fiziksel özelliklerinden çok farklı bir

şekilde dünyaya gelebileceğimizi (bkz. Tablo 22) ya da yaşam içerisinde değişebileceğimizi de göz ardı etmemişlerdir. Yine önemli bir husus olan bireysel farklılıklara da değinildiği (bkz. Tablo 18) görülmektedir. Atalarımızın gelişim psikolojisi ışığında bu sözleri söylemediği bir gerçektir. Ancak başka bir gerçek daha var ki o da insan her ne kadar içinde bulunduğu çağda birçok faktörden etkilenen, değişip dönüşen bir varlık olsa da insan fitratı aynı temeller üzerine kuruludur. Bu sebeple insanoğlu yüzyıllar boyunca hep aynı süreçlerden geçmiş, benzer sonuçlara ulaşmıştır. Dolayısıyla atasözlerini yok saymak, geçmişte kaldığını savunmak anlamlı değildir.

Başka bir deyişle geçmişten günümüze git gide kadının, erkeğin, çocuğun rolleri değişse de hayatın döngüsü herkes için yüzyıllardır aynıdır. Her ne kadar doğum, evlilik, çocuk yetiştirme, çalışma hayatı, ölüm gibi konularda günümüzün yaşam koşullarından kaynaklı farklı uygulamalarla karşılaşılsa da bu seromoniler hayatın değişmez bir parçasıdır. Bu sebeple atasözleri değerlendirilirken o çağın gerekleri, yaşam biçimi, gelenek ve görenekleri göz önünde bulundurulmalı içerisindeki derin manalara ulaşip yaşama nasıl uyarlanabileceği düşünülmelidir Atasözlerine karşı oluşturulan önyargılar, “*eskide kalmış sözler*” gibi kalıp ifadeler zamanla bu sözlerin unutulmasına neden olabilir. Atalarını unutan, yok sayan bir nesil tarihini, kültürünü, kimliğini yok saymış demektir. Bu sebeple ataların mirasına sahip çıkmak, onları yaşatmak ancak sözlerine kulak vermekle, onların bakış açısını günümüzle bağdaştırmakla olur.

Kaynaklar

- AGİŞ, F. D. (2022). Mother in Sephardic, Turkish, and Italian Proverbs and Idioms: Case of Online Blogs. *Kültür Araştırmaları Dergisi*, S.12, 220-231 . DOI: 10.46250/kulturder.1063722.
- AKATLI, R. VE TUNÇAY, G. Y. (2022). Ebeveynlerin Bağlanma Biçimlerinin Çocuk Yetiştirme Tutumları Üzerindeki Yordayıcı Rolü. *Erken Çocukluk Çalışmaları Dergisi*, C. 6, S.1, 175-203.
- AKBALIK, E. (2013). Türk Atasözlerinde Cinsiyet Algısı. *Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, S.36, 81-90.
- AKSOY, Ö.A. (2013). *Atasözleri Sözlüğü 1*, İstanbul: İnkılâp Yayınevi.
- ARMAHAN, S. (2022). *Otizm Spektrum Bozukluğu Olan Çocukların Kardeş İlişkilerinin İncelenmesi*. Yayımlanmamış Doktora Tezi, Trakya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- ARABACI, N., ÖZYÜREK, A. VE GÖZÜN KAHRAMAN, Ö. (2022). Okul Öncesi Dönem Çocuklarının Mizaç Özellikleri ve Baba-Çocuk İletişimi Arasındaki İletişimin İncelenmesi. *Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi SBE Dergisi*, C.12, S.2, 656-675.
- ATTEPE, S. (2010). Anne Baba Kaybının Çocuklar Üzerindeki Etkileri. *Sosyal Politika Çalışmaları Dergisi*, C.23, S.23, 23-28.
- BAYRAKDAR, S. (2018). Toplumsal Cinsiyet Rollerini Üzerinden Sembolik Şiddet: Türk Atasözleri ve Deyimlerinde Annelik-Babalık Cinsiyet Rollerinin Kültür Kodlarına Dayalı Bir İnceleme. *Sosyal Araştırmalar ve Davranış Bilimleri*, C. 4, S. 5, 178-194.
- BERK, L. E. (2013). *Çocuk Gelişimi* (çev. A. Dönmez). Ankara: İmge Kitapevi.
- BRONFENBRENNER, U., & MORRIS, P. A. (2006). The Bioecological Model Of Human Development. In R. M. Lerner & W. Damon (Eds.), *Handbook Of Child Psychology: Theoretical Modelsof Human Development* (p. 793-828). John Wiley & Sons Inc.
- BRAUN, V., & CLARKE, V. (2006). Using Thematic Analysis İn Psychology. *Qualitative Research in Psychology*, C.3, S.2, 77–101
- ÇAPRAZ, E. (2021). Sosyal Medyada Türk Atasözlerinin Durumu Üzerine Bazı Tespitler. *Avrasya Uluslararası Araştırmalar Dergisi*, C. 9, S. 26, 372-384.
- CHESS, S., & THOMAS, A. (2012). *Goodness Of Fit: Clinical Applications For Infancy Through Adult Life*. Routledge Taylor & Francis Group.

- CRESWELL, J. W. (2009). Nitel Araştırma Yöntemleri: *Beş Yaklaşım Göre Nitel Araştırma ve Araştırma Deseni* [Research Design: Qualitative, Quantitative, And Mixed Methods Approaches]. *M. Bütün ve SB Demir (Çev. Ed.), Ankara: Siyasal Kitabevi.*
- ÇÜCELOĞLU, D. (2000). İnsan ve Davranışı, [Human and His Behavior] İstanbul: Remzi Kitabevi.
- ÇELİK, A. (2009). Atasözlerimizden Eğitim İletileri. *Atatürk Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, S.31, 43-59.
- ÇELİK, A. (2021). Türk Atasözlerinde Soy ve Akrabalık. *Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi SBE Dergisi*, C.11, S.4, 2212-2225.
- ÇELLEK, T. (2003). Sanat ve Bilim Eğitiminde Yaratıcılık. *Pivolka*, C.2, S.8, 4-11.
- DEMİRTAŞ, S. (2016). *Açıklamalı Atasözleri Sözlüğü*, İzmir: Mum Yayıncılık.
- DURAN, E. & ÖZTÜRK, E. (2021). Contribution Of Visual Cards Supported By Short Story and Drama Technique To Proverb Acquisition *Anadolu Kültürel Araştırmalar Dergisi*, C. 5, S.1, 1-18.
- DURDU, Z. VE YELBOĞA, Y. (2016). Türkiye’de Çocuk Gelinler Üzerine Bir Araştırma: Mersin Örneği. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, C.9, S.44, 800-807.
- EPÇAÇAN, C. (2013). Elements Of Violence Against Women In Turkish Proverbs. *EKEV Akademi Dergisi* C.17, S.54, 111- 122.
- FLİCK, U. (2014). Mapping The Field. *The SAGE Handbook Of Qualitative Data Analysis*, 3-18.
- GEDİK, S. (2019). Türk Dünyası Atasözlerinde “Tuz”. *Folklor Akademi Dergisi*, C. 2, S 1., 69-88.
- GENÇ, H. N. (2018). Atasözlerinde Toplumsal Cinsiyet Algısı Olarak Kadın. *Folklor/Edebiyat*, C. 24, S. 94, 13-34.
- GÜÇRAY, S. S. (2001). Ergenlerde Karar Verme Davranışlarının Öz saygı ve Problem Çözme Becerileri Algısı ile ilişkisi. *Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, C.8, S.8. <https://dergipark.org.tr/en/pub/cusosbil/issue/4364/59692>
- GÜNİNDİ ERSÖZ, A. . (2010). Türk Atasözleri ve Deyimlerinde Kadına Yönelik Toplumsal Cinsiyet Rollerini. *Gazi Türkiyat Türkoloji Araştırmaları Dergisi*, C.1, S. 6, 167-182.
- GÜNGÖR, O.C. (2016). *Türkçede Çocukla İlgili Söz Varlığı*. Yayımlanmamış Doktora Tezi, Erciyes Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- GÜREL, E., & ÖZŞENLER, S. D. (2020). Dedikodu Olgusu: Atasözleri ve Deyimler Üzerine Bir İçerik Analizi. *İstanbul Ticaret Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, C.19, S. 39, 975-992.
- GÜREL, E., & TAT, M. (2019). Türkçede Beden Olgusu: Atasözleri ve Deyimler Üzerine Bir İçerik Analizi. *Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, S.32, 235-256.
- HUMANİUM. (2011). Children’s Rights History. Humanium web sitesinden 05.07.2022 tarihinde erişildi: <http://www.humanium.org/en/childrens-rights-history/>
- HAMŞIOĞLU, Ş. (2020). *Çocuk Temalı Türk Atasözleri ve Deyimleri (Derleme ve Tahlil)* (Doctoral dissertation, Necmettin Erbakan University (Turkey).
- KANT, I. (1995), *Ahlâk Metafiziğinin Temellendirilmesi*, (Çev. İ. Kuçuradi), Ankara: Hacettepe Üniversitesi Yayınları.
- KARADAĞ, Ö. (2013), “Türkiye Türkçesi Atasözlerinde Çocuk ve Çocukluk”, *Millî Folklor*, S.98., 109-124.
- KARAKACHA, H. M., ZAJA, O., TİMAMMY, R., & WAMUTİSO, K. (2022). Proverb Usage and the Silencing of Women’s Voices: An Exploration of Swahili and Arabic Proverbs. *Kioo cha Lugha*, C. 19, S.1.
- KARAKUŞ UMAR, E. (2019). Türk Atasözleri ve Deyimlerinde Kadın. *Uluslararası Bilimsel Araştırmalar Dergisi (IBAD)*, 109-121.
- KARASAR, N. (2013). *Bilimsel Araştırma Yöntemi*. Ankara: Nobel Yayın Dağıtım.

- KÖYLÜ, M. VE GÜN, A. (2015). Atasözleri Işığında Aile Hayatı ve Eğitimi. *Ondokuz Mayıs Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, S. 38, 5-38.
- KURT, İ. (1997). *Türk Atasözlerine Psikolojik Bir Yaklaşım*, Mikro Basın Yayın Dağıtım, Konya.
- KUŞCU, Ü. (2020) *Atasözleri ve Deyimler Sözlüğü*, Altın Kitaplar.
- MAYRİNG, P. (2000). Nitel Sosyal Araştırmaya Giriş. Çevirenler:Adnan Gümüş, M. Sezai Durgun. Adana: Baki.
- MUHAMMADOVNA, G. M., & MUXTASAR, B. (2022). On The Use of Kinship Terms in Uzbek Folk Proverbs. *International Journal of Culture and Modernity*, S.17, 48-52.
- MÜFTÜOĞLU, K. (2019). Atasözleri Deyimler Sözlüğü, Çalışkan Arı Yayınları.
- NZOKÍZWA, P. (2022). It Takes A Proverb To Raise a Burundian Child: Proverbs as a Primary Child Rearing Tool For Instilling Vital Individual and Social Values
- PALUANOVA, M. (2022). Proverb as a Means of Folk Pedagogy. *International Journal of Culture and Modernity*, S.17, 149–151.
- PATTON, M. Q. (2014). *Qualitative Research & Evaluation Methods: Integrating Theory and Practice*. Sage Publication.
- PEHLİVAN, H. (2016). The Role Of Play On Development and Learning; Oyunun Gelişim ve Öğrenmedeki Rolü. *Journal of Human Sciences*, C.13, S.2, 3280–3292.
- OFLAZ, A. (2017). Çocuk Eğitimi/Terbiyesinde Nebevi Metod. *Iğdır Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, S.11, 290-294.
- OKRAY, Z. (2015). Türk Atasözleri ve Deyimlerinde Kadın İmgesi. *LAÜ Sosyal Bilimler Dergisi*, C. 6, S.1, 93-102.
- ONOFREI, S. G. VE IANCU, L. (2015). İlköğretimde Atasözleri Aracılığıyla Öğretimde Yeni Teknolojinin Rolü. *Procedia-Sosyal ve Davranış Bilimleri*, C. 203, 130-133.
- ÖĞÜNÇ, M. (2021). Türk Dünyası Atasözlerinde Çocuk Algısı. *Türkiyat Mecmuası*, C. 31, S.2, 15-16.
- ÖZCAN, H. Z., & BATUR, Z. (2021). Türkçenin Yabancı Dil Olarak Öğretiminde Bir Metin Uyarlama Örneği: Köroğlu Destanı. *Folklor Akademi Dergisi*, C. 4, S.2, 227-251.
- ÖZKAN, B. VE GÜNDOĞDU, A. E. (2011). Toplumsal Cinsiyet Bağlamında Türkçede Atasözleri ve Deyimler. *Turkish Studies*, C.6, S.3, 1143-1147.
- ÖZKAN KUNDURACI, H. K. VE AVCI, N. (2020). Türk Atasözlerinde Çocukluk: Göstergibilimsel Bir Bakış. *Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim (TEKE) Dergisi*, C.9, S.1, 26-47. Retrieved from <https://dergipark.org.tr/en/pub/teke/issue/53329/708975>.
- ÖZŞAHİN, H. , ULUÇAY, M. VE YETİM, R. (TY). Atasözleri, Deyimler ve Özdeyişler, Ata Yayıncılık.
- ÖZTÜRK, E., TÜREL, F.İ. VE OĞUR, E. (2020). Psikotarih ve Bağlanma Kuramı. Öztürk, E (Ed.), Psikotarih. Türkiye Klinikleri: Ankara.
- PERRY, B. D. VE SZALAVİTZ, M. (2016). Köpek Gibi Büyütülmüş Çocuk. (Çev. E. Söğüt). İstanbul: Okuyan Us.
- PÜSKÜLLÜOĞLU, A. (2003). Türk Atasözleri Sözlüğü. Ankara: Arkadaş Kitabevi.
- RAMAZANOVA, S. Türk ve Rus Atasözlerinde “Ölüm” Kavramına Bir Bakış. *RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, S. 27, 783-792.
- SABAN, A. (2014). Türk Atasözlerinin Bakış Açısıyla Eğitim. *Milli Eğitim Dergisi*, C.44, S.203, 37-54.
- SOLMAZ, F. & ALPDOĞAN, F. F. (2022). Toplumsal Cinsiyet Bağlamında Kadına Yönelik Türk Atasözleri. Olcay T. ve Erkan D. (Edt.) *Toplumsal Cinsiyet ve Sosyoloji içinde*, s. 195-200. İstanbul: Eğitim Kitabevi.

- SOYUÇOK, M. (2022). Kök Değerlerin Kökenleri: Bir Divanü Lûgat-it Türk İncelemesi. *Folklor Akademi Dergisi*, C. 5, S.1, 101-113.
- SUMBAS, E. (2020). *Ergenlerin, Genç Yetişkinlerin ve Orta Yetişkinlerin Kardeş İlişkilerinin İncelenmesi*. Yayınlanmamış Doktora Tezi, İnönü Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü.
- ŞAHBAZ, N. (2012). Atasözleriyle Okuma-Yazma Öğretimi Üzerine Bir Çözümleme/An Analysis On Literacy Teaching With Proverbs. *Mustafa Kemal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, C.9, S.17, 245-258.
- TAŞDELEN, V. (2000). Türk Atasözlerinde Eğitim. *Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi Dergisi*, C. 33, S.1.
- TÜRKYILMAZ, M. (2015). Türk Atasözlerinin Çocuk Hakları Bakımından İncelenmesi. *Journal of World of Turks/Zeitschrift für die Welt der Türken*, C. 7, S.1. 221-236.
- ULUTAŞ, M. VE KARA, M. (2020). Türk Atasözlerinde Sık Kullanılan Kelimeler Üzerine Bir Değerlendirme. *Rumeli Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, S.21, 223-241.
- KALSIN, V. (edt.): *Deyimler ve Atasözleri Sözlüğü*. Ankara: Açık Yayınları. (Yazar ve Tarih Yok)
- YALÇINKAYA, F. (2015). *Gelenegi Gelecege Taşıyan Oğullar: Dede Korkut Kitabı'nda Baba- Oğul İlişkisi*. Ankara: Milli Folklor, S.107, s.60-71.
- YAZIR, E. H. (2010). *Renkli Kelime Mealli Kur'an-I Kerim*. İstanbul: Tuva Yayıncılık.
- YENEN AVCI, Y. (2014). Türk Atasözlerinde Çocuğa Bakış. *Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, C.6, S.11, 203-226.
- YİĞİTOĞLU, M. & YALÇINKAYA, Z. (2016). Türkçedeki Cinsiyetçi Atasözleri ve Deyimler Üzerine Bir İnceleme. *İdil Dergisi*, C.5, S.26, 1659-1669.
- YÜKSEL, T. (2016). *Deyimler, Atasözleri ve Güzel Sözler Sözlüğü*, İstanbul: Özyürek Yayınları.
- YÜKSEL, H. VE YÜKSEL M. (2017). Çocuk İhmali ve İstismarı Bağlamında Türkiye'de Çocuk Gelinler Gerçeği. *SBE Dergisi*, C., S.2, 1-24.

İnternet Kaynakları

URL1: <https://sozluk.gov.tr/> 18-21 Ekim 2021 tarihleri arasında erişilmiştir.

URL 2: www.mevzuat.gov.tr 24 Haziran 2022 tarihinde erişilmiştir.

URL 3: <https://www.aile.gov.tr/athgm/yayin-kaynak/arastirmalar/> 24 Haziran 2022 tarihinde erişilmiştir.

KUTSAL KİTAPLARDAN MENAKIPNAMELERE YANSIYAN BİR MOTİF: İNSAN VEYA HAYVAN DİRİLTME

Berna KOLOT*

Öz

Antropolojik görüş, aynı ya da benzer şartlar altında yaşayan insanların benzer düşüncelere sahip olacağını belirtir. Dolayısıyla bu durum benzer düşüncelere sahip insanların benzer motif ve ritüellere sahip olabileceğini akla getirir. Bu çerçevede köklü bir geçmişe ve tarihi bir derinliğe sahip olduğu düşünülen *ölü insan veya hayvan diriltme* motifi, halklar arasında benzer nitelikler taşıyan motiflerden yalnızca bir tanesidir. Temel itibarla ortak olmakla birlikte bu motifin farklı halklarda farklı işlevler açısından kullanımı söz konusudur. Bireyin sembolik ölümünü gerçekleştirerek kendisine musallat olduğu düşünülen kötücül varlıkları aldatma, kötülüğün, günahların aktarılıp yeniden doğuşu sağlama ve kutsal bir göreve gelmenin ilk şartı olarak dirilme motifini görmek mümkündür. Bunların yanı sıra gerek Kitab-ı Mukaddes gerek Kur'an-ı Kerim'de ya da kutsal kabul edilen dinsel nitelikli kitaplarda, dinî inanışların yol göstericileri olarak kabul edilen peygamberlerden bazılarının diriltmeyi yerine getirdiğini konu edinen kıssalar mevcuttur. Ayrıca menakıpname, velayetname gibi adlarla sunulan veli kıssalarında da ölü insan veya hayvan diriltme motifine sıklıkla rastlandığı görülür. Bu vb. kıssalarda karşımıza *mucize* ve *keramet* olarak adlandırılan iki olağanüstü güç belirtisi çıkar. Burada dikkat çeken husus, Tanrı tarafından peygamberlere bahşedilen diriltme mucizesinin, peygamberler çağı sonrasında etrafında birleşen insanlara din öğreticiliği işleviyle ortaya çıkan velilerin bu mucizevi rolü üstlenmesi ve keramet adıyla kıssalarda kendisine yer edinmesidir. Peygamberlerin genellikle onların kutsiyetine inanmayan kişiler tarafından sınanması, bu olağanüstü özelliklerinin kanıtlanması istendiği durumlarda diriltme mucizesini gerçekleştirdiği görülür. Aynı durum zamanla peygamberlerin yol gösterici işlevini üstlenen velilerin de kerametleriyle aktarılmasında karşımıza çıkar. Bu zatların tıpkı peygamberler gibi olağanüstü vasıflar sergilemesinin yahut sergilemesi gerektiğinin düşünülmesinin altında yatan nedenin kendilerinin halk tarafından kabul edilmesi, halkın sevgisini, saygısını ve güvenini kazanarak yüklenildikleri misyonun yerine getirilmesini kolaylaştırmak olduğu düşünülebilir. *Mucize* ve *keramet* kavramlarının oluşturulmasındaki ayrımın da dinî açıdan bakıldığında peygamberlere karşı yapılacak herhangi bir saygısızlığın önüne geçilmesini engellemek amacıyla yaratıldığını akla getirir. Bu çalışmada peygamberlerin *mucize*, velilerin *keramet* olarak gerçekleştirdiği ölü insan veya hayvan diriltme motifinin kutsal kitaplardan menakıpnamelere nasıl yansıdığı ve mucizeden keramete dönüşümü değerlendirilmeye çalışılmıştır.

Anahtar kelimeler: Peygamber, veli, mucize, keramet, diriltme.

A MOTIF REFLECTED IN MENAKIPNAME FROM THE HOLY BOOKS: RESURRECTING A HUMAN OR AN ANIMAL

Abstract

Anthropological opinion says that people living in the same or similar conditions will have like-minded people. Thus, it reminds us that like-minded people may have similar motives and rituals. The motive of the resurrection of dead people or animals, which is believed to have a deeply rooted past and historical depth, is only one of the motives bearing similar qualities among peoples. Although it is common in basic terms, this motif is used in different peoples in terms of different functions. It is possible to see the motive of deceiving the evil entities that are considered to haunt him by performing the symbolic death of the individual, transferring evil, sins and ensuring rebirth and resurrection as the first condition for coming to a sacred mission. In addition, there are stories about how some of the prophets fulfilled the resurrection, both in the Bible and in the Holy Qur'an, or in religious books that are considered sacred. Furthermore,

* Dr. Halk Bilimci, Necmettin Erbakan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, b.bernakolot@gmail.com, ORCID: 0000-0003-4573-7682.

it is often seen that the motif of resurrecting a dead person or animal is found in studies presented by names such as *menakıpname*, *velayetname*. In these and similar works, we come across two signs of extraordinary power called *miracle* and *keramet (oracle)*. It is noteworthy that the miracle of resurrection bestowed by God on the prophets is that the *evliya*, who appeared after the age of the prophets with the function of teaching religion to the people who united around them, took on this miraculous role and took part in the stories called *keramet*. It often happens that the prophets perform the miracle of resurrection when they are tested by people who do not believe in their holiness, and it is desirable to prove these remarkable properties. The same situation occurs in the transmission of *evliya*, which take on the guiding function of the prophets, with their blessings over time. It can be considered that the main reason for considering that these people should exhibit or display extraordinary qualities just like the prophets is to be accepted by the people themselves, to gain the love, respect and trust of the people and to facilitate the fulfillment of the mission they are charged with. It can be said that the distinction in the creation of the concepts of miracle and mercy was also created in order to prevent any disrespect for the prophets from being prevented from being done from a religious point of view. In this study, it is examined how the dead human or animal resurrection motif performed by the prophets as a miracle and the *evliyas* as a *keramet* is reflected in the *menakıpname* from the holy books. In addition, it has been tried to evaluate how and in what way the act of resurrection was performed by these persons in the scriptures in a religious and mythological context.

Keywords: Prophet, saint, miracle, *keramet*, resurrection.

Giriş

İnanılan bir Tanrı, kendini Tanrı'ya sevdirme, Tanrı'nın emir ve yasaklarını yerine getirme, O'na kulluk etme gibi eylemler bireysel formda dinî nitelikler taşıdığı kadar toplumsal ahlak içerisinde de önem arz etmektedir. İyi bir kul olmaya çalışan insan bu dünyadaki mahiyetini olumlu nitelikler taşıyarak geliştirdikçe yaşadığı toplumun gelişmesine de katkı sağlar. Bu ve bunun gibi düşünceler ahlakın sağlam dayanağı olarak kabul gören, aynı zamanda “inanç, itikat, ibadet, âdet, gidilecek yol, hesaplama, şeriat” (Güzel, 2012: 97) gibi anlamlara gelen din tanımını akıllara getirmektedir. Değişimin, gelişmenin temel yapı taşlarından biri olarak düşünülen dinin Tanrı ile insan arasındaki bağlantıyı kurabilen, Tanrı'nın emir ve yasaklarını insanlara ileten, dinin nasıl yaşanması gerektiğini kendi yaşamlarıyla örneklendiren ve bu uğurda yol gösteren elçileri, elçilere rehberlik eden kitapları bulunmaktadır. Peygamber olarak adlandırılan bu elçiler, Tanrı'nın kendilerine vahiy yoluyla gönderdiği kitapları insanlara ulaştırır, Tanrı ile kulları arasında aracı görevini yürütür. İslami bakış açısında Tanrı'nın yarattığı ilk peygamber Hz. Âdem, son peygamber ise Hz. Muhammed olarak kabul edilmekte, bu iki peygamber arasında yine onlarca peygamberin yeryüzüne indirildiğine inanılmaktadır. Büyük bir kitle tarafından son peygamber vasfıyla nitelendirilen Hz. Muhammed, İslamiyet dinini yaymakla mükellef tutulmuş ve yaşamı boyunca İslam dininin yayılması için mücadele etmiştir. Dini yayma yolculuğunda ise kendisine ‘Tanrı lafzı’ olarak inanılan Kur’an eşlik etmiştir. İslam inancının Türk yurtları arasında yayılmaya başlamasıyla birlikte Allah dostu oldukları düşünülen veliler ortaya çıkmış ve bu veliler İslam dininin bilhassa Anadolu’da yayılmasında önemli bir etken olmuştur. Kendileri etrafında pek çok müridi barındıran, halkın her zorlukta ve sorunda kendisine başvurduğu kişiler hâline gelen velilerin hayatını aktaran kitaplar yazılmıştır. Menakıbnameler olarak kayda geçen bu kitaplarda peygamberlerin dini yayma, din öğretilerini halk arasında benimseterek örnek model olma vasfını üstlenen velilerin doğumundan ölümüne kadar hayat hikâyeleri kaleme alınarak öldükten sonra yaşatılmaya devam etmeleri sağlanmıştır.

Tanrı tarafından bizzat elçi tayin ettiği kişilere gönderildiğine inanılan kutsal kitaplarda peygamberlerin sıradan insanlarda görülmesi mümkün olmayan harikulade olaylarına şahit olunmaktadır. Peygamberlerin etrafını saran kitleye kendisini kanıtlamak zorunda kaldığı durumlarda zuhur eden olağanüstü hâllerden bazılarının menkıbelerde veliler üzerinden anlatıldığı görülmektedir. Bu çalışmada peygamberlerde mucize olarak zuhur eden ölüleri diriltme hadisesinin velilerde hangi durumlarda teşekkül ettiği, kutsal kitaplarda nakledilen bu hadisesin anlatılara nasıl yansıdığı üzerinde durulacaktır.

1. Peygamberler ve Kutsal Kitaplar

Tanrı'nın bizzat dini öğretmesi ve yayması emri ile kişiöğullarına gönderdiği peygamberler kutsal kişiler olarak kabul edilmekte hatta dinin öğretilerinin insanlara aktarıldığı kutsal kitaplarda peygamberlerin çeşitli olağanüstü vasıflarına şahit olunmaktadır. İslam inancına göre Allah, insanları kendisine kulluk etmek ve kulluklarını sınamak için yaratmıştır. Ancak insanları sürekli imtihanlarla denetleyen Allah merhamet bahşederek kendisine kulluk etsinler diye yarattığı kullarına doğru yolu bulmaları, “dünya ve âhiret mutluluğunu kazanmada rehberlik etmeleri için tarih boyunca her millete peygamberler gönderip, kutsal metinler indirmiştir.” (Önal, 2019: 1069). Allah, İslam dininin kutsal kitabı olan Kur’an’da “peygamber ve kitap gönderilmeyen hiçbir toplumunun bulunmadığını, kimi zaman ismen kimi zamanda icmalen zikrederek her ümmete uyarıcı olarak birçok peygamber ve kitaplar gönderdiğini” (Önal, 2019: 1078) beyan etmektedir. Kur’an’da ismen belirtilen üç kitap mevcuttur; Tevrat, Zebur ve İncil. Bakara Suresinin 53. ve 136. (2011: 11, 26) ayetlerinde Hz. Musa’ya Tevrat’ın; Nisa Suresinin 163.ayetinde ve İsrâ suresinin 55.ayetinde (2011: 113, 307) Hz. Davud’a Zebur’un; Bakara suresinin 136. (2011: 26) ayetinde Hz. İsa’ya İncil’in ve Maide suresinin 48. ayetinde (2011: 126) Hz. Muhammed’e Kur’an’ın gönderildiği belirtilmektedir.

Tanrı tarafından peygamberlere vahiy yoluyla gönderildiğine inanılan kitaplar Allah’ın kelamı olarak kabul edildiğinden kutsal mahiyet taşımakta bu yüzden onlara kutsal kitaplar denilmektedir. Elçi tayin edildiğine inanılan peygamberler de amaçlarını gerçekleştirmek için kutsal kabul edilen bu kitapları kullanmaktadır. Bugünkü şekliyle herkesin ulaşabileceği dört kutsal kitapta peygamberlerin yaşamlarından kesitler aktarılmakta, insanlara çağrılar yapılmakta, ‘doğru yol’ gösterilip ‘gaflete’ düşmeleri engellenmeye çalışılmaktadır. İnanan insanlar için somut bir delil olarak kabul edilen kutsal kitaplarda peygamberlerin bazı olağanüstü hünelerine de şahit olunmakta ve bunlar mucize olarak adlandırılmaktadır.

2. Veliler ve Menakıpnameler

Dini yayma ve din öğreticiliği vasıfları ile inançlı toplumlarda üstün konumda kendine yer bulan peygamberlerin yol gösterici işlevini bilhassa İslam dünyasının neredeyse her kesiminde yürüttüğü düşünülen ve “dost, ahabap, arkadaş, yardımcı, komşu” (Ocak, 2016: 24) anlamlarına gelen velilerin tarih sahnesinde yer aldığı görülmektedir. Kendini Allah’a adayan ve Allah tarafından dost kabul edildiği düşünülen veliler, yaşamlarını devam ettirip yurt tuttıkları coğrafyalarda etrafını saran müritleri ile beraber inandıkları dini yaymak için mücadele ederler. Velilerin bu mücadeleleri ölmeden önce veyahut öldükten sonra kaleme alınmış olan ve menakıpname adı verilen eserlerde aktarılmaktadır. Aynı zamanda bu eserlerde velilerin çeşitli mucizevi eylemler gerçekleştirdikleri görülmekte ve bu eylemler kutsal kitaplarda bazı peygamberlere atfedilen olağanüstü eylemlerle benzer özellikler sergilemektedir.

Köken itibarıyla eskilere dayanan veli kültü içerisinde herkesin veli olmayacağı, veli olmanın belli hususları ve zorlukları olduğu bilinmektedir.¹ Bir veli, veli olabilmenin temel şartlarını yerine getirebilirse Allah’ın da takdiriyle velâyet makamına erişebilir. Velâyet makamına gelen bir veliyi Allah’ın her türlü kötülük ve beladan koruduğuna hatta başka Müslümanlarda bulunmayan bazı olağanüstü özellikleri ona lütfedeceğine inanılır (Ocak, 2016: 26). Allah’ın diğer Müslümanlarda bulunmayıp velâyet makamına erişen velilere takdim ettiği bu olağanüstü özellikler menkıbelerde çokça karşımıza çıkan kerametlerdir. Dokuzuncu yüzyıldan itibaren kullanılmaya başlayan menakıp, velilerde meydana gelen olağanüstü hal ve hareketlerle kerametleri aktaran küçük hikâyeler anlamına gelmektedir² (Ocak, 2016: 21). Birbirleriyle benzerlik gösteren menkıbevi anlatılar, toplum üzerinde belli etkisi olan, çeşitli fonksiyonları³ yerine getiren şahsiyetlerin etrafında yeniden şekillenir (Çetin ve Karademir, 2018: 305). “Halk anlatmalarının genel bir özelliği olarak karşımıza çıkan kültürel unsurları geçmişten bugüne taşıma işlevi, velilere bağlı olarak anlatılan menkıbelerin de fonksiyonları arasında tezahür etmektedir” (Savaş, 2019: 836). İçerisinde birçok veliye dair keramet barındıran ve tasavvuf ehli açısından önem arz eden menkıbeler, çoğunlukla mahiyetini oluşturan bu zatların vefatlarından sonra halk tarafından kendilerine isnat edilmiştir.

3. Bir İnanç Motifi: İnsan veya Hayvan Diriltme

Şamanların, Buda rahiplerinin, Hristiyan azizlerinin ve tasavvuf ehli velilerin menkıbevi hayat hikâyelerinde keramet adıyla nakledilen birbirinden ilginç harikulade olaylar silsilesine rastlanmaktadır. Bu harikulade olaylardan bir tanesi de Tanrı’nın elçileri olarak kabul gören peygamberlerde zuhur eden ölülerini diriltme motifidir. Ahmet Y. Ocak (2013) inanç motifleri olarak ele aldığı kerametleri incelerken diriltme motifini *kemiklerden diriltmek* ile *ölü insan veya hayvan diriltmek* şeklinde iki ayrı başlıkta ele almıştır. Bu incelemede Ocak, ölü insan veya hayvan diriltmeyi Kitab-ı Mukaddes⁴, kemiklerden diriltmeyi ise Şamanizm kaynaklı inanç motifi olarak değerlendirmiştir. Bazı halk inanışlarına göre ruhun kemiklerde bulunması kemiklerden diriltmenin temelinde yatan düşüncenin sebeplerinden biridir. Türk halkları arasında da rastlanan bu inanış, kemiğe saygı duyulmasını gerekli kılmış ve yenilen her hayvanın kemiğinin titizlikle korunmasına vesile olmuştur. Ocak’a (2013: 170) göre bu durum, yeniden dirilişin kemikler vasıtasıyla gerçekleşeceğine inanılmasından kaynaklanmaktadır. M. Eliade’ye (2014: 98, 211) göre avcı-çoban halkların inanışlarında kemik, insan ve hayvanın içerisinde yer aldığı büyük yaşamın öz kaynağını temsil eder. Bu sebeple ölen hayvanların kemiklerinin korunması ya da ölen insanların gömülmesi yahut yüksek yerlere kaldırılması yeniden dirilişin kemiklerden olacağı yönündeki umuttan kaynaklanmaktadır. Çünkü kemik, “ruhun barındığı yerdir ve dolayısıyla tekrar dirilme nesnesidir.” (Bayat, 2015: 248). Bu bakış açısıyla ölen hayvanın yeniden doğması için kemiklerinin titizlikle korunmasının altında yatan sebep de yine ölenin ruhunun varlığını kemiklerde devam ettirdiğine dair inanıştan kaynaklanmaktadır⁵ (Roux, 1999: 135).

Ahmet Y. Ocak’ın Kitab-ı Mukaddes kaynaklı ele aldığı kemikten diriltmenin haricinde kalan ölü insan veya hayvan diriltme ile ilgili örneklerin veli menkıbelerinde sıkça yer aldığı görülmektedir. Kutsal kitaplarda mucizevi bir özellik olarak peygamberler üzerinden, menkıbelerde ise keramet unsuru olarak veliler üzerinden aktarılan diriltme motifini Ali Osman Abdurrezzak (2017: 164) “yaratılış mitinin insandaki tezahürü” şeklinde açıklamaktadır. Kutu olan, kut barındıran bir insan, Tanrı’nın kendisine bahsettiği lütufla gök ve yeraltı arasında bulunan kişiöğlunun yaşadığı yeryüzündeki düzeni sağlayabilir. Bu açıdan bakıldığında ölülerini diriltme, kaderin bir ölçüde yanlış ilerlediğini varsayarak bu ölümün vaktinden önce

gerçekleşen bir hata olup bu hatanın düzeltilmesi gerektiği gibi bir bilinçaltından kaynaklanabilir. Velilerin böyle bir lütfâ sahip olacağına ve ölmemesi gerektiği düşünülen birini diriltmek bu hatayı düzeltebileceklerine inanmak velilere atfedilen kutsallık derecesini gözler önüne sermektedir.

3.1. Peygamber Mucizesi Olarak Diriltme

İslam âlimleri tarafından varlığı tartışmasız kabul gören mucize sözlükte, “Peygamberlerin kendilerine inanmayan insanlara peygamberliklerini ispat etmek amacıyla Allah’ın iznine bağlı olarak gösterdikleri olağanüstü olaylar, hâller, tansık.” (Türkçe Sözlük, 2011: 1701) şeklinde açıklanmaktadır. Allah, emrettiği dini insanlara yayması için gönderdiği elçilerine kendilerinin peygamber olduklarını, ilahi kudret tarafından seçilmiş kişi olduklarını göstermek için onlara sıra dışı özellikler bahşetmiştir. Buradaki esas amaç, elçilerin sözüne inanan, elçilere zulmedip onları yalancılıkla suçlayan insanlara karşı varlıklarını maddi bir delil olarak sunmaktır. Yeni bir dinin ve o dinin peygamberinin varlığını kabul etmeyen insanlar, ‘ben peygamberim’ diyen kişilerden hem dinlerinin varlığına hem de kendi peygamberliklerinin gerçek olduğuna dair bir delil isteyip bunları ispatlamalarını talep etmiştir. İsmi bilinen dört kutsal kitaptan anlaşıldığı üzere Allah, elçi tayin ettiği bu kişilerin insanlar karşısındaki imtihanlarından başarıyla geçerek peygamberliklerini ispatlamaları için onlara mucize adı verilen ve sıradan insanlarda görülmesi mümkün olmadığına inanılan çeşitli olağanüstü güçler vermiştir. Allah’ın elçilerine bahşettiğine inanılan bu mucizevi güçler insanların yeni dini ve peygamberini kabul edip ona intisap ederek destek vermesine vesile olmuştur. Kutsal kitaplarda pek çok mucizevi olaylarına şahit olunan peygamberlerin bu üstün güçlerinden bir tanesi de ölmüş insanları veya hayvanları diriltmek onların yaşamaya devam etmelerini sağlamaktır. Peygamberlerin ölüleri diriltme mucizesine Tevrat, İncil ve Kur’an’da rastlanırken Zebur’da peygamberlerin diriltme mucizesine dair bir bilgiye rastlanmaktadır.

Hız. Musa’ya indirilen ve ismi bilinen ilk kitap olan Tevrat’ta diriltme mucizesinin İlyas ve Elişa peygamberler üzerinden aktarıldığı görülmektedir. İlk olarak I. Krallar’da İlyas peygamberin dul bir kadının hastalıktan ölen oğlunu dirilttiği görülmektedir. Allah, Hız. İlyas’a Sarefat kentine gidip yerleşmesini emreder ve onu kendisine yiyecek vermesi için bir kadının evine gönderir. İlyas Peygamber kadının evine gider ve orada yaşamaya başlar ancak kadının hasta oğlu ölür. Bunun üzerine İlyas, oğlanı alıp yatağına yatırır ve üstüne üç kez kapanarak “Ya RAB Tanrım, bu çocuğa yeniden can ver.” diye dua eder. Bu dua üzerine ölen çocuk dirilerek yaşama döner. Bu vesileyle kadın “Şimdi anladım ki, sen Tanrı adamısın ve söylediğin söz gerçekten RAB’bin sözüdür” diyerek Tanrı’ya ve onun elçisine inanır (17/17-23: 378-379). Buradan anlaşılacağı üzere Hız. İlyas, bedenini ölen çocuğun üzerine kapatarak onunla kendi bedeni arasında kurduğu temas ve ettiği dua ile ölmüş bir çocuğun yeniden ruhunun geri gelmesini sağlayarak onu yaşama kavuşturuyor. Bu vesile ile Hız. İlyas’ın mucizesine tanıklık eden çocuğun annesi de bunu bir insanın yapamayacağını, bunu yalnızca Tanrı’nın ve O’nun izin verdiği elçisinin yapabileceğine kanaat getirerek inanma yolunu seçiyor. İlyas’ın göstermiş olduğu bu mucize kendisine yeni bir inanan kazandırarak onun elçilik görevini yerine getirmesinde başarılı olmasını sağlıyor.

Tevrat’ta yer alan bir diğer diriltme mucizesi II. Krallar’da (4/18-37: 392-393) Elişa Peygamber üzerinden nakledilmektedir. Elişa’nın ‘Tanrı adamı’ olduğuna inanan Şunemli zengin bir kadının çocuğu olma ihtimali yokken Elişa kendisine bir yıl sonra çocuğu olacağını söyler ve söylediği gibi de olur. Ancak çocuk büyüdüktan bir süre sonra ölür. Kadın Elişa’nın yanına gelir, olanları anlatır ve istediğini gerçekleştirirse “Yaşayan RAB’bin adıyla başın üzerine ant içerim ki, senden ayrılmayacağım” der. Bunun üzerine Elişa Peygamber çocuğun yanına gelir ve Rab’be yalvarmaya başlar. Bu esnada çocuğun üzerine kapanır ve bir süre sonra çocuğun bedeni ısınmaya başlar⁶. Tevrat’ta yer alan bu diriltme mucizesinde görüldüğü üzere yine önce Tanrı’ya yalvarış ardından da ölen çocuğun üzerine kapanmak suretiyle bedenleri birbirine nüfuz ettirip soğuk bedeni ısıtarak çocuğa can gelmesinin yaşandığı görülmektedir. Elişa Peygamber, çocuğunu geri getirdiği takdirde kendisinin yolundan gideceğine ant içen bu kadının dediğini gerçekleştirmesini sağlamak için çocuğun yeniden diriliş mucizesini gerçekleştirir ve kadın bu mucize karşısında Elişa’nın ayaklarına kapanarak önünde eğilir. Bu vesileyle gerçekleştirdiği bir mucize hem Tanrı’ya ve O’nun dinine hem de peygamberliğine inanılmasına aracı olur.

Tevrat'ta İlyas ve Elişa peygamberler üzerinden nakledilen diriltme mucizesinin İncil'de İsa Peygamber üzerinden anlatıldığı görülmektedir. Hz. İsa'nın ölüleri diriltmesine dair üç ayrı metin bulunmaktadır. Bunlardan bir tanesi Matta (9/18-26: 1020), Markos (5/21-43: 1058-1059) ve Luka (8/40-56: 1095-1096)'da olmak üzere üç ayrı yerde aynı şekilde nakledilmektedir. Kıssaya göre bir gün havra yöneticisi Hz. İsa'ya gelip "Kızım az önce öldü. Ama sen gelip elini onun üzerine koyarsan, dirilecek" der. Hz. İsa, yöneticinin evine gelir, "Çekilin! Kız ölmedi uyuyor," der ve kızın elinden tutup kaldırır. Kız hiçbir şey olmamış gibi ayağa kalkar. Burada dikkat çeken nokta havra yöneticisinin İsa'nın seçilmiş kişi olduğunu kabul etmesi ve elinin kızına değmesiyle kızının dirileceğine inanmasıdır. Bu kıssada Elişa ve İlyas peygamberlerdeki gibi Tanrı'ya yalvardıktan sonra ölünün üzerine kapanarak dirilmesini sağlamak yerine yalnızca elini tutup "Kalk" demesiyle dirilişin gerçekleştiği görülmektedir. Bu kıssaya benzeyen bir başka metin Luka'da (7/11-17: 1092) yer almaktadır. Nain denilen bir kente giden İsa, orada tek oğlunu kaybeden bir kadının ağladığını görerek ona acır ve cenaze sedyesine dokunarak "Sana söylüyorum, kalk!" der. Bu komutun duyulmasıyla birlikte ölü dirilir ve oturup konuşmaya başlar. Burada İsa'nın mucizesine şahit olan insanlar, aralarında büyük bir peygamber olduğunun farkına varır ve hatta Tanrı'nın halkın yardımına geldiğine inanarak O'nu yüceltmeye başlarlar. Diğer peygamberlerde olduğu gibi İsa'nın diriltme mucizesinde de insanlar şahit oldukları bu güç karşısında bir Tanrı'nın ve peygamberin varlığına iman ederler. İsa'nın diriltme mucizesini gerçekleştirdiği son metin ise Yuhanna'da (11/17-46: 1141-1142) nakledilmektedir. Bu kıssada diğerlerinden farklı olarak İsa'nın gömülmüş bir adamı dört gün geçmesine rağmen mezarından dirilttiği görülmektedir. Aynı zamanda burada mucizenin gerçekleştirilmesinden evvel "Baba, beni işittiğin için sana şükrediyorum. Beni her zaman işittiğini biliyordum. Ama bunu, çevrede duran halk için, beni senin gönderdiğine iman etsinler diye söyledim." şeklinde bir Tanrı'ya yalvarış görülmektedir. Burada açık bir şekilde Hz. İsa'nın insanların iman etmesini ve kendisinin peygamberliğine inanmalarını sağlamak amacıyla mucizeyi gerçekleştirmek istediği görülmektedir.

Dört kutsal kitabın sonuncusu olan Kur'an'da da diriltme mucizesinin gerçekleştiği görülmektedir. Ancak Kur'an'da tespit edilen örneklerin hepsinin yalnızca hayvan diriltmeye yönelik olması dikkat çekicidir. Bu hususta ilk olarak İncil'de üç insanı diriltten İsa'nın Kur'an'ın Âl-i İmrân suresinin 49.ayetinde çamurdan yaptığı kuşlara üfleyerek can verdiği "Şüphesiz ben size Rabbinizden bir mucize getirdim. Ben çamurdan kuş şeklinde bir şey yapar, ona üflerim. O da Allah'ın izniyle hemen kuş olur." (2011: 65) şeklinde nakledilmektedir. Burada doğrudan ölüyü diriltmekten ziyade cansız bir varlığa can vererek dolaylı diriltmeyle karşılaşmaktadır. Ancak dikkat edilmesi gereken nokta dirilişin İsa'nın nefesinden gerçekleşmesi ve bunun Allah tarafından inanmayanlar için doğrudan bir delil olmak suretiyle gönderilmiş olmasıdır. Yeniden dirilişin Allah'ın kudretlerinden birisi olduğunu vurgulayan bir başka kıssaya Bakara suresinde rastlanmaktadır. Surenin 258.ayetinde yeniden dirilmeyi inkâr eden bir hükümdar, 259.ayetinde yeniden dirilmeyi yadırgayan ve sonuçta bunu öğrenip iman eden kimsenin durumu, 259.ayetinde ise yeniden dirilmeye inanan ve sonuçta mutmain olan Hz. İbrahim'in durumu nakledilmektedir (Ateş, 2016: 17). Bakara suresinin 260.ayetinde (2011: 52) Hz. İbrahim'in Allah'a "Rabbim! Bana ölüleri nasıl dirilttiğini göster" diye sorması üzerine Allah, "Öyleyse, dört kuş tut. Onları kendine alıştır. Sonra onları parçalayıp her bir parçasını bir dağın üzerine bırak. Sonra da onları çağır. Sana uçarak gelirler" cevabını verir. Burada parçalanan her kuşun yeniden dirilmesi peygamber mucizesinden ziyade Allah'tan maddi delil talep eden peygamberin isteği üzerine Allah tarafından gerçekleştirilen bir kudret olarak görülmektedir. Daha önceki örneklerde peygamberler, kendilerini sınavan insanlara karşı peygamberliklerine açık bir delil sunmak üzere mucize gösterirken burada durum bir peygamberin doğrudan Allah'tan maddi delil istemesiyle gerçekleşmektedir. Ancak burada dikkat edilmesi gereken bir husus var ki o da İbrahim Peygamberin Allah'ın güç ve kudretine inanmadığı için böyle bir delil istemediğidir. Abdurrahman Ateş'e (2016: 19) göre bu durum, "Hz. İbrâhîm'in ölüleri nasıl dirilttiğini kendisine göstermesini Allah'tan istemesi, Allah'ın ölüleri diriltmeye gücünün yetip yetmeyeceğine dair bir soru değil, hem soran hem de sorulan kimse tarafından durumu bilinen bir hususun nasıl olduğunu anlamaya dair bir sorudur. Bu, tıpkı Allah'ın sözlerini işiten Hz. Musa'nın, en küçük bir şüphe olmamasına rağmen Allah'ı görmek istemesi ya da kendisine Yahya'nın müjdelenmesine inandığı halde Hz. Zekeriyâ'nın, buna dair bir işaret istemesi gibi değerlendirilebilir."

Kur'an'ın Kehf suresinin 60-65. ayetlerinde (2011:322-323) Hz. Musa yanında bir gençle denizde yolculuğa çıkar. Bu yolculukta yemek için balık tutarlar ve iki denizin birleştiği yere vardıklarında Hz. Musa

gence balıkları getirmesini söyler. Ancak genç, balıkları unuttuğunu söyler ve devamında “Balık şaşılacak bir şekilde denizde yolunu tutup gitmişti” der. Geri dönüp balıkları takip eden Hz. Musa bir kulla karşılaşır ve Kur’an’da bu kul “Derken kullarımızdan bir kul buldular ki, biz ona katımızdan bir rahmet vermiş, kendisine tarafımızdan bir ilim öğretmiştik” şeklinde nakledilir. Kul, Hz. Musa’nın birlikte yolculuğa çıkacağı halk arasında Hızır adıyla anılan kişidir. Kıssada yenmek üzere tutulup kenara koyulan balıkların dirilerek yeniden denize atlayıp denizde yol almaları Hz. Musa’nın varlığının nakledildiği bir olayda gerçekleşmesinden ötürü onun mucizevi bir belirtisi olarak algılanabilir. Bunun benzeri bir durumu da İslam âlimleri arasında peygamber olup olmadığı kesin olarak bilinmeyen ve Kur’an’da adı yalnızca Tevbe suresinde geçen Üzeyir üzerinden nakledilen Bakara suresinin 259.ayetinde görülmektedir. Bu kıssada Hz. İbrahim gibi Allah’ın yeniden diriltişini merak eden birini Allah öldürür ve onu yüzyıl sonra yeniden diriltir. Kendisinin bir gün ölü kaldığını sanan kişiye Allah “Bir de eşeğine bak! (Böyle yapmamız) seni insanlara ibret belgesi kılmamız içindir. (Eşeğin) kemikler(in)e de bak, nasıl onları bir araya getiriyor, sonra onlara nasıl et giydiriyoruz?” (2011: 52). Burada kemiklerden diriltme hadisesine rastlanmakta ancak bu bir peygamber üzerinden değil Allah’ın kudretini merak eden bir kuluna doğrudan gücünü göstermesinden kaynaklanmaktadır. Ancak burada eşeğin kemiklerine et giydirilmesi, menkıbelerde nakledilen kerametlerde rastlanan kemiklerden diriltme hadiseleriyle benzerlik göstermektedir.

3.2. Veli Kerameti Olarak Diriltme

Türkler, çeşitli vesilelerle farklı kültür çevrelerinden etkilenmiş ve farklı dinleri benimsemeyi tercih etmiş ancak her birinde eski inanç sistemlerini bazen aynı şekilde bazen de yeni girdikleri dine uygun hâle getirerek yaşatmaya devam etmiştir. Bu durum, dinamik ve bütünlük sağlama özelliğine sahip olan kültürün, toplumların değişen inanç sistemlerinin eskilerden taşıdığı izlerin yok olmasına izin vermemesi (Özdemir, 2013: 145) şeklinde açıklanabilir. Kültürün kolay bir şekilde bütünleşmeyi sağlayan aracı ise dindir (Köse ve Ayten, 2010: 35). İnsanların psikolojik ihtiyaçlarına cevap veren, eski niteliklerini kaybetmeden katbekat üstüne yeni kültürel unsurlar eklenerek büyüyen velilik müessesesi kültürel bütünleşmeyi sağlayan dinsel unsurlardan bir tanesidir. Dost, ahabap anlamlarına gelen veli kelimesi Kur’an’ın Yûnus suresinin 62.ayetinde yer alan “Bilesiniz ki, Allah’ın dostlarına hiçbir korku yoktur. Onlar üzülmeyeceklerdir de.” (2011: 232) cümlesine dayanarak “Allah’ı seven, dost edinen ve Allah tarafından sevilen, dost edinilen kişi manasında kullanılmaya başlanmış ve tasavvuf tarihi boyunca gelişmeler göstererek pek çok tarifi yapılmıştır.” (Özçelik, 1995: 229). Velilere karşı duyulan bu derin sevgi ve saygı velilik müessesesinin etrafında bir kült çemberi oluşmasını sağlamıştır⁷. İslamiyet’in kabul edilmesiyle birlikte Anadolu’nun dört bir tarafına yayılan veliler aracılığıyla hem İslam dini hem de Türk varlığı Anadolu’da etkin hâle gelmeye başlamıştır. Çünkü veliler, Türk-İslam kültür ve medeniyetinin teşekkülünde, ordular ile geniş halk kitlelerinin manevi gücünü, hayat felsefesini kurmakta etkin rol oynayan önemli şahıslardır (Kaplan, 2016: 120). Bu sebeple velilerde zuhur eden mucizevi hâllerin herkes tarafından duyulması gerekir. Bunu sağlayan da menakıpname adı verilen, velilerin doğumundan ölümüne yaşamsal süreçlerini olağanüstü şekilde ve üstünlük arz ederek aktaran, içerisinde mucizevi hikâyeler barındıran eserlerdir. Zaten İslamiyet öncesinde kamlara, baksılara atfedilen pek çok olağanüstü meziyetle benzerlik arz eden bu menkıbevi hikâyeler, kendisine aşına olan halkın dikkatini çeker ve yakınlık hissetmesini sağlar. Bu amaçla halkı etrafında toplayarak onlara dini açıdan önderlik eden velilerin ölümünden sonra tezahür eden menakıpnameler halk arasında velilerin konumlarının güçlenmesinde etkin bir araç hâline gelir.

Velilerin olağanüstü hâl ve hareketlerinden teşekkül eden menakıpnamelerde sıradan insanlarda zuhur etmesi mümkün görülmeyen pek çok harikulade olaylar nakledilmektedir. Bu hadiseler, insanların ihtiyaç duydukları her an velilerin kendilerine yardım edebileceğine dair bir inanç geliştirmelerini sağlayarak velilerin üstün insanlar olmasını kabul etmelerini sağlamıştır. Bu üstün vasıflar arasında bereket veya felaket getirmek, hastaları iyileştirmek, gelecekte haber vermek, tabiat kuvvetlerine hâkim olmak gibi pek çok olağanüstü niteliğin sergilendiği görülmekte ve bu insanüstü vasıflar keramet adıyla nakledilmektedir. "Peygamberlik iddiasıyla herhangi bir ilişkisi bulunmayan bir kişiden harikulade/olağanüstü bir hususun zuhur etmesidir." (Uludağ, 2004: 15) şeklinde açıklanan keramet hakkında İslam âlimlerinin bir tartışma içerisinde olduğu görülmektedir. Bu hususta bilhassa mutezile ulemasının mucizeyi kabul edip keramete kesin suretle karşı çıkması tartışmaların başlamasında etkili olmuştur. Mutezile⁸, mucizenin temel işlevinin

peygamberlerin, peygamberliklerini ispatlamasına yönelik gerçekleştirdiği hâller olduğunu, peygamberler dışında kalan hiçbir kimsede böyle mucizevi hâllerin zuhur edemeyeceğini hatta böyle bir durumun peygamberlik müessesesine de zarar vereceğini savunmuştur. Mutezileye karşılık ehlisünnet ise mucizenin peygamberlere özgü olup yalnızca onlarda görülebileceğini, kerametın de bazı istisnalar kaidesinde ermiş insanlarda zuhur edebileceğinin imkânı olduğunu savunmuştur (Ünverdi, 2020: 1). Hatta ehlisünnet yalnızca evliyada değil sıradan insanlarda da böyle harikulade hâllerin meydana gelebileceğini düşünmüştür (Uludağ, 2004: 266). Velilerde kerametın zuhur edip etmeyeceği tartışmaları yalnızca mutezile ile ehlisünnet arasında değil ehlisünnet ulemasının kendi içerisinde de çeşitli tartışmalara sebep olmuştur. Ancak bunlar arasındaki ortak nokta mucize peygamberlere özgüdür ve peygamberin kendisini ispatı için zuhur eder, kerametleri ise akılla mantıkla açıklanamayacak bazı harikulade hâller olarak kabul edip bu olağanüstü hâllerin yalnızca Allah tarafından gerçekleştirildiğine inanılıyor olmasıdır.

Menkıbelerde mevcut olan kerametlere halk ilgi göstermiş hatta keramet sahibi velilerin Allah'a en yakın kişi olduklarını düşünerek onların güçlerinin ilahi bir güce dayandığına, bu güçle istedikleri her şeyi yapabileceklerine inanmıştır. Bu inancı karşı çıkan sufiler, kerametın Allah'a yakınlık derecesi olmadığını, keramet göstermeyen velilerin olduğunu hatta bu velilerin keramet sahibi velilerden daha yüksek mertebede bulduklarını çünkü keramet sahibi olanların henüz yolun başındaki veliler olduğunu savunmuşlardır (Uludağ, 2004: 266-267). Ancak hiçbir görüş insanların gözünde keramet sahibi velilerin değerini düşürememiş hatta velilerden, velilerin herhangi bir eşyasından, mezarından medet umar hâle getirmiştir. Çünkü kerametler, “toplumun kültürel altyapısında mevcut olarak karşımıza çıkan folklorik malzemeler ve usturevî tasavvurlardan müteşekkildir.” (Savaş, 2019: 836). Velilerin, insanlarda büyük bir hayranlık uyandırarak etki bırakmasına vesile olan pek çok kerametleri bulunmaktadır⁹. Bu kerametlerin içerisinde ölü insan veya hayvan diriltmenin de yer aldığı görülmektedir.

Menakıpnamelerde veli kerametleri arasında görülen diriltme motifinin, peygamber mucizesi olarak kutsal kitaplarda varlığına rastlanan örneklere oldukça benzediği görülmektedir. Bu durumu açıklayıcı bir örnek Hünkâr Hacı Bektaş'a atfedilen bir keramette görülmektedir. Rivayete göre Hacı Bektaş bir gün kavga eden iki çocuktan birinin kaza ile öldüğünü görür. Çocuğun bedeni Hacı Bektaş'ın yanına getirilir, o da çocuğu hırkasıyla örtüp elini yüzüne sürer. Bunun üzerine çocuk dirilir ve ayağa kalkar (Gölpınarlı, 1958: 67). Benzer bir örnek Mevlana üzerinden nakledilmektedir. Kıssaya göre başı bedeninden ayrılmış bir kişi Mevlana'nın başı alıp bedenın üzerine koymasıyla yeniden dirilmektedir (A. Eflâki, 2012: 576). Dokunarak diriltmenin hayvanlar üzerinde de etkili olduğunu gösteren bir rivayete göre Manisa'nın Akhisar ilçesi evliyasından Sarı Ahmet Paşa'nın yolda yürürken dokunduğu ölü bir köpeği dirilttiğine inanılmaktadır (Candan, 2018: 137). Bu örneklerde görüldüğü üzere İslam dünyasında derin etkiler bırakan velilerin bu kerametleri, peygamberlerin kutsal bedenleriyle ölülerin üzerine temas ederek onları diriltmesi mucizesiyle benzerlik göstermektedir. Burada dikkat çeken husus velilerin peygamberler gibi kutsal bir bedene sahip olabileceği ve bedenleriyle dokundukları her şeyi değiştirebileceklerine inanılıyor olmasıdır. Bu inancı göre böyle bir kerameti ancak Allah'ın kendisine dost edindiği kişiler gerçekleştirebilir ve Allah, dostlarına böyle harikulade güçler bahşedebilir. Peygamberlerin mucizevi diriltmelerine benzeyen bir başka keramet örneği ise seslenme ile ölüleri diriltmektir. Elisha, İlyas ve İsa peygamberlerde görülen komut vererek diriltme mucizesi veli kerametlerinde benzer bir şekilde nakledilmektedir. Üç oğlunu veba salgınından dolayı kaybeden Pîr Ebi Sultan bu acıya daha fazla dayanamaz ve üçüncü oğlunun yanına giderek Tanrı'ya seslenir, ardından oğlunun elini tutan Pîr Ebi “Kalk oğul” der ve Tanrı'nın emriyle oğlan dirilip ayağa kalkar (Gölpınarlı, 1958: 89). Benzer bir kerameti Mevlana'nın da gerçekleştirdiğine inanılmaktadır. Rivayete göre çok sevdiği neyzenini kaybeden Mevlana, neyzeninin evine gider ve kapıdan içeri girer girmez “Aziz dost Hamza kalk!” diye seslenir. Hamza ise “Buyur” diyerek ayağa kalkar ve ney çalmaya başlar¹⁰ (A. Eflâki, 2012: 221). Ölü bedene seslenerek onu diriltmenin yanında mezarda yatan bir ölünün mezarından dirildiğini aktaran rivayetler de mevcuttur. Bir kıssaya göre Hz. Ali'yi sevdiği için öldürülen Ümmü Fervet isimli bir kadın vardır. Bu duruma çok üzülen Hz. Ali, kadının kabrine gider ve “Ey Ümmü Fervet, Allah'ın izni ile kalk!” der. Bu seslenmenin ardından kadın dirilerek kabrinden çıkar¹¹ (Türkan, 2016: 154). Seslenme ile diriltme örneklerinde yalnızca insanların değil hayvanların da diriltildiği görülmektedir. Ebû Hüseyin Nûrî'nin bir eşeğe “Çüş! Haydi kalk, yatıp uyunacak yer mi burası?” (F. Attâr, 2012:432-433) diyerek onu dirilttiği nakledilmektedir. Peygamberlerin diriltme mucizesini andıran bir keramet örneğinde de Baba

İlyas'ın torunu Âşık Paşa'nın halifelerinden biri olan Ebûbekir'in ölü arıları avucuna koyarak nefesiyle dirilttiği görülmektedir (Ocak, 2013: 265-266). Burada anlatılan veli kerametinin Kur'an'da yer alan Hz. İsa'nın çamurdan yaptığı kuşlara üflemesiyle can vermesi kıssasına oldukça benzediği görülmektedir.

Allah dostu velilerin ölüleri diriltme kerametinin peygamber mucizeleriyle görülen benzerliklerinin yanı sıra bazılarında peygamberlerin dualarını da kullandığı görülmektedir. Türk tarihi ve edebiyatının iz bırakan kahramanları arasında adları zikredilen, eserlerde İslam dinini yayma hususunda büyük bir özveri gösterdikleri anlatılan Sarı Saltık ile Seyyit Battal Gazi üzerinden nakledilen kıssalarda buna dair örnekler bulmak mümkündür. Her iki liderin de peygamber duasını kullanarak pek çok kişinin Müslüman olmasını sağladığını aktaran bu rivayetler birbirine oldukça benzemektedir. Battal Gazi Destanı'nda yer alan bir kıssaya göre Şamiliye Kalesi'ni fetheden Seyyit Battal Gazi, bu kalede uzun süredir esir olan Asım Pîr'in ögüdüne bağlı olarak gidip İlyas Peygamber'in duasını öğrenir. Bu duayı okuyarak istediği ölüyü diriltilebilen Battal Gazi, kâfirler karşısında gösterdiği bu kerametten dolayı 250 bin kâfirin Müslüman olmasını sağlar¹² (Köksal, 1984: 173). Sarı Saltık üzerinden nakledilen benzer rivayete göre ise bir şehrin halkı Sarı Saltık'a 'eğer bir ölüyü diriltirse Müslüman olacaklarını' söyler. Peygamber olmadığı için bunu yapamayacağını söyleyen Saltık kırk gün kırk gece ibadet eder. Kırkıncı gün duvar yarılr, Hızır gelir ve Saltık'a İsa Peygamberin duasını öğretir. Saltık mezardaki ölüyü bu dua ile diriltir, buna şahit olan kırk bin kişi Müslüman olur (Demir ve Erdem, 2007: 282-283). Her iki örnekte görüldüğü üzere peygamberlerin, kendilerine bahşedilen elçilik görevini inanmayanlar karşısında ispatlamak zorunda kaldığı zamanlarda zuhur eden mucizevi olayların hem Sarı Saltık da hem de Battal Gazi de aynı sebeplerle zuhur ettiği görülmektedir. Her ikisinin de amacı İslam'ı benimsememiş kişileri İslam'la tanıştırmaktır. Ancak bu uğurda tıpkı peygamberler gibi sınanmalara tabi tutulmakta ve Allah tarafından kendilerine olağanüstü bir güç bahşedilerek insanlara bunu kanıtlayıp İslam'ın yayılmasına vesile olmaktadır. Sebep ne olursa olsun bu şekilde zuhur eden kerametlerde peygamberlere dair bir şeyin kullanılıyor olması gücün aslında velide değil Allah'ta ve Allah'ın elçi tayin ettiği seçilmiş kişiler olan peygamberlerde olduğunu göstermektedir. Bu durum tıpkı ocaklı kişilerin ölüyü diriltmek, kesilmiş uzvu yerine koymak gibi tedavilerde peygamberlerin yahut ermiş yüce kişilerin tükürüklerini kullanmalarında da (Boratav, 2013: 131) karşımıza çıkmaktadır.

Ölüleri diriltme motifinde ayrı bir paragraf açılarak değerlendirilecek başka bir unsur da kemiklerden diriltmedir. Ahmet Y. Ocak'ın Şamanizm kaynaklı bir inanç motifi olarak ele aldığı kemiklerden diriltmenin menakıpnamelerde sıklıkla yer aldığı görülmektedir. Bu konuda akla gelen ilk örnek ise Hacı Bektaş Veli'nin misafir olduğu bir dervişin kuzularını diriltmesidir. Kıssaya göre derviş, ne kadar koyunu kuzusu varsa hepsini Hacı Bektaş için kurban eder ancak Hünkâr'ın gönlü buna razı gelmez. Erenler, pişip yenen her kuzunun kemiğini kendi derisinin içine koyar, başını ve ayağını da derinin içine bırakarak hepsini bir damın içine doldurup kapıyı kapatır. Hünkâr, iki rekât namaz kılıp dua eder, ellerini yüzüne sürer ve kapıyı açmalarını emreder. Kapı açıldığında ise kurban edilen tüm hayvanların canlı bir şekilde durduğu görülür (Gölpınarlı, 1958: 72). Burada zuhur eden keramet benzer örneklerine sık rastlanmaktadır. Örneğin Harun adlı bir velinin her ders sonrası kesip yediği ardından dua ederek dirilttiği koyun (Peker, 2015: 166); Etyemez Baba'nın bütün olarak kızartılıp pişirilmiş koyunu bir sihir işaretiyle diriltmesi (Aslan, 2006: 252); Abdülkadir Geylani'nin önüne konulan pişmiş tavuğu yedikten sonra elini kemiklerin üzerine koyup "Kemiklere hayat veren Allah'ın izniyle kalk" deyince tavuğun canlanması (Uludağ, 2004: 33); Hakîm Ata'nın oğlu Hubbî Hoca'nın ziyafete çağrılmadığı için kızarak kerametiyle kesilen öküzleri tekrar diriltmesi (Köprülü, 2016: 157) ve Muhyiddin-i Arabi'nin evlendiği gece bir tavuğu tek başına yemesi, tavuk sorulduğunda ise onu tekrar kemiklerinden diriltmesi (Atasever, 2012: 44) gibi rivayetleri çoğaltmak mümkündür. Bu örnekler bakıldığında dikkat çeken husus İslam öncesi inançlarla İslam sonrası inançların kaynaşmış olmasıdır. Bilhassa kemiklerden diriltmede bu durum daha net anlaşılmaktadır. Şamanizm kaynaklı olduğu kabul edilen kemiklerden diriltme, dünyanın pek çok yerinde bilhassa ilkel kabilelerde sık görülen bir inançtır ve bu örneklerde olduğu gibi kemikler yeniden dirilişin güvencesi olarak kabul edilip özenle korunmaktadır¹³. Burada İslam öncesi bir inanış ve uygulama olarak karşımıza çıkan kemiklerden diriltmede velilerin diriltme işlemi öncesi namaz kılıp dua etmesi ise İslam inancının diriltmeye nasıl yerleştirildiğini açıklayan güzel bir örnektir. İslam dininde yeniden diriliş/diriltme mutlak surette Allah'a aittir ve yalnızca Allah'ın elçi tayin ettiği kişiler mecbur kaldıkları durumlarda diriltmeyi gerçekleştirebilir. Böyle bir inanışta velilerin diriltmeyi gerçekleştirmesi için dini inanca uygun bir araç gerektiği gibi İslam

öncesi bir inanış olan kemiklerden diriltmenin de İslam'a uygun bir hâle getirilmesi gerekmektedir. Bu örneklerde diriltmeyi sağlayan İslami araçların namaz ve dua olduğu görülmektedir. Ayrıca yalnızca kemiklerden diriltmede değil diriltmenin her örneğinde velilerin İslam'a uygun bir araç kullandığı görülmektedir. Rivayetlerde bu araçlar namaz ve dua olduğu gibi bir peygamber duası yahut peygamber davranışlarını taklit etme (ölüye seslenme, ölünün bedeniyle temas etme vb.) şeklinde farklı uygulamalarla gerçekleştirilmektedir. Keramet örneklerinde görülen benzer unsurların yanı sıra nihai amacın her iki tür arasında farklı olduğu anlaşılmaktadır. Peygamber mucizelerini aktaran her kıssada 'eğer yaparsan dine gireceğim' şeklinde bir dayatma ile zuhur eden mucizevi güç karşımıza çıkarken kerametlerde böyle bir dayatmanın nadir olduğu görülmektedir. Ancak belirtmek gerekir ki böyle bir farklılık diriltme motifinde tespit edilmiş olup diğer keramet örneklerinde var olup olmadığı bilinmemektedir.

Diriltme esaslı veli kerametleri zuhur ederken velinin öncelikle namaz kılıp Allah'a yalvarması neticesinde diriltmenin gerçekleştiğini aktaran örnekler mevcuttur. Bunlara, Ebu Yusuf Hemedani'nin ölen bir çocuğa dua etmesi üzerine çocuğun dirilmesi (Uludağ, 2004: 33); Keçeci Baba'nın bir çocukla kazana atılması, kazanın kapağı açıldığında güle dönen çocuğun velinin duasıyla tekrar dirilmesi (Keskin, 2004: 95); tahta kılıçla bir katırı ikiye bölen Hacım Sultan'ın dua ederek katırı dirilmesi (Ocak, 2013: 266); Hacca gitmek için yola koyulan Rabia Hatun'un bineği ölünce dua edip bineğin yeniden canlanması (Uludağ, 2004: 33) şeklinde aktarılan menkıbe örneklerini vermek mümkündür. Namaz ve dua, bu rivayetlerde gerçekleşen diriltme hadiselerinin her birinin Allah'ın inayetiyle meydana geldiğine inanıldığını kanıtlayan iki önemli unsurdur. Örneklerde görüldüğü üzere Allah dostları sayılan veliler dirilişin gerçekleşmesi için Allah'a yalvarmakta ve dualarının kabul olmasını temenni etmektedirler. Menkıbelerde nakledilen metinlerden dirilişi sağlayanın yalnızca Allah olduğu, buna aracı olanların velilerin duaları, namazları, temennileri olduğu anlaşılmaktadır. Bu inanışlar, insanların gözünde velilerin daha üstün bir konuma gelmesine, velileri 'Allah'a yakın kişiler' hatta 'Allah'ın dost edindiği kişiler' şeklinde kabul etmelerine vesile olmuştur. Günümüzde görülen ziyaret yerlerinden medet umma, bu tarz mekânlarda dua ederek Allah'a seslenme böyle bir inanışın sonucudur. İnsanlar kendi seslerini Allah'a duyuramayacaklarını düşünerek Allah ile arasına bir aracı koymayı tercih eder. Bu araçlar da çeşitli kerametler barındıran Allah dostları arasından seçilir. Bu sebeple velilerin dualarına kutsal nitelik kazandırılmakta, 'onlar dua ederse Allah kabul eder' şeklinde bir inanışın yaratılmasına neden olmaktadır. Bu yüzden günümüzde bir veli bulamayan insanlar geçmiş yüzyıllardan bugüne gelerek ayakta kalmayı başaran türbelerden medet ummakta, bu türbelerde dua ederek aracı kılınan veli sayesinde dualarının kabul olacağına inanmaktadırlar.

Sonuç

İnsan veya hayvan diriltme, peygamber mucizeleri ile veli kerametlerinde görülen ortak bir inanç motifidir. Kutsal kitaplarda peygamberlerin diriltme mucizelerine dair örnekler incelendiğinde diriltmenin bir sınama karşısında gerçekleştirilmesi gereken zorunlu bir eylem olduğu görülmüştür. Dini yayma amacı ile Tanrı tarafından seçilen peygamberler "eğer yaparsan" diye kendisine gelen kişiler karşısında diriltmeyi gerçekleştirmekte, gösterdikleri bu mucize ile dinlerine yeni fertler kazandırmayı başarmaktadır. Peygamberlerde gerekli hâllerde zorunlu bir şekilde gerçekleşen mucizelerin keramet örneklerinde Battal Gazi ve Sarı Saltık dışında kalan menkıbelerde herhangi bir dayatmaya maruz kalmadan gerçekleştirildiği görülmektedir. Bunun, peygamber mucizeleri ile veli kerametleri arasındaki temel bir farklılık olduğu anlaşılmaktadır. Aynı zamanda tasavvuf ehli kişiler tarafından mucizenin kesin olarak kabul edildiği görülürken keramet farklı tartışmalara yol açtığı ve herkes tarafından kabul edilmediği anlaşılmaktadır. Bu durumun temel sebebinin de velilerin gösterdiği kerametlerin pek çoğunun akıl ve mantıkla bağdaşmaması, Allah'ın sevdiği kullarına bu şekilde güçler bahşedebileceği açıklamasının yetersiz kalmasıdır.

Kutsal kitaplarda görülen diriltme hadiselerinde, peygamberlerin her bir mucizesinin onlara yeni bir inanan kazandırarak Tanrı'nın verdiği görevi başarıyla yerine getirmesinde aracı olduğu görülmektedir. Mucizenin kesin suretle âlimler tarafından kabul edilmesinin temel nedeninin de bu olduğu anlaşılmaktadır. Kutsal kitaplarda pek çok kez "delil" olarak nitelendirilen peygamberler ve onların mucizevi eylemleri inananlar için birer kanıt niteliğindedir. Ayrıca bu kanıtlar onların düşüncelerini değiştirmekte önemli araçlardır. Ancak inananlar için temel nokta isteklerinin gerçekleştirilmiş olmasıdır. Kıssalardan anlaşıldığı üzere inanan, ihtiyacı doğrultusunda 'ben peygamberim' diyen birine başvurmakta ve

ihtiyacının giderilmesi neticesinde inanacağını dile getirmektedir. Bu da her mucizenin inanma ihtiyacı duyan bir insan karşısında gerçekleştirilmek zorunda bırakılan bir hadise olduğunu göstermektedir. Veli kerametlerinde yer verilen diriltme hadiselerine bakıldığında ise her bir örneğin velinin derecesini yükseltmeye yönelik bir hareket olduğu anlaşılmaktadır. Bir veli ne kadar üstün güç arz edebiliyorsa velilik makamında o denli önemli bir dereceye gelir. Böyle bir inanış neticesinde yaratılan metinlerin yine insanların inanma ihtiyacını karşılamaya yönelik olduğu anlaşılmaktadır. İslam öncesinde kamlarda/baksılarda şahit olunan olağanüstü meziyetleri unutmayan insan, İslam dini ile beraber bu güçleri taşıyan ve her zorlukta yardımına başvuracağı sıradan olmayan insanlara ihtiyaç duyar. Menakıpnamelerde yer alan kerametlerin insanların bu ihtiyacını karşılamaya yönelik yaratılar olduğu görülmektedir. Ancak burada dikkat çeken bir nokta vardır o da velilere yüklenen bu meziyetlerin aslında gerçek bir veliye yahut velilik makamına manen zarar verdiğidir. Velilerin kerametlerinin ifşa olduğunda öldüklerini veya ortadan kaybolduklarını aktaran kıssalar mevcuttur. Bu kıssalar aslında bir velinin Allah'ın kendisine bahşettiği böyle üstün bir gücü kimseye anlatmaması gerektiğini gösterir. Eğer bir veli, kendisinde beliren bir gücü başkalarına anlatırsa ifşa olacağı için bu güce bir daha erişemeyebilir. Aynı zamanda gerçek bir Allah dostunun, peygamberlerdeki gibi kendisini ispat etme ve inananları inandırmak için bir sınava tabi tutulmadığı takdirde bu gücü kendisi gibi inanca sahip olan kimselere göstermek suretiyle bir güç gösterisine kalkışmaz. İslam âlimlerinin 'eğer bir veli keramet gösteriyorsa bu onun yolun başında olduğunu ifade eder' şeklindeki açıklamaları da bu düşünceyi doğrulayıcı niteliktedir. Her mucize, peygamberlerin dünyaya gelişi amacını gerçekleştirmesinde bir basamaktır, ancak velilerin böyle bir zorunluluğu yoktur. Metinlerde görülen diriltme bazlı kerametlerin inananlar karşısında değil inananların gözünde velilerin mertebesini yükseltme, velileri daha üstün bir konuma getirme amacıyla yazıldığını düşündürmektedir. Velilerin gerçekleştirdiğine inanılan pek çok keramet bulunmakta ve bu kerametlerin yalnızca Allah'ın izniyle gerçekleştirildiğine inanılmaktadır. Ancak Tanrı'nın ilahi kudreti olarak ifade edebileceğimiz ölüyü diriltme kudretinin peygamberlere yine Tanrı'nın kendisi tarafından bahşedildiği kutsal kitaplarda aktarılırken velilerin ölüleri diriltilmesinin temel dayanağının yalnızca Allah'a olan bağlılıklarından dolayı kaynaklandığına inanmak ne derece doğru olduğu bilinmemektedir.

İslam inancında kadere iman, imanın şartlarından bir tanesidir ve kader kitabı olarak da bilinen Levhi Mahfuz'da ölümün ne zaman gerçekleşeceğini belli olduğuna inanılır. Aynı zamanda Kur'an'da "Allah, eceli geldiğinde hiçbir kimseyi asla ertelemeyiz."(Münâfikûn 63/11); "Onların eceli geldi mi, ne bir an geri kalabilirler, ne de öne geçebilirler." (A'râf 7/34, Yûnus 10/49) ayetlerinde de ölümün ertelenmeyeceği doğrudan aktarılmaktadır. Buradan hareketle velilerin ölmüş insanları veya hayvanları diriltmesi kaderin yanlış olduğunu düşünüp onu düzeltmeye kalkışma yahut kadere karşı bir isyan varlığını akıllara getirmektedir. Allah'ın ölmesini emrettiği birinin Allah dostu olarak kabul edilen kişiler tarafından yeniden diriltildiğine inanmak İslami bakış açısıyla yaklaşıldığında Allah'a ve gücüne bağlılığına ters düşmektedir. Bu ve benzeri düşünceler yaratan diriltme kerametlerine rastlanıyor olması ise halkın ve menkıbeleri oluşturan kişilerin gözünde velilerin ne denli üstün bir konumda tutulup kudretli insanlar olduklarına inanıldığını gözler önüne sermektedir.

Kutsal kitaplardan Tevrat, İncil ve Kur'an'da inananlar karşısında ispat edebilmek amacıyla peygamberlerin sergilediği mucizevi eylemler, veli kerametlerinde görülen diriltmelerin temel dayanağı olarak kabul edilmektedir. Bunun yanı sıra diriltme bahsinde ayrı bir paragraf olarak ele alınan kemiklerden diriltme örnekleri de Şamanizm kaynaklı ele alınmaktadır. Bu noktada kemik, kemiğe gösterilen özen ve yeniden dirilişin kemiklerden sağlanacağı inancı veli kerametlerinde rastlanan kemiklerden diriltme örneklerini de anlaşılır hâle getirmekte ve bu metinlerin yaratılmasında eski Türk inanışlarının etkisinin devam ettiğini göstermektedir.

Sonnotlar

¹⁴"Veli olabilmenin ilk ve temel şartı, bütün teferruat ve incelikleriyle şeriat kaidelerine uymak ve onların dışına çıkmamak hususunda âzamî titizliği göstermektir. Bundan sonra, çok sıkı bir mücahede ve riyazatla nefsi terbiye etmek

ve mümkün olabildiği kadar çok nâfile ibadet yapmak gerekir. İşte ancak bunları kusursuz yerine getirebilen kimse, eğer Allah isterse, velâyet makamına erişir. O makama geldikten sonra ise, Allah kendisini her türlü fenalıktan korur ve dualarını kabul buyurur. Hatta bir ihsan olmak üzere başka Müslümanlarda bulunmayan birtakım hârikülâde haller ihsan eder.” (Ocak, 2016: 26).

²Ahmet Y. Ocak menakıpname geleneğinin ortaya çıkışını şu cümlelerle ifade etmektedir: “Şu tarihî bir gerçektir ki, dünyanın neresinde ve hangi devirde olursa olsun, halk muhayyilesi hiç bir zaman, kendine ulaşan bir dinin resmî çerçevesi ile yetinmemiştir. Bu sebeple de, daima bir takım insanüstü kuvvetlere ve bunların ortaya koyduğu harikulade olaylara inanma meylini olabildiğince korumuş ve bunun sonucu, o dinin resmî çerçevesine popüler mahiyette ikinci bir çerçeve eklemiştir. Hatta o, çoğu defa bu resmî çerçeveden ziyade, söz konusu popüler çerçeveye bağlıdır.” (2016: 57). Aynı zamanda Türk evliya menkıbelerine bugünkü şeklini veren bir diğer faktörün Budizm olduğunu ileri süren Ahmet Y. Ocak, velilerde izhar eden olağanüstü meziyetleri Buda ve Budist azizlerin de sergilediğini ve bunları yapmaktaki amaçlarının ahlaki bir terbiye vermek ve Budizm’in kurallarını öğretmek amacını taşıyarak propaganda maksadıyla kullanıldığını açıklamaktadır. Hatta bu propagandalar aracılığıyla Orta Asya’daki Türkler, bilhassa Uygur Türkleri arasında Budizm yayılmış ve Uygur baksıları Budist menkıbelerini halka anlatmıştır (2016: 59-60). Fuzuli Bayat (2015: 279) da Şamanizm’den Budizm’e geçildiğinde Şamanın etkisini kıramayan Buda rahipler, Şamanın değerlerini ve efsanevi yönünü üstlenmiştir. Aynı durum Hristiyanlıktaki azizler için de geçerlidir. İslam dininin kabul edilmesiyle birlikte geçmişten kalan manevî unsurlar kendilerine yeni dinin içerisinde bir yer aradı ve bu yer Anadolu’da yayılan tasavvuf cereyanında, inanç sistemlerini yansıtan motifler de veli menkıbelerinde buldu. Veli menkıbelerine bugünkü şeklini veren esas unsur ise Budizm’deki aziz telakkisinin veliler etrafında gelişen kerametlerle sıkı bağlantısı olmuştur.

³Velilerin, dervişlerin vb. şahsiyetlerin Türk menakıpnamecilik geleneği içerisinde en etkin olduğu alanların Anadolu’daki Türk İslam varlığının yayılması ve korunması hususunda olduğu anlaşılmaktadır. Anadolu’da İslam’ın yayılmaya çalışılmasıyla birlikte Türk varlığının korunması önem arz etmekteydi. Bu yüzden Anadolu’nun büyük çoğunluğunda gayrimüslimlerin hüküm sürdüğü sanat, ticaret gibi alanlar kontrol altına alınmalıydı. Bu amaçla 13. yüzyıldan itibaren Anadolu’da kuvvetli bir teşkilat hâline gelen Ahi teşkilatı, Anadolu’nun her yerine veli tipine bürünmüş sanat, ticaret ehlinin göndererek bu alanlarda Türk varlığının hüküm sürmesini sağlamaya çalışmıştır. Osmanlı’nın kuruluşunda dahi önemli rol oynayan ve Ömer L. Barkan’ın (2002: 247-249) kolonizatör Türk dervişleri adını verdiği bu şahsiyetler gittikleri her yerde halka sanatı, ticareti öğretmiş, kendileriyle birlikte geldikleri yerlerin gelenek göreneklerini, dini adabı, erkânını beraberinde getirerek topluma önderlik edip Anadolu’nun dört bir köşesinde Türk varlığının etkin kılınmasını sağlamıştır.

⁴Kitab-ı Mukaddes, “Tevrat, Zebur, İncil’e verilen ortak ad.” (Türkçe Sözlük, 2011: 1450).

⁵Kemikler sayesinde hayata geri döneleceğine ya da yaşamın devam edeceğine inanılmaktadır. Bu yüzden ölü insan veya hayvanların kemikleri özenle muhafaza edilirdi. Düşmanların cesetleri ise ateş ile yok edilmeye çalışılırdı ki (Roux, 2015: 85) bu yeniden dirilişi önlemek amacıyla yapılmaktaydı. Pazırık ve Şibe kurganı gibi bazı kurganlarda cesetlerin mumyalanarak defnedilmesinin amacı da yeniden dirilişin gerçekleşebilmesi için cesedin mümkün olduğunca sağlam tutulup kemiklerin iyi korunmasıdır (Çoruhlu, 2004: 245).

⁶Tevrat’ta yer alan bu kıssa Envâru’l-Âşıkîn’de de olduğu gibi anlatılır. Ancak burada Elişa, İlyas Peygamber; dirilen çocuk ise Yusuf Peygamber olarak anlatılmaktadır (A. Bıcan, “t.y.” s.257-258).

⁷Ahmet Y. Ocak’a göre temeli Şamanist dönemde atılan, Müslüman Türklerin yaşadığı yerlerde ve Anadolu’da teşekkül eden veli kültürünün temel dayanağını İslamiyet öncesi eski Türk inanışları oluşturmaktadır. Velilerde tespit edilen ateşte yanmama, şifa verme vb. olağanüstü hâllerin Türk şamanlarında da görülüyor olması buna bir dayanak olarak gösterilmektedir. Şamanların sergilediği bu olağanüstü meziyetler pek çok tarikat ahalisinde olduğu gibi Bektaşî menakıpnemelerinde yer alan kerametlerle âdeta yeniden vücut bulur. Buna ek olarak Ocak, en eski Türk inanışlarından biri olan atalar kültürünün de veli kültürünün oluşmasında önemli bir rolü olduğunu savunmaktadır (2016: 37-39).

⁸Mutezile, “Kaderi inkâr ederek “kul, ettiklerinin yaratıcısıdır” diyen ve Tanrı’nın sıfatları konusunda sünnet ehlinde ayrılan bir felsefe.” (Türkçe Sözlük, 2011: 1715).

⁹Süleyman Uludağ kerametleri bilgi türü, güçle ilgili ve dua ile ilgili olarak üç maddede inceler; İbn Arabî, kerametleri sekiz organ üzerinden inceler (Uludağ, 2004: 23, 29-30). Pertev N. Boratav (2013: 53-55) veli kerametlerini dört ana başlık altında otuz beş madde ile sıralarken A. Y. Ocak (2016: 127-131) kerametleri sekiz ana başlık altında altmış madde hâlinde inceler.

¹⁰Mevlana'nın ölüleri diriltmesinin yanı sıra onun ölümün önüne geçebileceğini aktaran bir rivayet mevcuttur. Bu rivayete göre Mevlana ölen dervişlerinden birisi için "Neden daha önce haber vermediniz? Onun ölmesini önlerdim" diyerek orada bulunanlara kızar (A. Eflâki, 2012: 221).

¹¹Hızır'ın bin yıl yatan ölüyü dirilttiğine dair bir rivayet bulunmaktadır. Bu rivayet, Pir Sultan Abdal'ın bir manzumesinde şu şekilde yansıtılmaktadır: "Kim dokudu bin çiçekli halıyı / Kim diriltti bin yıl yatan ölüyü / Kırklar meclisine gelen doluyu / Dolduran Muhammed, içen Ali'dir" (Öztelli, 1985: 109).

¹²Benzer bir rivayeti Ahmet Y. Ocak şu şekilde aktarmıştır: Battal Gazi bir keresinde Hristiyan askerlerini kovalamaktadır. Hz. Hızır onların önelerini keser ve Müslüman olmalarını ihtar eder. Hristiyan askerler, "Eğer Battal Gazi, Hz. İsa gibi ölüleri diriltbilirse teklifi kabul edeceğiz" diye Hz. Hızır'a bildirirler. Battal Gazi bu işin altından nasıl kalkacağını düşünürken Hz. Hızır'ın tavsiyesi üzerine yalnız başına bir adada oturmakta olan İlyas Peygambere başvurur ve ondan bir dua öğrenir. Askerlerin yanına dönen Battal Gazi öğrendiği bu duayı gösterilen bir erkek ve bir kadın mezarında okur, mezardakiler dirilip ayağa kalkar. Bu olay üzerine askerler de Müslüman olmayı kabul ederler (Ocak, 2013: 267).

¹³Bu konuda detaylı bilgiler için bakınız: James G. Frazer, Altın Dal Dinin ve Folklorun Kökleri II, 2012: 119-124; Mircea Eliade, Şamanizm, 2014, 211-218.

Kaynaklar

- AHMED BÎCAN ("t.y."). *Envâru'l Âşıkîn (Âşıkların Nurları)*. Cilt 1, Tercüman Yayınları.
- AHMED EFLÂKÎ (2012). *Ariflerin Menkıbeleri*. (Çev.: Tahsin Yazıcı), İstanbul: Kabalcı Yayınevi
- ASLAN, N. (2006). "İduk" Geleneğinin Anadolu'da Yaşatılan Bir Şekli (Etyemez Köyü Hak Salımı Âdeti)", *TÜBAR*, XIX/Bahar, 245-256.
- ATASEVER, M. (2012). *Evliya Çelebi Seyahatnamesi'nde Menkıbeler (Anadolu Sahası)*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Gaziantep Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- ATEŞ, A. (2016). "Ölülerin Nasıl Diriltildiğinin Kuşlar Üzerinden Hz. İbrahim'e Gösterilmesi (Bakara 260. Âyetin Anlamı İle İlgili Bir Değerlendirme)". *İ.Ü. İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 7(1), 9-34.
- BARKAN, Ö. L. (2002). "Osmanlı İmparatorluğu'nda Kolonizatör Türk Dervişleri". *Türkler*, C. 9, 242-278, Ankara: Yeni Türkiye Yayınları.
- BAYAT, F. (2015). *Türk Mitolojik Sistemi Ontolojik ve Epistemolojik Bağlamda Türk Mitolojisi 1*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- BORATAV, P. N. (2013). *100 Soruda Türk Folkloru (İnanışlar, Töre ve Törenler, Oyunlar)*. Ankara: BilgeSu Yayıncılık.
- CANDAN, İ. (2018). *Manisa İli Akhisar İlçesinde Evliya Kültü*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Celal Bayar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- ÇETİN, İ. ve KARADEMİR, S. (2018). "Keçeci Baba'nın Bektaşî Kültüründeki Yeri". *IV. Uluslararası Alevilik ve Bektaşîlik Sempozyumu (18-20 Ekim 2018 Ankara) Bildiriler Kitabı*, 305-317.
- ÇORUHLU, Y. (2004). "Eski Türklerde Ölüm". *Cogito (Ölüm: Bir Topografya)*, S. 40, 244-269.
- DEMİR, N. ve ERDEM, M. D. (2007). *Saltık-nâme Cilt 1, 2, 3*. Ankara: Destan Yayınları.
- ELİADE, M. (2014). *Şamanizm*. (Çev.: İsmet Birkan), Ankara: İmge Kitabevi.
- FERİDÜDDİN ATTÂR, (2012). *Evliya Tezkireleri*. İstanbul: Kabalcı Yayıncılık
- FRAZER, J. G. (2012). *Altın Dal Dinin ve Folklorun Kökleri II*. (Çev.: Mehmet H. Doğan), İstanbul: Payel Yayınları.
- GÖLPINARLI, A. (1958). *Hacı Bektaş Veli Vilâyetname (Menakıb-ı Hacı Bektaş Veli)*. İstanbul: İnkılap Kitabevi.
- GÜZEL, A. (2012). *Dini-Tasavvufî El Kitabı*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- KAPLAN, M. (2016). *Türk Edebiyatı Üzerine Araştırmalar 3 -Tip Tahlilleri-*. İstanbul: Dergâh Yayınlan,

- KESKİN, Y. M. (2004). “Gelenek ve Modernlik İlişkisi Bağlamında Türkiye’de Ziyaret Olgusuna Sosyolojik Bir Bakış”. *Dini Araştırmalar Dergisi*, 6(18), 89-101.
- KÖKSAL, H. (1984). *Battalnâmelerde Tip ve Motif Yapısı*. Ankara: Başbakanlık Basımevi.
- KÖPRÜLÜ, M. F. (2016). *Türk Edebiyatında İlk Mutasavvıflar*. İstanbul: Alfa Tarih.
- KÖSE, A. ve AYTEN, A. (2010). *Türbelere Popüler Dindarlığın Durakları*. İstanbul: Timaş Yayınları.
- Kur’an-ı Kerim Meâli*. (Hzl.: Halil Altuntaş ve Muzaffer Şahin). Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları. 2011.
- Kutsal Kitap (Tevrat, Zebur, İncil)*. İstanbul: Yeni Yaşam Yayınları. 2016.
- OCAK, A. Y. (2013). *Alevî ve Bektaşî İnançlarının İslâm Öncesi Temelleri Bektaşî Menâkıbnâmelerinde İslâm Öncesi İnanç Motifleri*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- OCAK, A. Y. (2016). *Kültür Tarihi Kaynağı Olarak Evliya Menâkıbnâmeleri –XV-XVII Yüzyıllar–* İstanbul: Timaş Yayınları.
- ÖNAL, R. (2019). “İslam Teolojisinde Kutsal Kitap İnancı: Kutsal Metinlere Olan İhtiyacın Teolojik Temelleri”. *II. İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Kongresi Bildiri Kitabı*, 1067-1081.
- ÖZÇELİK, M. (1995). “Adımı Kerâmetinden Alan Veliler”. *Süleyman Demirel Üniversitesi Fen- Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, S. 1, 229-236.
- ÖZDEMİR, M. (2013). “Türk Kültüründe Dağ Kültü ve Bir Yüce Dağ: Halbaba”. *Karadeniz Sosyal Bilimler Dergisi*, Y. 5, S. 9, 141-164.
- ÖZTELLİ, C. (1985). *Pir Sultan Abdal (Yaşamı ve Bütün Şiirleri)*. İstanbul: Özgür Yayın-Dağıtım.
- PEKER, S. (2015). *Mezar ve Türbelere Kült Merkezli Bir Bakış (Aksaray Örneği)*. Konya: Kömen Yayınları.
- ROUX, J. P. (1999). *Eskiçağ ve Ortaçağda Altay Türklerinde Ölüm*. (Çev.: Aykut Kazancıgil), İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- ROUX, J. P. (2015). *Eski Türk Mitolojisi*. (Çev.: Musa Yaşar Sağlam), Ankara: Bilgesu Yayıncılık.
- SAVAŞ, H. (2019). “Bazı Menakıbnâmelere Keramet Motifi Olarak Karşılaşılan Halk Hekimliği Uygulamaları”. *Toroslardan Tanrı Dağlarına Türk Halk Biliminin Ulu Çınarı Prof. Dr. Ali Berat Alptekin Armağanı*, (edt. Esmâ Şimşek vd.), 835-842, Konya: Kömen Yayınları.
- TÜRKAN, H. K. (2016). “Hatay’ın Merkez İl ve İlçelerinden Derlenen Hz. Ali Kerametleri”. *Karadeniz*, (31), 139-156.
- Türkçe Sözlük*, (haz. Şükrü Halûk Akalın). Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 2011.
- ULUDAĞ, S. (2004). “Tasavvuf Kültüründe Keramet Anlayışı, Bursa’da Düünden Bugüne Tasavvuf Kültürü”. *Bursa Kültür Sanat ve Turizm Vakfı Yayınları*, 15-36, Bursa: F. Özsan Matbaası.
- ÜNVERDİ, V. (2020). “İslâm Kelâmı Açısından Mucize Kerâmet İlişkisi”. *Bingöl Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, S.16/2, 1-20.

Makale Bilgisi / Article Info

Geliş / Recieved: 22.10.2022

Kabul / Accepted: 22.11.2022

Araştırma Makalesi / Research Article



DOI: 10.55666/folklor.1193188

TÜRK VE RUS MASALLARINDA KAHRAMANIN OLAĞANÜSTÜ YARDIMCILARI*

Fadime TIKBAŞ APAK**

Öz

Hayal edilenle var olanı ya da hiçbir zaman gerçekleşmeyecek olanı birleştiren bir anlatı türü olan masallar, toplumun izdüşümü gibidir. Masallarda kişi ve toplumun inanç ve uygulamaları ile nasıl bir yaşam hayal ettiğinin izleri bulunmaktadır. Aynı kültür ve coğrafyadaki masalları incelemek kadar farklı kültürel ve coğrafi sahalarda üretilen masalları incelemek de milletlere dair önemli sonuçlar ortaya çıkarmaktadır. Böylelikle insanların nerede buluşup nerede ayrıldıkları veyahut benzer olaylara nasıl tepkiler verip bunları nasıl aktardıklarıyla ilgili bir karşılaştırma tablosu da oluşturulabilmektedir. Bu çalışma Türk ve Rus masallarındaki olağanüstü yardımcıları üzerinedir. Yapılan taramalarda kadın yardımcıları temas edilen çalışmalar tespit edildiğinden kadın yardımcıları kapsam dışı bırakılmıştır. Çalışmada Türk ve Rus masallarında erkek kahramana yardımcı olmak üzere ortaya çıkan ve cinsiyeti erkek olan yardımcıları üzerinde durulmaktadır. Yardımcılar kimlerdir, özellikleri nelerdir, hangi durumlarda ve ne şekillerde ortaya çıkmakta, kahramana nasıl yardım etmekte ve anlatı boyunca varlıklarını nasıl devam ettirmektedir gibi sorulara cevap aranmaktadır. Türkiye sahası kapsamındaki örnek masallar Pertev Naili Boratav tarafından ilk kez 1957’de yayımlanan “Zaman Zaman İçinde” ve 1968 yılında yayımlanan “Az Gittik Uz Gittik” eserlerinden seçilmiştir. Rus masallarına ilişkin veriler ise W.R.S. Ralston’un derlediği ve ilk baskısı 2018 yılında Maya Kitap tarafından yayımlanan “Rus Masalları” ve 2020 yılında Vakıfbank Kültür Yayınları’nın yayımladığı Aleksandr Afanasyev’in derlediği masallara dayanan “Rus Halk Masalları I” adlı eserlerden elde edilmiştir. Türk ve Rus masallarına yardımcıları kapsamında bakıldığında kahramanların yardıma ihtiyaç duyduğu konuların ve yardımcıların benzer özellikte olduğu görülmektedir. Çözüme ulaştırılan konuların barınma, beslenme, ulaşım gibi temel meseleler etrafında döndüğü görülmektedir. Farklılıklar ise yardımcıları karşılaşılan yerler, yardıma çağrılma biçimleri, yardımcıların sayıları ve maharetleri gibi konularda ortaya çıkmaktadır. Yardım edilen kişinin dinen ve ahlaken örnek biri olması da yardımcıların ortaya çıkışında etkilidir. Yardımcılar, ortaya çıkan sonuçtan ya da elde edilen başarıdan hak iddia etmez. Olağanüstü yardımcıların kahramanın hemen yanında belirmesi, anlatının yardım istemeyi kahramanda bir kusur olarak görmediğine de işaret eder.

Anahtar Kelimeler: masal, Türk, Rus, olağanüstü, yardımcı.

* Bu çalışma, Kahramanmaraş Büyükşehir Belediyesi 2. Uluslararası Şiir ve Edebiyat Günleri (18-22 Ekim 2021) kapsamında KSÜ Avşar Kampüsü’nde “Rus ve Türk Edebiyatındaki Ortak Yönler ve Etkileşimler” konulu ve tam metni yayımlanmayan panelde sunulmuştur.

** Dr. Öğr. Üyesi, Adıyaman Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Adıyaman/Türkiye, fapak@adiyaman.edu.tr, ORCID: 0000-0002-0713-1674.

EXTRAORDINARY HELPERS OF THE HERO IN TURKISH AND RUSSIAN FAIRYTALES

Abstract

Fairytales, which are a type of narrative that combines what is imagined to be and what is or will never be, are like the projection of society. In fairy tales, there are traces of the people and society's beliefs and practices and what kind of life they imagine. Examining the tales produced in different cultural and geographical areas as well as examining the tales in the same culture and geography reveals important results about nations. In this way, a comparison table can be created about where people meet and where they leave, or how they react to similar events and how they convey them. This study is about the extraordinary helpers in Turkish and Russian fairytales. During researches we detected that female helpers were studied before. Because of that female helpers were excluded from the scope. The study focuses on the male helpers who appear to assist the male hero in Turkish and Russian fairy tales. Answers are sought to questions such as who are the helpers, what are their characteristics, in which situations and in what ways they appear, how they help the hero and how they continue to exist throughout the narrative. Sample tales within the scope of Turkey were selected from the works of Pertev Naili Boratav, "Zaman Zaman İçinde", which was first published in 1957, and "Az Gittik Uz Gittik", which was first published in 1968. The data on Russian fairy tales are W.R.S. It was obtained from the works titled "Rus Masalları" compiled by Ralston and first published by Maya Kitap in 2018, and "Rus Halk Masalları I", based on the fairy tales compiled by Aleksandr Afanasyev, published by Vakıfbank Cultural Publications in 2020. When the Turkish and Russian tales are examined within the scope of helpers, it is seen that the subjects that the heroes need help and the helpers who come to their help are similar. It is seen that the issues that have been resolved revolve around basic issues such as housing, nutrition and transportation. Changes occur in areas such as the places where helpers are encountered, the way they are called for help, the number and skills of the helpers. The fact that the person helped is a religious and moral example is also effective in the emergence of the helper. Auxiliaries do not lay claim to the result or success achieved. The appearance of extraordinary helpers right next to the hero also indicates that the narrative does not see asking for help as a flaw in the hero.

Keywords: fairytale, Turkish, Russian, extraordinary, helper.

Giriş

Masallar, “Genellikle özel kişiler tarafından, kendine mahsus (olağanüstü) zaman, mekân ve şahıs kadrosu içerisinde, yaşanan hayat ile hayâl edilen hayatın sistemli bir şekilde ifade edildiği; klişe sözlerle başlayıp, yine klişe sözlerle biten hayâl mahsulü sözlü (Şimşek, 2001(I): 3).” anlatıdır.

Masallar hayal ile hakikati birleştirir. Ortaya çıktıkları/anlatılageldikleri toplumun dünya görüşünden, inanç ve uygulamalarından izler taşır. Dolayısıyla hem geleneksel bilgiyi/yaşayışı hem de hayal/olağanüstü kurma becerisini içerir. Buradaki hayal âlemi ile kurulan irtibat günün koşullarında gerçekleşmesi mümkün olmayan ancak gelecekte gerçekleşmesi ihtimal dâhilinde olan olaylardır (Özdemir, 2019: 315). Bu yönüyle masallar, toplumsal belleğin yansıma alanlarından biridir. Masallar özelinde oluşan söz konusu bellek karşılaştırmalı masal çalışmaları açısından da önemli veriler sağlamaktadır. Farklı ülkelerin masallarını karşılaştırmalı olarak incelemek, milletlerin benzeştiği ve ayrıldığı noktaları ortaya koymada önemli veriler sunabilir.

Bu çalışma Türk ve Rus masalları üzerinedir. Çalışmada Türk ve Rus masallarında erkek kahramana yardımcı olmak üzere ortaya çıkan ve cinsiyeti erkek olan yardımcıları üzerinde durulmaktadır. Yardımcılar kimlerdir, hangi durumlarda ortaya çıkmaktadır ve kahramana nasıl yardım etmektedirler gibi sorulara cevap aranmaktadır. Türkiye sahası kapsamındaki örnek masallar Pertev Naili Boratav tarafından ilk kez 1957’de yayımlanan “Zaman Zaman İçinde” ve 1968 yılında yayımlanan “Az Gittik Uz Gittik” eserlerinden seçilmiştir. Rus masallarına ilişkin veriler ise W.R.S. Ralston’un derlediği ve ilk baskısı 2018 yılında Maya Kitap tarafından yayımlanan “Rus Masalları” ve 2020 yılında Vakıfbank Kültür Yayınları’nın yayımladığı Aleksandr Afanasyev’in derlediği masallara dayanan “Rus Halk Masalları I” adlı eserlerden elde edilmiştir.

Yapılan taramalarda Türk ve Rus masallarını karşılaştırmalı olarak ele alan çalışmaların azlığı dikkat çekmektedir. Sayıca az olan bu çalışmalar içerisinde Iryna Smolik’in 2013 yılında tamamladığı “Türk ve Rus Halk Masallarında Kadın İmgesi” ve Mariia Talianova’nın 2015 yılında bitirdiği “Türk ve Rus Halk Masallarında Kadın Arketipinin Karşılaştırılması” adlı yüksek lisans tezleri sayılabilir. Bir diğer çalışma ise Türk ve Rus masallarının yanı sıra Alman ve Balkan masallarını incelemesine dâhil eden Merve Yılmaz’a aittir. Merve Yılmaz’ın 2019 yılına ait yüksek lisans tezi “Türk, Alman, Balkan ve Rus Masallarının Değerler Eğitimi Açısından Mukayesesi” adını taşımaktadır. Zikredilen lisansüstü tezlerin yanı sıra Gamze Öksüz’ün 2014 yılında sunduğu “Rus ve Türk Halk Masallarında Sihirli/Mucizevi Su Motifi Üzerine” başlıklı bildiri; Mariia Talianova Eren’in 2017 yılında “Rus ve Türk Folklorunda Kadın Figürü” ile 2020 yılında “Halk Edebiyatı Çerçevesinde Türk ve Rus Halk Masallarında Yer Alan Formeller” başlıklarıyla yayımladığı makaleler mevcuttur. Söz konusu çalışmalarda kadın yardımcıları da temas edilmiştir. Örneğin, ölen annenin hayır duası kahramanı kurtarır veyahut ona sihirli nesnelere verir. Kimi zaman Baba Yaga adıyla beliren cadı kadın, kahramana lazım olan ateşi verir ya da kahramanın düşmanı yenmesine yardım eder. Bazen de olağanüstü yardımcı bir prensistir. Prenses babasının verdiği görevleri yerine getirmede prenses yardım eder (Smolik, 2013: 17, 29, 41, 50). Bu nedenle bu çalışmada kadın yardımcıları kapsam dışı bırakılmıştır.

1. Olağanüstü Yardımcı

Stith Thompson’un altı ciltten oluşan ve hâlen motif çalışmalarında temel başvuru kaynağı olan “Motif-İndeks of Folk Literature (Halk Edebiyatı Motif İndeksi)” adlı eserinin varlığı da göz önünde bulundurularak farklı milletlere ait masal motiflerinin birbirine benzeyeceği ön görülebilir. Burada esas olan birbirini tamamlayan unsurların/olay örgüsünün aynılığının yanında birbirinin yerine geçebilen motiflere karşılık farklı milletlerin neyi önerdiği ve bu konuda neyi tercih ettiği. Motif, Stith Thompson’un nitelendirmesiyle bir masaldaki en küçük unsurdur. Bu unsur gelenekte sürekli bir var olma gücüne sahiptir, bu güç ise görülmemiş ve çarpıcı bir özelliğe sahip olmaktan geçmektedir. Thompson, halk anlatılarında ortaya çıkma şekillerine göre motifleri üç grupta toplar: Birinci grupta yer alanlar; “Tanrılar, olağanüstü hayvanlar, cadılar, devler ve periler gibi şahane yaratıklar ve hatta gözde olan en küçük çocuk veya hain üvey anne gibi gelenek tarafından bilinen insan karakterlerini de içine alan masalların aktörleridir. İkinci grupta ise bir hareketin arkasındaki büyümlü objeler, olağanüstü görenekler, acaip inanmalar ve benzeri gibi unsurlar; üçüncü grupta ise, tek tek olaylar yer alır (Akt. Ekici, 1998: 31).” Tip ise ait olduğu toplumun

sosyolojik kabullerini üzerinde barındıran, toplumun neyi nasıl görmek istediğini yansıtan eğilimler olarak tanımlanabilir (Balkaya, 2017: 16). Thompson tip ve motif ilişkisini “Grimm Kardeşler’in koleksiyonundaki gibi bazı uzun masal tiplerinin düzinelerce motif ihtiva edeceği ancak hayvan masallarındaki bazı masal tiplerinin tek bir motif üzerine kurulabileceği ve tek motif üzerine kurulan masalarda tip ve motifin aynı şeyi ifade ettiği” (Akt. Ekici, 1998: 32) şeklinde değerlendirir.

Masalların tip tasnifine ilişkin ilk çalışma Antti Aarne’ye aittir. Antti Aarne’nin tasnifi hayvan masalları, asıl masallar ve fıkralar olmak üzere üç ana başlık hâlinindedir. Olağanüstü yardımcıları, bu tasnifte asıl masalların bir türü olan sihir masalları alt başlığı altında 500-559 Tabiatüstü Yardımcı olarak numaralandırılır (Akt. Sakaoğlu, 2002: 54). Stith Thompson’un Aarne’nin tip kataloğuna ilaveler yaparak “The Types of the Folktale” adıyla yayımladığı eserinde ise 500-599 numaralar arası Tabiatüstü Yardımcılara ayrılmıştır (Akt. Alptekin, 2002: 54-57). Masal tiplerine ilişkin bir diğer sınıflandırma ise Hans-Jörg Uther’e aittir. Uther, “The Types of International Folktales” adlı eserinde 500-559 numaralı aralığı Doğaüstü Yardımcılara ayırmıştır (Akt. Gültekin, 2010: 112). Wolfram Eberhard ile Pertev Naili Boratav’ın 2500 Türk masal metnini inceleyerek hazırladıkları “Typen Türkischer Volksmärchen” adlı eserde tespit ettikleri 378 tip içerisinde “C. Hayvan veya Bir Ruh İnsana Yardım Eder: 34-82” (1953: V-X) maddesi olağanüstü yardımcıları ilgilidir.

Stith Thompson’un “Halk Edebiyatı Motif İndeksi” adlı eserinde ise kadın yardımcıları için J155, yaşlı yardımcıları için N825, yardımcı derviş/aksakallı/Hızır için N844, olağanüstü yardımcıları için de N890 numaraları kullanılmıştır (Balkaya, 2017: 18). Motif İndeksi’nin F200-F699 Olağanüstü Yaratıklar başlığı da yardımcıları ilgili sınıflandırmalar içermektedir (Akt. Tikbaş Apak, 2017: 141:242).

Kahramana yardımcı kişi ve unsurlara motif ve tip kataloglarının yanı sıra Vladimir Propp’un yapısal çözümleme sisteminde de yer verilmiştir. Propp işlev kavramını öne çıkarır, “Kişiler kim olursa olsun ve işlevler nasıl gerçekleştirilirse gerçekleştirilsin, masalın değişmez, sürekli öğeleri, kişilerin işlevleridir. İşlevlerin sayısı sınırlıdır, dizilişi her zaman aynıdır.” (2011: 24-25) savlarından sonra olağanüstü masalların değişmez unsurları olarak 31 işlev sıralar. Bu sistemde 12. işlev “Kahraman Büyülü Bir Nesneyi ya da Yardımcıyı Edinmesini Sağlayan Bir Sınama, Sorgulama, Saldırı vb. ile Karşılaşır”, 13. işlev “Kahraman İleride Kendisine Bağışta Bulunacak Kişinin (Bağışçının) Eylemlerine Tepki Gösterir”, 14. işlev “Büyülü Nesne Kahramana Verilir”, 15. işlev “Kahraman Aradığı Nesnenin Bulunduğu Yere Ulaştırılır, Kendisine Kılavuzluk Edilir ya da Yol Gösterilir” , 22. işlev “Kahramanın Yardımına Koşulur”, 26. işlev “Güç İş Yerine Getirilir” (2011: 41-62) olarak belirlenmiştir ve çalışmanın konusu olan yardımcı ile ilgilidir.

Kurguda ana odak, kahramandır. Ancak anlatıyı şekillendirecek biçimde kahramanın etrafında biri/bir şey olmalıdır. Bu kişi ve unsurlar kahramanı besler. Yardımcı, kahramanın zaferlerine ortaktır. “Anlatı kahramanı pasifleştirdiğinde yardımcı işlerlik kazanır ve mücadeleyi kahramanın lehine çevirir. Yardımcılar kahramana yardım etmekle aslında kendilerini yüceltirler. Zira kişi/eşya başkaları adına pragmatik açıdan işlerlik sahibi ise değer kazanır (Balkaya, 2017: 18, 24, 46).” Anlatı, kahramanın yardımcı/tamamlayıcı/olumlayıcı güçle eğitir ve ona tecrübe kazandırır (Alsaç, 2020: 165).

Adem Balkaya’nın ortaya koyduğu geleneksel yardımcı kalıbı ise şöyledir:

1. Yardımcılar zaman ve mekânın ötesindedirler.
2. Yardımcıların kahramanla karşılaşma yerleri veya kahramana verilme zamanları özeldir
3. Yardımcılar hakkında bilgi verilmez.
4. Yardımcılar genelde kahramanın soyundan değildirler.
5. Yardımcılar genelde kutsalın kaynağından gönderilirler. Kutsal ile kahramanın aracısındırlar.
6. Yardımcıların sonları ile ilgili bilgi verilmez.
7. Yardımcılar genelde bir mücadelenin sonunda kahramana katılırlar.
8. Her yardımcının özel bir yeteneği vardır.

9. Yardımcılar bir ihtiyaç üzerine ve kahramanı tamamlamak üzerine kuruludur.
10. Yardımcıda hazır bilgi mevcuttur.
11. Yardımcılar kahramana sadıktırlar.
12. Yardımcılar kahramanın geçici iktidarsızlığında görev alırlar.
13. Epik metnin başarısı yardımcının kritik müdahalesine bağlıdır (Balkaya, 2017: 51-66).

2. Türk ve Rus Masallarında Kahramanların Olağanüstü Yardımcıları

2.1. Arap

Türk masallarında Arap adıyla ortaya çıkan yardımcı, ortaya çıkış biçimi itibarıyla Rus masallarında yaşlı bir büyücü olarak belirlemektedir. Arap; masallarda hangi konuda yardım eder, hangi işe yarar diye sorulduğunda verilecek cevaplar kahramana yardımcı olacak diğer yardımcıların/eşyaların bir temin edicisi/ortaya çıkarıcısı olduğu noktasında yoğunlaşmaktadır. Arap, kahramana yardım sağlayacak diğer yardımcı kişi ve eşyaların bilgisine sahiptir, bu bilgiyi muhafaza eder ve gerektiği şekilde kendisine seslenildiği vakit ortaya çıkarak bilgisini paylaşır. Arap'ın kendiliğinden değil ilk seferde yanlışlıkla sonraki seferlerde şifreli sözcükle, bilinçli bir seslenmenin sonucunda ortaya çıkması Türk ve Rus masallarında ortak bir unsur olarak belirlemektedir. Arap hem kendisi hem de kahramana sunduğu diğer yardımcı unsurlarla çift katmanlı bir yardım ağı oluşturmaktadır. Arap'ın kimi örneklerde başka birinin yardımı neticesinde ortaya çıkan bir varlık olduğu da görülmektedir. Söz konusu örneklerde Arap doğrudan görünmez, başka bir şeyin içinden çıkarak dolaylı yoldan kahramanın karşısında belirir. Kahramanın emirlerini duymaya anlatıda var olduğu andan itibaren hazır olan Arap; kahramanın yerine getirmesi gereken zorlu görevlerinde, bir eksikliğinin (çocuksuzluk/parasızlık vb.) giderilmesinde, haksızlığa uğrayanın hakkının geri alınmasında karşımıza çıkar. “Bir dudağı yerde, bir dudağı gökte” şeklinde tasvir edilerek anlatıya “çirkin” bir giriş yapar. Olağanüstü bir yol ve görünüşte ortaya çıkan Arap, olağan insan meselelerini kendine dert edinmiş gözükmemektedir. Arap'ın incelenen masallardaki görünüşleri şu şekildedir:

Kabağın içinden “Efendim, emret!” diyen bir Arap çıkar ve şehzadenin isteği üzerine bir fırka asker içtima ettirir (Boratav, 2011: 84). Keloğlan “Of!” deyince yerden açılan kapıdan dışarı çıkan Arap, oğlana “Açıl kutum.” dememesini tembihleyerek bir kutu verir (Boratav, 2011: 208). Kutunun içinden türlü yemekler çıkar, sofralar kurulur, Keloğlan kutu sayesinde padişahı yemeğe davet edip layıkıyla ağırlar (Boratav, 2011: 209). Arap, oğlana “Tık sopam.” dememesini tembihleyerek bir sopa verir (Boratav, 2011: 209). Keloğlan'ın kutusunu alan vezir ve padişahı sopayı yer (Boratav, 2011: 210). Arap, oğlana “Anır eşeğim.” dememesini tembihleyerek bir eşek verir (Boratav, 2011: 210). Sözleri duyan eşeğin kuyruğundan altınlar dökülmeye başlar ve oğlan zengin olur (Boratav, 2011: 210). Kuyunun dibindeki bir dudağı yerde bir dudağı gökte Arap, kendisini memnun eden cevabı veren Mehmet'e üç nar verir. Narın her bir tanesi bir mücevherdir (Boratav, 2009: 141). “Emret Aslanım!” diyerek ortaya çıkan Arap, şehzadenin; padişahın öne sürdüğü “gözünün gördüğü yeri örtecek bir halı, kış mevsimi olmasına rağmen yaz meyveleriyle dolu bir sepet ve yeni doğmuş olmasına rağmen konuşan bir çocuk” şartlarını yerine getirmesini sağlar (Boratav, 2009: 212-214).

Yardımcının yönlendirmelerine harfiyen uymak gereklidir. Şayet yardımcının sözü kulak arkası edilirse istenmeyen sonuçlar çıkabilir. Örneğin, temiz yürekli çiftçinin “Of!” çektiği dakikada karşısına dikilen Arap, ona bir elma uzatır. Yarısını kendisinin yarısını eşinin yemesini söyler. Ancak çiftçi elmanın hepsini kendisi yiyince bir eşek kafası doğurur (Boratav, 2011: 143). Burada Arap aracılığıyla elde edilen elmanın gücünü yadsımak söz konusudur. Elmanın etkisine inanmayan adam hem doğum yapma hem de bir eşek kafası doğurma cezalarıyla iki kez cezalandırılmış olur (Özdemir, 2018: 170).

Rus örneğinde ise adam “Oh! Çok yoruldu!” deyince yaşlı bir büyücü ortaya çıkar ve “Beni neden çağırdın?” diye sorar. Büyücünün adı Oh'tur ve çocuğa az çalışıp iyi beslenmesine ve giyinmesini sağlayacak bilimi öğretir (Ralston, 2019: 225). Oh ortaya çıkış şekliyle Arap'a ancak oğlana bilmediği bir şeyi öğretmesi yönüyle Derviş/Yaşlı Adam'la benzerlik göstermektedir.

2.2. Cin

İncelenen Türk masallarında, cinin yardıma koştığı bir örneğe rastlanmamıştır. Rus masalı örneğinde ise cin, Türk masallarındaki Arap'ı anımsatan biçimde adı anılınca kahramanın yanında belirir. Otuz yıldır bir kuleye kapatılmış olan cin, azat edilmesi karşılığında, ihtiyacı olduğu her an askerin yanına koşacağına sözünü verir. Askere erzak, yiyecek, içecek getirir. Askeri yirmi yedi krallığın ardındaki yirmi sekizinci krallığa, beyaz taştan köşklere getirir. Askerin yanağına bir tokat atarak onu çengelli iğneye dönüştürür. Çarevanın sarayına ulaşmasını sağlar (Afanasyev, 2020: 37-44).

Bu örnekte şartlı bir yardımcılığın söz konusu olduğu görülmektedir ve diğer örneklerden ayrılmaktadır. Askerin gitmek istediği “yirmi sekizinci krallık” Türk masallarında herhangi bir karşılık bulamamaktadır. Türk masallarında Kaf Dağı, yedi deniz ötesi gibi (Boratav, 2011: 69, 73) adlandırmalar kahramanın gitmek istediği veyahut gitmek zorunda olduğu yerler olarak ifade edilmektedir.

2.3. Cüce

İncelenen Rus masallarında, cücenin yardımcı bir unsur olarak anlatıya dâhil olduğu bir örneğe rastlanmamıştır. Türk masallarında ise yardımcı, bir cüce olarak “Deli Güçük” adıyla ortaya çıkmaktadır. Kahramana hem yol gösterir hem yolculuğuna eşlik eder hem de onun hayatını kurtarır. Dolayısıyla boyundan büyük işlerin peşindedir.

Aslında güzel bir adam olan ve duvarın içinden çıkan, bir karış boylu, bir arşın külahlı Deli Güçük şehzadeye, Yemen şehrindeki dünya güzeli Sultan'ı nasıl göreceğini anlatır (Boratav, 2011: 136). Şehzadeyi sırtına bindirir önce “Yum gözünü!” sonra “Aç gözünü!” der ve bir sarayın önünde indirir (Boratav, 2011: 137), aslanlara birer tutam ot koklatıp onları uyutur (Boratav, 2011: 137), cellatların göğsüne yorgan iğnesi batırarak onları bayıltır, şehzadeyi sultanın yanına bırakır (Boratav, 2011: 137), sığırın diz kapağı kemiğini bulup üfler, kemik bir padişah mühürlü bir ferman olur. Şehzadeyi idam edilmekten kurtarır (Boratav, 2011: 140).

2.4. Derviş

Türk masallarında başat rol oynayan yardımcılarından biri derviştir. Derviş, Tanrısal gücü kahramana ulaştıran ve çoğu zaman Tanrının katından hazır bilgi ile donanmış şekilde kahramanın dünyasında var olur (Balkaya, 2017: 23). Derviş ve aksakallı/ yaşlı adamın hem mecazî hem de gerçek anlamda yol göstericiliği; büyüğe hürmet etmek, akıl danışmak, tecrübelerine kulak vermek gibi toplumsal mesajlar da barındırmaktadır (Işık, 2012: 8). Aynı zamanda bu bilici/bilge tip bilgiyi yansıtmaya, kavrama kabiliyeti, bilgelik, akıllılık, sezgi ve ruhi karakteri yansıtan manevi değerlerin bir ifadesi ve sembolüdür (Alsaç, 2020: 170).

Derviş hastalıklara çare bulma, şehzadeye/oğlana sınavında kolaylıklar sağlayacak eşyalar/yardımcılar bağışlama, kimsenin bilmediği ancak oğlanın gitmesi gereken yerleri tarif etme, çocuğu olmayanların çocuk sahibi olmasının sırrını bilme, fakirleri zengin bir hayata kavuşturma, haksızlığa ve kötülüğe uğrayanların hakkını/intikamını alması, ölümlerin diriltilmesi gibi işlevlerle ortaya çıkmakta ve işlerin kahramanın lehine yola girmesinde kilit bir rol oynamaktadır. Derviş de Arap gibi yardımcı kişi ya da unsurlar zincirinin ilk halkasıdır. Diğer yardımcı unsurlar Derviş'in ortaya çıkışına bağlı olarak, onun bilgisi ve iradesi dahilinde anlatıya katılır:

Padişahın gözleri görmez olur, doktorlar derdine çare olamaz. En sonunda bir derviş çıkıp gözünün ilacının atının ayağının basmadığı toprak olduğunu söyler (Boratav, 2011: 66). Derviş şehzadeye denileni yapan bir asa (Boratav, 2011: 84), içinden bir Arap çıkan bir kabak (Boratav, 2011: 84), başa geçirilince kişiyi görünmez kılan bir külah (Boratav, 2011: 85), uçan bir seccade verir (Boratav, 2011: 85). Fakir bir hamala kara bir kamçı verir. Gideceği yolu gösterir ve gittiği yerden kara tavuğu almadan dönmemesini tembihler (Boratav, 2011: 91). Hamal dervişin verdiği kara tavuğun yumurtalarını satarak zengin olur (Boratav, 2011: 93). Çocuğu olmayan Mısır padişahı yolda bir dervişe rastlar. Derviş ona bir elma verir, dervişin söylediği gibi yarısını kendisi yarısını eşi yer. Bir kızları olur (Boratav, 2011: 186). Derviş çocuğu olmayan tüccara abdest alıp iki rekât namaz kılmasını, Allah'ın emriyle bir kızı olacağı söyler ve öyle de olur (Boratav, 2009: 179). Parasını çaldıran berbere Üç Bilecenler adındaki üç derviş yardım eder (Boratav,

2011: 216). Bir derviş gelir, kendini öldüren Ahu Melek ve onun öldüğünü görünce kendisini öldüren şehzadeyi sıvazlayıp uykudan uyandırır gibi uyandırır (Boratav, 2009: 169). Derviş oğlana Yakası Çalar Kendi Oynar'ın yerini gösterir (Boratav, 2011: 111). Yatalak Mehmet, suyu kesilmiş kuyuya inmeye çalışırken yarı yolda karşısına nur yüzlü, aksakallı bir derviş çıkar ve ona “Yedi kat daha yerin dibine ineceksin. Orada bir dudağı yerde bir dudağı gökte bir Arap göreceksin. Bu Arap'ın karşısında bir dünya güzeli, karşısında da pamuk üstünde bir kurbağa vardır. Arap sana bu kurbağa mı güzel, yoksa bu dünya güzeli mi deyince dünya güzelini bir tarafa bırak şu kurbağanın gözleri beni yaktı dersin.” der. Dervişin söyledikleri birebir çıkar ve dervişin sözüne uyan Mehmet içi mücevher narla ödüllendirilir (Boratav, 2009: 141).

Örnek Rus masalında ise ailesi tarafından küçük görülüp aşağılan ve kendisine kötü davranılan ahmak/aptal oğlanın karşısına bir yaşlı adamın çıkması anlatılır. İlgili örnekte yaşlı adam, Tanrı'nın isteği üzerine oğlana yardım ettiğini belirtmektedir ve bu yönüyle “kutsalın kaynağı ile direkt ilişki veya kutsal ile kurulacak doğrudan bir bağlantı kutsalın istediği bir durum değildir. Yine bir aracı misyonu üstlenmiş ve seçilmiş yardımcıya ihtiyaç duyulur (Balkaya, 2017: 39).” savını desteklemektedir:

Yaşlı adam, annesinin kötü davrandığı, bir karabuğday ekmeği ve bir testi suyla yola koyduğu oğlana yardım eder. Karabuğday ekmeklerinin yerine bembeyaz kabarık ekmekler, çeşit çeşit baharatlarla reçeller ortaya çıkar. Bu Tanrı'nın ahmaklara yardım etmesi, öz annesi bile sevmese de Tanrı'nın ona yardım etmesi sayesinde olur (Afanasyev, 2020: 114).

Yaşlı adam, ahmak oğlana ormana gitmesini, karşısına çıkan ilk ağacın önünde durup üç istavroz çıkarmasını sonra da ağaca baltayı vurup kendini yere atmasını söyler. Ahmak oğlan biri gelip, onu uyandırana kadar yatarak beklemeli ve karşısında gördüğü hazır hâldeki gemiye binerek nereye istiyorsa gitmelidir. İlaveten giderken yoluna çıkan herkesi yanına almalıdır (Afanasyev, 2020: 115).

2.5. Aksakallı/İhtiyar/Yaşlı Adam

Masal kahramanlarının en çok yardım gördüğü yardımcı, aksakallı/ihtiyar/yaşlı adamdır. “Kahraman anlatının kurgusu itibarıyla her türlü durumda bir adım önde olarak kabul edilir ancak kahramanın da önünde olan kendinden öncekini de sonrakini de etkisi altına alabilecek olan bilgidir. Bilgi uzun bir uğraş ve tecrübe gerektirdiğinden genelde bir ihtiyara/aksakala verilir (Balkaya, 2017: 27).” Kahraman ve yaşlı yardımcının ilişkisi güç-bilgi kavramları etrafında da okunabilmektedir: “Kahraman ne kadar gücü temsil ediyorsa yardımcı da bilgiyi temsil etmektedir. Bu açıdan bakıldığında bilgi ile gücün statü açısından mukayesesine gelinir ki bu durumda bilgi bir adım ön plandadır (Balkaya, 2017: 31).” Genç kahraman ve yaşlı yardımcının alternatif okumalarından biri de “ihtiyar ile geçmişin dondurulması, genç ile geleceğin düşünülmesi ve ikisinin bir araya gelmesiyle zamansal bir bütünlüğün oluşturulmuş” (Balkaya, 2017: 71) olmasıdır. Jung, yaşlı adamın bir yandan bilgi, idrak, düşünce, bilgelik, akıllılık ve sezgi diğer yandan da iyi niyet ve yardımseverlik gibi ahlaki özellikleri temsil ettiğini, bu özelliklerin de onun “ruhsal” karakterini ortaya koyduğunu belirterek onları masallarda ruhun görünümüleri olarak yorumlar. Ayrıca “Masallardaki yaşlı adam sık sık kim, neden, nereden, nereye sorularını sorarak insanın kendisi üzerine düşünmesini ve ahlaki güçlerin toplanmasını sağlar, sık sık bunun için gereken büyümlü tılsımı yani iyi ve kötünün birleştiği kişiliğin bir özelliğini beklenmedik ve ihtimal dışı bir başarıya ulaşma gücü verir.” (2005: 89-91).

Yaşlı adam sıralanan bu özellikleriyle Türk ve Rus masallarında başyardımcılardandır. Saçını/sakalını hayat tecrübesiyle ağarttığını göstermek üzere kahramanın müşkülünü çözer, ihtiyacı/eksikliği ne ise onu sağlar/giderir, ona yol yordam gösterir, kendisi ve yapacakları üzerine odaklanmasını sağlar, kimsenin bilmediği sırlarını paylaşır, affedicidir, kahramanın ilkin onu umursamamasını önemsemez, çözüm yolu kendisinde bulunduğu göre kahraman önünde sonunda kendisine müracaat edecektir. Gaipten haber verir, gelecekle ilgili öngöründe bulunur. Birdenbire belirmesi ve ortadan kaybolması tipik özelliklerindedir.

Türk masallarındaki görünümeler şu şekildedir:

Şehzade Dülger Kızı'nın neden kapıyı açmadığını düşünürken karşısına bir ihtiyar çıkar. Önce şehzadenin başından geçenleri dinler sonra da ona akıl verir. Meğer Dülger Kızı, Ay Baba'nın Gün Ana'nın başı için demediği için şehzadeye kapıyı açmamıştır (Boratav, 2009: 159). Kuşların dilinden anlayan şehzadenin baba dostu âlim bir adam, kuşlarla haberleşerek şehzadeye Bostancı Dede'nin yerini gösterir (Boratav, 2009: 226).

Bazen de her seferinde diğerinden daha yaşlı olan bir dervişin/ihtiyarın padişahın kızlarına talip olması ve küçük şehzadenin buna razı gelmesine rastlanmaktadır (Boratav, 2009: 215). Bu dervişlerin daha sonra dev padişahı, karınca padişahı ve bülbül padişahı olduğu ortaya çıkar. Dev padişahı oğlana bir de dev duası öğretir. O duayı okuyunca insan dev olur (Boratav, 2009: 217). Karınca padişahı ona bir karınca duası öğretir. Onu okuyan insan karınca olur (Boratav, 2009: 218). Bülbül padişahı, oğlana bir bülbül duası öğretir, bülbül olup onun bahçesine gitmesini, kızın karşısındaki dala konup ötmesini sonra kucağına düşmesini söyler (Boratav, 2009: 219).

Rus masallarında yaşlı adamın ortaya çıkış biçimleri ise şu şekildedir: Köylü İvan aradığı atı bulamayıp gözyaşlarına boğulmuşken karşısına yaşlı bir adam çıkar. Neden ağladığını sorar ancak İvan adamı kabaca başından savar. Yaşlı adam buna çok darılıp “Sen bilirsin delikanlı. Gün geldiğinde adımları anmayasın sakın!” diyerek yanından ayrılır (Afanasyev, 2020: 48). İvan yaşlı adamı gücendirdiği için pişman olur ve “Yaşlılar çok bilge olur ve güzel öğütler verir.” deyip geri döner. Yaşlı adamdan özür diler Yaşlı adam İvan’a filanca köye gitmesini, oradaki adamın birinin ahırındaki dişi kısrağın çelimsiz tayını alıp beslemesini, büyüdüğünde İvan’ın kudretine layık bir at olacağını söyler (Afanasyev, 2020: 49). Söz konusu örnekte İvan’ın önce kötü davrandığı yaşlı adamdan, sonrasında hatasını anlayıp özür dilemesi ve yaşlıların çok bilge olduğu ve güzel öğütler verdiği sözünün İvan’ın ağzından duyulması masalın yardımcıya hakkını kahraman aracılığıyla teslim etmesidir.

Bir başka örnekte İvan, atını geri alabilmek için üç yıl boyunca insanları ücret almadan nehirden karşıya geçirmelidir. Üç ihtiyar adam İvan’a neden kendilerinden para almadığını sorar. İvan adağı olduğunu söyleyince, ona yardımcı olabileceklerini söylerler. Üç yaşlı adamın biri soğutucu, biri obur, üçüncüsü de büyücüdür. Büyücü olan adam kayığa bir büyü okur. Daha sonra İvan’ı ve diğer yaşlı adamları dağın hemen dibindeki eve götürür (Afanasyev, 2020: 54-56). Soğutucu ihtiyar, İvan için hazırlanan ve sıcaktan boğulmasına sebep olacak hamamı soğutur. Obur ise çarın emriyle kurulan sofradaki yemekleri silip süpürür. Şartları yerine getiren İvan atına kavuşur (Afanasyev, 2020: 56). Soğutucu ve obur hem Türk hem de Rus masallarında kahramanın yanında grup hâlinde beliren yardımcıları içerisindedir. Esasen bu yardımcı grup daha kalabalıktır. Daha az belirdiği durumlarda ise içlerinde mutlaka yiyci, içici ve soğutucu bulunmaktadır.

Bir diğer örnekte ise yaşlı adam oğlana “sırtını göle dön ve geri git”, der. Delikanlı kendini beyaz taşlarla döşenmiş bir sarayda bulur ve birbirinden güzel on iki kızla tanışır (Ralston, 2019: 350). On iki sayısının Türk masallarında karşılığı tespit edilememiştir. Toplu hâldeki kızların Türk masallarındaki karşılığı üç ya da kırktır (Boratav, 2011: 98, 199).

2.6. Ölüler

Ölülerin kahramana yardım ettiği durumlar Türk masallarında genellikle kız çocuk söz konusu olunca ortaya çıkmakta ve ölü yardımcı, anne olmaktadır (Kumartaşlıoğlu, 2006: 413). Örnek Rus masalında ise kendisini usulüne göre toprağa verdiği için ölü kahraman İvan’a atının devletin gizli kilerinde, on iki demir kapının arkasında on iki bakır kilitle kilitli ve on iki zincirle bağlı durduğunu söyler. Kılıç ve savaş zırhlarını İvan’a armağan eder (Afanasyev, 2020: 81).

2.7. Peri Oğulları

Prens İvan kardeşlerine ilk kim talip olursa onlarla evlendireceğine söz vermiştir. Şahin, kartal ve kuzgun birer yıl arayla Prens İvan’ın kardeşlerine talip olurlar. Ayaklarını/pençelerini yere vurunca yiğit bir delikanlıya dönüşürler (Ralston, 2019: 88-89). Parçalanmış İvan’ın cesedini ölüm ve ölümsüzlük suyu serpererek eski hâline getirirler (Ralston, 2019: 97).

Rus masallarındaki örneği anımsatan biçimde hayvan görünümü perilerin padişahın kızına talip oldukları örnekler Türk masallarında da mevcuttur: Arslan, kaplan, kuş ya da kartal, tilki, kurt küçük şehzadenin kardeşlerine talip olur (Kunos, 1991(1): 169; Seyidoğlu, 2006:150-151). Kuş padişahı, şehzadenin parçalanmış cesedinde organları yerli yerine koyarak cennet bahçesindeki sudan üzerine sürer. Oğlan uykudan uyanmış gibi aksırarak dirilir (Kunos, 1991(1): 176).

2.8. Yakını Irak, İrağı Yakın Eden

İncelenen Türk masalları içerisinde şehzadenin gideceği yolu kısaltan bir yardımcı tespit edilmiştir: Küçük oğlan bir yumak ipliği bazen söküp bazen saran bir adam görür. Adam, oğlanın gitmek istediği Uyuz Padişahı'nın sarayını yumağını sararak yakına getirir (Boratav, 2011: 98).

2.9. Yardımcı Topluluk

2.9.1. Altı Kişi

İvan'ın habercisi olmak üzere altı kişi görevlendirilir (Afanasyev, 2020: 49). Bu altı kişi, on iki başlı ejderhanın son iki başını keser; İvan'ı gömülü olduğu topraktan çıkarır (Afanasyev, 2020: 51).

2.9.2. Üç Adam

Prens yanına aldığı Yiyici, İçici ve Soğuk Yakıcı sayesinde Su Kralı'nın kendisine verdiği görevleri yerine getirir (Ralston, 2019:133).

2.9.3. On İki Delikanlı

Yüzüğün içinden çıkan on iki delikanlı İvan'ı emirlerini yerine getirerek onu dağdan indirir (Ralston, 2019: 113).

2.9.4. Yedi Adam

Aynı ada sahip yedi kardeşin çeşitli özellikleri vardır. Biri hırsızlık yapar, biri kıymetli eşyaları işler, biri uçan kuşu havada vurur, biri vurulan kuşu köpek yerine koşar, yüzer getirir; diğeri yüksekte bakar ve uzakları görüp her krallıkta neler olup bittiğini söyler. Biri tahtaları iki çarpar, üç yapıştırır hemen bir gemi yapar, diğeri insanları iyileştirir. Çar, Yedi Semyonlar sayesinde âşık olduğu Çarevna'ya kavuşur (Afanasyev, 2020: 97-100).

Bir başka örnekte ise ahmak oğlanın karşısına çeşitli meziyetlerde kişiler çıkar. Ahmak oğlan, yaşlı adamın öğüdü üzerine bunların hepsini gemisine alır. Keskin Kulaklı, yere kulağını dayayarak her şeyi duyar. Bacağı Bağlı Hızlı Yürüyen'in bir bacağı kulağına kadar kaldırılmış ve bağlı, diğeri bacağı serbesttir. Öteki bacağı dünyayı tek adımda geçmemesi için bağlıdır. Keskin Nişancı kilometrelerce ötedeki hedeflere nişan alır. Obur, sırtında bir yığın ekmek torbasıyla yürür. Sırtındaki ekmekler onun için tek lokmalık bile değildir. İçici, gölün etrafında dolanır ve içecek bulamadığından şikâyet eder. Gölün suyu onun için tek yudumluk bile değildir. Adamın biri omzunda bir yığın odunla gezer. Odunlar etrafa dağıtılınca bir ordu toplanır. Adamın biri bir yığın saman götürür. Saman toplu tutulduğunda hava sıcak, yere dağıtıldığında hava buz keser. Ahmak oğlan bu kişiler sayesinde çarın şifalı can suyunu getirmesi, tek seferde on iki kızarmış dana ve on iki torba fırından yeni çıkmış ekmek yemesi, her birinin içine kırk kova şarap sığan kırk fiçli şarap içmesi gibi şartlarını yerine getirir; içine girenin boğulacağı dereceye dek ısıtılmış hamamda yıkanabilir, kocaman orduyu hazır eder (Afanasyev, 2020: 115-121).

Türk masallarında da kayaları hamur gibi yoğuran Taş Yoğuran, meşe ağaçlarını çekip, iğ gibi eğirdikten sonra ince iplik yapan İğ Eğiren, kulağını yere koyup en uzak yerlerde bile ne konuşulduğunu duyan Yer Dinleyen, bir değirmenin öğüttüklerini avuç avuç yiyen Silip Süpüren, bir dağı kaldırıp diğerrinin üzerine koyan Dağ Deviren, kaynar suyu yıkanan Derya Yutan, çok büyük adımlar atan Seyrek Basan gibi yardımcı kahramanlar belirmektedir (Türkeş Günay, 2011: 766) ve hepsi sahip oldukları özellikler sayesinde kahramanın tam da ihtiyacı olan yardımcı sağlarlar.

2.9.5. Yüz Yetmiş Genç Adam ve Üç Yüz Cengâver Savaşçı

Rus masallarında adıyla birlikte anlatıda beliren bir diğerr yardımcı grup yüz yetmiş genç adam ve üç yüz cengâver savaşçıdır. Bunlar, bir yüzüğün içinde saklıdır. Ortaya çıkmaları için yüzüğün bir elden diğerrine atılması gereklidir. "Emrine âmâdeyiz, ne yapmamızı istersin?", "Talimatlarınızı bekliyoruz." diyerek ortaya çıkarlar. Bir gecede taş ev inşa ederler. Çarın kızını isteyen oğlana imtihanında yardımcı olurlar. Bir gecede çarın sarayından daha ihtişamlı bir saray, çarın ve oğlanın sarayı arasında sırça bir köprü yaparlar. Köprüyü el işi halılarla bezerler. Çarevna'yı sarayıyla birlikte bilinmeyen yirmi dokuzuncu krallıkta

yaşayan kralın yanına götürürler (Afanasyev, 2020: 16-23). Bir gecede saray inşa etme, köprü yapma Türk masallarında da kahramandan yerine getirmesi istenen görevler arasındadır ve kahraman bu zorlu görevleri olağanüstü yardımcıları sayesinde yerine getirir (Boratav, 2011: 179).

Sonuç

Masallar bir toplumun izdüşümüdür. Muhtevastındaki olağanüstülükler ile ilgi çekici ve merak uyandırıcıdır ancak bir yandan da sıradan insanların günlük meselelerine odaklanır. Olağanüstü yardımcıları bu kurgu içinde hem hayale hem de gerçeğe dokunan unsurlardandır. Türk ve Rus masallarına yardımcıları kapsamında bakıldığında kahramanların yardıma ihtiyaç duyduğu konuların ve yardımlarına koşan yardımcıların benzer özellikte olduğu görülmektedir. Farklılıklar ise; yardımcıları karşılaşılan yerler, yardıma çağırılma biçimleri, yardımcıların sayıları ve maharetleri gibi konularda ortaya çıkmaktadır. Olağanüstü bir biçimde ortaya çıkabilirler ancak aracı oldukları görevler, kişilerin temel ihtiyaçlarının giderilmesine yöneliktir. Herkesin başına gelebilecek çocuk sahibi olamama bunlardan birisidir. Veyahut türlü yiyeceklerle donatılmış bir sofraya ya da padişahlara/çarlara layık bir saray. Kahramandan istenen ve yerine getirilmesinde yardımcıların büyük payı olan görevler, insanların barınma, beslenme, ulaşım gibi temel ihtiyaçlarını içermektedir. Dolayısıyla akla, olağanüstü bir yardımcı devreye girdiğinde olağan ihtiyaçların daha gösterişli/hızlı bir biçimde yerine getirilmesi gelmektedir. Bu hem Türk hem de Rus masallarında böyledir. Barınma ve beslenmeyi iyileştirme yardımcıların temel etki alanları arasındadır. Fakirliğin ortadan kaldırılması her iki masal geleneğinde de yardımcıların görev alanlarından biridir ancak buradaki temel koşul fakirlikten kurtarılıp altın ve mücevherle ödüllendirilecek kişilerin dinen ve toplum değerlerine göre iyi davranışlar sergilemesidir. Masallardaki yardımcı unsurları, iyiden yana taraf olur ve bu iyiliğin karşılığı olarak kahramanı ödüllendirirler. Bu ödül bazen bir evlat bazen içi altın dolu bir kese ya da altın doğuran eşek olur. Bunlar, kahramanı layık olduğu daha güzel bir hayata kavuştururlar. Yardımcıların bir diğer işlevsel alanı ise ulaşımdır. Yardımcı kahramana bir yerden başka bir yere gitmede anında destek verirler ve kahramanı şimşek hızıyla gitmek istediği/zorunda olduğu yere ulaştırırlar. Kahramanın sırtı yardımcıları sayesinde yere gelmez, mümkün olmayan görevler yardımcıları sayesinde çabucak yerine getirilir hâle gelir. Kahraman bu sayede imtihanlarından alınının akıyla çıkar ve sevdiğine de yine yardımcıları aracılığıyla kavuşur. Burada fiziksel güce de dikkat çekilir. Ancak söz konusu yardımcıları, kadınlar olunca fiziksel gücün devreye girmediği daha çok aklın ve sihrin öne çıktığı söylenebilir. Yardımcıların yerine getirdikleri görevlerle ilgili ise herhangi bir talepleri olmaz. Kendilerini kahramandan bağımsız olarak görmez ve çıkan sonuçtan pay istemezler. Kendi başlarına süregelen bir öyküleri yoktur, kahramanın öyküsü boyunca ve gerektiği hallerde ortaya çıkarlar. Her zaman görünmezler ancak hep oradadırlar, kimi zaman bir “Of!” kimi zaman da bir “Oh!” uzaklığında dırlar. Yardımcı; kahramana doğumundan başlayarak erginlenme ve zafere ulaşma aşamalarına değin eşlik ederler. Bilmek, yardımcıların en büyük vasfıdır. Bilgilerinden sual olunmaz ve sorgusuz bir biçimde dediklerine harfiyen uyulur. Bu durumlarda bir yardımcıdan çok yönlendiricidirler. Bu örneklerde bilgi ve güç; yaşlı ve genç beraberdir ve ancak bu şekilde hareket edilirse gayeye ulaşılır. Masallardaki örneklerde yardıma ihtiyaç duymanın değil yardımcıya kulak vermemenin hoş görülmediği de dikkati çekmektedir.

Kaynaklar

- AFANASYEV, A. (2020). *Rus Halk Masalları I*. (Çev. Laura Kochkarova), İstanbul: Vakıfbank Kültür Yayınları.
- ALPTEKİN, A. B. (2002). *Taşeli Masalları*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- ALSAC, F. (2020). *Masal Kahramanlarının Tip Çözümlemesi*. İstanbul: Hiperyayın.
- BALKAYA, A. (2017). *Türk Halk Anlatılarında Kahramanın Yardımcıları*. Erzurum: Fenomen Yayıncılık.
- BORATAV, P. N. (2009). *Zaman Zaman İçinde*. İstanbul: İmge Kitabevi.
- BORATAV, P. N. (2011). *Az Gittik Uz Gittik*. İstanbul: İmge Kitabevi.
- EBERHARD, W ve BORATAV, P. N. (1953). *Typen Türkischer Volksmarchen*. Wiessbaden.

- EKİCİ, M. (1998). “Halk Bilimi Çalışmalarında Metin (Text), Doku (Texture), Sosyal Çevre ve Şartlar (Konteks) İlişkisinin Önemi”. *Milli Folklor*. S. 39, 25-34.
- GÜLTEKİN, M. (2010). *Tataristan Masalları Üzerinde Bir Araştırma*. Yayınlanmamış Ddoktora Tezi, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- IŞIK, N. (2012). “Türk Masal Kahramanlarının “Yolculuk”tan Olgunluğa Değişim Süreci”. *Türk Dünyası Araştırmaları*. S. 200, 1-18.
- JUNG, C. G. (2005). *Dört Arketip*. (Çev. Zehra Aksu Yılmaz), İstanbul: Metis Yayıncılık.
- KUMARTAŞLIOĞLU, S. (2006). *Balıkesir Masallarında Motif ve Tip Araştırması*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- KUNOS, I. (1991). *Türk Masalları*. (Çev. Gani Yener), İstanbul: Engin Yayıncılık.
- ÖKSÜZ, G. (2014). “Rus ve Türk Halk Masallarında Sihirli/Mucizevî Su Motifi Üzerine”, *Erciyes Üniversitesi Edebiyat Fakültesi III. Asya Dilleri ve Edebiyatları Uluslararası Sempozyumu (ADES III), 8-9 Mayıs 2014 Bildiriler Kitabı*. (Ed. Ali Küçükler-Erdem Erinç), 143-153, Erciyes Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları.
- ÖZDEMİR, C. (2018). *Anadolu Sahası Türk Masallarında Elma Motifi*. Ankara: Kurgan Edebiyat Yayınları.
- ÖZDEMİR, C. (2019). “Anadolu Sahası Türk Masallarında Arkaik ve Dinsel Bir Motif Olarak Değişim ve Dönüşüm”, *9. Milletlerarası Türk Halk Kültürü Kongresi (20-23 Kasım 2017) Bildiriler Kitabı*, 315-326, Araştırma ve Eğitim Genel Müdürlüğü Yayınları.
- PROPP, V. (2011). *Masalın Biçimbilimi*. (Çev. Mehmet Rifat-Sema Rifat), İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- RALSTON, W.R. S. (2019). *Rus Masalları*. (Çev. Macidegül Batmaz), İstanbul: Maya Kitap.
- SAKAOĞLU, S. (2002). *Gümüştane ve Bayburt Masalları*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- SEYİDOĞLU, B. (2006). *Erzurum Masalları*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- SMOLIK, I. (2013). *Türk ve Rus Halk Masallarında Kadın İmgesi*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Akdeniz Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- ŞİMŞEK, E. (2001). *Yukarıçukurova Masallarında Motif ve Tip Araştırması*. Ankara: Kültür Bakanlığı.
- TALIANOVA, M. (2015). *Türk ve Rus Halk Masallarında Kadın Arketipinin Karşılaştırılması*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- TALIANOVA EREN, M. (2017). “Rus ve Türk Folklorunda Kadın Figürü”. *İdil Dergisi*. S. 36, 2155-2170
- TALIANOVA EREN, M. (2020). “Halk Edebiyatı Çerçevesinde Türk ve Rus Halk Masallarında Yer Alan Formeller”. *İğdir Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*. S. 23, 159-183.
- TIKBAŞ APAK, F. (2017). *Anadolu Sahası Türk Masallarındaki Olağanüstülük Motifi ve Uygulamalı Halk Bilimi*. Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ondokuz Mayıs Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- TÜRKEŞ GÜNAY, U. (2011). *Elazığ Masalları ve Propp Metodu*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- YILMAZ, M. (2019). *Türk, Alman, Balkan ve Rus Masallarının Değerler Eğitimi Açısından Mukayesesi*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Giresun Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Makale Bilgisi / Article Info

Geliş / Recieved: 17.10.2022

Kabul / Accepted: 08.12.2022

Araştırma Makalesi / Research Article

DOI: 10.55666/folklor.1190658

**SÖZLÜ ANLATIDAN DİJİTAL OYUNA YARATICI KÜLTÜREL
ENDÜSTRİLER BAĞLAMINDA “URUZ: RETURN OF THE ER
KISHI”**

Gülnaz ÇETİNKAYA*

Öz

Teknolojik gelişmeler, toplumsal yaşamın pek çok alanında dijital dönüşüme neden olmuştur. Teknolojinin yarattığı dijital kültür ortamında, bireylere eğitim, ekonomi, sağlık gibi pek çok alanda işlevsel, pratik çözüm önerileri sunulmuş, kişiselleştirilmiş uygulamalar, imge yaratımları, sesin ve görüntünün ön plana çıkarıldığı teknolojiler ve yapay zekâ yeni dönemlerin terminolojileri arasında yerini almıştır. Dijital ortam, kültürel yaratım ve aktarım şekillerini de değiştirerek yeni davranış biçimleri oluşturmuş ve yeni çağın kültürel yaratımlarını zamanın ve mekânın ötesine taşımıştır. Teknoloji, gündelik yaşamın pek çok alanında olduğu gibi hoşça vakit geçirme ve eğlenme anlayışında da değişikliklere neden olmuştur. Sözlü kültür ortamında paylaşmanın, eğitimin ve üretimin bir parçası olan, bireylerin aktif katılımının ve etkileşiminin ön planda olduğu eğlence, dijital kültür ortamında izlenen, seyredilen ve tüketilen “boş zaman aktivitesi” olarak değerlendirilmiştir. Bireyler, sözlü kültür ortamında “yaratıcısı ve icra edicisi” olduğu eğlencenin modern çağda “tüketicisi” olmuştur. Eğlence kültürünün önemli parçası olan “oyun” da sanal ortamda mekânı, zamanı, oynama biçimi ve araçları değişen kültür endüstrisinin yeni söylemlerinin oluşturulduğu bir alan hâline gelmiştir. Dijital oyunun sanal uzamında yaratılan kahramanlar, oyuncuların kimlik kodlamalarının önemli parçası olmuş, sanal yolculukta kimliğine büründükleri kahramanı izleyerek tanıyan oyuncular aynı zamanda onun kahramanlık yolundaki mücadelesinde anlamlı öyküsünün de sanal tanıkları olmuşlardır. Değişen teknolojiyle yeniden kurgulanan dijital oyunlarda kültürel unsurlar ise içerik üretiminin ve oyun tasarımının önemli kaynaklarından biri hâline gelmiştir. Tarih, efsane, mit temeline dayalı sanal oyunun kurgusal anlatısında oyuncular kendi kültürlerini tanımaya, öğrenmeye ve kültürel bellek anlatılarını okuyup izlemeye başlamışlardır. Bu çalışmada teknolojinin yarattığı değişimlerden yola çıkılarak yüzyıllar boyunca sözlü kültür ortamında yaşatılan Dede Korkut Kitabı’ndaki anlatımların yazılı ve elektronik ortamda yeniden yaratılma sürecinin örneklerinden bahsedilecek daha sonra makalenin örnekleminde yer alan Kazan Bey Oğlu Uruz Bey’in Esir Düştüğü Boy adlı anlatımın sanal ortamda Uruz: Return of the Er Kishi adlı dijital oyunla yeni bir anlatıya dönüşüm süreci incelenecektir. Bu oyundan yola çıkılarak Türk sözlü kültür geleneğinde yer alan anlatıların, kültürel bellek unsurlarının sanal ortamda imge üretiminde nasıl kullanıldığı ve kültürel endüstriler bağlamında yeni işlevlerle nasıl yeniden üretildiği sorularının da cevabı kültür bilimi açısından aranılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Uruz, Dede Korkut Kitabı, dijital oyun, kültür, oyun.

**“URUZ: RETURN OF THE ER KISHI” IN THE CONTEXT OF CREATIVE
CULTURAL INDUSTRIES FROM ORAL NARRATOR TO DIGITAL GAME**

Abstract

Technological developments have led to digital transformation in many areas of social life. Not only has every technological creation created a new composition, but also cultural creation has created new environments and behavior patterns by changing the way of transmission. The digital culture environment created by technology provides individuals with education, economy, health, etc. offered functional and practical solutions in many fields. Personalized applications, image creations, technologies in which sound and image are brought to the fore, artificial intelligence have taken their place among the terminologies of new eras, and these features have carried the creation and transmission of

* Dr. Öğr. Üyesi, Hacettepe Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Ankara /Türkiye, gctinkaya@hacettepe.edu.tr, ORCID: 0000-0002-5099-394X.

the digital environment beyond time and space. Technology has also created alternative environments and tools for having a good time and having fun. entertainment, which is a part of sharing, education, production in the oral culture environment and where the active participation and interaction of individuals is at the forefront, is considered as a "leisure time activity" watched, watched and consumed in the digital culture environment. Individuals have become the audience and consumers of entertainment in the modern age, of which they are the creator and performer in the oral culture environment. "Game", which is an important part of the entertainment culture, has also become an area where new discourses of the culture industry are created, whose space, time, playing style and tools are changing in the virtual environment. The heroes created in the virtual space of digital culture have become an important part of the identity coding of the players, and the players who recognize the hero they impersonate on the virtual journey have also become the virtual witnesses of his meaningful story in his struggle for heroism. Cultural elements have been one of the important sources of content production and game design in digital games that have been reconstructed with changing technology. In the fictional story of the virtual game based on history, legend and myth, the players started to get to know their own culture, to learn, and to read and follow the cultural memory narratives. In this study, examples of the re-creation process of Dede Korkut Stories, which have been kept alive in the oral culture environment for centuries, will be mentioned, based on the changes created by technology and then then, the transformation process of the story "Kazan Beyin Oğlu Uruz Bey'in Tutsak Düştüğü ", which is included in the sample of this study, into a new narrative in the virtual environment with the digital game "Uruz: Return Of The Er Kishi" will be examined. In this game sample, the answers to the questions of how the narratives in the Turkish oral culture tradition, how the cultural memory elements are used in the production of images in the virtual environment and how they are reproduced with new functions in the context of cultural industries will be sought in terms of cultural science.

Keywords: Uruz, Dede Korkut Stories, dijital games, culture, game.

Giriş

Kültürel yaratım, insanın var olduğu dönemlerden beri içinde bulunduğu ekolojik çevreye adaptasyonunun, bireylerle, toplumla olan etkileşim ve iletişiminin, estetik, felsefi düşünme ve yaşayış biçiminin sonucudur. Her dönem kendine özgü kültürel yaratım ve aktarım mekânlarını, araçlarını, yöntemlerini, kültür aktörlerini oluşturarak yeni yaratım ve tasarım alanlarını ortaya çıkarmış, kültürel içerikler ise yeni çağın anlatılarında ve gösterimlerinde aktarılmaya, yaşatılmaya devam etmiştir (Özdemir, 2020:201). Böylelikle “ürünler, gelenekler ve kültürlerarası etkileşimler kültürel yaşamı biçimlendirmiştir” (Özdemir, 2018: 2). Değişim ve dönüşümün temelinde bir önceki dönemin eksikliklerini, ihtiyaç alanlarını dikkate almak, bunlara çözümler üretmek ve alternatifleri ortaya koymak vardır. Böylelikle her çağ, kendinden öncekinin özgün ve yeni olanını da içine alarak, kendi döneminin özgün ve işlevsel olanını ortaya çıkarmıştır. Bu açıdan geleneksel deneyim belleğine dayalı sözlü kültür ortamı; yazılı, elektronik ve dijital kültür ortamlarının değişen, dönüşen uzam ve zamanında kültürel yaratımın temel dinamiklerinden biri olarak yüklendiği yeni işlevlerle modern dünyanın yeni yaratılarına kaynaklık etmeye devam etmiştir. Sanat, ekonomi, kültür, turizm, endüstri, iletişim gibi pek çok alanda köklü değişiklikler yaratan teknoloji, kültürel yaratım, üretim gibi performans ve icraları da dijital dünyanın yarattığı yeni sosyo-kültürel ortama göre yeniden biçimlendirmiştir. Bu yeni kültürel dünyada içeriğin üretimi, tanıtımı, yayılımı, kültürel ekonomik bir imge hâline getirilmesi kadar yaratılan ürünlerin gündelik yaşam alanındaki işlevselliği de önem kazanmıştır. Çünkü “içselleştirilen bilgisayar ve internet teknolojileri biçimsel olarak yapay, mahiyet ve işlev bakımından doğal ve gündelik yaşam kültürünü zenginleştiren araçlar ”dır (Gülüm, 2017: 1). Bu açıdan dijital kültür, gündelik yaşamın ihtiyaç alanlarında insan yaşamını kolaylaştırmış, şekillendirmiş ve dönüştürmüştür. Kişiselleştirilmiş uygulamalar (parolalar, şifreler, kişisel sayfalar), yüksek çözünürlükler, kişisel güvenliğe dayalı önlemler (bakış ve parmak izi), imge yaratımları, sesin ve görüntünün ön plana çıkarıldığı teknolojiler, yapay zekâ yeni dönemlerin terminolojileri arasında yerini almış ve bu özellikler dijital ortamın yaratım ve aktarımını zamanın ve mekânın ötesine taşımıştır (ayrıntı için bkz. Özdemir, 2020). Dijital çağın yeni araçları, görüntü çözünürlükleri, sesli eşleştirmeler ve komutlarla, dokunmatik ekranlar, yüz tanıma sistemleriyle kişiselliği, güvenliği, gizliliği farklı bir boyuta aktarmıştır. Böylelikle McLuhan ve Fiore’nin de belirttiği gibi teknoloji, insanların fiziksel ve ruhsal yetilerinin uzantısı hâline gelmiştir (2012: 26). Kişiyeye ait olan fizyolojik (bakış, parmak izi) ve zihinsel özellikler; teknolojik bilgi ile birleştirilmiş, insan zihni hatırlama, bellek mekânı olarak yeni araçları ve yeni iletişim ortamlarını yaratmıştır. Bu yeni kültürel yaratım alanlarında teknolojik araçlar, donanım, yazılım kadar içerik üretimi de önem kazanmış, içeriğin güncellenmesi, düzenlenmesi, ilgi çekici olması, yaygınlaşması ve pazarlanması ön plana çıkmıştır. Böylelikle dijitalleşen çağda içerik ve imge yaratmak yeni mesleklerin ve kültür endüstrilerinin ön plana çıkmasını sağladığı gibi kişilere kendi imge yaratımlarının da kapılarını açmıştır. Özellikle sosyal medya olarak nitelendirilen dijital kültürün yeni ortamları, bireylerin imge yaratım alanlarından biri olmuştur. “Emoji”ler duyguların görsel okumasına, “memoji”ler kişiselleştirilmiş ifade yaratımlarına, “fotoğraf ve caps”ler olay ve durumlara uygun yorum ve değerlendirmelere, “blog”lar kişisel tecrübelerin aktarımına, “twitter” güncelin değerlendirilmesine imkân tanıyan dijital kültür ortamının bireye özgü kültürel imge yaratım araçları ve ortamları hâline gelmiştir. Web 2.0 araçları aynı zamanda toplumsal eleştirinin, değerlendirme ve sorgulamanın, haberleşmenin, bireysel deneyim ve tecrübelerin, kültürel malzeme arşivciliğinin de yeni mekânları olmuştur. Bu ortamlarda yeniden tanımlanan kimliklerle bireyler, sosyal platformda ortaya koydukları düşüncelerle eleştirmekte, sorgulamakta, eğlenmekte ve öğrenmektedir. Böylelikle hünerin, eleştirinin, sosyalleşmenin gelenekteki mekânlarının yerini sanal meydanlar almıştır. Bu çalışmada bahsedilen değişim ve dönüşümlerden yola çıkılarak sözlü kültür ürünü olan Kazan Bey Oğlu Uruz Bey’in Tutsak Düşüğü Boy adlı anlatmanın dijital kültürde yeniden yaratım süreci incelenecektir.

1. Sözlü Kültürden Dijital Kültüre Eğlence ve Oyun

Dijital dünyanın işlevselliğini belirleyen en önemli alan gündelik yaşam olmuştur. Endüstrileşme, sanayileşmenin ve kentleşmenin getirdiği değişimlerin ortaya çıkardığı yeni yaşam koşullarında dijitalleşme sağlık, eğitim, bankacılık ve tüketim sektörlerinde bireylere daha konforlu, güvenli, hızlı, yenilikçi ve pratik çözüm önerileri sunmuştur. Teknoloji, öncelikli ihtiyaç alanlarında olduğu gibi eğlenme ve hoşça vakit geçirmeyi sağlayan alanlarda da çeşitli uygulamaların ortaya çıkmasını ve popüler hâle gelmesini

sağlamıştır. Modern dünyada eğlenerek, üretmek vakit geçirmek, araştırmak, tartışmak, görüş bildirmek, gezmek ve sosyal aktiviteleri takip etmek gibi işlevlerle oluşturulan dijital içerikler, çeşitlenerek çok geniş bir kitlenin tüketimine sunulmaya başlamıştır. Dijitalleşen dünyada kültürel ürünler ise hem yeni yaratımların temel dinamiklerinden birini oluşturmuş hem de çağın değişen koşullarında yeni aktarım ve yaratım alanlarında güncellenerek yerini almıştır. Böylelikle sözlü kültür ortamının usta çırak ilişkileri, performans ve kuşaklararasılık temelinde dayalı öğrenme ve aktarım özelliği değişime uğramıştır. Sözlü ortamın yüz yüze iletişim alanları dijital kültürde yerini çevrimiçi ortamlara, performans temelinde dayalı öğrenmeleri “blogger”ler ve “youtuber”lerin çektiği videolara, yayılım, aktarım, kabul ve onay ise “etiketleme, tıklama, tweetleme, beğenme, takip etme” gibi eylemlere yerini bırakmıştır. Böylelikle kültür de “sanal bağlamlarda yaratılmaya, yaşatılmaya, aktarılmaya, değiştirilmeye yani sanallaşmaya” başlamıştır (Özdemir, 2008: 290).

Sanayileşme ve endüstrileşme gündelik hayatın temel gereksinimlerini değiştirdiği gibi eğlence, kültürel aktiviteler ve boş zamanları değerlendirme anlayışını da farklılaştırmıştır. Sözlü kültür ortamında kültürel yaratım ve eğlence üretimin, çalışmanın bir parçasıdır. Ekin biçerken, koyun güderken söylenen türküler, bulgur çekerken söylenen mâniler, bilmeceler, üretimin olmadığı soğuk kış gecelerinde anlatılan masallar, doğayı ve gündelik uğraşları (madımak toplama, ekin biçme, avcılık, hayvancılık vb.) taklit eden danslar, “tapınış, bolluk törenleri, büyüsel vesileler, her türlü sevinç, kutlama vesileleri” (And, 2012:120) ile oynanan oyunlar, üretim, çalışma ve kültürel yaratım ilişkisini ortaya koyan örneklerdir. Böylelikle yapılan işin yükünün sosyalleşerek azaltıldığı sözlü kültür ortamlarında edebî ürünler ve performanslar, üretmeye, eğitime, sosyalleşmeye, duyguların sembolik aktarımına eşlik etmektedir. Bu bağlamda kuşaklararası değer aktarımı, psikolojik rahatlama, sembolik kodlamalarla gizli iletişim dili olma işlevlerine sahip sözlü kültür ürünleri, toplumsal yaşamın çok uzağındaki bir zamana ve mekâna ait değildir. Eğlence, birlikte üretmenin ve tüketmenin sonucu olarak yaratılır ve aktarılır. Performansa katılımda ortaklık ve paylaşım esastır. Gündelik hayatın uğraşları da oyun kurgusu içinde yerini alır. Doğa, insan etkileşimi ve gündelik işlerin oyun kurgusu içerisine taşınması eğlence ve gündelik hayat ilişkisini gözler önüne sermektedir (And, 2012).

Sanayileşme ile birlikte bireyselliğin ön plana çıkması, iş ve çalışma saatleri dışında kalan zamanların eğlenceye ayrılmış olması bireyleri birileri tarafından yaratılan, organize edilen, tasarımılanan eğlence anlayışının katılımcısı durumuna getirmiştir. Bireyler, sözlü kültür ortamında “yaratıcısı ve icra edicisi” olduğu eğlencenin modern çağda “izleyicisi ve tüketicisi” hâline gelmiştir. (ayrıntı için bkz. Lefebvre, 2012, 2015, 2016) Bu durumdan toplumsal eğlencenin en önemli alanlarından biri olan oyunlar da etkilenmiştir.

Çocukluktan erişkinliğe kadar hayatın çok farklı dönemlerinde farklı işlevleri olan oyun, gelenekte sadece boş zaman etkinliği olmamıştır. El, göz, beden, zekâ koordinasyonunun ve iletişimin ön planda olduğu geleneksel oyunlar, kültürün öğretim, yaratım, aktarım alanlarından biridir ve toplumsal ve bireysel yaşamda önemli işlevlere sahiptir. Sözlü kültür ortamının oyun kahramanları gerçek kişilerdir. Oyunu yaratan, oynayan, kuralları oluşturan oyunculardır ve oyun, aynı mekân ve zamanda oyuncuları bir araya getirmektedir (And 2012). Oyunun kuralları yüzyıllardır aktarılan kolektif bir anlaşmanın sembolik kodlarını içermektedir. Johan Huizinga’nın da belirttiği gibi “bir kez oynandıktan sonra belleklerde manevi bir yaratı veya bir hazine olarak kalmakta, aktarılmaktadır” (2020:29). Oyunun başındaki sayışmacalarda adalet, saygı ve nezaket öğretilir (Çoban ve Nacar, 2006: 43-44; Özhan, 1997: 22-23). Pek çok oyunun temelinde hareket vardır. Hoplamak, zıplamak, tek ayak üstünde durmak, topu tutmak, atmak, koşmak vb. oyuncuyu aktif kılar (And, 2012: 71; Özer vd.,2006: 55-56). “Oyun sürerken hareket, gidiş gelişler, kader değişiklikleri, birbiri yerine geçmeler, bağlanmalar ve ayrılmalar görülür” (Huizinga, 2020: 28). Oyunlarda fiziki beceri kadar algı, dikkat ve koordinasyon da önemlidir (Uskan ve Bozkuş, 2019:126). Tek ayak üzerinde durabilmek denge işidir. Gizlenen bir objeyi bulmak bilişsel algılarla, çok uzak bir köşeden kaleyi hedeflemek uzamsal ve matematik zekâyla, yeni kelimeler türetmek, tekerleme söylemek dili etkili bir şekilde kullanma becerisiyle, belirli bir karedeki sayılara taşı denk getirmek ölçü ve uzaklık öngörüsüyle ilgilidir. Topacı dik açıyla yere atabilmek matematiksel bir zekâ ve el-kol koordinasyonunun uyumu ile mümkündür. Seksek oyununda çocuk sayıları, kare, yuvarlak vb. geometrik şekilleri öğrenir. Bilye oyunlarında belirli bir mesafeden hedefi doğru bir açı ile vurmaya esastır. Farklı oyunlarda söylenen tekerlemeler ve şarkılar ezberlemeyi kolaylaştırır. Böylelikle oyuncular “oyun yoluyla öğrendiklerini bellekte daha çok tutabilmekte,

gene katılmalı oyunlarda eleştirel düşünce ve karar verme yetileri daha çok gelişmekte, davranışlarında da olumlu yönde gelişme görülmektedir” (And, 2012: 58). Böylelikle oyun hem fiziksel, hem zihinsel hem de sosyal gelişimde önemli roller üstlenmektedir.

Dijital kültür ortamında ise bireyselliğin ön plana çıkarıldığı oyunlar yaratılmıştır. Oyuncular, mekân ve zaman sınırlarının ortadan kalktığı sanal araçların sunduğu siber bir uzamda oyunlarını oynamaktadır. Böylelikle yaratılan siber uzam “işlevsel, kavramsal ve biçimsel boyutlarıyla ‘üzerinde’ veya ‘içinde’ kültürel etkinliklerin gerçekleştirildiği bir mekânsal organizasyona dönüştürülmektedir” (Gülüm, 2018:130). Çalışmanın dışındaki boş zamanların uğraşı olarak düşünülen (düşündürülen) sanal oyunların içeriklerinin çoğunu geleneksel üretim ve çalışma temeline dayalı uğraşların oluşturması ise sanal dünyada üretime dâhil olmanın ironik bir göstergesidir. “*Gardenscapes, Family Farm Adventure, Royal Farm, Garden Game, Gardener Watering in Garden, Gardener Simulator, Family Island, Summer Garden Decoration, Family Zoo The Story, Bermuda Adventures, Merge Gardens, Funny Farm*” gibi pek çok oyunda sanal dünyanın sunduğu imkânlarla bireyler tasarımlar, dekorasyonlar yapmakta; kendi ettikleri ve biçtikleri ürünlerin olduğu çiftliklerde sanal üretimleriyle keyifli vakit geçirmektedirler. Böylelikle oyuncular “çeşitli etkinlikler gerçekleştirebildikleri sanal ortamdaki belirli platformları bilindik bir mekânsal organizasyon olarak algılamaya başlamakta” (Gülüm, 2018:130) ve bilindik mekânlarda fiziksel olarak yorulmadan sanal üretim sürecinin bir parçası hâline gelmektedirler. Bu oyunlarda oyuncuların görevleri ve yapılacaklarının sırası bellidir ve sanal üretimi serileştiren ise bu sıraya uygun bir şekilde görevleri yerine getirmektir. Böylelikle dijital ortamın tüketim kültüründe oyuncular, kültür endüstrisinin sanal üreticisi olarak kültürel üretim gerçekleştirmekte, siber uzam, fiziksel uzamın bilişsel eşleniği hâline gelmekte (Chayko’dan aktaran Gülüm, 2018:130) ve dışardaki dünyanın dijital ortamda gösterilenlerin bir devamı olduğu yanılması oluşturularak (Adorno, 2020:55), gerçekliğin çok ötesinde değil gerçekliğe yakın bir dünya yaratılmaktadır.

Dijital kültürün sanal ortamında kültürel üretim gerçekleştiren oyuncular, aynı oyunun takipçi ve tüketicileri olarak yüz yüze etkileşim olmadan sosyalleşmeyi de farklı bir boyuta taşımışlardır. Özellikle mobil oyunlarda oyuncuların birbirlerinden can istemesi, arkasına yardım et şeklindeki komutlar, sanal olarak oluşturulan oyun gruplarına dâhil olma, dijital oyunlarda ses paylaşımına izin verilmesi, oyun içindeki sosyal paylaşım ve sohbet alanları, çevrimiçi yeni sosyalleşme, paylaşım ve yardımlaşma kavramlarıyla oyuncuları bir araya getirmektedir. Böylelikle sözlü kültür ortamının sohbetleri yazılı kültür ortamındaki metinlerle ve dijital kültür ortamının görüntü ve sesleriyle birleşerek oyuncular arasında yeni bir iletişim biçimi, yeni bir sosyal paylaşım platformu oluşturmaktadır. Birbirini hiç tanımayan, görmeyen oyuncuların deneyimleri, başarıları ise bireysel başarının bir parçası sayılmaktadır.

Aynı dijital oyunu oynayan oyuncular da sanal uzamda yeni gruplar oluşturmaya başlamışlar, böylelikle “adeta sanal bir grup kültürü” yaratmışlardır (Binark ve Sütcü, 2008: 55). Belirli dönemlerde yapılan dijital oyun fuarları ortak beğeniye sahip bu sanal grupların bir araya geldiği, sosyalleştiği yeni mekânlar olmuştur. Pek çok firma tarafından sponsorluğu üstlenilen “Game X, GIST (Gaming İstanbul), Games Week İstanbul, TEKFEST” gibi fuar ve festivallerde, geleneksel yapıdaki tersine oyuncular fizyolojik olarak oyunu deneyimlemek için değil dijital oyunun yarattığı sanal kahramanların temsili karakterleriyle karşılaşmak, yerli ve yabancı oyun firmalarının yarattığı yeni dijital oyunları tanımak, yeni oyun aksesuarları (kulaklık, koltuk, klavye vb.) almak, sanal gerçeklik deneyimlerini yaşamak için bir araya gelmektedir. Bu alanlardaki atölye çalışmaları, konferanslar, seminerler oyuncuların yenilikleri takip etmesine, kostüm tasarlama yarışmaları ise dijital dünyanın yeni yaratıcılarının tasarımlarını göstermelerine imkân tanımaktadır. Oyuncuları sanal oyun kavramı etrafında sosyalleştiren bu alanlar aynı zamanda dijital bir ekonomi de oluşturmaktadır. Dijital oyunun sinema, müzik gibi sektörlerle bağı, bu fuarlara girişin, oyunların paralı olması, fuar ve festivallerde oyunlarla ilgili satılan aksesuarlar, tişörtler, dekoratif ürünler vb. dijital oyunun kültür endüstrisindeki yerini ortaya koymaktadır. Böylelikle Binark ve Sütcü’nün belirttiği gibi oyunda kullanılan imgeler tişörtlerde, defterlerde, kalemlerde, filmlerde dolaşıma girmekte ve imge kullanımından lisans ücreti alınmaktadır (2008: 71). Dijital oyunların reklamları, ışık, derinlik, grafik tasarımı da belirli bir uzman kitlesini oluşturmakta ve bu durum bireylere yeni iş alanları sunmaktadır. Bunun yanı sıra profesyonel oyuncuların yorum ve değerlendirmeleri sanal dünyanın oyun kalitesinin kıstaslarını belirleyen uzman kitlelerini yaratmaktadır. Bu uzman kitleler, “youtube” kanalıyla oyunların nasıl

oynandığına dair çektiikleri videoları geniş bir izleyici kitlesine ulaştırarak bundan ekonomik bir kazanç elde etmektedirler. Videolardaki reklamlar, videonun izlenme ve beğenme sayıları da oyun sektörünün oluşturduğu yeni dijital alanların ekonomik gelir kaynağıdır.

Dijital oyunlara verilen kurumsal destekler de alanın küresel ve yerel ölçekte ekonomik yerini göstermektedir. Mustafa Kılıç, “Hızla Büyüyen Bir Sektör: Dijital Oyun Sektörü” başlıklı gazete yazısında 2020 yılında 159 milyar dolar hacme ulaşan bu sektörün 2026 yılında 295 milyar dolara ulaşmasının beklendiğini belirtmektedir. (URL-1) Türkiye’de “ARGEP, TÜBİTAK, Kalkınma Ajansı ve KOSGEP” gibi kurumlar tarafından verilen destekler ve yapılan projeler, elli oyun firmasının kırkının Ticaret Bakanlığı tarafından desteklenmesi de alanın ekonomik gelişimini sağlamaktadır.

Dijital dünyanın popüler uygulamaları olan mobil oyunlarda da özel günlere göre oyunların içeriklerinin güncellenmesi oyunları, kültür endüstrisinin yeni pazar alanları hâline getirmektedir. Özellikle “Sevgililer Günü, Cadılar Bayramı, Noel” vb. zamanlarda oyun içerikleri bu günlerle ilişkilendirilen kültürel motiflerle güncellenmektedir. Bu zamanlarda verilen fazla canlar, ödüller, bal kabağını patlatarak alınan hediyeler, Noel Baba’nın getirdiği hediyeleri belirli hamleleri yaparak almak vb. eğlenerek tüketmenin ve yerel kültürün değerlerini sınırlarının ötesine taşımanın küresel ekonomik göstergeleridir. Aynı zamanda mobil oyunlardaki reklamlar da bu alanın ekonomik gelir ve tanıtım araçları olmaktadır.

2. Sözlü Anlatıdan Dijital Oyunu Dede Korkut Anlatmaları

Sözlü kültür geleneğinin yüzyıllara dayalı kültürel bellek aktarıcısı olan, yaratıldığı ve aktarıldığı dönemin sosyo-kültürel tarihine ışık tutan Dede Korkut Kitabı, yüzyıllar sonrasında da yazılı, görsel ve dijital kültürün pek çok edebî yaratımının esin kaynağı olmuştur. Murathan Mungan’ın *Dumrul ile Azrail* Hikâyesi, İffet Halim’in *Burla*, Suat Taşer’in *Deli Dumrul*, Mevlüt Uluğtekin’in *Deli Dumrul*, Güngör Dilmen’in *Deli Dumrul*, Rahmi Özen’in *Boğaç Han Destanı*, Firuzan Toprak’ın *Boğaçhan*, Turgay Nar’ın *Tepegöz*, Turan Oflazoğlu’nun *Korkut Ata* gibi tiyatro oyunları ve piyesleri (Şengül, 2008: 617-626); Behçet Necatigil’in *Kuru Çay*, Ziya Gökalp’in *Arslan Basat*, Metin Eloğlu’nun *Zırnık*, Hilmi Yavuz’un *Yolculuk ve Mola*, Baheddin Karakoç’un *Mavi Sevda*, *Basat* adlı şiirleri yazılı kültür geleneğinde Dede Korkut anlatmalarının yeniden yaratım örneğidir. Esat Kabaklı’nın *Dede Korkut*, Musa Eroğlu’nun *Dedem Korkut*, Gökhan Kırdar’ın *Dede Korkut* adlı şarkı ve türküleri (Özdamar, 2014: 125-137); TRT Çocuk kanalında yayımlanan *Dede Korkut* çizgi filmi, *Dede Korkut Hikâyeleri* adlı dizi film ise bu anlatmaların elektronik kültür ortamındaki yeni yaratım örneklerinden birkaçı olarak görülmektedir. Yüzyılları aşan bu eserin, dijital kültürdeki başka bir yeniden yaratım örneği ise *Uruz: Return of the Er Kishi* adlı oyundur. 2020 yılında Berzah Games tarafından yaratılan bu oyun, Dede Korkut Kitabı’nın Dresden nüshasının dördüncü anlatması olan Kazan Bey’in Oğlu Uruz Bey’in Esir Düştüğü Boy’dan yola çıkılarak oluşturulmuştur. Kazan Bey’in oğlu Uruz Bey’in Esir Düştüğü Boy adlı anlatma; gelenek, töre, düzenin temsilcisi ve otorite simgesi olarak Kazan Bey’in toplumsal yapının eril kimliğe yüklediği roller doğrultusunda oğlundan güce dayalı hüner göstermesini istemesiyle başlamaktadır. Çocukluktan ergenliğe, devletli oğuldan yığıtliğe geçiş döneminde kimlik arayışında olan bir kahramanın hikâyesinin Uruz: Return of the Er Kishi oyununda seçilmesi oyuncu kitlesinin yaş özellikleri düşünüldüğünde bilinçli bir tercih gibi görünmektedir. Çünkü sanal dünyada kurgulanmış anlatımın oyuncusu, kendine biçilen rol ve ödevleri Uruz’un kimliğinde gerçekleştirmeye çalışmaktadır. Kültürel bellekte yer alan kahraman olarak Uruz’un hataları, kahramanlıkları, mücadeleleri, sınavları, kimlik arayışı gerçek dünyanın sınavları ve mücadeleleri içinde kimlik arayışında bulunan oyuncunun güç temeline dayalı söylemlerinin bir parçası hâline gelmektedir. Böylelikle “bilgisayar oyunları aracılığıyla oyuncuların kendilerini tarihî bir kahramanla özdeşleştirerek geçmişte bir dönemin bir parçası gibi hissetmeleri ve başarılarıyla kendilerini gerçekleştirmeleri, geçici kimlikler kazanmaları -padişah, asker, komutan- olmaları sağlan”maktadır (Basat, 2013: 144). Sanal dünyada geçici kimliklerle savaş ve mücadele ile elde edilen güç, başarı bireysel söylemle bütünleşmekte ve Selcan Gürçayır’ın (2009:112) da ifade ettiği gibi “kullanıcılar sanal bedenlere bürünerek” söylemlerinin deneyime dayalı kısmını da gerçekleştirmektedirler.

3. Kolektif Belleğin Hatırlatıcısı ve Taşıyıcısı Olarak Sanal Uzamda Görsellik ve Müzik

Yaratıcı kültürel endüstriler bağlamında sözlü kültür ürünlerinin imge üretiminin ve tasarımının en

önemli kaynaklarından birini oluşturduğu dijital çağda, aktarılan içerik kadar içeriğin görsel olarak pazarlanması da önem kazanmaktadır. Çünkü dijital çağ, sözlü ve yazılı kültürde işitimin ve söylemin önemi nedeniyle geri planda kalan görme duyusunun, ön plana geçtiği bir çağdır (Lefebvre, 2016: 127). Görmenin egemen olduğu dijital oyunlarda görseller ve yazı oldukça önem taşımaktadır. W. Ong’un da belirttiği gibi “kelimeler göze görünen nesnelere ifade etse de yazı olmadığı sürece kelimelerin görsel bir varlığı olamaz” (2007: 46). İncelenen dijital oyunun ismindeki yazı karakteri de kültürel belleğin tarihi derinliklerini hatırlatacak nitelikte görsel bir kod olarak kullanılmıştır.



Görsel-1 “Uruz Return of the Er Kishi Tanıtım Görseli”

Dede Korkut Kitabı’nda Kazan Bey’in Oğlu Uruz Bey’in Tutsak Düştüğü Boy olan anlatmanın adı oyunda Uruz: Return of the Er Kishi şeklindedir. Oyunun tanıtım görselinde “Uruz” ismi büyük harflerle yazılmıştır. “Uruz” ifadesinin altında ise daha küçük bir şekilde “Return of the Er Kishi” ifadesine yer verilmiştir. Bu kısmın İngilizce olması, elektronik kültür ortamının uluslararası platformda geniş bir kitleyi etkileme amacı taşıdığını ortaya koymaktadır. Oyunun isminin yazı karakterinde ise Göktürk alfabesindeki bazı harflerin ve bu harfleri çağrıştıran sembollerin kullanıldığı görülmektedir. Göktürk alfabesindeki harfler, hem oyunun içinde hem de oyunun isminde görsel bir sembol olarak kullanılmıştır. Böylelikle görselliğin çağrışımları ile oyunun tarihi derinliği ve kültürel süreklilik temeline dayalı yapısı ortaya konmaya çalışılmış, dijital ortamda yazının görselliği kullanılarak “döngüsel” ve “helozonik” zaman kavramına gönderme yapılmıştır. Oyunda kullanılan ve kendinden önceki çağların tarihi derinliğinden izler taşıyan yazı karakteri, kültürel bellek hatırlatıcısı olarak kullanılmıştır. “Uruz” isminin yanında bulunan kurt motifi de Türk kültüründe yol gösterici, kurtarıcı ve gücü sembolize eden mitolojik bir imge olarak dijital oyunun içeriğinin kültürel derinliğini ortaya koymaktadır. Böylelikle yazı karakteri, mitolojik imge “belleğin ve bellek aracı olan temsiliyetin hatırlama aracı olmuştur” (Erzen, 2020: 61). Oyunun ismi ise popüler çağda sadece dikkat çekme, pazarlama aracı olmaktan çıkarak oyuncunun köklü tarihinin söylem aktarıcısı hâline gelmiştir.



Görsel-2 “Dijital Oyunda Oğuz Şölenleri İle İlgili Görsel”

Oyunda kullanılan müzikler de oyunun isminde kullanılan yazı karakteri, semboller gibi yerel ve kültürel özellikler taşımaktadır. Türk kültüründe müziğin “sosyal, psikolojik, kültürel ve inançsal boyutta hayatın her evresinde varlığını sürdürebilen iletişim” (Abdurrezzak, 2018:189) özelliğini dijital oyunda da görmek mümkündür. Müzik, oyunda kültürün, coğrafyanın, tarihin, doğanın, yaşam tarzının, duyguların hatırlatıcısı ve aktarıcısı durumundadır. Kullanılan enstrümanlar ve sesler, Orta Asya Türk kültürünün izlerini taşımaktadır. Davul, kopuz, dombra gibi enstrümanlar, ezgiler ve insan sesi oyun kurgusunda gerilim, durgunluk, çatışma, öfke vb. öğelere eşlik ettiği gibi oyunun tarihi ve kültürel özelliğine de vurgu

yapmaktadır. Bu nedenle oyunda anlatı kurgusuna uygun melodiler ve enstrümanlar kullanılmaktadır. Genellikle heyecan, korku, gerilim ve kaygının olduğu bölümlerde davula, dombraya yer verilirken, şölen sahnelerinde kopuzun kullanıldığı görülmektedir. *Höömey* denilen “kargyaa, sıgıt, borbannadır, ezengileer” şeklinde türleri olan gırtlak müziği de oyunun belirli bölümlerinde bir aşamadan başka bir aşamaya geçişte, tehlike ve gizemi vurgulamak amacıyla kullanılmaktadır. Böylelikle müzik zamanda derinlik hissi yaratırken, aidiyetin izlerini aktarmakta, öykünün bağlam ve icra çerçevesini de ortaya koymaktadır. Aynı zamanda dijital oyun kurgusu içinde müzik, “sanal bir bedene” bürünen oyuncunun yaşadığı heyecan, kaygı ve gerilimin aktarım araçlarından biri olarak sanal uzamda fiziki olarak ifade edemediği duygularını aktarmasına da vesile olmaktadır. Böylelikle dijital ortamda da müzik “biyo-psişik, kültürel ve toplumsal bir organizma olan insanın sesleri bir anlatım biçimine dönüştürme” (Say, 1997: 17) yollarından biri olmaktadır.

4. Gücünü ve Ölümsüzlüğünü Gelenek ve Geleneksel Uygulamalardan Alan Kahraman: Uruz

Uruz: Return of the Er Kishi adlı oyunda olay örgüsü , Kazan Bey Oğlu Uruz Bey’in Tutsak Düştüğü Boy adlı anlatmanın özeti ile başlamaktadır. Oyunun giriş bölümünde oyuncular, anlatmanın kısa bir bölümünü izlemekte ve alttaki yazılarla özetini okumaktadırlar. Böylelikle dijital ortamda orijinal anlatmadaki olay örgüsü, oyunculara aktarılmakta ve hatırlatılmaktadır. Bu bölümde oyuncular oyunda aktif bir rol almamakta sadece izleyici durumunda bulunmaktadırlar. Çünkü “kahraman olabilmek için oyuncuların hikâyeyi iyi anlamaları, oyunun imgelerini dikkatli bir biçimde izlemeleri gerekir” (Basat, 2011:144). Bu şekilde oyuncular, sanal yolculukta kimliğine büründükleri kahramanı izleyerek tanımakta, onun kahramanlık yolundaki mücadelesinde anlamlı öyküsünün sanal tanıkları olmaktadır. Oyunun ilerleyen bölümlerinde izleyici durumundaki sanal tanıklar, kimliğine büründükleri kahramanın hayalini gerçekleştirmek için zorlu mücadelelere girecek, zekâ ve bilgilerini kullanarak bilmeceyi çözecek, kayıp kapıların anahtarlarını bulacak ve oyunun başarıyla sona ermesini sağlayacaklardır. Böylelikle dijital oyun kültüründe birey, anlatı kurgusu içerisinde ideallerine ulaşmak için çaba harcayan bir kahramanın kimlik taşıyıcısı olmakta ve “sanal uzamda yaratılan ve dijital oyun dünyasında performe edilen kimlik son kertede, bireyin personasının bir uzantısı” (Binark ve Sütcü, 2008:57) hâline gelmektedir. Sözlü kültürde aktarılarak yaşatılan anlatının kahramanı ile özdeşim kuran bireyin yerini yazılı kültür ortamında yazar tarafından kurgulanmış bir metnin kahramanı ile öykü kurgusuna katılan okur, dijital dünyada ise görsellikle yeniden yaratılmış bir anlatının kahramanının kimliğine bürünerek siber uzamın sahnesinde kendisine biçilen rolleri gerçekleştiren oyuncu almaktadır.

Oyunun anlatmanın aslına bağlı animasyon karakteri taşıyan giriş bölümünden sonra kahraman Uruz, bir rüya görmektedir. Burada kullanılan rüya imgesi ile bireyin bilinçaltına ve kültürel belleğin derinliklerine vurgu yapılmakta ve kahramanın Türk mitolojisinin, tarihinin, kültürünün kökü çok eskilere dayanan zamanlarında efsanevi varlıklarla mücadele dolu orijinal anlatmadan farklı yeni mitik anlatısı başlamaktadır. Böylelikle anlatı içinde anlatı, oyun içinde oyun oluşturularak sözlü kültürün kolektif bellek temeline dayalı sürekliliği göstergelerarasılıkla dijital ortama taşınmakta ve bu ortamda sözlü kültür ürünleri zamanlararasılık ve mekânlararasılıkla yeniden kurgulanmaktadır. Aktulum’a göre “bir ulusun kültürünün temel unsurlarını canlı tutmanın yolu onların sürekli olarak başka dönemlerde güncellenmelerine bağlıdır. En etkili güncelleme yolu ise başka yapıtlarda yeniden kullanıma sokulmaları, bir başka deyişle söylemlerarası/metinlerarası sürece sokulmalarıdır” (2013:9). Dijital oyunda rüya kavramı ile oluşturulan çok katmanlılıkla İslamiyet’e geçiş dönemi eseri olan Dede Korkut Kitabı’nın kendinden önceki dönemlerin inanç yapısı, siyasi ve sosyal yaşam tarzı, estetik ve felsefi bakış açılarından izler taşıyan yapısına vurgu yapılmakta ve kolektif bellek temeline dayalı olarak yüzyıllardır anlatılarak yaşatılan sözlü kültür ürünleri modern dünyanın farklı yaratılarında kültürel süreklilikle güncellenerek yaşamaya devam etmektedir. Böylelikle zaman ve mekânın sınırları da dâhil olmak üzere kültürel belleğin hafıza temeline dayalı sınırlılıkları da ortadan kalkmakta yeni kayıt teknolojileri sözlü, yazılı ve görsel kültürün güncellenen ve arşivlenen yeni hafıza mekânlarını oluşturmaktadır.

Yeni hafıza mekânlarında sözlü kültür ortamının anlatıları dijital oyunların pek çoğunun içeriklerinin kaynakları durumundadır. Bu duruma Ezgi Metin Basat, “bilgisayar oyunlarının tarih ve mit temelinde oluşturulan yeni hikâyelerinin, destan, masal, efsane gibi sözlü anlatılarla birçok açıdan benzerlik gösterdiğini” (2011:145) belirterek değinmektedir. Sözlü anlatılarla dijital öykülerdeki benzerliklerden biri

bir bölümden diğerine geçişin belirli bir aşamanın, görevin tamamlanmasıyla mümkün olmasıdır. Bu aşamalar oyunda merak ve gerilimi oluşturmaktadır. Sözlü anlatı geleneğinde özellikle destan ve halk hikâyelerinde de bireyin hayatının dönüm noktaları aşamalılık üzerine kuruludur. Kahramanın ad alması, bir aşamadan diğerine geçişi, statüsünün değişmesi ve toplumsal yapı içerisinde yer alması fiziki gücü ve zekâsına dayalı mücadeleleriyle gerçekleşmektedir. Dede Korkut Kitabı’ndaki anlatılarda belirli bir yaşa gelen erkek çocuktan beklenen fiziki güç göstermesi, yay çekmesi, ok atması ve kılıç kuşanmasıdır. Bu nedenle kahramanın savaşçı toplum yapısında öncelikle erilliğin kodları olan savaş aletlerini kazanması bunun için güç gerektirecek işleri gerçekleştirmesi gerekmektedir. Dijital oyunda da Uruz’dan annesi, babası ilk olarak okunu ve kılıcını kazanmasını istemektedir. Kahraman Uruz’un bunları elde edebilmesi için belirli hünerleri göstermesi gerekmektedir. Sanal ortamda oyuncular, attıkları oklar ile hedefi vurarak, kılıçlarla kendilerine atılan nesnelere isabetli bir şekilde keserek kahramana ait ok ve kılıcı elde etmektedirler. Böylelikle kahramanlık söylemini oluşturan değerlere sözlü kültür ortamının meydanında fiziki hüner göstererek sahip olan kahramanın yerini dijital kültürün sanal ortamının meydanında bilgisayarı iyi ve etkili kullanarak başarıya ulaşan kahramanlar (oyuncular) almaktadır.

Sanal dünyanın oyunlarının çoğunda kahramanlar sihirli ve büyülü nesnelere kullanarak büyük görevlerin üstesinden gelmektedirler. Uruz: Return of the Er Kishi adlı oyunda ise kahraman Türklerin en eski içeceklerinden “kırmızı, ayran, şerbet, elma vb.” yeme-içme unsurlarıyla güç kazanmakta ve güç işleri başarmaktadır. Oyunda kahramana güç veren yiyecek ve içeceklerle ilgili şu açıklamalar yapılmaktadır: “*Kırmızı Oğuzların at sütünden yaptığı içki, içildiğinde can verir, kuvveti artırır.*”, “*Ayran harareti alır, bir süreliğine yanmaz kılar.*”, “*Alma: yenildiğinde can verir,*” “*Şerbet: meyve karışımlarından yapılan içecek, cana can katar.*” (URL-2) Türk kültürüne özgü yiyecek ve içeceklerin yapılış reçeteleri, vücutta yarattığı biyolojik etki, tarih ve inanışlardaki yeri modern dünyanın güç temeline dayalı söylemlerine kaynaklık etmektedir. Adı geçen içeceklerin biyolojik işlevleri oyun kurgusu içerisinde olduğu gibi korunmuş, kültürün, yaşam tarzının (konar-göçerliğin), ekolojik yapının temsilcisi olarak yeme-içme, dijital eğlence ortamında uluslararası alanda tanıtılan, pazarlanan ve kültürün markalaşan kısmı hâline gelmiştir. Aynı zamanda yeme-içme Gülin Öğüt Eker’in de belirttiği gibi modern dünyanın kahramanlarının “sınanma/erginlenme” unsuru da olmuştur (2018:178). Dede Korkut Kitabı’nda hükümdarın gücünü, otoritesini, zenginliğini gösteren yeme-içme unsurları, dijital oyun kahramanını kurtuluşa götürecektir gücü veren, koruyuculuğu sağlayan, ölümsüz kılan, arınan, ulaşılmaya çalışılan, gösterilen hüner karşılığı satın alınan, yokluğu kahramanı zor durumda bırakan çok işlevli ve gizemli bir nesneye dönüşmüştür.

Oyunda kahramanın güç kaynaklarını sadece yeme-içme unsurları oluşturmamakta; modern dönemin patlayıcı, silah ve bombalarının yerini bu oyunda “nazar gücü, nazarlık, tütsü, nefit, panzehir” almaktadır. Oyunda oyunculara bu unsurlarla ilgili şu açıklamalar yapılmaktadır: “*Nazar gücü: Nazar gücü belirli bir süre boyunca her şeye karşı tam koruma sağlar.*”, “*Nazarlık, nazar gücünü tam doldurur*”, “*Tütsü mis gibi kokar, yarasa ve haşereler kokusundan kaçır.*” “*Panzehir, zehrin etkisini giderir, bir süre zehirlenemez yapar.*”, “*Nefit: kemerde taşınabilen bir patlayıcı, kimerden dışarı atınca bir süre sonra patlar.*”(URL-2) Kültürel yapının psikolojik sağaltma, kötülüklerden korunma, arınma ve gündelik yaşamı işlevsel bir şekilde devam ettirme temeline dayalı uygulamaları, nesnelere, dijital dünyada da anlamından ve işlevinden uzaklaşmayarak kahramanı düşmanlarından ve her türlü kötülüklerden koruyan, ona güç veren nesneye dönüşmüştür.

Türklerin eski inanç sistemlerinin yüzyıllara dayalı pek çok unsuru psikomitolojik, sembolik ve kültürel anlamları ile kahramanı koruma, ölümsüz kılma, ona can verme işlevlerini dijital dünyada da devam ettirmektedir. Suyun mitik dönemlerdeki şifa verici, temizleyici, arındırıcı ve yaşam kaynağı olmasının anlam kodlarını oyunda “pınar” la görmek mümkün olmaktadır. Kahraman, oyunda “pınar” dan su içince canlarını doldurmaktadır. Böylelikle modern dönemin kahramanı gücünü ve ölümsüzlüğünü gelenekten, geleneksel uygulamalardan ve anlatılardan almaktadır.

Dijital oyunda oba ve ağaç kültürünün bir araya getirildiği “dua” adı verilen yer ise oyunun kaydedildiği bölümdür. Gelenekte bir dileğin gerçekleşmesinin inanç temeline dayalı mekânları ve uygulamaları dijital ortamda oyundaki ilerlemeyi kaydetme eyleminin gerçekleşmesine vesile olmaktadır. Çünkü dijital kültürün yeni bellek mekânları elektronik araçlardır ve onları işlevsel kılan da kayıt teknolojilerinin sunduğu yeni

hatırlama (kaydetme) biçimleridir. Deneyimlenen, tecrübe edilen, yaratılan her türlü faaliyeti kayıt altına alma ise her dönemin kalıcı olma isteğinin bir tezahürüdür.



Görsel-3 "Oyunun Kaydedildiği 'Dua' Bölümü"

Sözlü kültür anlatılarında kahramanı başarılı kılan sadece fiziki gücü ile yaptığı mücadeleler değildir. Kahraman zekâsı ve maneviyatı ile de erginlenme yolculuğunda sınanmakta ve gç soruları bilerek, ipuçlarını çözerek, zekice yaptığı taktiklerle başarıya ulaşmaktadır. Uruz: Return of The Er Kishi adlı dijital oyunun her aşaması kendi içinde bilinmezlikler ve gizemlerle doludur. Kahraman, oyunun farklı bölümlerinde farklı kültürel bellek aktörleriyle karşı karşıya gelmekte ve bu bellek aktörleri tarafından kendisine verilen genellikle kılıcını ve okunu kullanarak gücünü gösterdiği görevleri tamamlamaktadır. Bu görevlerin bazılarında ise kahraman bir engeli açmak ve gç kazanmak için bulmacaları çözme durumundadır. Bu açıdan Janet Murray'ın da belirttiği gibi dijital oyunla öykülerin ortak özellikleri "yarışma ve bulmaca" (Murray'dan aktaran Akbulut, 2009:66) olmaktadır. Oyunda kullanılan bulmacalar, eski Türk diline ait kelimelere ve bu kelimelerin Göktürk alfabesiyle yazılmış şekline dayanmaktadır. Eski Türk diline ait kelimelerin anlamları oyun içerisinde verilmektedir. Örneğin: "Sonsuz mavi gökyüzü" kelimesinin karşısında eski Türkçede bu anlamı da karşılayan "Tengri" sözcüğü, "kalp" sözcüğünün karşısında "köngül", "yeryüzünde en gerçek hazine" açıklamasının karşısında ise "bitig" ifadeleri yer almaktadır. Kahraman Göktürk alfabesinin taşların üzerine kazınmış harflerini uygun bir sıraya getirerek eski Türkçe kelimelerin yazılışını bulmaya çalışmakta ve karşılığında ödüller almaktadır. Oyunun bu bölümünde oyunculara kültürel belleğin en eski kelimelerinin anlamları aktarılmakta ve oyunculardan Türklerin en eski alfabesiyle kelimelerin yazılışını bulmaları istenmektedir. Böylelikle alfabe, kendi içinde gizemli bir sembol oluşturarak oyun kurgusunda kahramana gizli bir bulmacayı çözmenin heyecanını, gizli bir sırrı keşfetmenin, bulmanın gücünü yaşatmaktadır. Dijital dünyanın pek çok oyununda sihirli bir yerin, nesnenin, varlığın gizemini bu oyunda yüzyıllara dayalı kültürel ürünlerin kendi içinde barındırdığı gizem almıştır. Aynı zamanda dijital oyunun uzamı sanal bir sözlük hâline getirilmış, böylelikle oyuncunun kendi kültürüne karşı farkındalığı artırılmaya çalışılmıştır.



Görsel-4 "Dijital Oyunda Otağın İini Gösteren Görsel"

Oyunda "Oğuz"lar döneminin gündelik hayatı, kutlamaları, inanç gelenekleriyle ilgili pek çok unsura da yer verilmiştir. Oyunun arka planında koyun sağan kadınlar, yayılan at ve kazlar, yay çeken delikanlılar görülmektedir. Böylelikle "içinde yaşadığımız dünyanın, gerçek dünyanın daima sanallığın bir uzamı olduğu" (Cover'den aktaran Akbulut, 2009: 41) düşüncesi oyun kurgusunda aktarılmaktadır. Dede Korkut Kitabı'ndaki anlatmalarda manevi mücadelenin, gücün, toplumsal değerlendirmenin mekânı otağlar, dijital

oyunda bir görevden başka bir göreve geçmenin sınama aşamaları olmuştur. Fiziki gücün manevi güçle (zekâyla) birleştirildiği sınanmalarda kahraman, erginlenme yolunda arayış ve zekâ temeline dayalı mücadelelerini gerçekleştirmektedir. Otağların içi ise bir dönemin geleneksel unsurlarının sergilendiği sanal bir müze gibidir. Kahraman süs eşyaları, hayvan postları, eli belinde, koç boynuzu motifleriyle süslü kilimler, sandık, geyik boynuzu gibi eşyaların olduğu mekânda kendini güçlendirecek nesnelere ararken sanal dünyanın oyuncuları ise belirli bir dönemin sosyo-kültürel yaşamının sergilendiği oba ve otağlara sanal bir ziyaret gerçekleştirmektedir. Böylelikle Nora'nın da belirttiği gibi hafıza, mekânlara bağlanmakta, bellek o mekânda yaşam bulmaktadır (2006:36).

Oyunda eski Türk toplumunun meslek kültürü ile ilgili bilgilere de rastlanılmaktadır. Örneğin “Tükan” olarak nitelendirilen yerlerde belirli bir altın karşılığı kendini koruyacak nesnelere alan kahraman, “simsar” adı verilen tüccarlarla karşılaşmaktadır. “Demirci” den kahraman çok farklı özelliklere sahip kılıçlar, ok ve yaylar almaktadır. Demirci, “Tatar kılıncı, ikiz ejder kılıncı, kargu, alevli yay, zehirli yay, ok, basit yay” gibi kahramanlık aletleri ile ilgili oyunculara bilgiler vermektedir. Oğuzların savaşçı özellikleri, kılıç, ok, yay kullanmadaki hünerleri de bu şekilde oyunun farklı bağlamlarında aktarılmaktadır. “Çoban, çeri, çavuş” kahramanın sanal yolculuğunda hangi unsurları nerede, nasıl kullanacağına dair yol göstericilik yapmaktadırlar. Aynı zamanda bu kişiler dilek ve temenni temeline dayalı kalıp sözlerin de aktarıcılarıdır. Onların söylediği “Umay ve yer-sular bizi korusun, Tengri tinini kutla şad etsin, Esen olsun Uruz” gibi sözler de yüzyıllardır kahramanı koruyan sözlü sağaltım araçları olarak dijital oyun içinde aktarılmaktadır.

5. Kolektif Bilinçaltının Derinliklerinde Zamanlararası Bir Yolcu: Uruz

Uruz: Return of the Er Kishi adlı dijital oyunda kahramanın rüyası ile başlayan mitik yolculuğunun ilk aşamasını hüner gösterip savaş aletlerini kazanması oluşturmaktadır. Kahraman, obası yeraltı güçleri tarafından yağmalandıktan sonra tekrar bilinçaltının derinliklerinde zamanlararası bir yolculuğa çıkmakta ve kültürel belleğin derinliklerine doğru mitik yolculuğunu gerçekleştirmektedir. “Ayrılma, erginlenme ve dönüş”ten (Campbell 2000) oluşan bu yolculuğun erginlenme aşamasını dijital dünyanın kahramanı, kolektif bilinçaltının derinliklerinde sınanarak gerçekleştirmektedir. Türk mitolojisinde kanatlı at “Tulpar”, kahramanın mitik yolculuğuna vesile olan olağanüstü varlık olarak görülmektedir. Tulpar, kahramanı kendi obasından alarak başka bir dünyaya doğru yolculuğa çıkarmaktadır. Bu yolculukta kahramanın yeniden doğabilmek ve kendini gerçekleştirebilmek için kültürel bellek aktörlerinin yol göstericiliğine ihtiyacı vardır. Kahramanın mitik yolculuğunda yol göstericileri ise kadın ve çocukların koruyucusu olan “Umay Ana” ve “Yer-Su” ruhlarıdır. Umay Ana, “aklın çok ötesinde bir bilgelik ve ruhsal yücelik, sihirli dönüşüm ve yeniden doğuş yeri” (Jung, 2012: 22) olarak görülmektedir. Umay Ana kahramana yolunu bulması için Demirkazık yıldızını takip etmesini söylemektedir. Türk mitolojisinde “gökle yeri birbirine bağlayan ve ışıklı ruhların atlarının bağlandığı direk, kozmik düzenin güvencesi” olan (Bayat, 2007:62) Demirkazık yıldızı mitik adı, anlamı ve işlevleri korunarak kahramanın bilinçdışı yolculuğunda yol göstericisi olmuştur. Böylelikle oyun mitik motiflerin anlamlarının ve işlevlerinin aktarıldığı, hatırlatıldığı yeni bir uzam hâline gelmiştir. Kahramanın “Umay Ana” ile karşılaşmasından sonraki yolculuğunda ise karşısına “kam”lar çıkmaktadır. Kahramanın erginlenme aşamasının tamamlanması için “kam”ların kendine verdiği birtakım görevleri gerçekleştirmesi gerekmektedir. Kamların şekil değiştirme, gelecekte haber verme, büyü yapma gibi özellikleri oyun kurgusunda da yer almaktadır. Kahramanın bu aşamada koruyuculuğunu ise “şamanların belirli bir şekilde soktukları özel ruh ve nesne olan” tözler sağlamaktadır (Gömeç, 2019:39). Oyunda kahramana “kurt, koç ve geyik töz”ü verilmektedir. Kahraman kurt tözünü “güce ihtiyaç duyduğunda”, koç tözünü “korunmaya ihtiyaç duyduğunda”, geyik tözünü ise “yaralarının hızla iyileşmesi” için kullanmaktadır. Seçilen bu hayvanların da mitolojide ve destan geleneğinde sembolik anlamlar taşıdıkları görülmektedir. “Koç” genellikle destan anlatılarında eril gücü sembolize ederken, “kurt ve geyik” çok eski dönemlerden beri yol gösterici ve yardımcı hayvanlar olarak bilinmektedir. Oyunda geyik tözünün yaraları hızla iyileştirici özelliği de “geyik-ana” düşüncesini hatırlatmaktadır. Çok eski zamanlardan beri “geyik-ana, tıpkı hayat ağacı gibi hayatın ve ölümün kaynağı olarak görülmüştür (Jacobson, 1993: 47). Geyik-ananın ve kadının sağaltıcı özelliğinin kültürel süreklilikteki izlerini Dede Korkut Kitabı'nın ilk anlatması olan Dirse Han Oğlu Boğaç Han anlatmasında da görmek mümkündür. Bu hikâyede anne sütü ve dağ çiçeği babası tarafından öldürülmeye çalışılan yiğidin manevi ve fiziki yarasına merhem olmuştur.



Görsel-5 ‘‘Uruz ve Tepegöz’n Karşılaşması’’

Şamanın rehberliğinde adı geçen hayvanların koruyuculuğunda kahraman mitik erginlenme yolculuğuna devam etmektedir. Kendini gerçekleştirme yolunda ağızından ateş saan ejderhalar, kötü ruhlar, iblis, büyük yılanlar Uruz’un mücadele ettiğı olağanüstü özelliklere sahip varlıklardır. Bu varlıklar, kahramanın ‘‘benlik, kimlik ve kişilik’’ bütünlüğüne ulaşmasının ve toplumsal alanda var olma çabasının sembolik göstergeleridir. Olağanstlklerle yaratılan diyalektik yapıda Uruz, toplumsal anlamda var olabilmek için bireysel mücadelesini gerçekleştirmektedir. Uruz’un sabrı, iyiliğı, gücü, kahramanlığı karşısına çıkan kolektif bellekte kötülüğü temsil eden, topluma zarar veren varlıklarla daha da belirgin hâle gelmektedir. Bu bağlamda Uruz, sadece kötü ruhlar, ejderhalarla mücadele etmemekte Dede Korkut Kitabı’nda yer alan başka bir anlatmanın kahramanıyla da yani kendi döneminin kötüsüyle de karşı karşıya gelmektedir. Dede Korkut Kitabı’nın Dresden nüshasının sekizinci anlatması olan Basat’ın Tepegöz’ Öldürdüğü Boy adlı anlatmanın kahramanı Tepegöz, dijital oyunda Basat’ın değıl Uruz’un karşısına çıkmaktadır. Dede Korkut Kitabı’nın tek olağanüstü varlığı olan Tepegöz, anlatmada Oğuz toplumunun huzurunu, güvenliğini, düzenini, yaşamını tehdit eden bir varlıktır. Tepegöz de diğere varlıklar gibi Uruz’un ideallerine ulaşmasının önündeki bilinçdışı korkuları, kaygıları ifade eden bir engeldir. Bu bağlamda Uruz hem kendi döneminin hem de kendinden önceki dönemlerin kolektif bilindışıdaki ‘‘teki’’leriyle mücadele ederek ‘‘bozulan dengeyi tekrar kurmaktadır’’ (Akbulut, 2009: 48). Oyunda Uruz’un Tepegöz ile mücadelesi, anlatı kurgusunda metinlerarasılığın izlerini de ortaya koymaktadır. Her metnin kendisinden önce yaratılmış metinlerden izler taşıması ve tüm metinlerin birbiriyle ilişki içinde yazılması olarak tanımlanan metinlerarasılığın izlerini oyundaki göndermelerle tespit etmek mümkündür (Aktulum, 2000:18). Dijital oyunda ilk olarak öykünün ismine ve kahramanına gönderme yapılmaktadır. Oyunda Uruz, ‘‘Tepegöz’n İni’’ adlı mekânda Tepegzle mücadele etmektedir. Basat’ın Tepegöz’ Öldürdüğü Boy adlı anlatmada Basat, Salahana kayasındaki mağarada Tepegöz ile mücadelesini gerçekleştirmektedir. Bu bağlamda mücadele edilen mekânda ortalıklar görülmektedir. Tepegöz’n tek zayıf noktası tepesinde yer alan gözüdür. Basat, Tepegöz’n sadece gözünde et olduğunu öğrenir ve sngsn ocakta kızdırarak Tepegöz’ kör eder ve onun güçsüz kalmasına neden olur. Dijital oyunda ise Uruz, Tepegöz’e ok atmakta ve gözünü kör ederek öldürmektedir. Tepegöz’n ölümünden sonra bir ışık huzmesinin oluşması ve bu ışık huzmesinde bir kadının ağlaması da orijinal anlatmada Tepegöz’n annesinin bir peri kızı olduğunu hatırlatmaktadır. Böylelikle dijital oyun, Dede Korkut Kitabı’ndaki iki farklı anlatmayı bir araya getirmiş, sözlü anlatıdan dijital oyuna aktarılan anlatı kültürel belleğın hatırlatıldığı, yeniden kurgulandığı bir alan olmuştur.

Dijital öykünün sonunda kahraman, olağanüstü varlıklarla mücadele ederek, kendine verilen görevleri gerçekleştirerek ve kahramanlık idealini gerçekleştirerek rüyasından uyanmaktadır. Böylelikle dinlediğı ve okuduğı bir hikâyenin kahramanıyla sanal uzamın içinde zamanlararası yolculuğa çıkan birey, kendini gerçekleştirmenin ‘‘simgesel gerçekliğini’’ yaşayarak bulmaktadır. Bireyin simgesel gerçekliğinde yol göstericileri ise ‘‘bireyleri ve toplulukları anlamlı bütünlükler içinde tutan çerçeve ve eksen öyküler’’ (Saydam 2013: 285) olarak tanımlanan mitler, tarih ve kültürel bellek olmaktadır. Böylelikle dijital dünyanın yeni ritüelleri, söylemleri geçmişin anlamlı anlatıları, uygulamaları, pratikleri üzerine inşa edilmekte ve dijital dünyanın yeni ritüelistik söylemlerinin kaynağını olağanüstülükler, mitoloji ve masalsı anlatılar oluşturmaktadır.

Sonuç

Dijital ortam, kültürel değişim ve dönüşümlere bağlı olarak sözlü kültür anlatılarının aktarıldığı, yaşatıldığı, güncellendiği ve yeniden üretildiği ortamlar olmuştur. Kültür, değişen çağlarda değişen kuşakların ihtiyaçlarına cevap verebilme özelliğini dijital ortamda da devam ettirmiştir. Bu yeni yaratım alanlarında üretim, dönüşüm ve süreklilik bağlamında kültürel kodları, kültür bilimi açısından tespit etmek ve çözümlenmek; bu ortamların yarattığı yeni kültürel anlatım tarzlarını belirleyebilmek, anlayabilmek ve inceleyebilmek açısından önem taşımaktadır. Çünkü son dönemlerde kültürel anlatıların, gösterim ve performansların dijital ortama aktarılması kuşaklararasılığı da farklı bir boyuta taşımıştır. Bu ortamlarda üretilen kültürel ürünlerin işlevleri, icra bağlamı ve anlatım biçimleri de farklılaşmıştır. Sözlü kültür anlatılarının farklı anlatım ve icra biçimleriyle kullanıldığı dijital kültür ortamı yaratımlarından biri de oyunlardır.

Oyun, yüzyıllar boyunca toplumsal uzlaşma bağlamında kuralları oluşturulan, oyuncularını ortak değerler etrafında bir araya getiren, sosyalleştiren, eğlendiren, eğiten kültürel yaratım ve aktarımın önemli alanlarından biri olmuştur. Sözlü kültür ortamında toplumun sosyo-kültürel yaşam tarzını, inançlarını, yüzyıllara dayalı sözlü belleğini aktaran oyun, dijital kültür ortamında kuralları, oynanma şekli, araçları değişen, modern dünyanın yeni söylemlerinin, öykülerinin, imgelerinin yaratıldığı ve aktarıldığı bir alan olmuştur. Bu yeni kültür ortamında eğlenme ve hoşça vakit geçirmenin yeni yaratım ve tasarım alanları olan dijital oyunlar aynı zamanda değişim, dönüşüm ve süreklilik bağlamında kültürel içeriklerin yeniden kurgulandığı sanal uzamları da oluşturmuştur. Yeni yaratım alanlarında kültürel belleğin yüzyıllara dayalı anlatıları zamanlararasılık ve mekânlararasılık ile bir araya getirilmiş, geleneğin kahramanları ise dijital çağın sanal uzamında yaratılan tarihi derinlikle farklı sınanma aşamalarından geçerek günümüze ulaşmıştır. Böylelikle geleneksel bilginin kültürel süreklilik temeline dayalı anlatıları modern çağın kimlik söylemleri, kahramanlık imgelerine kaynaklık etmiştir ve yeni dijital çağın kahramanı gücünü tarihten, sözlü anlatılardan ve gelenekten almıştır. Gücünü gelenekten alan kahraman “Uruz” da dijital dünyada anlatısı yeniden kurgulanan mitik kahramanlardan biridir. Uruz’un sanal ortamda erginlenme yolculuğunda yol göstericileri ise Türk dilinin, tarihinin, edebiyatının en eski eserleri, inanç geleneğinin kültür aktörleri ve sosyo-kültürel yaşamının işlevsel unsurları olmuştur. Bu bağlamda otağlar kahramanının erginlenme yolundaki mücadelesinin, inanç unsurları (nazar, tütsü) düşmanlarını yenmesinin, yeme-içme unsurları dayanıklı olması ve hayatta kalmasının, Göktürk alfabesine dayalı bilmeceleer ise kahramanının bilgisiyile güce ulaşmasının büyümlü nesnelere olmuştur. Böylelikle Dede Korkut Kitabı’nın kendinden önceki dönemlerin kültürel belleğinden izler taşıyan geçiş dönemi eseri olma özelliği dijital ortamın kurgulanan yeni anlatısında da ön plana çıkarılmış, anlatılarak yaşatılan, yazıya geçirilerek kalıcılık kazanan anlatımlar, elektronik kültür ortamında yeniden anlatılarak, kurgulanarak, güncellenerek yaşamaya devam etmiştir. Bu çalışmada da örneklendiği üzere sözlü kültür ürünleri, dijital ortamın yeni yaratılarının içerik üretiminin yaratıcılık kaynağı olmaya devam etmiş ve farklı dönemlere ait kültürel malzemeler zamanın ve mekânın sınırlarının ötesine taşınmıştır.

Uruz Return of the Er Kishi adlı oyun da Türk kültürünün farklı zamanlarına ait anlatılarını bir araya getirmektedir. Böylelikle kültürel belleğin taşıyıcılığını ve aktarıcılığını yapmaktadır. Bu oyunun içeriğinin orijinal anlatımlara bağlı kalınarak oluşturulması, anlatının yeni kuşaklara öğretilmesi, tanıtılması ve aktarılması açısından önem taşımaktadır. Özellikle son dönemlerde sanal ortamda pek çok oyunun içeriğini farklı kültürlerle özgü kültürel motifler, anlatılar ve kahramanlar oluşturmakta ve bu oyunlarda kullanılan müzikler, motifler, anlatılar, kahramanlar kültür endüstrisinin olduğu kadar kültürel tanıtımın da önemli unsurları olmaktadır. Bu açıdan değerlendirildiğinde Uruz Return of the Er Kishi gibi kaynağını Türk kültüründen alan oyunlar, sözlü anlatıları yaşatan, gelecek kuşaklara tanıtan kültürel üretim ve aktarım alanlarıdır. Bu nedenle dijital ortamda sözlü kültüre dayalı anlatıların içeriklerinin farklı kuramlar ve yaklaşımlarla incelenmesi kültürel ürünlerin yeni yaratım ortamlarında yaşatılması, tanıtılması ve aktarılması açısından önem taşımaktadır. Dijital ortamın sözlü kültür temeline dayalı yeni içerikleri de bu bağlamda kültür bilimciler için yeni araştırma konularından birini oluşturmalıdır.

Kaynaklar

- ABDURREZZAK, A. O. (2018). “Üretim ve Tüketim Kültürü Açısından Müzik Kimliğinin PsikoSosyal ve Mitolojik Temelleri”. *Uluslararası Folklor Akademi Dergisi*, C.1, S.2, 186-206.
- ADORNO, T.W. (2020). *Kültür Endüstrisi-Kültür Yönetimi*, (Çev.: Nihat Ülner-Mustafa Tüzel-Elçin Gen), İstanbul: İletişim Yayınları.
- AKBULUT H. (2009). “Gelenekselden Dijitale, Mekândan Uzama Oyun Kültürü,” *Dijital Oyun Rehberi, Oyun Tasarımı Türler ve Oyuncu*. (Der: M. Binark-G. B. Sütçü-Işık B. Fidaner), İstanbul: Kalkedon. (25-83).
- AKTULUM, K. (2000). *Metinlerarası İlişkiler*. Ankara:Öteki Yayınevi.
- AKTULUM,K. (2013). *Folklor ve Metinlerarasılık*. Konya: Çizgi Kitabevi.
- AND, M. (2012). *Oyun ve Bugü, Türk Kültüründe Oyun Kavramı*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- BASAT, E. M. (2011). “Modern Dünyanın Sanal Mitleri: Bilgisayar Oyunları”. *Milli Folklor*, C. 23, S.92, 143-151.
- BAYAT, F. (2007). *Türk Mitolojik Sistemi 1*. Ötüken Yayınları, İstanbul.
- BİNARK M. ve SÜTCÜ B. G. (2008). *Kültür Endüstrisi Ürünü Olarak Dijital Oyun*. İstanbul: Kalkedon Yayınları.
- CAMPBELL, J. (2000). *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu*. İstanbul: Kabalıcı Yayınları.
- ÇOBAN, B. ve NACAR, E. (2006). *Okul Öncesi Eğitimde Eğitsel Oyunlar*, Ankara: Nobel Yayınları.
- EKER, G. Ö. (2018). “Farklı Görme Biçimiyle Modern Dünya Ritüeli Olarak Yemek Kültürü: Sınanma/Erginlenme Ve İntikam Alma Gizli İşlevler”. *Milli Folklor*, C.30, S.120, 170-183.
- ERZEN, J.N. (2020). *Çoğul Estetik*. İstanbul: Metis Yayınları.
- GÖMEÇ, S. (2019). “Türklerde Töz, Fal Ve Yadacılığa Dair Bazı Tespitler”. *USAD*, S.11, 37-62
- GÜLÜM, E. (2017). *Gelenek Kültürü Kökenli Dijital Anlatım ve Gösterimler*. Doktora Tezi, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- GÜLÜM, E. (2018). “Dijital İletişim Teknolojileri Aracılı Folklorik Deneyim Alanı Olarak Sanal Ortam”. *Milli Folklor*, Y.30, S. 119, 127-139.
- GÜRÇAYIR, S (2009). “İnternet Çağının Hiyeroglifleri” Ya Da Evrenselleşen Sanal Bedenler: Msn İfadeleri”. *Milli Folklor*, C. 21, S. 83, 111-115
- HUIZİNGA, J. (2020). *Homo Ludens Oyunun Toplumsal İşlevi Üzerine Bir Deneme*. (Çev.: Mehmet Ali Kılıçbay), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- JACOBSON, E. (1993). *The Deer Goddess of Ancient Siberia*. Leiden: Brill.
- JUNG C. G. (2012). *Dört Arketip*. (Çev.: Zehra Aksu Yılmaz), İstanbul: Metis Yayınları.
- LEFEBVRE, H. (2012). *Gündelik Hayatın Eleştirisi*. (Çev.:Işık Ergüden), İstanbul: Sel Yayınları..
- LEFEBVRE, H. (2015). *Mekânın Üretimi*. (Çev.:Işık Ergüden), İstanbul: Sel Yayınları
- LEFEBVRE, H. (2016). *Modern Dünyada Gündelik Hayat*. (Çev.:Işın Gürbüz), İstanbul: Metis Yayınları.
- MCLUHAN, M. ve FİORE, Q. (2012). *Medya Mesajı, Medya Masajıdır*. (Çev.: İ. Haydaroğlu), İstanbul: Mediacat.
- NORA, P. (2006). *Hafıza Mekânları*. (Çev.: Mehmet Ali Özcan), Ankara: Dost Kitabevi.
- ONG W. J. (2007). *Sözlü ve Yazılı Kültür, Sözüün Teknolojileşmesi*. (Çev.:Sema Postacıoğlu Banon), İstanbul: Metis Yayınları.
- ÖZDAMAR, F. (2014). “Dede Korkut Kitabı’nın Çağdaş Müzik Sanatçıları Üzerindeki Etkisi”. *Milli Folklor*, C. 26, S. 101, 125-137.

- ÖZDEMİR, N. (2008). *Medya Kültür ve Edebiyat* . Ankara: Grafiker Yayınları.
- ÖZDEMİR, N. (2018). “Geleneksel Bilgi ve Kültür Ekonomisi”, *Türk Dünyası İncelemeleri Dergisi*. C.18, S.1, 1-28.
- ÖZDEMİR, N. (2020). “Kuşaklararasılık ve Bağlamlararasılık Kapsamında Kültür Aktarımı ve Eğitimi”, *Yabancı/İkinci dil Öğretiminde Kültür ve Kültürel Etkileşim* (Ed. Gülnur Aydın), Ankara: Pegem Akademi. (201-242).
- ÖZER, A., GÜRKAN A. ve RAMAZANOĞLU, M. (2006). “Oyunun Çocuk Gelişimi Üzerine Etkileri”. *Fırat Üniversitesi, Doğu Araştırmaları Dergisi*. 4(3), 54-57.
- ÖZHAN, M. (1997). *Türkiye’de çocuk Oyunları Kültürü*. Ankara: Feryal Matbaası.
- SAYDAM, M. B. (2013). *Deli Dumrul’un Bilinci Türk- İslam Ruhu Üzerine Bir Kültür Psikolojisi Denemesi*. İstanbul: Metis Yayınları.
- SAY, A. (1997). *Müzik Tarihi*. İstanbul: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- ŞENGÜL, A. (2008). “Cumhuriyet Tiyatrosunda Dede Korkut”. *Turkish Studies*, C 3, S.2, 617-626.
- USKAN, S.B. ve BOZKUŞ, T. (2019). “Eğitimde Oyunun Yeri”. *International Journal of Contemporary Educational Studies*, C.5, S.2, 123-131.

İnternet Kaynakları

- URL-1 :Kılıç, M.(2022). “Hızla Büyüyen Bir Sektör: Dijital Oyun Sektörü”
<https://sanayigazetesi.com.tr/hizla-buyuyen-bir-sektor-dijital-oyun-sektoru> (Erişim Tarihi: 20.09.2022)
- URL-2: https://store.steampowered.com/app/931000/URUZ_Return_of_the_Er_Kishi/ (Erişim Tarihi: 1.09.2022)
- Görsel1: https://store.steampowered.com/app/931000/URUZ_Return_of_The_Er_Kishi/ (Erişim Tarihi 1.09.2022)
- Görsel 2: <https://weblenow.com/destandan-oyuna-uruz-return-of-the-er-kishi/> (Erişim Tarihi:1.09.2022)
- Görsel 3: <https://oyungezer.com.tr/inceleme/uruz-er-kisinin-geri-donusu-inceleme> (Erişim Tarihi: 1.09.2022)
- Görsel4: https://store.steampowered.com/app/931000/URUZ_Er_Kiinin_Geri_Dn/?l=turkish (Erişim Tarihi: 1.09.2022)
- Görsel 5: <https://gg.deals/pl/game/uruz-return-of-the-er-kishi/> (Erişim Tarihi 1.09.2022)

TOPLUMSAL CİNSİYET ROLLERİNİN YENİDEN İNŞASI SÜRECİNDE MASALLAR: “EŞİT MASALLAR” ÖRNEĞİ

Hakan ÇELİKİTEN *

Öz

Toplumsal cinsiyet olgusu, çeşitli mecralarda tartışılan popüler bir konudur. Gündelik hayatta popülaritesini her geçen gün artıran bu konunun sosyal bilimlerin çeşitli dallarınca ele alınıp süreç ve sonuç tanımlaması yapması kaçınılmazdır. Söz konusu tartışma alanı incelendiğinde tartışmaların bir bölümünün, geleneksel toplumsal cinsiyet rollerinin değişmesi gerekliliği üzerinde ilerlediği görülmektedir. Hâl böyle olunca bir taraftan değişmesi gerektiği vurgulanan geleneksel kadın ve erkek rolleri çeşitli araçlar vesilesiyle geniş kitlelere işlenmeye çalışılırken diğer taraftan değişimin sonucu kaygılı ifadelerle gelenek savunucuları tarafından dile getirilmektedir. Söz konusu değişimin topluma empoze edilmesi ise çeşitli araçlarla yapılmaktadır. Böylesi araçlar içerisinde geleneksel kültürel ürünlerin kullanımı dikkat çekmektedir. Yakın dönemde değişim savunucularının geleneksel ürünler üzerinden konuyu ele alarak hedef kitlelere ulaşma yolunu tuttukları anlaşılmaktadır. Bu ürünlerden biri masallardır. Masalların özellikle genç nesiller üzerindeki eğitimsel işlevi, söz konusu türün belirli amaçlar doğrultusunda kullanılmasını uygun kılmaktadır. Masallar yapısı gereği karşı tarafa bir yandan olağanüstü bir dünyanın kapısının açarken bir yandan da çeşitli iletilerin aktarılmasını sağlamaktadır. Hâl böyle olunca toplumsal cinsiyet rollerinin genç nesillerde yeniden inşa edilmesi sürecinde masallar uygun bir araç olarak görülmektedir. Yakın dönemde böylesi çalışmalardan biri “Eşit Masallar” projesidir. Bu projede çeşitli isimler bir araya gelmiş ve dünya genelinde popüler olan masallar yeni dönemdeki toplumsal cinsiyet eşitliği düşüncesi üzerinden yeniden kurgulanmıştır. Ortaya çıkan ürünler, Odeabank desteği ile Can Sanat Yayınları tarafından yayımlanmıştır. Bu çalışmada söz konusu proje dâhilinde yayınlanan *Kırmızı Başlıklı Kız*, *Rapunzel*, *Sindirella'nın Bilmecesi*, *Kurbağa Prens* ve *Pamuk Kalpli Prens* ve *Yedi Cüceler* adlı anlatılar içerik analizi ile değerlendirilmiştir. Söz konusu değerlendirme kahraman, olay örgüsü ve temalar, ileti ve son/bitiş başlıkları altında yapılmıştır. Yapılan incelemede, masallardaki cinsiyet üzerindeki ataerkil odaklı beğeni kültürünün eleştirildiği ve masallar vesilesi ile aktarıldığı iddia edilen geleneksel cinsiyet kalıpyargılarının değiştirilmeye çalışıldığı görülmektedir. Bunu yaparken kadın ve erkek ilişkisi, beden, geleneksel roller, cinsiyete dayalı statü, iş bölümü gibi toplumsal cinsiyet rollerini yansıtan hususlarda ciddi değişimlerin yapıldığını söylemek mümkündür. Bütün bunları “cinsiyetsizleştirme” temelli yaklaşımın yansımaları olarak değerlendirmek mümkündür.

Anahtar Kelimeler: Masal, Cinsiyetsizleştirme, Cinsiyet Eşitliği, Değişim ve Dönüşüm.

TALES IN THE PROCESS OF RECONSTRUCTION GENDER ROLES: EXAMPLE OF “EŞİT MASALLAR”

Abstract

The phenomenon of gender is a popular topic discussed in various media. It is inevitable that this subject, which increases its popularity in daily life, is handled by various branches of social sciences and defined process and result. When the discussion area in question is examined, it is seen that some of the debates have progressed on the necessity of changing traditional gender roles. As this is the case, on the one hand, the traditional roles of men and women, which need to be changed, are tried to be processed by various means to large masses, on the other hand, the result of the change is expressed by the advocates of tradition with anxious expressions. The imposition of the said

* Dr. Öğr. Üyesi, Harran Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Şanlıurfa/Türkiye, hakancelikten1@gmail.com., ORCID: 0000-0002-3823-684X.

change on the society is done by various means. The use of traditional cultural products among such tools draws attention. It is understood that the advocates of change have recently taken the path of reaching the target audiences by addressing the issue through traditional products. One of these products is fairy tales. The educational function of fairy tales, especially on children, makes it appropriate to use the genre in question for certain purposes. As such, it is seen that classical tale narratives are reconsidered over the phenomenon of gender. One of such studies in the recent period is the Equal Tales project. In this project, various names came together and tales that are popular around the world were reconstructed based on the perception of gender in the new era. The resulting products were published by Can Sanat Publications with the support of Odeabank. In this study, the narratives titled Little Red Riding Hood, Rapunzel, Cinderella's Riddle, The Frog Prince and the Snow White Prince and the Seven Dwarfs, which were published within the aforementioned project, were evaluated with content analysis. The evaluation in question was made under the titles of hero, plot and themes, message and end/end. In the examination, it is seen that the patriarchal oriented culture of taste on gender in the new period tales is criticized and it is tried to change the traditional gender stereotypes that are claimed to be transmitted through fairy tales. While doing this, it is seen that serious changes have been made in issues reflecting gender roles such as the relationship between men and women, the body, traditional roles, gender-based status, division of labor. It is understood that especially when reconstructing the female identity, the female identity in the classical tales is dealt with from the basis. It is possible to evaluate all these as reflections of the "desexualization"-based approach.

Keywords: Fairy Tale, Desexualization, Gender Equality, Change and Transformation.

Giriş

Kültürel ürünlerin tamamında olduğu gibi sözlü anlatı türleri de sosyokültürel yapı, dönem şartları, coğrafya vb. unsurlarla sıkı bir bağa sahiptir. Söz konusu bağın etkisiyle bahsi geçen unsurlarda yaşanan değişim ve dönüşümlerden, sözlü anlatı türleri de nasibini almaktadır. Bu türler içerisinde dünya çapında örneğine en çok rastlanılan türlerden olan masallar da içinde bulunduğu çağın şartlarını ve sosyokültürel yapıyı etkili bir şekilde yansıtmaktadır. Örneğinin çok olması ve geniş bir coğrafyada yer edinmiş olması, masalların özel bir tür olduğu sonucunu da beraberinde getirmektedir. Masalların özel bir sözlü anlatı türü olmasında öncelikli olarak bu türün işlev çeşitliliği ve etki gücü söz sahibi olmuştur. Bascom (2014), folklorun işlevlerini açıklarken eğlence, değerlere destek verme, kuşaklar arası aktarım, baskıdan kurtulma gibi hususların üzerinde durmaktadır. Masaların bu işlevlere ve daha fazlasına sahip olması, ayrıca işlevlerini yerine getirirken etki gücünün yüksek oluşu, onu özel bir tür olarak ele almak gerekliliğini ortaya koymaktadır.

Masallar bünyesinde barındırdığı kültürel kalıpları yeni nesillere aktarımında oldukça etkili bir tür olarak öne çıkmaktadır. Burada bir kültür taşıyıcılığı söz konusudur. Ancak söz konusu türün işlevi sadece olanı aktarmakla kalmamakta, toplumsal inşa sürecinde de aktif kullanım için müsait olduğu görülmektedir. Bunun farkında olan içerik üreticileri kimi zaman yeni/modern masallar üretmiş kimi zaman ise var olan masalları yeniden ele almışlardır. Burada toplumsal yapıyı yeniden inşa etme amaçlı içerikler ortaya çıkmıştır. Yakın dönemde çeşitli mecralarda popüler olan bir konu cinsiyet ve bu cinsiyetlere atfedilen geleneksel rollerdir. Bu konuda farklı okumalar yapıldığında cinsiyet kavramının yeniden ele alındığını ve geleneksel cinsiyet rollerinin toplum içerisinde yeniden inşa edilmeye çalışıldığı fark edilmektedir. Söz konusu inşa çalışmalarında masallar da sürece dâhil olmuştur. Masalların genç nesillerin yetişmesinde etkin bir güce sahip olması, hedeflenen amaç için onun kullanılmasını uygun hâle getirmektedir. Masallar yapısı gereği karşı tarafa bir yandan olağanüstü bir dünyanın kapısının açarken bir yandan da çeşitli iletilerin aktarılmasını sağlamaktadır. Hâl böyle olunca yakın dönemde toplumsal cinsiyet rollerinin yeniden inşası amaçlı olarak bazı popüler masalların yeniden ele alındığı görülmektedir.

Toplumsal Cinsiyet ve Eşit Masallar Projesi

Toplumsal cinsiyet alanında yapılan bilimsel çalışmalar 1970’li yıllara dayandırılmaktadır. Bu dönemde Ann Oakley’in (2015), *Sex, Gender and Society* adlı çalışması öncü çalışmalardandır. Ancak çalışmaların yoğunluğunun 1990’lı yıllardan bu yana arttığını söylemek mümkündür. Yapılan çalışmalarda cinsiyet olgusu ve bu olguya bağlı ayrımların bireysel ve toplumsal boyutları ele alınmaktadır. Kadın ve erkek arasındaki ayrımı biyolojik köken ve sosyokültürel nedenler üzerinden okumak mümkündür. Bu okuma tarzı ile konuya yaklaşan araştırmacıların birçoğu cinsiyet kavramını temelde cinsiyet (sex) ve toplumsal cinsiyet (gender) olmak üzere ikiye ayırmaktadır. Söz konusu iki kavramı ayrı ayrı değerlendirenler olduğu gibi, kadın ve erkek arasındaki farklılığın biyolojik ve çevresel faktörlerle geliştiğini, dolayısıyla iki ayrı kavram ve nedenin olmaması gerektiğini öne sürenler de vardır. Hâl böyle olunca cinsiyet ve toplumsal cinsiyet kavramlarının aynı anlama gelecek şekilde birbirinin yerine kullanıldığı da görülmektedir. Türkçede de bazı durumlarda cinsiyet kavramı ile toplumsal cinsiyetin de işaret edildiğini söylenebilir (Dökmen, 2009: 17-22). Kadınlar ile erkekler arasındaki farkların biyolojik veya kültürel kaynaklı olduğunun sınırlarını çizmek güçtür. Yine de birçok durumun bu iki farklı kaynağın bir sonucu olarak geliştiğini söylemek mümkündür. Kavramları birbirinden ayırmadan biyolojik yaklaşımda cinsiyeti, fiziksel ve genetik özellikler üzerinden değerlendirmek söz konusudur. Sosyokültürel yaklaşımda ise cinsiyetin toplumsal yönü ve kültür kavramı ön plana çıkmaktadır. İlkinde doğuştan genel özellikler söz konusu iken; ikincisinde sonradan edinim vardır.

Butler (2014), cinsiyeti şu şekilde tanımlamaktadır: *cinsiyet, “biri”ni tam anlamıyla yaşayabilir kılan ve dolayısıyla bir bedeni, kültürel anlaşılabilirlik alanı içerisinde, hayat boyunca niteleyen normlardan biri olacaktır* (9). Anlaşıldığı üzere cinsiyetin birey üzerindeki birçok etkisinin dışında cinsiyetin bedeni maddeleştirirken kültürle kurduğu temas son derece önemlidir. Bu da toplumsal cinsiyet olgusu üzerine etraflıca düşünme gerekliliğini getirmektedir. Toplumsal cinsiyetin sonradan edinilme özelliği onu müdahale edilebilir bir alana taşımaktadır. Dolayısıyla birey, belirli bir cinsiyetle doğup toplum arasına karıştığına

çeşitli dış etkiler ile toplumsal rolünü öğrenmeye başlamaktadır. Burada toplumun cinsiyete yüklediği birtakım anlamlar ve beklentiler vardır. Dolayısıyla toplumsal cinsiyet ve beraberinde gelen rollerde kültüre özgünlük söz konusudur. Bu da toplumsal cinsiyet rolleri üzerine yapılacak değerlendirmelerde kültürün gözetilmesi gerektiğini ortaya koymaktadır. *Toplumsal cinsiyet rolleri terimi, cinsiyet kalıpyargılarını ya da toplumun belirlediği cinsiyet farklılıklarını yansıtmak üzere kullanılır. Daha özeldir, bu terim, geleneksel olarak kadınlara ve erkeklerle ilişkili olduğu kabul edilen rolleri ifade eder* (Dökmen 2009: 29). Anlaşıldığı üzere toplumsal cinsiyet rolleri üzerinde etkili olan cinsiyet kalıpyargıları toplumun kadın ve erkekten beklediği düşünceleri kapsamaktadır. Burada toplum tarafından uygun görülen ve değiştirilmesi zor olan unsurlar söz konusudur. Bu kalıpyargıların oluşturulması ve aktarılmasında aile, kitle iletişim araçları, eğitim, sosyal yaşam vb. birçok unsur etkin güç oynamaktadır.

Toplumsal cinsiyet, *aile ve toplum içinde süregelen, bir toplumsallaşma ya da toplumsal cinsiyetin ve buna uygun düşünce ve davranışların benimsenmesi süreci üzerinden gerçekleşir* (Bhasin, 2003: 15). Söz konusu süreç, bebek henüz dünyaya gelmemişken başlamakta ve hayatın her aşamasında kendini göstermektedir.

Toplumsallaşma; manipülasyon (şekillendirme), yönlendirme, sözel tanımlar ve etkinlik teşhiri olmak üzere dört süreçten oluşmaktadır. Manipülasyon henüz en başta erkek ve kız çocuğuna farklı şekilde davranmayla ilişkilidir. Yönlendirme ise erkek ve kız çocuklarının farklı nesnelere ve bu nesnelere özelliklerine yönlendirilmesini işaret etmektedir. Sözel tanımlar sürecinde kız ve erkek çocuklarına yönelik hitaplardaki farklılaşmaya dikkat çekilirken son süreç olan etkinlik teşhirinde kız ve erkek çocuklarının geleneksel eril ve dişil eylemlerle karşı karşıya kalması belirtilmektedir (Ruth Hartley’den akt. Bhasin, 2003: 16). Masallarda da söz konusu süreçlerin karşılıkları vardır.

Erkeğin maskülen, kadının ise feminen davranış tutumları içinde olması toplumun en önemli beklentisidir ve geleneksel toplum yapısında söz konusu davranış tutumlarının sınırları net bir şekilde çizilmiştir. Söz konusu sınırlar toplumun cinsiyet kalıpyargılarını da içermektedir. Yakın dönemde dünya genelinde cinsiyet kavramının yeniden ele alınarak geleneksel cinsiyet algısı üzerine değerlendirmeler yapıldığı görülmektedir. Ortaya konulan yaklaşımlarda geleneksel toplum yapısı içerisinde sınırları net olarak çizilmiş olan kadın ve erkek cinsiyeti ve bu cinsiyetlere bağlı rollerde değişimlere gidilmesi gerekliliği dillendirilir olmuştur. Bu dillendirmenin uygulama kısmında masallar uygun bir çalışma alanı olarak belirmektedir. Dolayısıyla yakın dönemde dünya genelinde popülerlik kazanmış bazı masalların toplumsal cinsiyet algısı üzerinden yeniden ele alındığı görülmektedir. Söz konusu çalışmalardan biri “Eşit Masallar” adı taşıyan projedir. Bu proje, Odeabank’ın desteği ile geliştirilmiş ve yeniden ele alınan masallar Can Sanat Yayınları aracılığıyla kitaplaştırılmıştır. Odeabank’ın internet sayfasında “Eşit Masallar” projesinin manifestosu şu şekilde belirtilmektedir:

Çocukken çok masal dinledik. Büyüdük, çocuklarımıza da bu masalları öğrettik. Aslında fark etmeden eşitlikçi olmayan roller biçtik. Pamuk Prenses’e bir cadı elma verdi, çaresizce onu bir prensin öpmesini bekledi. Sindirella hep acılar çekti, tek kurtuluş yolu kendini prense beğendirmektir. Kırmızı Başlıklı Kız çok safta kurda inandı, kurt onu bir lokmada midesine attı.

Peki başka masallar mümkün olmaz mı?

Bir ülkede zeki, gözü kara prensesler ve tıpkı onlar gibi cesur, iyi kalpli prensler yaşayamaz mı? Üvey anneler hep kötü mü olmalı? Prensesler hep prenslerini beklemek zorunda mı ya da prenslerin tek görevi prensesleri kurtarmak mı?

Bu rolleri değiştirirsek toplumdaki roller de değişir. Çünkü kadın-erkek eşitliği kavramı, küçük yaşta gelişir. Biz eşit bir geleceğe inanıyoruz. Bunun için Eşit Masallar projesini hayata geçiriyoruz (URL-1).

Yukarıdaki manifestodan da anlaşılacağı üzere söz konusu projede masallar bilinçli bir şekilde ele alınmış ve yeni bir cinsiyet algısı üzerinden masal metinleri yeniden kurgulanmıştır. Yeniden kurgulama kısmında masal özelliklerini kullanım şekli, değişen ve sabit kalan unsurlar dikkat çekicidir.

Masal derlemecilerinin en eskilerinden olan Grimm Kardeşlerden bu yana masalların içerikleri çeşitli sebeplerle değişim ve dönüşüme uğratılmıştır. Bu noktada anlatıya müdahale etmenin nedeni ve şekli üzerinde durulması gereken önemli bir husustur. “Eşit Masallar” projesi ile ortaya çıkan ve çeşitli değişim ve dönüşümler yaşamış olan masallarla neyin amaçlandığı bu çalışmanın esas sorularındandır. Çalışmanın hipotezi ise her geçen gün dünya genelinde yaygınlığını artıran cinsiyet tartışmalarının ve “cinsiyetsizleştirme” hususunun uygulama alanlarından birinin masallar olduğudur.

Yöntem

“Eşit Masallar” projesi dâhilinde yeniden ele alınıp bu çalışmanın inceleme konusu olan masallar, *Kırmızı Başlıklı Kız* (URL-2), *Rapunzel* (URL-3), *Sindirella'nın Bilmecesi* (URL-4), *Kurbağa Prens* (URL-5) ve *Pamuk Kalpli Prens ve Yedi Cüceler* (URL-6)dir. Bu anlatılar projenin internet sayfasında, yeniden kurgulanan metinleri ve görselleri ile kitap formatında herkesin erişimine açık bir şekilde sunulmaktadır. Çalışmada söz konusu internet sayfasından alınan masallar, içerik analizi ile incelenmiştir.

Ele alınan masallar kahraman, olay örgüsü ve temalar, ileti ve son/bitiş unsurlarına göre değerlendirilmiştir. Kahraman kısmında anlatılarda ön plana çıkan kişilerin dış görünüşleri ve anlatı içerisindeki rolleri üzerinde durulurken; olay örgüsü ve temalar kısmında ön plana çıkan konu; ileti kısmında ön plana çıkan ve karşı tarafa verilmeye çalışılan mesajlar ve son kısmında ise anlatının nasıl sonlandırıldığı değerlendirilmiştir. İletiler kısmında masallardan yapılan alıntılar italik şekilde yazılmış ve alıntı yapılan cümlenin bitim noktasına parantez içinde alıntı yapılan masalın baş harfleri verilmiştir. Buna göre *Kırmızı Başlıklı Kız* (KBK), *Kurbağa Prens* (KP), *Pamuk Kalpli Prens ve Yedi Cüceler* (PKPCYC) *Rapunzel* (R), *Sindirella'nın Bilmecesi* (SB) şeklindedir.

Değişimin gözlenmesi noktasında ise masalların daha önceki versiyonlarından yararlanılmıştır. Çalışma boyunca anlam kargaşası olmaması bakımında masalların daha eski ve yaygın olarak bilinen versiyonlarına klasik masallar denilmiştir.

Eşit Masallar ve Toplumsal Cinsiyetin Yeniden Kurgusu

1. Anlatılarda Yer Alan Kahramanlar

Kahramanlar olayların merkezinde yer alan unsurlardır. Onların gerek dış görünüşleri gerekse olaylar karşısında takındıkları hâl ve hareketler verilmek istenen mesajların iletilmesi için kullanılabilirler. Dolayısıyla kahramanları dış görünüşleri ve anlatı içerisindeki rolleri ile değerlendirmek mümkündür.

1.1. Kahramanların Dış Görünüşleri

Klasik masal anlatılarında olayların merkezinde yer alan kahramanların dış görünüşleri ile ön plana çıktığını söylemek mümkündür. Masalarda kadın kahraman en güzel, erkek kahraman ise en cesur ve en yakışıklı olmak durumundadır. Klasik masalarda kadının güzelliği ödüle ulaşması için en önemli özelliği iken erkek için fiziksel kuvvet vurgulanmış unsur olmaktadır. Buna göre anlatılarda kadın başkahraman güzel teni, uzun saçları ve orantılı vücut yapısı ile kendine yer bulurken; erkek başkahraman ise yakışıklı prens vurgusu ile gösterişli kıyafeti ve uzun ve kash vücutu, güzel bir atı ve diğer araç gereçleri ile ön plana çıkmaktadır. Masallardaki dış görünüşün işlevselliği dikkat çekicidir. Güzel genç kadın başlarda ne kadar zorluk yaşarsa yaşasın güzelliği ile sonunda prensine kavuşacaktır. Yakışıklı prens ise dış görünüşünde büyü kaynağı bir bozulma olmadığı sürece güzel genç kadın tarafından reddedilmeyen biri olarak vardır.

“Eşit Masallar”da öncelikli olarak bu durumun değiştirildiği görülmektedir. İnceleme altına alınan masalarda güzel kadın ve yakışıklı erkek imajının yer almadığını söylemek mümkündür. Dolayısıyla kadının ve erkeğin dış görünüşünün övüldüğü cümlelere bu masalarda pek rastlanmamaktadır. Söz konusu tavır, kitaplarda yer alan görseller ile desteklenmektedir. Kitap içerisinde yer alan görseller incelendiğinde kadının gösterişli kıyafet ve fiziksel yapıdan uzak çizildiği; bu yönüyle kadının üzerindeki seksepal vurgunun kaldırıldığı anlaşılmaktadır. Örneğin *Kırmızı Başlıklı Kız* anlatısında *Kırmızı Başlıklı Kız* ve diğer kız çocukları günlük kıyafetleri ve dağınık saçları ile resmedilmiştir. *Kurbağa Prens* anlatısında yer alan prenses fiziği, saç, giyim ve kuşamı ile gösterişten son derece uzaktır. Kaldı ki anlatının ilerleyen kısmında kurbağa, prense dönüştüğünde ortaya çıkan prens de klasik masal anlatılarındaki yakışıklı prens imajından

uzaktır. Anlaşıldığı üzere kadına yönelik takınılan tavır erkek kahramanlar üzerinden de devam etmektedir. Erkek kahramanlar da gösterişli kıyafet ve fizik yapısından uzak bir şekilde resmedilmektedir.

Geleneksel toplum yapısı içerisinde bazı unsurlar kadınla bazı unsurlar ise erkeklerle özdeşleştirilmektedir. Bu özdeşleştirmelerin klasik masallarda da devam ettirildiği söylemek mümkündür. *Belirli ikililikler erkek ya da kadın diye bir ayrımı gerektirmese bile, Böyle tanımlanmaktadır. Örneğin;*

Beden -----Akıl

Doğa-----Kültür

Duygu-----Mantık

Özne----- Nesne

Özel----- Kamusal

Solda sıralananlar “kadına”, sağdakiler ise “erkeğe” özgüdür (Bhasin, 2003: 18). Bu kavramlar kendi içinde toplumsal statüleri de sunmaktadır. Akıl bedenden, mantık duygudan üstündür gibi. Dolayısıyla toplumsal cinsiyet algısı açısından bedeni ile ön plana çıkan kişi akıllı ile ön plan çıkan kişinin gerisinde olacaktır. Eğer eşitlikten bahsetmek gerekirse öncelikle bu ayrımın giderilmesi gerekmektedir.

Biyolojik açıdan bakıldığında anne ve babadan gelen kromozomların sayısına göre oluşan cinsiyet, bireyin toplumsallaşması süreciyle birlikte toplumsal cinsiyet ile birleşmektedir. Cinsiyetin ve ardından gelen toplumsal cinsiyet algısının ilk olarak görünür olduğu yer bedendir. Beden bireyin kimlik inşasında kimliğinin dışavurum alanıdır. Dolayısıyla beden, biyolojik, sosyolojik ve psikolojik açıdan değerlendirilmesi gereken bir bütünü arz etmektedir. *Feministler, bedeni toplumsal açıdan yapılandırılan (inşa edilen) bir nesne biçiminde görmektedir. Bu bağlamda, cinsiyetten ziyade toplumsal cinsiyet (gender) kavramı kullanılmaktadır. Başka bir söylemle, kadın(sı)lık ve erkek(sı)lik, cinsiyetlerimizden ziyade toplumsal ve kültürel açıdan inşa edilen kurgular sistemi biçiminde algılanmaktadır* (Bayhan 2013: 149). Sosyolojik açıdan bakıldığında beden, toplum içerisinde toplumsal cinsiyet kalıpları doğrultusunda inşa edilmektedir.

Klasik masallarda kahramanın istediği sonucu ulaşması noktasında yardımcı olan dış görünüşün yerini eşit masallarda zekânın aldığını söylemek mümkündür. Anlatılarda özellikle genç kadınların bir sorunla karşılaştıklarında akılcı çözümler bulmaya çalıştıkları görülmektedir. Söz konusu anlatılarda kahramanlar bir şeyleri elde edecekse bunları dış görünüşleri ile değil zekice davranışları ile kazanmak durumundadır. Bu durum masallarda vurgunun dış görünüşten/bedenden ziyade akla ve zekâyâ yapıldığını göstermektedir. Söz konusu değişimi bireyler arasındaki cinsiyet farklarını gidermeye yönelik adım olarak okumak mümkündür. Öyle ki *Pamuk Kalpli Prens ve Yedi Cüceler* anlatısında ayna ile konuşan kişi aynaya en güzeli sormak yerine en akıllıyı sormaktadır:

“Ayna ayna, söyle bana. Bu krallıkta benden daha akıllı, daha kurnaz kimse var mı?”

Bütün bunlar, klasik masallarda işlevsel anlamlar yüklenilen dış görünüşün eşit masalarda değiştirildiğini göstermektedir. Bunda bedeni ile ön plana çıkan ve dolayısıyla toplumsal statüsü sorgulanan kadın imajının değiştirilmesi amacının güdüldüğünü söylemek mümkündür.

Geleneksel cinsiyet algısı beden üzerinde birçok kodlama ile kendine yer bulmaktadır. *Renkten, giyim tarz ve biçimleri, moda kadar bütün sembolik alanlarda toplumsal cinsiyet örüntüsü, toplum tarafından yaratılan ve kodlanan bir öğrenilmiş davranış pratiğidir* (Bayhan 2013: 156). Giyim, tüketimin en görünür hâli olmasının dışında kimlik, toplumsal statü ve cinsiyet göstergesi olarak uzun yıllar kullanılmış ve kullanılmaya devam etmektedir. Toplumsal kimliğin oluşumunda toplumsal sınıfın ve cinsiyetin önemli rol oynadığı toplumlarda söz konusu sınıf ve cinsiyet göstergeleri bireyin giyim tarzı ile dışa vurulmaktadır. Burada giysisinin tarzı, kumaşı, üretim şekli, kullanılan aksesuarlar, renk tercihi gibi unsurların her biri sınıf, statü, cinsiyet, inanç, eğitim vb. hususlarda gösterge niteliğindedir (Crane 2003). Klasik masallarda soylu sınıfta olan kahraman ile sıradan kahramanın giyim tarzı çok net bir şekilde ayırt edilebilmektedir. Özellikle prens ve prensesi giyim tarzı hayalleri süsleyecek niteliktedir. “Eşit Masallar”da bedenin fiziken sunumunun

dışında giyim tarzında da değişikliklerin yapıldığı anlaşılmaktadır. Bunda öncelikli olarak gösterişli giyim tarzından uzaklaşılması söz konusudur. Dikkat edilen bir diğer husus renk tercihi ile alakalıdır. Bilindiği üzere renk kullanımı da toplumsal cinsiyet algısının görülebileceği alanlardandır. Erkek ve kız çocuklarına henüz bebeklikten itibaren ayrı ayrı renklerin tercih edilmesi daha başlangıçta çocukların toplumsal cinsiyet farklarını öğrenmesini desteklemektedir. Son hâlinde pembe kız çocuklarına, mavi ise erkek çocuklara yönelik kullanıma sahiptir. “Eşit Masallar”da özellikle kadın kahramanların görselleştirilmesi pembe rengin tercih edilmediği görülmektedir. Bu da yine geleneksel bir algının kırılmasına yönelik uygulamalardandır.

1.2. Kahramanların Rollerini

“Eşit Masallar”da klasik masal anlatılarına göre en ciddi değişimin kahramanların rollerinde gerçekleştiğini söylemek mümkündür. Diğer alanlarda yaşanan değişimler de rollerde ortaya konulan değişimleri destekler niteliktedir. Burada kadın ve erkeğin geleneksel rollerden uzaklaştırıldığı görülmektedir. Klasik masalarda geleneksel toplum yapısının beklentilerinden oluşan toplumsal rollere kadının ve erkeğin uyması beklenmektedir. Aksi durumda cezalandırılma söz konusudur. *Bunlar, erkek için evini geçindirememek, cimrilik, başkasının karısına göz dikmek, kahramanın hakkını yemek ve Binbir Gece Masalları’na özgü olarak cinsel yetersizliktir. Kadın içinse temel olarak bağımsızlık, açgözlülük, tembellik, itaatsizlik, sadakatsizlik ve yasak tutkudur* (Sezer, 2014: 21). Aynı zamanda toplumun beklentilerini de içeren bu unsurlar masalarda da kadın ve erkek üzerinden işlenmektedir.

“Eşit Masallar”da bu konuya da dikkat edilerek kadın ve erkek kahramanların anlatı içerisindeki rollerinde ciddi değişimlerin yaşandığı görülmektedir. Olayların merkezinde genellikle kadın kahramanlar yer almaktadır. Bu durum klasik masalarda da genel olarak böyledir. Masalların genelinde kadının rolü çeşitli unsurlarla işlenmektedir. Bunları masal içerisindeki mekânlar, ikili ilişkiler vb. unsurlar üzerinden değerlendirmek mümkündür (Özünel 2006). Dolayısıyla kadın kahraman üzerinden yeni toplumsal rolün işlenmesinin daha çok yapıldığını söylemek mümkündür. Dış görünüşteki değişim ile başlayan bu süreç, kahramanın olaylar karşısındaki hâl ve hareketleri ile devam etmektedir. Burada genel olarak sosyal yönü kuvvetli, becerikli, kendi ayakları üzerinde duran ve sorunları akıl yürüterek çözen bir kadın imajı söz konusudur. Bu da geleneksel manada kadının ev içi yaşamın, erkeğin ise ev dışı yaşamın içinde olması gerektiği algısında değişime gidildiğini göstermektedir.

Klasik masalarda durumun pek de böyle olmadığını söylemek mümkündür. Toplumlar genel olarak mağdur olanın yüceltilmesi eğilimi vardır. Bu olgunun klasik masalarda da işlendiği görülmektedir. Masalların iyi kadınları genel olarak karşılaştığı zulüm ve haksızlıklar karşısında takındıkları sabır ve fedakârlık ile pasif bir rolle bürünürler. Bu tavrı masal boyunca sürdüren güzel ve iyi kadın sonunda ödülünü alır. Söz konusu mağdur durum, erkekte kahraman olma güdüsünü uyandırır. *Böylece karşımıza gizli arzular çıkar: Mağdur olarak yönetmek, beğenilip yüceltilmek, vazgeçilmezlik ve onay. Kadınların ejderhalar, cinler, kötü üvey analar tarafından hapsedilmesi ise erkekteki bir arzuyu ortaya çıkarır: Kahraman olma* (Sezer, 2014: 18). Dolayısıyla klasik masalarda güzel ve iyi kalpli kadının mağduriyeti, erkeğin ise kahraman olması gerekliliği ön plandadır. Bu da masalarda güçlü bir kurtaran-kurtarılan ilişkisi olduğunu göstermektedir. “Eşit Masallar”da ise bu durumun değiştirildiği görülmektedir. Buradaki kadın haksızlık karşısında pasif rol takınmayan, kendi kararlarını veren ve kurtarılmayı beklemeyip harekete geçen bir imaja sahiptir. Bütün bunları yaparken akıl yürütme gücü ile ön plana çıkmaktadır.

Örneğin *Kırmızı Başlıklı Kız*, anneannesinin kılığına giren kurdu hemen tanımakta ve onun oyununu ortaya çıkarmak için kurda şaşırtıcı sorular sormaktadır. Rapunzel anlatıda cesur, gözü kara ve özgür bir kız çocuğu olarak yetiştirildiği vurgusu yapılmaktadır. Aynı anlatıda yer alan Caditohumu, kralın zulmüne karşı direnen, halka yardım eden ve kendi çizgisinde kız çocukları yetiştiren biri olarak yer almaktadır. Yine Sindirella da çok akıllı ve meraklı biri olarak tanıtıldıktan sonra maddi şeylere önem vermeyen, hırslı bir yapısı olmayan, kitap okumayı seven ve hayvanlarla iyi geçinen biri olarak anlatıda işlenmektedir.

Kadın başkahramanın yanında diğer kadınların da anlatılarda ortak bir çizgi üzerinde inşa edildiği anlaşılmaktadır. Örneğin *Kırmızı Başlıklı Kız* anlatısında klasik versiyonunda (Perrault, 2016: 31-35) yer almayan beş kız vardır. Söz konusu bu beş kız çocuğu, ormanda özgürce şarkı söyleyip oyun oynamaktadır. Ayrıca *Kırmızı Başlıklı Kız*’ın anneannesine gitmesinde yardımcı olmaktadırlar. Anlatının devamında

Kırmızı Başlıklı Kız’ı kurdun elinden kurtaran da onlardır. Bu kurtarma işleminde herhangi bir şiddet uygulama ise söz konusu değildir. Kurda ard arda sorular sorarak onun kafanı karıştırıp onu bunalıma yoluna gitmektedirler. Kurt cevabını bilmediği sorulardan, kızların ona dokunup kaçmasından ve etrafında dönüp durmalarından bunalıp pes etmektedir.

Kadının söz konusu aktifliği ülke yönetiminde söz sahibi olmasının da önünü açmaktadır. Klasik manada ülkeyi yaşlı erkek yönetir algısının yerine anlatılarda kadınların ülke yönetiminde söz sahibi oldukları görülmektedir. *Kurbağa Prens* anlatısında erkek kral pasif bir rol ile okuyucu karşısına çıkarken, ülke yönetimini üç kız kardeşin üstlendiği görülmektedir. *Pamuk Kalpli Prens ve Yedi Cüceler*de ise kraliçe ve kralı tahta yan yana oturarak ülkenin eşit bir şekilde yönetildiği mesajı verilmektedir. Yine *Sindirella’nın Bilmecesi* adlı anlatıda da prens ve prensesin ülkeyi birlikte yönettiği anlaşılmaktadır. *Kurbağa Prens* anlatısından da ülkeyi yöneten üç kız kardeşin kötü yönlerinin olmaması ve güçlü yönetim kapasitelerinin olması vurgulanmaktadır.

Kadın ve erkeğin eşit olduğu vurgusu Yedi Cücelerde de kendine yer bulmaktadır. Yedi Cüceler, kadın erkek karışık bir yapıya sahiptir. Bunun yanında cücelerin her birinin pilot, doktor, itfaiyeci, müzisyen, öğretmen, mühendis gibi modern manada ayrı bir mesleği vardır. İş seçiminde toplumsal cinsiyete dayalı iş bölümünün yapılmadığı anlaşılmaktadır. *Toplumsal cinsiyete dayalı iş bölümü ya da cinsiyete dayalı iş bölümü, kadınların ve erkeklerin ne yapması gerektiği ya da neleri yapabileceği hakkında toplumda yaratılmış olan fikirlere dayanarak kadınlara ve erkeklere farklı roller, sorumluluklar ve görevler yüklenmesini ifade etmektedir* (Bhasın, 2003: 30). Ataerkil toplum yapısı içerisinde üretim faaliyetinin merkezinde erkeğin olması beklenmektedir. Ev halkının reisi olan erkek, ev dışı işlerde üretimin içerisinde yer alarak para kazanma görevini üstlenmektedir. Dolayısıyla geleneksel toplum yapısında kadın işleri ve erkek işleri net sınırlarla çizilmiştir. Buna göre kadının daha çok ev içi işlerde olması beklenir. Kadının ev dışındaki işleri ise ev içindeki işlerinin bir uzantısı niteliğindedir. Öğretmenlik, yaşlı ve çocuk bakımı, hemşirelik gibi. Bu durumun klasik masallarda da kendine yer bulurken “Eşit Masallar”da söz konusu algının kırılmaya çalışıldığı görülmektedir.

Anlatılarda erkeğin de klasik rollerin dışında işlendiği görülmektedir. Burada erkek ev içi işlerde aktif olan, kadına karşı anlayışlı ve kadınlara eşit bir durumda yer alan roledir. Öğreneğin *Kırmızı Başlıklı Kız* anlatısında kitabın henüz başında baba mutfakta üstünde mutfak önlüğü ile okuyucuyu karşılamaktadır. Anlatıda anneanneye gidecek olan kurabiyeleri baba hazırlamaktadır. Anne ise mutfağın dışına çıkmıştır ve sanatla uğraşır bir hâlde resmedilmektedir. *Pamuk Kalpli Prens ve Yedi Cüceler* anlatısındaki prens akıllı ve iyi kalpli biri olarak tanımlanmaktadır. Söz konusu anlatının daha klasik versiyonunda (Grimm, 2011: 478-489) prensesin başına gelenler burada prensin başına gelmektedir. Aynı durum anlatının devamında üvey annenin yerini vezirin alması ile devam etmektedir. Dolayısıyla bu anlatıda kadın ve erkeğin net bir şekilde yer değiştirdiğini söylemek mümkündür. Buna göre olayların odağında Pamuk Kalpli Prens vardır. Bu prens cücelerin evine geldiğinde boş durmayıp yerleri süpürmüş, camları silmiş ve yemeği hazırlamıştır.

Rapunzel anlatısındaki prens, babasının zalimliğine karşı Rapunzel’e yardım eden biri olarak yer almaktadır. *Kurbağa Prens* anlatısında da prens yakışıklılığı ile ön plana çıkmayıp prensesle evlenmek yerine onunla arkadaş olmayı tercih eden ve ülke yönetiminde birlikte karar alan kişi olarak aktarılmaktadır.

Klasik masallarda ise durum tam tersidir. Erkek, kahraman olma hedefi doğrultusunda ilerleyen bir konumdadır. *Erkeğin temel değerlilik ölçütü olan kahramanlık, iki ana getiriye sahiptir: Ödül-kadın ve sosyal statünün yükselişi. Ayrıca kurlaşmanın ana malzemesidir. Kadının hapsedildiği kule, zindan gibi ulaşılması güç mekânlar fallik yan anlamlar içerir. Kahraman, hikâyenin sonunda diğer erkekleri doğrudan ya da mecazi anlamda öldürerek iktidara sahip olur ve asi kızların evcilleşmesine hizmet eder* (Sezer, 2014: 20).

Kötü rollerle anlatılarda yer alanlara bakıldığında klasik masallara göre kötülüğün yumuşatıldığı anlaşılmaktadır. Burada hem kötülük yapan kişilerde azalma ve değişme hem de kötülüğe karşı verilecek cezalarda yumuşama söz konusudur. Örneğin *Kırmızı Başlıklı Kız* anlatısında kurt masalın sonunda atfedilmekte ve Kırmızı Başlıklı Kız ona da kurabiye getirme sözü vermektedir. Kurdun da Kırmızı Başlıklı Kız’a uyguladığı şiddet azalmıştır. Aynı şekilde Kırmızı Başlıklı Kız’ı kurtarmak için kurda uygulanan şiddet ortadan kaldırılmış da yumuşak bir müdahale ile kızın kurtarılması sağlanmıştır.

Masallarda kötü roldeki kadınlar cadılar, ecinniler, dev analar, kötü kalpli kraliçeler, üvey anneler vb. şeklinde sırlanmaktadır. Kadın kahraman yine kendinin hemcinsi olan bu kadınlarla mücadele etmek durumundadır. Buna karşı bilge yaşlı kadınlar ve periler de iyi tarafta yer alıp kahramana yardımda bulunan kadınlar kısmındadır. Fark edildiği üzere iyi kadından ziyade kötü kadın çeşitliliği daha fazladır.

Klasik masalarda iyi kadın ve kötü kadın sınırları da net bir şekilde çizilmiştir. İyi kadın, güzelliği ve sağlığı ile ön plana çıkmaktadır. O, takındığı pasif tavır ile başka birine bağımlı olma durumunu beraberinde getirir. Kötü kadın ise bağımsız tavır içinde kararlar alan, plan kuran ve harekete geçen bir profil çizmektedir. Bu kadın profili masalların sonunda cezalandırılma ile karşı karşıya kalır. *Kaldı ki masal, ödülleri ancak bağımlı kadın tiplerine sunar. Bağımsız kadın tiplerine ise, olağandışının sınırlarına çekerek yer verir: Büyücüler, dev anaları, ecinniler, peri kızları...* (Sezer, 2014:19).

Kadının kötülüğü olgusunun *Pamuk Kalpli Prenses ve Yedi Cüceler* adlı anlatıda değiştirildiği görülmektedir. Masalın henüz başlığında söz konusu değişimi görmek mümkündür. Pamuk Prensesin yerini Pamuk Kalpli Prenses almıştır. Üvey annenin yerini ise vezir almıştır. Anlatıda ayna ile konuşan kişi Vezir Vezvedir. Vezirin en büyük isteğinin ülke yönetimine geçmek olduğu vurgulanmaktadır. Aynaya kendinden akıllı kişinin olup olmadığını sorduğunda ayna Pamuk Kalpli Prenses'i işaret etmiş, bunun üzerine vezir prensi ortadan kaldırmaya yönelik oyunlar oynamıştır.

Kötülüğü yapacak olanın sadece kiskanç kadın olamayacağı vurgusu *Sindirella*'da da devam etmektedir. *Sindirella*'nın kötü kardeşleri klasik versiyonunun (Grimm, 2011: 25-34) aksine biri kız diğeri erkektir. Genel olarak anlatılarda klasik anlatıların vazgeçilmez kötü rolündeki üvey anne ve üvey kardeşler olgusunun kaldırıldığı görülmektedir.

2. Anlatıların Olay Örgüsünde Ön Plana Çıkan Unsurlar ve Temalar

Klasik masaların çoğunun olay örgüsünde bir çeşit erginlenme süreci vardır. Buna göre erginlenme çağına gelen genç birey, bir dizi ritüel ile karşı karşıya kalarak sonuca ulaşmaya çalışır. Erginlenme ritüelleri içinde aileden uzaklaşma, yetişkin erkek ile iktidar mücadelesine girme, yolculuk hâli, doğa ile baş başa kalma, çeşitli sınanmalar, ölüp dirilmeler ve evlilik gibi hususlar vardır. Masalarda da bu hususlar temelde kahramanı erginlenmeye götüren süreçler olarak yer almaktadır. Masalların alt metninde çocuğu yetişkin yaşama hazırlamak vardır. Hâl böyle olunca kahramanın evden çıkması, yolculuk etmesi, tecrit olması, birtakım mücadeleler vermesi ve en sonunda evlilik ya da zenginlik ödülü ile eve dönmesi gerekir. Eve dönen ya da yetişkinliğe erişen masal kahramanı artık evden ilk çıkan kişi ile aynı değildir. O, başarılar elde etmiş ve bu yolda ailesi ve toplum tarafından desteklenmiştir.

Geleneksel toplum yapısı içerisinde erkeğin kendini kanıtlaması gücünü ispat etmesi, para kazandırması ve aile geçimini sağlaması gibi hususlarla olmaktadır. Bu durum, masalarda erkeğin kahraman olması şeklinde kendini göstermektedir. Kadının nihai hedefi ise evlenip aile kurması ve çocuk sahibi olmasıdır. Klasik masalarda bu durum kadının ödül olarak evlenmesi ile kendine yer bulmaktadır.

Ortalama masallar, fantastik eylemler ya da nesnelere konusunda sınırsız bir hayal gücüne, insan ilişkilerinde ise yalnızca şablonlara sahiptir. Hele ki kadın-erkek ilişkisi söz konusu olduğunda, büyüsel alanda ayrıntılar değişir, ancak hikâye ve denklemler sabit kalır. Kızın güzelliğinden söz ederek başlayan masalda, yakışıklı prensle evlilik değişmez sonudur. Güzellik kiskançlığa, hazımsızlığa dair sorunlar yaşatır; ancak güçlü erkeğin iktidarı karşısında uzlaşmacı bir tavır alan üvey anneler ve kız kardeşlerde olduğu gibi, her sorun evlilikle birlikte halledilir. (Sezer, 2014: 109).

Geleneksel toplum yapısında kadın evi kuran bir dişi kuştur. Dolayısıyla evliliğin sağlıklı bir şekilde ilerlemesinde ve ailenin bir arada kalmasında birinci dereceden sorumluluk ona aittir. Bu da onun evliliği sürecinde sabırlı olması ve gerekirse kaderine boyun eğerek umutlu bir bekleyiş içerisinde olması gerekliliğini beraberinde getirmektedir. Dolayısıyla erkeğin kötülüğü karşısında sorumluluk erkekten ziyade kadına yüklenerek evli olduğu erkeği düzeltme ve onu eve bağlama gibi hususlar kadının görevi olarak belirtilmektedir. Toplumsal rol kadına bu şekilde çizilince geleneksel masalarda da kadın kahraman insan dışı bir varlığa dönüşen erkekle evlenmesi durumuyla karşı karşıya kaldığında onu saf bir sevgi ve sabırla sevmesi gerekmektedir. Bu durumda yeterli bir özveri sağlandığında insan dışı varlık, günün birinde

yakışıklı bir prens dönüşmektedir. Bu da kadının sevmediği, huysuz ve çirkin biriyle evlenmesi hâlinde ona katlanması ve onu dönüştürmesi gerekliliği mesajının alt metinde verildiği çıkarımında bulunmanın önünü açmaktadır. *Marilyn Yalom’a göre Ortaçağ’da doğan romantik âşık olarak beyaz atlı prens hikâyeleri genelde kendilerinden yaşlı erkeklerle sınıfsal ve ekonomik nedenlerle evlendirilen mutsuz kadınların erotik tahayyüllerinden doğmuşlardı. Tristan ve Isolde, ya da Şövalye Lancelot ve Kraliçe Guinevere hikâyelerinin ortak noktası bu kadınların ya başka adamlarla evlenme hazırlığı içinde ya da halihazırda zaten evli olmalarıydı* (Çeler, 2013: 169). Anlaşılacağı üzere beyaz atı ve gösterişli kıyafeti ile gelen yakışıklı prens, mutsuz bir hayatın içinde korku ve şiddete maruz kalan kadının kurtarıcı hayalidir. *Masalda evlilik, her derdin devasını içerir. Çirkin güzelleşir, yoksul zenginleşir, kötü huylar düzelir, düşmanlar cezalandırılır. Evlilik statü kazanmanın, sınıf atılmanın en hızlı ve en keskin sonuç veren yöntemidir. Tüm eksikler tamamlanmış, hatta gösteriş boyutunda bir kazanım sağlanmıştır.* (Sezer, 2014: 131).

Klasik masallarda evlilik öncesi vurgulanan bir diğer husus ilk öpüşmedir. Geleneksel masallarda kadının yakışıklı prens ile birlikte olabilmesinin ön koşulu onun güzelliğidir. Prens kadını gördüğünde onun güzelliğinden etkilenir, onu öper ve onunla evlenir. *İlk öpüşme, pek çok anlatıda kadının uysallaşmasını sağlayan en keskin araçtır. Erkek böylece kadına sahip olmuştur ve irade sahibi aittir* (Sezer, 2014: 30). Bunun dışında ilk öpüşme yarattığı yakışıklı bir prens, çirkin güzele, ölümlüyü hayata, kötüyü iyiye çeviren birtakım dönüşüm büyüsünü içermektedir.

“Eşit Masallar”ın olay örgüsünde klasik masallarda kendine güçlü bir şekilde yer bulan evlilik ve büyüsel ilk öpüşmenin yer almadığı görülmektedir. Geleneksel bakış açısı yerine bu masallarda kadına nihai hedef olarak evlilik gösterilmemektedir. Dolayısıyla kadının başarı kriteri değiştirilmiştir. Anlatıların sonunun evlilik ile bitmemesi, erkeğin kadını elde etmesi gerekliliğini de ortadan kaldırmaktadır. İlk öpücük de evliliğe giden yoldaki bir uygulama olduğundan onun kalkması da kaçınılmazdır. Burada ayrıca masallardaki cinsel içeriğe müdahale söz konusudur. Söz konusu müdahale kadının fiziği ve giyim tarzı ile başlamış, ilk öpüşme ile devam etmiştir. Bilindiği üzere masaların en eski hâllerinde cinsellik ve şiddete yönelik içerikler daha yoğun bir şekilde kendine yer bulmaktadır. Argo sözcükleri, cinselliğe göndermeler, fiziksel şiddete dayalı cezalar vb. içerikler, masalların önceleri yetişkinlere yönelik anlatılar olduğu görüşünü beraberinde getirmektedir. Zamanla masallarda bu içeriklerin yumuşatıldığı görülmektedir. *Aşk ne kadar yüceltilirse yüceltilsin, bu aşkın doğal sonucu olan erotizm göz ardı edilecek, yakışık olmadığı düşünülecektir. Zaten toplumsal süreç, Kırmızı Başlıklı Kız gibi masallardaki tecavüzü sansür etmiş, Pamuk Prenses’in cinsel birleşmesini de öpüşme gibi romantik bir anlama çekmiş, yetinmeyerek bunu basit ve pek de erotik olmayan bir öpme eylemine indirgemıştır* (Sezer, 2014: 86). “Eşit Masallar”da da bu sürecin devam ettirildiği, cinsellik ve şiddete yönelik içeriklerin yok denecek seviyeye getirildiği anlaşılmaktadır.

Masallar tematik açıdan ele alındığında klasik masallarla genel olarak işlenen temalarla uyumun devam ettirildiği görülmektedir. Buna göre Kırmızı Başlıklı Kız anlatısında yardımlaşma, dayanışma ve iyilik yapma; Kurbağa Prens anlatısında arkadaşlık ve dostluk; Rapunzel anlatısında cesur olma, zulme karşı durma, topluma faydalı işler yapma ve doğayla barışık olma; Sindirella’nın Bilmecesi anlatısında hırsı kapılmama; Pamuk Kalpli Prens ve Yedi Cüceler anlatısında kıskançlık ve hırstan uzak durma, iyi olma gibi temaların işlendiği görülmektedir. Ele alınan temalara genel olarak bakıldığında, anlatılarda özellikle kadın kahramanın cesaretlendirilmesi ve kadın dayanışmasının hâkim olduğunu söylemek mümkündür.

3. Anlatılarda Ön Plana Çıkan İletiler

Masallar içerik itibarıyla karşı tarafa sunduğu iletileri ile önemli bir kullanım işlevine sahiptir. Masal içerikleri bu açıdan incelendiği çeşitli şekillerde birçok iletinin verilmeye çalışıldığı anlaşılmaktadır. İletinin ne olacağı üreticinin ve hedef kitlenin durumuna göre değişmektedir. “Eşit Masallar”da da söz konusu içeriklerin yer aldığı görülmektedir. Burada yer masallar incelendiğinde ön plana çıkan iletileri şu şekilde sıralamak mümkündür:

- Zor durumda olanlara yardım et.

“Yardıma ihtiyaçları olabilir diye düşünmüş ve oraya doğru koşmaya başlamış.” (KBK)

“Hadi, Kırmızı Başlıklı Kız’ı hep birlikte kurdun elinden kurtaralım.” (KBK)

- Affedici ve Paylaşımçı olmak gerekmektedir.

“Keşke ormanda karşılaştığımızda aç olduğunu söyleseydin. Seninle kurabiyelerimi elbette paylaşırdım. Onları aç gözlülükten istiyorsun sanmıştım, demiş ve sepeti alıp içindeki kurabiyeleri herkese dağıtmış.” (KBK)

- Yanlış davranışlar yapmak yerine ihtiyacını insanlara belirtmelisin.

“Keşke ormanda karşılaştığımızda aç olduğunu söyleseydin. Seninle kurabiyelerimi elbette paylaşırdım. Onları aç gözlülüğünden istiyorsun sanmıştım,” (KBK)

- Sorunlara akılcı çözümler bulunmalıdır.

“Buluşları akılcı ve yaratıcıymış hep.” (KP)

- İyilikler karşılık beklenmeden yapılmalıdır.

“Karşılık olsun diye bana hediye vermene gerek yok.” (KP)

- Talep ettiğimiz şeyleri kendi çabamız ile elde etmeliyiz.

“Saraya kendin gelmelisin, demiş prenses.

Prensese, “Seni götürürsem istediğini elde etmek için çaba harcamamış olacaksın. Bence arkadaşlık biraz da çaba ister.” (KP)

- Verilen sözler yerine getirilmelidir.

“Söz verdiğimiz yapmalıyız, demiş babası.” (KP)

- Çevredekilere insanlara, hayvanlara, doğaya kötü davranmamalıdır.

Kurbağa Prensine kurbağa dönüşme sebebidir. (KP)

- Kişilerin dış görünüşü ile alay etmemelisin.

“Ama boyunuz o kadar kısa ki çok komik görünüyorsunuz.

Kalbimizi kırıyorsun, dedi ikinci cüce” (PKPVYC)

- Yabancıları eve almamalıdır.

“Sakin biz gittikten sonra tanımadığın kimselere kapıyı açma, dedi ilk cüce.

Son günlerde ormanda kötü kalpli insanlar dolaşiyor.” (PKPVYC)

- Aynı hatayı birden çok yapmamalıdır.

“Hayır Vezze! dedi prens. Beni ikinci kez kandırabileceğini mi sandın?” (PKPVYC)

- Bencilce davranmamalıdır.

“Eğer bu çiçeklerden çıkan tohumları tarlaya ekersen istemediğin kadar kuzu marulu biter toprakta. Bütün köy doyar. Ama şimdi bu marulu sen yersen, sadece sen doyarsın.” (R)

- Bir yere izinsiz girmemelisin.

“İzinsiz girdin buraya, hem de Cadıtohumu'nun sesini taklit ederek. Bu hiç doğru değil.” (R)

- Bilgi ve deneyimleri herkesle paylaşmalıdır.

“Sindirella düşünmüş, bildikleri başka insanların işine yarayacaksa odasında hiçbir şey yapmadan oturmanın doğru olmayacağını anlamış.” (SB)

4. Son/Bitiş

Masalların sonları olayların çözüldüğü ve kurgunun üzerine inşa edildiği mesajların verildiği yerlerdir.

Söz konusu kısımda iyiler ödüllendirilip kötüler cezalandırılırken karşı tarafa yapılan her bir davranışın sonucu gösterilmeye çalışılmaktadır. Dolayısıyla masallar için son kısım önemli bir bölümü oluşturmaktadır. “Eşit Masallar”da klasik masallarda yer alan bitişte değişiklikler yapıldığı görülmektedir. Anlatı boyunca yumuşatılan iyi ve kötü çatışması anlatının sonunda kötünün kendinden öncekilere göre daha yumuşak bir ceza alması ile devam etmektedir. Cezanın yumuşatılma kısmında şiddetin de yok seviyesine indirildiğini söylemek mümkündür. Örneğin Kırmızı Başlıklı Kız anlatının sonunda ne zaman babasıyla kurabiyelerden yapsa oyun arkadaşları ve kurt için de getireceğine söz vermiştir. Pamuk Kalpli Prens kendisine kötülük yapan vezire karşı sert tutum takınmamaktadır. Vezir onu ikinci defa aldatmak istediğinde prens onu hemen tanır ve ona bu yaptığının yanlış olduğunu söyler. Kıskaç vezir yaptığundan utanır ve arkasına bakmadan kaçar. Görüldüğü üzere artık kötüye “kırk satır mı kırk katır mı” sorusu sorulmamaktadır.

Bunun dışında klasik masalların mutlu sonu olan evlilik ile bitmektedir. *Masallar, genellikle mutlu sonu, yani görkemli evliliği bahşedeceği genç kızın bunu hangi nitelikleriyle hak edeceğinin açıklanmasıyla başlar. Vefalı, evine bağlı, fedakâr, güzel, hamarat, iyi kalpli ve çok geçmeden büyük bir açmaza düşecek olan bu genç kızın güveyi ise daha çok iki niyetle ön plana çıkar: Asil (zengin) ve kahraman* (Sezer, 2014: 58). “Eşit Masallar”da böylesi bitişin yer almadığı görülmektedir. Zaten bundan önceki bölümlerdeki kurgu böyle bir sonu ortaya çıkarmaktadır. Örneğin Kurbağa Prens anlatısının sonu şu şekildedir:

Prensle prenses, o günden sonra birbirlerinin en iyi arkadaşı olmuş. Ülke yönetiminde söz sahibi olduklarında da birbirlerine yardım etmişler. Prens, prensesten sık sık fikir almış. İksinin de verdiği kararlar herkesi mutlu etmiş.

Rapunzel anlatısının sonu ise şu şekildedir:

Rapunzel ile prens yürüye yürüye yol ayrımına geldiler. Prens saraya giden yola sapacakken Rapunzel elini uzattı, “Birlikte dünyayı yeşillendirelim mi?” diye sordu. Rapunzel ile prens tohum ata ata dünyayı yemyeşil bir yer yapmak için yola koyuldular.

Sindirella’nın Bilmecesi adlı anlatının sonu ise şu şekildedir:

Bilmecesi cevaplayan kişinin aradıkları kişi olduğunu anlarlar ve prens ile prenses Sindirella’nın akıllı ve yetenekli olduğuna kanaat getirip ona ülke yönetiminde yardımcı olması için yanlarında vezirlik yapma teklifinde bulunurlar.

Yukarıdaki örneklerde görüldüğü üzere “Eşit Masallar”da sonuç kısmı klasik masallara göre farklılaştırılmıştır. Klasik masalların ödül ve cezalar keskindir. Bu masallarda ise keskinliğin yumuşatıldığı görülmektedir. Buna göre ödülün değiştirildiğini, cezaların ise yumuşatıldığını söylemek mümkündür. Klasik masalarda bütün zorluklara sabreden güzel kızın ve kahramanlığını ispat eden erkeğin ödülü evliliktir. “Eşit Masallar”da hiçbir sonun evlilikle bitmediği görülmektedir. Bunun yerine genç kız ve erkek arkadaş olmakta kendi işlerini yapmaktadırlar. Genç kızın ödülü ülke yönetiminde yer almak veya hayallerinin peşinden gitmektedir. Anlaşıldığı üzere kadın ve erkeğin değişen özellikleri masal sonundaki ödülü de değiştirmektedir. Bağımlı olmayan kadın evlenerek bir erkeğin himayesine girme ihtiyacı duymamaktadır. Her şeye sahip olma hakkı değişen erkek ise istediği kadını alma imkanını kaybetmiştir.

Sonuç

Kültürel ürünler her ne kadar içinde bulunduğu sosyokültürel yapıya bağlı olarak birtakım değişim ve dönüşümler yaşasa da bu ürünler, gelenek içerisinde şekillenme ve geleneğe bağlı bir şekilde kalıplaşma eğilimindedir. Dolayısıyla bu alandaki değişim ve dönüşümler kendi doğal süreci içerisinde çok da hızlı değildir. Bu sebeple özellikle kült denilebilecek nitelikte olan masallarda doğal süreçler içerisinde güçlü değişimleri görmek pek de mümkün değildir. Ancak dışarıdan müdahale ile yeniden yazılmış masallarda gözetilen amaçlar doğrultusunda ciddi değişimlerin yaşandığı fark edilmektedir. İçten gelen dinamikler yerine dışarıdan müdahale ile şekillenen bu anlatıların toplum içerisinde yaygınlık kazanıp kazanmayacağı ise zamanla takip edilebilecek bir husustur.

“Eşit Masallar” projesi, doğal bir sonuçtan ziyade belli bir amaç doğrultusunda geliştirilen masalları bünyesinde barındırmaktadır. Bu da ortaya konulan ürünlerde kültürel ürünün doğasıyla uyum sorununu

ortaya çıkarmaktadır. Bu sebeple projede yer alan masallar incelendiğinde içerik ve yapısal anlamda klasik anlatılara göre ciddi değişimlerin yaşandığı görülmektedir. Masalların şekillenmesini sağlayan ideolojik bakış açısıyla konu ele alındığında değişimlerin nedeni de anlaşılmaktadır. Bu projede şimdiye kadar *Kırmızı Başlıklı Kız*, *Rapunzel*, *Sindirella'nın Bilmecesi*, *Kurbağa Prens* ve *Pamuk Kalpli Prens* ve *Yedi Cüceler* adlı anlatılar ortaya konulmuştur. Proje geliştiricilerinde klasik masallar vesilesiyle geleneksel cinsiyet kalıpyargılarının genç nesillere aktarıldığı ve bu kalıpyargıların ataerkil bakış açısını içerdiği düşüncesi hâkimdir. Ataerkil bakış açısı ile özellikle kadınların masallarda olumsuz bir imajla çizildiği ve kadın erkek ayrımının net bir şekilde yapıldığı vurgulanmaktadır. Dolayısıyla proje dâhilinde ortaya konulan anlatılarda geleneksel toplumsal cinsiyet algısının ve bu algı dâhilinde şekillenen kalıpyargıların değiştirilmesi söz konusudur. Değişimleri henüz masalların başlıklandırmasında görmek mümkündür. Bunun dışında kahramanların dış görünüşü ve anlatı içerisindeki rollerinde de durum net bir şekilde ortaya konulmaktadır. Olay örgüsü, temalar ve iletiler söz konusu rollerin değişimini destekler niteliktedir. Bunu yaparken dış görünüşün yerine zekanın ön plana çıkartıldığı; kadının ev dışına çıkıp sosyal hayatın içerisinde kendi kararlarını alan bir birey, erkeğin ise ev içi işlerde aktif, kadının düşüncelerini önemseyen bir profilde ele alındığı; cinselliğin ve şiddetin törpülediği ve evliliğin nihai hedef olmaktan çıkartıldığı görülmektedir.

Bilindiği üzere geleneksel toplum yapısı içerisinde kadın ve erkeğin giyim tarzı, hâl ve hareketleri, toplum içinde takınması gereken tavır, ev iç ve ev dışı işlerdeki iş bölümü vb. unsurlar net sınırlarla ortaya konulmuştur. Sınırdan yaşanan ihlal, tepkileri de beraberinde getirmektedir. Yakın dönemde dünya genelinde söz konusu sınırların değiştirilmesi gerektiği sıklıkla dile getirilirken; bu durum, çeşitli söylem ve uygulamalarla desteklenmektedir. Bütün bunlar toplumsal cinsiyet eşitliği vurgusu ile yapılırken söz konusu cinsiyetler arasındaki ayrımın silikleşmeye başladığı görülmektedir. Bu da “cinsiyetsizleşmiş” bireylerin ortaya çıkma durumunu doğurmaktadır. Yukarıda değerlendirilen masallarda kadın ve erkek bireyin toplum tarafından kabul görmüş rollerinin dışına çıkartılması, geleneksel cinsiyet rollerin alt üst edildiğini göstermektedir. Bu da masalların hitap ettiği kesim düşünüldüğünde “cinsiyetsizleşmiş” birey algısının henüz küçük yaştaki nesle aktırılma amacının güdüldüğü düşüncesini beraberinde getirmektedir.

Kaynaklar

- BASCOM, W. (2014). “Folklorun Dört İşlevi”. (Çev.: Ferya Çalış), *Halkbiliminde Kuramlar ve Yaklaşımlar* 2, editör: M. Öcal Oğuz ve Selcan Gürçayır Teke, Ankara: Geleneksel Yayınları: 71-86.
- BAYHAN, V. (2013). “Beden Sosyolojisi ve Toplumsal Cinsiyet”. *Doğu Batı Dergisi*, Y.16, S. 63, 147-164.
- BHASIN, K. (2003). *Toplumsal Cinsiyet*. (Çev.: Kader Ay), İstanbul: Kadav Yayınları.
- BUTLER, J. (2014). *Bela Bedenler*. (Çev.: Cüneyt Çakırlar ve Zeynep Talay), Pinhan Yayıncılık, İstanbul.
- CRANE, D. (2003). *Moda ve Gündemleri/Giyimde Sınıf, Cinsiyet ve Kimlik*. (Çev.: Özge Çelik), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- ÇELER, Z. (2013). “Annenin Serüveni: Kadının Anne Olarak Toplumsal Kurgulanışı”. *Doğu Batı Dergisi*, Y. 16, S. 63, 165-182.
- DÖKMEN, Z. (2009). *Toplumsal Cinsiyet*. İstanbul: Remzi Kitapevi
- GRİMM, K. (2011). *Grimm Masalları II*. (Çev.: Saffet Günersel), İstanbul: Pinhan Yayıncılık.
- OAKLEY, A. (2015). *Sex, Gender and Society*. England: Ashgate Publishing Limited.
- ÖZÜNEL, E. Ö. (2006). *Masal Mekânında Kadın Olmak*. Ankara: Geleneksel Yayıncılık.
- PERRAULT, C. (2016). *Peri Masalları*. (Çev.: Güner Or), İstanbul: Alfa Yayınları.
- SEZER, M.Ö. (2014). *Masallar ve Toplumsal Cinsiyet*. İstanbul: Evrensel Basım Yayın.

İnternet Kaynakları

URL-1: <https://www.odeabank.com.tr/esit-masallar> (Erişim: 05.10.2022)

URL-2: <https://www.odeabank.com.tr/SiteAssets/docs/Esit-Masallar-Kirmizi-Baslikli-Kirmizi.pdf> (Erişim: 05.10.2022)

URL-3: <https://www.odeabank.com.tr/SiteAssets/docs/Esit-Masallar-Rapunzel.pdf> (Erişim: 05.10.2022)

URL-4: <https://www.odeabank.com.tr/SiteAssets/docs/Esit-Masallar-Sindirellanın-Bilmecesi.pdf> (Erişim: 05.10.2022)

URL-5: <https://www.odeabank.com.tr/SiteAssets/docs/Esit-Masallar-Kurbaga-Prens.pdf> (Erişim: 05.10.2022)

URL-6: <https://www.odeabank.com.tr/SiteAssets/docs/Esit-Masallar-Pamuk-Kalpli-Prens-ve-Yedi-Cucele.pdf> (Erişim: 05.10.2022)

DİPLOMALI KIZ VE BİLLUR KALP'TE ÇİÇEKLERİN DİLİ: NİYET KARTLARIYLA FAL BAKMA

Ece SERRİCAN KABALCI*

Öz

İnsan, bilinmeyeni merak eden ve gelecekte haber alma arzusu içinde olan bir varlıktır. İçinde bulunduğu zamanın dışında yaşanacaklar hakkında bilgi sahibi olmak, gizli saklı olana vakıf olmak ve her şeyi bilmek istediği için çeşitli yöntemlerle bu isteğini gerçekleştirmeye çalışmıştır. Bu yöntemlerin başında ise, fal bakma/baktırma gelmektedir. Kullandığı malzeme ve uygulamalar nedeniyle farklı adlarla anılan fal kültürü içerisinde yıldız falı, el falı, kâğıt falı, kahve falı ve çiçek falı en yaygın görülen fal uygulamalarıdır. Türk edebiyatında çiçek falına yer veren ve çiçeklere niyet kartları ilâştiren satan iki genç kıza konu edinen iki örnek anlatı vardır. Biri, Ahmet Mithat Efendi'nin *Letaif-i Rivayat* serisi içinde yer alan ve genç kızların eğitimine odaklanan *Diplomalı Kız* adlı eserdir. Diğeri ise, Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın 1923'te *İkdam*'da tefrika edilen ve 1926'da kitap olarak basılan *Billur Kalp* adlı romanıdır. Her iki eserde başkişi olarak yer alan iki genç kız, çiçek satan diğerkızlardan farklı bir şekilde çiçeklerin içine niyet kartları koymuştur. Bu sayede gelecekte haber alma isteği içindeki insanoğlunun merak duygusunu harekete geçirmişlerdir. *Diplomalı Kız*'da Julie Depres, aldığı eğitim sayesinde çiçeklerin içine koyduğu kartlara şiirler yazmış ve alelade bir çiçekçi kızdan farklı bir konuma yükselmiştir. Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın *Billur Kalp*'inde ise Sema, çiçeklerin içine koyduğu kartlarla çiçekleri konuşturmuştur. Her iki anlatıda da çiçeklerin dilinden dökülenler onları satın alanlar için fal niyetiyle okunmuş ve beğenilmiştir. *Diplomalı Kız*'da, Fransız şairlerin ünlü dizelerinden ve kendi yazdıklarından yararlanarak niyet kartları hazırlayan Julie'nin sattığı çiçeklerin hangileri olduğu belirtilmemiş, sadece güle dair bir beyit örneği verilmiştir. *Billur Kalp*'te ise; çiçeklerin şekli, kokusu ve rengi üzerinden çıkarımlar yapılmış, çiçekler onları satın alan müşterileri temsil edecek şekilde konuşturulmuştur. *Billur Kalp*'te menekşe, hercai menekşe, gül ve karanfil üzerinde yer alan niyet kartlarına yer verilmiştir. Bu çalışmada, iki eserde yer alan niyet kartlarında kullanılan çiçekler incelenmiş, bu çiçeklerin döküldüğü diller örneklendirilmiş, çiçeklerin mitolojik ve tarihî arka planı hakkında bilgi verilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Ahmet Mithat Efendi, Hüseyin Rahmi Gürpınar, çiçek, fal, anlatı.

THE LANGUAGE OF FLOWERS IN *DİPLOMALI KIZ VE BİLLUR KALP*: FORTUNE TELLING WITH INTENTION CARDS

Abstract

Human is a being who is curious about the unknown and desires to hear from the future. Since human wants to have information about what will happen outside of the time he was in, to know what is hidden and to know everything, he/she tries to achieve this wish with various methods. The fortune-telling culture is the most prominent of these methods. Among the fortune-telling culture, which is known by different names due to the materials and methods it uses, the most commonly used ones are; horoscope, palmistry, paper fortune, coffee fortune and flower fortune. Two exemplary narratives in Turkish literature, which include flower fortune telling and are about two young girls selling flowers with adding intention, are Ahmet Mithat Efendi's *Diplomalı Kız* and Hüseyin Rahmi Gürpınar's novel *Billur Kalp*. Two young girls put intention cards inside the flowers in a different way than the other girls who sell flowers. In this way, they have activated the sense of curiosity of human beings, who want to hear about the future. In *Diplomalı Kız*, Julie Depres wrote poems on the cards thanks to her education and she put inside the flowers, thus she rises to a different position from an ordinary flower girl. On the other hand, Sema made the flowers talk with the cards that she

* Öğr. Gör. Dr., Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi, Türk Dili Bölümü, eceserrican@hotmail.com, ORCID ID: 0000-0002-3050-1717.

put inside the flowers in the *Billur Kalp* by Hüseyin Rahmi Gürpınar. In both narratives, the words of the flowers are read and admired with the intention of fortune telling for those who buy them. The flowers sold by Julie, who prepared intention cards by making use of the famous lines of French poets and her own writings, were not specified, only a couplet example was given about the rose in *Diplomalı Kız*. In *Billur Kalp*, inferences were made from the shape, smell and color of the flowers, and the flowers were made to represent the customers who bought them. In *Billur Kalp*, intention cards on violet, rose and carnation are included. In this study, the flowers used in the intention cards in the two works were examined, the languages spoken by these flowers were sampled, and information was given about the mythological and historical background of the flowers.

Keywords: Ahmet Mithat Efendi, Hüseyin Rahmi Gürpınar, flower, fortune telling, narrative.

Giriş

İnsanoğlu yaratılışı gereği, bilinmeyi öğrenme ve gelecekte haber alma arzusu içinde olan bir varlıktır. Bu nedenle, çeşitli yöntemlere başvurmuş, birtakım yorumlardan medet ummuştur. Kullandığı yöntemlerden biri de falcılık olmuştur. Sosyal hayatın bir gerçeği olan fal kültürü ile gerçekleşecek olan olayları önceden öğrenmeye çalışmıştır (Gülhan, 2015: 196).

Güncel Türkçe Sözlük'te, "Geleceği öğrenmek, şans ve kısmeti anlamak amacıyla oyun kâğıdı, kahve telvesi, el ayası vb.ne bakarak anlam çıkarma, bakı" (s. 677) olarak tanımlanan fal, Eski Türkçe'de, "ırk" kelimesiyle ifade edilmiş ve falcılar, fal açtıkları nesneye göre bu uygulamayı adlandırmışlardır. *Divan-ı Lügat-it Türk*'te Kaşgarlı Mahmut, "ırk" kelimesini "falcılık, kâhinlik, bir kimsenin gönlü ve yüreğindeki dışarı çıkarmak" olarak anlamlandırmıştır. Yine birçok bölgede "ırk" kelimesi kader, talih ve fal anlamında kullanılmıştır (Duvarcı, 2001: 119).

Eski Yunan, Mısır, Roma, Babil ve Çin medeniyetlerinde yaşam alanı bulan fal, her zaman gizemli bir içeriğe sahip olmuştur. Falın en eski kaynaklarının milattan önce 4000'li yıllara dayandığı, Mezopotamya bölgesinde astroloji ve el falı gibi metotların uygulandığı bilinmektedir. Geleceği bilmeye yönelik tekniklerin Akadlar döneminde geliştiği ve Akdeniz'e yayıldığı; ayna, bakla, iskambil kâğıdı ve kahve telvesine bakarak anlamlar çıkarıldığı düşünülmektedir (Sümbüllü, 2010: 57).

"Baht, uğur, talih" anlamlarına gelen Arapça kökenli "fal" kelimesi, insanın geleceği bilme arzusuyla denediği farklı teknikleri karşılamak amacıyla kullanılmıştır. İslam inancında fal haram kılınmış olsa da, fal türlerinden bahseden yıldıznâme, kıyafetnâme ve kehânetnâme gibi birçok eser yazılmıştır. El falı, çiçek falı, kur'a falı, kuş falı, peygamber falı, reml (kum) falı, kitap falı ve yıldız falı en çok bilinen ve yaygın olarak kullanılan fal türleridir (Koç Keskin, 2015: 89). Fal, kumar, niyet çekme gibi talihe ve rastlantıya dayalı oyunlarda uğura, talihe ve bahta inanıldığı için büyüklük özellikleri de ön plana çıkmıştır (And, 2012: 284).

Kullanılan araç ve tekniklere göre de farklı fal türleri ortaya çıkmaktadır. Yıldızların konumunu esas alan yıldız falı, eldeki çizgilere bakan el falı, kuşların uçuş şekline ve sesine bakan kuş falı, üzerinde sembol ve şekiller bulunan kâğıtları yorumlayan kâğıt falı, hayvanların iç organlarına bakan iç organ falı, kum üzerindeki şekilleri yorumlayan kum (toprak) falı, taş ve zarla bakılan zar falı, bir dilek veya niyet tutularak özellikle kutsal kitapları açıp ifadeleri yorumlayan kitap falı bulunmaktadır. Bunların dışında ateş falı, su falı, vücut şekilleriyle ilgili fal, matematik uygunluklar falı, çay falı, kahve falı gibi fal türleri bulunmaktadır (Aydın, 1995: 135).

İnsanoğlunun bilinmeyi ve esrarengiz olanı keşfetmek için denediği çeşitli yöntemler sonucunda kâhin, sihirbaz, büyücü, şifacı, falcı ve bakıcı gibi bu işi meslek edinen kişiler ortaya çıkmıştır. Ortak yönleri olsa da bambaşka alanları işaret eden bu adlandırmalar içinde falcılık, diğerlerinden farklı bir yerde konumlanmıştır. Fal, bazı alet ve araçları kullanarak tahminde bulunma, şimdiki ve gelecek zamanla ilgili yorumda bulunma işidir. Falcı; kullandığı teknikler, kurallar ve söz kalıplarıyla belirli şeylerden anlamlar çıkararak olumlu ve olumsuz sonuçlara ulaşır. Böylece şimdiki veya gelecek zamanla ilgili bir tahminde bulunur (Aydın, 1995: 135).

Geleceğin merak edilmesi ve gelecekte olacakların önceden bilinmeye çalışılmasına dair tutum ve davranışlar sergilenmesi, Türk kültür tarihi içerisinde süreklilik gösteren bir husustur. İslamiyet öncesinde dinî ritüelleri yöneten, gelecekte haber veren ve kehanette bulunan şaman ve kamlar, toplum içinde saygı duyulan kişiler olmuştur. İslamiyet'in kabulü ve yerleşik yaşama geçiş ile birlikte, gelecekte haber verme görevini falcılar üstlenmiştir. Değişen toplum yapısı içerisinde şamanlar üzerinde toplanan kehanet, sağaltma ve dua gibi görevler falcılar tarafından yerine getirilmeye başlanmıştır (Gültekin, 2014: 119).

Falcıların gelecekte haber alma çabası sonucunda birtakım fal metotları geliştirilmiştir. Bu metotlardan biri de çiçek fallarıdır. Osmanlı toplumunda bitkiler ve çiçekler, kadın ve erkekler arasında iletişimi sağlayan gizli bir dil olarak kullanılmıştır. Özellikle çiçekler, aşk ve haberleşme aracı olarak kullanılmış ve bilinenden farklı bir iletişim yöntemi ortaya çıkmıştır. Gündelik hayatta kolayca ulaşılabilen çiçeklerin adlarıyla kafiye oluşturan sözcükler kullanılarak ve kodlamalar yapılarak çiçeklere yeni anlamlar

yüklenmiştir. Taşınmaya elverişli çiçekler sayesinde kadın ve erkek arasında duygu aktarımı sağlanmıştır (Koç Keskin, 2020: 202-203).

Sosyal hayatta yer bulan bu kullanım, Türk şiir geleneğinde de kendisini göstermiş; renk, şekil ve koku açısından çiçekler, edebî eserlerde de kullanılmıştır. Başlangıcından itibaren klasik Türk şiirinde en çok kullanılan çiçek güldür. Gülden sonra lale, sümbül, nergis, yasemin ve menekşe de klasik Türk şiirinde yer bulmuştur. Bu çiçekleri reyhan, erguvan, karanfil, nilüfer, şebboy ve zambak izlemektedir (Açıl, 2015: 11).

Çiçeklere yüklenen anlamların edebî eserlerde de yer alması hususu bu çalışmanın temelini oluşturmaktadır. Bu çalışmaya kaynaklık eden ve niyet kartlarıyla fal bakma konusunu ele alan iki eser, Ahmet Mithat Efendi ve Hüseyin Rahmi Gürpınar'a aittir. Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın, üstat olarak kabul ettiği Ahmet Mithat Efendi'nin kullandığı bir malzemeyi yeniden işlemeşi şaşırtıcı bir durum değildir.

Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın ilk romanı olan *Şık, Tercüman-ı Hakikat*'te 1305/1888 yılında tefrika edildikten sonra kitap olarak basılmıştır. Hüseyin Rahmi Gürpınar, yayın hayatına atıldığı ilk yıllarda Ahmet Mithat Efendi ile aralarında geçen ilk konuşmayı şu şekilde aktarmıştır:

“Hazretin huzuruna büyük bir helecanla çıktım. Gür kaşlı, kara sakallı, iri yarı, heybetli bir zat... Beni görünce ilk sorusu şu oldu:

— Kimsin sen çocuğum?

— *Şık* yazarı Hüseyin Rahmi.

Korktuğuma uğradım. Efendinin yüzünde derhâl bir güvensizlik gülümsemesi belirdi. Bana pek alaycı gelen bir sesle:

— Oğlum, senin ağzın daha süt kokuyor. Bu roman usta işi. Senin ne kalemin, ne yazı gücün, ne deneyimin, ne de görgün henüz bunu yazmaya yeterli değil. Bu gerçek görünüyor. Sen böyle bir şey tasvirine özenabilirsin, ama tek başına başaramazsın. Sana bir yardım eden var. Baban mıdır, ağabeyin midir, arkadaşın mıdır, o kimdir? Söyle.

(...) Koca Ahmet Mithat Efendi'nin bu suçlaması karşısında küçüldüm, büzüldüm, hiçbir söz bulamadım. Sonunda gözlerimden dökülen iki damla, hüznü bir yanıt yerine geçti. Bu saf, masumca ağlayışım Efendi'ye dokundu, hemen:

— Ağlama... Ağlama, inandım, dedi.” (Gürpınar, 2013: 5-6)

Ahmet Mithat Efendi ile olan bu görüşmesinin ardından yazı faaliyetine devam eden Hüseyin Rahmi Gürpınar, *Billur Kalp* adlı romanında Ahmet Mithat Efendi'nin işlediği fal konusunu tekrar ele almıştır. Ahmet Mithat Efendi'nin *Diplomalı Kız* başlıklı anlatısı ve Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın *Billur Kalp* adlı eserinde niyet kartlarıyla fal bakma olgusu işlenmiştir. Farklı dönemlerde yazılmış iki eserde de çiçeklerin dilinden topluma mesaj verilmiş ve iki genç kızın bu yolla geçimlerini nasıl sağladığı anlatılmıştır. Bu çalışmada iki eserde yer alan çiçeklerin anlattıklarının nasıl ele alındığı araştırılmış, çiçekler üzerinden verilen mesajlar alıntılanmış ve her devirde farklı yöntemlerle de olsa fala inanma örneklerinin görüldüğü ortaya konmuştur.

Ahmet Mithat Efendi'nin *Diplomalı Kız* Anlatısında Çiçeklerin Dili

Ahmet Mithat Efendi'nin 1870-1894 yılları arasında neşrettiği yirmi beş kitaptaki otuz hikâye ve romandan meydana gelen külliyatına *Letaif-i Rivayat* adı verilir. Erken dönem Türk romancılığının öncü ismi olan Ahmet Mithat Efendi'nin *Letaif-i Rivayat* serisinden çıkan eserleriyle başlayan hikâye/roman türü; yanlış Batılılaşma, esaret, aile ve evlilik gibi belli başlı temalar etrafında gelişmiştir (Gökçek, 2012: 16).

Letaif-i Rivayat'ta yer alan *Diplomalı Kız* başlıklı anlatı, kızların eğitimine vurgu yapan bir eserdir. Eserin “İfade” başlıklı ön sözünde Ahmet Mithat Efendi, Dik May adındaki yazarın *Levant Herald* gazetesinde yayımlanan bir fıkrasından ilham aldığını söyler. Ardından şunları ekler:

“(…) Zira ben Dik May'ın yazdığı fıkradan onda bir istifade etmediğim hâlde bu onda biri kendimden beş yüz misli büyüttüm. Anladınız ya! Dik May'dan hemen hiçbir şey kalmadı, fakat bunca senelerden beri iltizam etmiş olduğum âdet-i nimet-şinâsiyi bu eserde dahi bozmamak için keyfiyeyi bu kadarcık ihtara mecbur oldum.” (s. 593)

Diplomalı Kız'da, yüksek bir eğitim alan genç bir kızın bazı şansızlıklar neticesinde iş bulamaması ve bunun üzerine çiçekçilik yapmaya başlaması anlatılır. Genç kızın çiçekçilik yapma yöntemi, aldığı eğitim ve edindiği kültür seviyesinde şekillenmiş olduğundan bu işten büyük paralar kazanır. Yazar, bu anlatısında başlangıçta kişiyi zora sokan eğitimin, hayatın içinde her zaman geçerli olduğunu savunur.

Demirci Jan Depres ile çamaşırcı Polini Depres, kızları Julie'nin eğitimi için tüm birikimlerini harcayan ve kızlarının iyi bir maaş karşılığında işe başlamasını ümit eden bir ailedir. Ancak Julie diplomasını aldığı anda kendisine iş bulamaz. Tüm ümitlerini Julie'nin mezuniyetine bağlayan ve geçim konusunda sıkıntıya düşen aile, her geçen gün genç kızın üzerindeki baskıyı artırır. Julie, olumlu bir cevap almak ümidiyle iş başvurusunda bulunduğu yerleri dolaşmaya çıktığı bir gün, hiç beklemediği bir yerden yeni bir iş kapısı kendisine açılır. Amaçsız bir şekilde Paris sokaklarında dolaşırken kalabalık bir cenaze alayına denk gelir. Buket buket çiçeklerle donatılan cenazenin peşinden yürüyen insanların arasına istemsiz bir şekilde katılır. Bu esnada arabadan düşen büyük bir buketin önünde durur ve çiçeklerin ezilmemesi için kendisini siper eder. Bu sayede elde ettiği buketi, bir çiçekçide küçük buketler hâline getirir ve bir sepete doldurur. Daha sonra bir tiyatronun önüne gelerek çiçeklerini Fransız şairlerinin en güzel şiirleri ile takdim eder. Onun okuduğu güzel şiirler, herkesin hoşuna gider ve kısa sürede sepetindeki çiçekleri bitirir. Onun sıradan bir çiçekçi kız olmadığını anlayan müşterileri, aldıkları buketlere değerinden fazla para verir ve böylece Julie yeni bir iş sahibi olur.

Julie ilk geceki kazancını sepet buketçiliği yaparak kazanır ve bu yolda para kazanabileceğini görür. Yine de ailesine bu gerçeği hemen söylemez ve bir dükkânda defterdar olarak işe başladığını anlatır. Ertesi gün yine aynı çiçekçiye giderek onunla bir anlaşma yapar ve hazırladığı küçük buketleri tiyatronun önünde satar. Bir hafta zarfında şöhreti iyice yayılır, hatta Paris'in ünlü gazetelerinde bile haberi yapılır. Julie, şiirler okumanın yanı sıra buketlerin içine koyduğu kâğıtlara da beyitler yazarak müşterilerinin takdirini kazanır.

Julie, kibar müşterilerini Fransa'nın ünlü şairlerinin gül hakkında söyledikleri latif şiirlerle karşılar. Gül takdim edecekken karısını ya da kızını koluna takmış olan bir beyefendiye hitaben: "Takmış o senin koluna bak gül-destin/ Ver sen de onun destine bir gül-deste" (s. 631) diye bir beyit inşat ederek herkesi şaşırtır.

Yukarıda alıntılanan örnekte görüldüğü gibi eserde adı geçen tek çiçeğin gül olması şaşırtıcı değildir. Boyu ile sevgilinin boyuna, rengi ile sevgilinin yüzüne ve yanaklarına, üzerindeki çiy taneleriyle sevgilinin kulağındaki küpeye, dikenleriyle rakiplere, nazlı yapısıyla sevgilinin nazına benzetilen gül; önemli estetik özellikleri bünyesinde toplayan bir çiçektir (Açıl, 2015: 12). Gülün her yerde yetişen bir çiçek olması, sevgilinin dikkat çeken uzuvlarıyla benzerlik göstermesi, güzel bir görünüme ve kokuya sahip olması, gülün anlatılarda neden yoğun olarak kullanıldığını açıklamaktadır (Bayram, 2007: 211).

Beyitlerin çoğunu eski şairlerin eserlerinden seçen Julie, bazılarını da kendisi yazar. Tiyatro salonunda "diplomalı çiçekçi kız"ın şöhreti günden güne artar, satın alınan buketlerin içinden ne çıkacağına dair meraklı sesler yükselir. Julie, her gün yeni beyitler hazırlar. Julie'nin tekrara düşmemesi ve seçtiği beyitlerin güzelliği, onun edebiyat konusunda ne kadar bilgili olduğunu müşterilerine gösterir. Bu şöhreti korumak için Julie, her gün kütüphaneye uğrayıp buketlerinin içine koyacağı beyitleri hazırlamakla uğraşır. Bunun dışında beyitleri söyleyiş tarzıyla da diğer çiçekçi kızlardan ayrılır:

"Vakıa kızcağız o ihtizazlı gevrek sedasıyla o âli ve cihan-pesend talâkat ve edasıyla gelene geçene yine birçok güzel şiirler okuyor idi, ama gelenler geçenler Juli'den alacakları buket içinde mutlaka bir güzel beyit çıkacağını da öğrendiklerinden verecekleri bir veya daha ziyade frangı yalnız kızın çiçeği, yalnız kıraati için vermiş olmayıp en çoğu buket içinden zuhur edecek beyit için vermiş oluyorlar demektir." (s. 644)

Julie, kendisinden çiçek alanların okudukları şiirlerin hangilerini beğendiklerine ya da hangi kelimeleri tekrar ederek tasdik ettiklerine dikkat ederek bir sonraki gelişlerinde onların ruh hâllerine uygun buketleri takdim eder. Bu nedenle de Julie'nin falları, niyetin üzerine denk gelir ve şöhreti her geçen gün artar. Buketlerin içinden çıkan beyitler fal niyetine okunur. Ahmet Mîthat Efendi, anlatımın bu noktasında araya girerek şöyle bir açıklamada bulunur:

"Ne istigrap ediyorsunuz? Paris'te hâlâ iskambil kâğıdı ile türlü fallar açılarak ahkâmına inandıkları ve sihir ile, efsunla uğraşan karılara hâlâ birçok kimseler ve kibardan bile kadınlar müracaat

eyledikleri hâlde bunda istigrap olunacak ne vardır? Her hâlde Juli'nin falcılığı bunlara nispetle pek masumane bir falcılık hükmünde kalır.” (s. 649)

Julie, beş haftalık çiçek satışından büyük bir kazanç elde eder, ailesi için yeni bir ev tutar ve onları yoksulluktan kurtarır. Julie'nin başarısıyla sonuçlanan *Diplomalı Kız*'ın sonunda yer alan “Hatime”de, Ahmet Mithat Efendi kızların eğitimi konusuna değinerek şu sözlerle anlattısını bitirir:

“Evet! Juli bu meseleyi pekâlâ halleyledi. Şükufe-fürüş dahi olacak olsa kızları terbiye ve talim etmelidir. Yalnız çiçek satmak ile şu saadete nail olmak mümkün olsa idi her şükufe-fürüş kızlar nail olabilirler idi. Terbiye ve talim-i nisvan için memalik-i sairenin de Fransa'dan farkı yoktur. Hatta bizim dahi farkımız yoktur. Bir kız ne olacak olursa olmalı talim ve terbiyesini ikmal etmiş bulunmalı.” (s. 662)

Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın *Billur Kalp* Romanında Çiçeklerin Dili

Hüseyin Rahmi Gürpınar, *Servet-i Fünûn* romanının ön planda olduğu bir dönemde Ahmet Mithat Efendi'nin popüler roman anlayışını sürdüren bir yazardır (Akyüz, 1995: 69). Eleştirel bir bakış açısıyla kaleme aldığı romanlarında Batı hayranlığını, toplumun aksayan yönlerini, ahlaka aykırı davranışları mizahla harmanlayarak anlatmıştır. Geleneksel seyirlik oyunlardan gelen anlayış, batıl inançlar, alafangalık, geçim sıkıntısı, örf ve adetler, sosyal eleştiri, kadın-erkek ilişkileri gibi konulara eserlerinde yer vermiştir.

Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın 1923'te *İkdam*'da tefrika edilen ve 1926'da kitap olarak basılan *Billur Kalp* adlı romanı, çiçeklerin içine iliştirilen niyet kartlarının görüldüğü bir eserdir. Eserde, farklı yönleriyle ele alınan olay ve kişilerin anlatımının ardından bir yanlış anlaşılma sonucu nişanlısı tarafından terk edilen Sema adlı bir genç kızın başından geçen olaylar anlatılır. Masum olduğu hâlde iftiraya uğrayan Sema, yaşadıklarından sonra kendini insanlığın yararına çalışmaya adar. Gerçekleşmeyen düğünü için biriktirdiği paralarla bir yurt kurar. Boynundan topuklarına kadar inen siyah bir elbise giyerek tam bir rahibe kılığına girer. Başını bir örtüyle örter ve belinden aşağıya bir demet anahtar sarkıtır. Kurmuş olduğu kurum sayesinde genç kızlara yardım etmeye başlar. Kendi evlenmese de pek çok yetim ve öksüz kızı evlendirmeyi amaç edinir. Yoksul ve kimsesiz kızları çevresinde toplayan Sema; onlara dikiş, işleme, örgü, dokuma, dantel gibi el işleri öğretir, bunların satışından elde edilen kazançla genç kızları evlendirir.

Sema'nın en büyük kazançlarından biri, bahçesinden topladığı çiçeklerin satışlarıdır. Bu çiçekleri sadece buket olarak değil, içlerine iliştirdiği niyet kartlarıyla birlikte satmaktadır. Bahçesinde güller, yaseminler, karanfiller, menekşeler, şebboylar, kamelyalar, nergisler, manolyalar, mimozalar, amber çiçekleri renk renk açmaktadır. Her sabah taze olarak toplanan bu çiçekler, genç kızlar tarafından küçük demetler hâlinde tanzim edildikten sonra her buketin ortasına bir niyet kâğıdı iliştirilir. Buketlerin satışı, bir biblo gibi özene bezene giydirilen iki kız çocuğuna yaptırılır.

Bu çiçeklerdeki niyet kartları, onları satın alan müşterilerin duygu ve düşüncelerini ifade eden birer sözcü konumuna geçer. Sema'nın bahçesinde çeşit çeşit çiçek bulursa da, içine niyet kartı konularak satılan çiçeklerin menekşe, hercai menekşe, gül ve karanfil olduğu görülür. Romanda bu çiçeklerin neler söylediği, kartların hangi cümlelerle süslendiği tek tek belirtilir.

Türk edebiyatında çiçeklerin estetik bir görünümle edebiyata aksettirilmesi, Türklerin göçebe yaşam tarzından yerleşik yaşama geçmeleriyle mümkün olmuştur. Yerleşik yaşamın bir ürünü olarak görülmeye başlanan bahçe kültürü, sosyal yaşamın da ayrılmaz bir parçasını oluşturmuştur. Zamanla estetik dönüşümler geçiren Türk bahçeleri, çiçekleri estetik birer obje olarak insanların kullanımına sunmuştur. Bahçe kültürü içinde yetiştirilmiş ve estetik algıya uygun çiçekler şair ve yazarlar tarafından tercih edilmiştir (Açıl, 2015: 5-6).

Edebiyatta çiçeklerin birer sembol olarak kullanımı, anlatımı zenginleştiren önemli öğelerin başında gelir. Kendi kültürünü oluşturan çiçekler, kendilerine has dilleriyle insanlar arasındaki sözsüz iletişimi üstlenmişlerdir. Bazen âşıkların arasında iletişim kurmuşlar bazen de sadece bir mesajın taşıyıcısı olmuşlardır. Antik Çağ medeniyetlerinde çiçeklerin doğuşu ile ilgili mitler oluşmuş, Romalılarda özellikle gül ve menekşeye önem verilmiştir. Hemen hemen bütün toplumlarda sembolleşen çiçeklerin başında her zaman gül gelmiş, onu lale, nergis ve menekşe izlemiştir (Çelebioğlu, 2016: 162-163).

Çiçekler familyasının sunum çiçeği olan menekşe, mor rengi ve güzel kokusu ile edebiyatın en kullanışlı sembol çiçeklerinden biridir. Menekşe, divan şiirinde kokusu, rengi, boynunun eğriliği ve şekli

bakımından ele alınır. Bu yönleriyle hem sevgilinin çeşitli özellikleriyle hem de âşık ile özdeşleştirilir. Rengi ve yere dönük olması ile tevazu ve utangaçlığı hatırlatır. Manevi duygular bakımından tasavvufta alçak gönüllülük ile anılır (Çelebioğlu, 2016: 181).

Menekşe, narin yapısından dolayı her an toprağından çıkacakmış gibi bir izlenim bırakır. Bu nedenle, klasik Türk şiirinde çektiği eza ve cefalardan dolayı bedenen zayıf düşen âşığı temsil eder. Ayrıca menekşenin koyu rengi, zülûf ve kâkül için de bir teşbih unsuru olarak kullanılır. Menekşenin kokusunun miskle beraber anılması, bu çiçeğin estetik bir kullanım içinde yer almasını da sağlamıştır (Açıl, 2015: 17-18). Kısa boylu ve yapraklarının yere eğik olması, yapraklarının kıvrımlı şekli, güzel kokusu ve renkli görüntüsü ile menekşenin sahip olduğu bitkisel özellikler, bu çiçek ile insan uzuvları arasında ilişki kurulmasını sağlamıştır (Bayram, 2007: 215).

Billur Kalp'te (2005: 362-363), menekşelerin içinden çıkan kartlarda da menekşenin kokusuna, rengine ve şekline dair göndermelerin bulunduğu şu satırlar yazılıdır: “Sevdalı çocuk, beni kokla. Sevgilim, güzel kokusunu benden alır. Ben sana daima ondan bir şey duyururum.”, “Üzgün genç, vefa arıyorsan, simgesi benim. Çiçeklikte üç gün yaşarım; göğüs üzerinde ancak birkaç saat...”, “İki ruhun kucaklaşmasında, her sırdaş çekilir; ben kalırım.”, “Çok dargın sevdalıyı barıştırdım. Ben araya girince, direnmeye güçleri kalmaz...”, “Canlı çiçeklerini bulamadıklarında, çoğu zaman, yüreklerinin ateşini bizimle söndürürler...”, “Koyu kadife gözlerin aşkına, beni öperlerken, çiylerimi ayrılık gözyaşlarıyla değiştirdim.”, “Hercai hangimiz, güzelim? Çoğu zaman ben, avuttuğum bir göğsün üzerinde bayılır, öldürdüm. Siz, baş koyduğunuz göğüsleri bayıltır, öldürürsünüz... Menekşe”

Eski Yunan mitolojisinde Tanrıların, ırmakların, taşların yanında çiçeklere dair öyküler de vardır. Çiçeklere bakıp nasıl yaratıldıklarını, neden güzel olduklarını anlatan öyküler uydurulmuştur. Bu öyküler de gökyüzünde yaşayan ölümsüzlere bağlanmıştır. Çünkü ölümlü insanları etkileyen bu güzelliklerin sadece Tanrılar tarafından yaratıldığına inanılmıştır (Hamilton, 2013: 60). Bu anlatılardan biri de menekşe hakkındadır. Phrygia tanrısı olarak bilinen Attis, başlangıçta Kybele'nin sevgisine karşılık verir, sonra ölümlü bir kızla evlenir. Hakarete uğrayan tanrıça bu durumu kabullenemez ve düğündeki konukları korkudan delirtir. Attis dağlara kaçıp kendini öldürünce kanından menekşeler biter (Necatigil, 2011: 30). Farklı bir anlatımda Tanrıça Kybele, Attis'i gömdükten sonra toprağına akan kanından menekşeler biterek dibinde öldüğü çamı sarar. Bu manzara karşısında umutsuzluğı düşen Midas'ın kızı canına kıyar. Bunu gören Kybele onu da gömer ve onun mezarının üstünde de menekşeler biter (Erhat, 1996: 15).

Billur Kalp'te, menekşenin dışında hercai menekşelere de notlar iliştilir. Mor, sarı, beyaz renkte açan hercai menekşe, menekşegiller familyasından bir çiçektir. Halk arasında, üç renkten oluşan hercai menekşe için anlatılan bir hikâye de vardır. Hikâyeye göre çok eski zamanlarda iki kır çiçeği birbirine âşık olur. Her bahar açan bu iki çiçek, yeterince görüşmemekten şikâyetçidir. Bir sonraki sene hiç kimse yokken kış mevsiminde açmak için sözleşirler. Kış gelir, her yer karla kaplı iken sevgililerden biri sözünü tutar ve karların altından çıkarak çiçek açar. Ancak diğer çiçek ortalıkta yoktur. Sevgilisini karların içinde bekleyen çiçek, etrafı gözler ama açan bir çiçek göremez. Verdiği sözü tutmayan sevgili bahar geldiğinde açar. Sözünü tutarak her kış açan çiçeğe kardelen, vefasız ve güvenilmez âşığı ise hercai menekşe adı verilir (Çelebioğlu, 2016: 165).

Vefasızlıkla birlikte anılan ve bir menekşe türü olan hercai menekşe, *Billur Kalp*'te (2005: 362) insanlara şu şekilde seslenir: “Bir demetin içinde başka güzellikte, kokuda birkaç kız kardeşiz. Bizi kıskandırmadan kokla...”, “İçimizden birini çok seversiniz de, daima bir bukette hepimizi toplamak istersiniz.”, “Sırlarını birbirine söylemeyen gönüllerin tercümanınız...”, “İnsanlar kendi huylarını benim üstüme atarak bana böyle diyorlar.”

Çiçek fallarında, çiçeklere yüklenen bazı anlamlar üzerinden fal bakma eyleminde bulunulur. Çiçekler arasında özellikle gül, farklı inanç ve kültürlerde değişik anlamlara gelen bir sembol olmuştur. Hint efsanelerinde kozmogonik ve dinî anlamların sembolüken, Hristiyanlıkta Hz. İsa'nın ve “dikensiz gül” nitelendirmesi ile Hz. Meryem'in sembolü olmuştur. Müslümanlıkta, özellikle tasavvufi eserlerde vahdetin sembolü olarak kullanılmış ve gül Hakk'ı, bülbül de Hak âşıklarını sembolize etmiştir. Ayrıca Hakk'ın en sevdiği kulu olan Hz. Muhammed de gül ile sembolleştirilmiştir. Batı dünyasında gül, Afrodit'in doğuşu

sırasında vücudundan akan köpüklerden meydana gelmiş bir çiçek olarak kabul edilmiştir. Aynı zamanda gül, tabiat tanrısı olan Dionysos'un çiçeğidir (Ersoylu, 1997: 230-231).

Türk edebiyatında en bilinen ve en çok kullanılan gül motifi, sevginin ve güzelliğin simgesel ifadesidir. İnsana huzur veren rengi, gönlü hoş tutan kokusu, yumuşak dokusu ile sevgiliyi ve maddi aşkı temsil eder. Dile getirilemeyen sözlerin en güzel ifade araçlarından biri olan gül, kimi zaman aşkın göstergesi olarak sevgiliye sunulur kimi zaman da anıları saklayan bir sembol olarak kurutulur. Kokusu ve şekli dışında rengiyle de anlam kazanan gül, yeniden canlanmanın ve ebediyetin simgesi olarak kabul edilir. Kırmızı gül aşkın ve sadakatin, pembe gül zarafet ve inceliğin, beyaz gül masumiyetin, sarı gül ayrılığın ve hüznün, mavi gül eşsizliğin, siyah gül ise veda ve yasın sembolü olarak kabul edilir (Çetindağ Süme, 2017: 106-107).

Mitolojide gülle ilgili anlatılan, ölüm ve yeniden dirilme döngüsü içinde kabul edilen en ünlü anlatı Adonis'in öyküsüdür. Aşk ve güzellik tanrıçası Aphrodite, Adonis'i ilk gördüğü anda ona âşık olur ve onu kimse görmesin diye kaçırmak için yer altına götürür. Burada Adonis'i emanet ettiği kişi, Ölüler Diyarı'nın Kraliçesi Persephone'dir. Ancak Persephone de Adonis'ten hoşlanınca onu geri vermek istemez. İki tanrıça arasındaki anlaşmazlığı çözmek için Zeus araya girer. Adonis'in yılın üçte birini Aphrodite'te, üçte birini Persephone'de, geri kalan zamanını da istediği yerde geçirmesine karar verir. Ancak Aphrodite, Adonis'e düşen payın da kendisine verilmesini sağlar ve bu karara uymaz. Bu duruma kızan Persephone, Ares'e giderek Aphrodite'in Adonis'i kendisine tercih ettiğini anlatır. Ares, kıskançlığından kendini yaban domuzuna dönüştürür ve Adonis'i öldürür (Graves, 2012: 83-84). Aphrodite, can çekişen sevgilisinin yanına koşarken ayağına bir gül dikenini batır. O zamana dek beyaz olan gül, tanrıçanın kanıyla al renge boyanır. Tanrıça, Adonis'in gövdesinde ne kadar kan damlası varsa o kadar gözyaşı döker. Toprağa dökülen her damla kandan bir lale, her damla yaştan bir kırmızı gül fışkırır (Erhat, 1996: 140).

Mitolojik anlatımlarının dışında tabiat sembolizminde yüzyıllar boyunca işlenen, sayısız imajla yüklenen ve başlı başına bir kültür hâline gelen gülün dinî ve metafizik anlamları da bulunur. İslamiyet'te Hz. Muhammed'in en sevdiği çiçek güldür. Gül, ilahi güzelliği yansıttığı için ruhun sembolü olan bülbül tarafından sevilmiştir (Ayvazoğlu, 1992: 86-87). Aşkın her çeşidinde sevgiliyi temsil eden gülün âşığı olan bülbül, onun aşkıyla yanıp tutuşandır. Efsaneye göre, bülbüle yüz vermeyen gülün rengi eskiden kırmızı değildir. Gülün kayıtsızlığına dayanamayan bülbül, günün birinde gidip gülün gövdesine konar. Gülün dikenleri bülbülün göğsüne batınca akan kan gülün dibine dökülür ve çiçeğin köklerinden damarlarına yayılır. İşte o günden sonra gül, kan kırmızı açmaya başlar (Ayvazoğlu, 1992: 91).

Türkçe Sözlük'te gül için, "1. Gülgillerin örnek bitkisi. 2. Bu bitkinin katmerli, genellikle kokulu olan çiçeği." (s. 804) tanımına yer verilir. Çiçeklerin sultanı olan gül, *Billur Kalp*'te yer alan çiçeklerden biridir. Romanda (2005: 362-363), gülün içine yazılan kartlarda şu satırlar yer alır: "O vefasız beni beklerken, ikimizin de boynumuz bükük, karşı karşıya saatlerce düşündük. Sonunda gelmedi. Birkaç öpücüğümle zavallıyı avuttum.", "Hiçbir doktor, benim kadar, sevdalı göğüsler üzerinde, uzun ayrılık acısının çarpıntılarını dinlememiştir.", "Çabuk açıldım. Çok kokladılar soldum. Hemşireciğim, her gün uzanan dudağın iştahına, körpeliğinizi feda etmeyiniz. Gonca kalmanın sırrı budur.... Gül."

Vatanı Asya ve Ön Asya olan karanfil, kültürümüzde kökleri eskilere dayanan bir çiçektir. Karanfilin stilize edilip süsleme motifi olarak kullanıldığı da görülmektedir. Karanfil, çini ve taş üzerindeki süslemeler dışında kumaşlarda da seçkin bir motif olarak yer almıştır. Karanfilin güzelliği, benzersiz kokusu ve rengi her zaman ilgi çekmiştir (Ayvazoğlu, 1992: 172).

Türk kültüründe kumaşlara karanfil motifleri işlemek, testiye karanfil koymak, ağızda karanfil kökü çiğnemek gibi alışkanlıklar klasik Türk şiirine de yansımıştır (Bayram, 2007: 215). Zarafetin çiçeği olarak da bilinen karanfil, *Billur Kalp*'te niyet kartlarıyla birlikte kullanılan bir diğer çiçektir. Romanda (2005: 363), karanfile iliştilen notlar şunları söylemektedir: "Kuşlar dua okurken, aşkın çelenklerini biz öreriiz.", "Sarayım bir pencere kenarı, bahçivanım şen, oynak biz kızdır. Bütün gün güneşin ışınlarıyla yanar, bayılırım. Her akşam, o bana güzel eli ve kendi bardağıyla su verir. Hayatını tazeler. İkimiz de neşelenir, gülüşür, öpüşürüz.", "Ah yalnız bir derdim vardır. Kimi günler, sevimli bir gencin öpücüklerinden, onu çok kıskanırım."

Billur Kalp'te Sema, yuvarlayıp yuvarlayıp buketlerin arasına ilâştirdiği niyet kartlarını, belirli sürelerle yenileriyle değiştirir. İki küçük kız çocuğu olan Firuze ve Hüsnümelek'i, Avrupa'daki çiçek bayramlarının kraliçeleri gibi özenle süsler. Renk renk kurdelelerle süslediği niyet kartlı buketleri onlara sattırır. Demetler, birbirlerine duygularını açamayan genç kızlar ve delikanlılar tarafından kapışılır. Bu demetleri alan kişiler bazen bir vefasızın yaptıklarını bazen de af dileyen bir âşığın döktüğü dilleri bu kartlardan okur. Böylece bu iki küçük çiçekçi kız, herkesin neşe kaynağı ve falcısı konumuna geçer. Şöhreti dilden dile yayılan ve dört gözle beklenen Sema'nın çiçekleri, yurttan kalan kimsesiz kızlar için bir umut ışığı olur.

Sonuç

İnsanoğlu bilinmezi anlayıp keşfetme, geleceğin neler getireceğini öğrenme ve kendi kaderine hükmetme amacıyla her zaman farklı yollar denemiştir. Bu yollardan biri de fal bakma ve baktırma olmuştur. Fal bakma eyleminde bulunan falcılar; çeşitli teknikler, kurallar ve söz kalıplarıyla belirli şeylerden anlamlar çıkararak olumlu ve olumsuz sonuçlara ulaşmaya çalışmışlardır. Falcıların gelecekte haber alma çabasıyla kullandıkları yöntemlerden biri de çiçek fallarıdır.

Türklerin göçebe yaşam tarzından yerleşik yaşam tarzına geçmesiyle birlikte başlayan bahçe kültürü, sosyal yaşam içinde çiçekleri vazgeçilmez kılmıştır. Bu bahçelerde yetişen çiçekler, estetik birer obje olarak insanlar tarafından kullanılmış ve yeri geldiğinde gizli anlamlar aktarma görevini üstlenmiştir. Estetik algıya uygun olan çiçekler; koku, renk ve şekilleri bakımından insanla özdeşleştirilmiş, şair ve yazarlar tarafından da edebî eserlerde kullanılmıştır. Türk şiir geleneğinde en çok kullanılan gül motifini, lale, sümbül, nergis, menekşe, yasemin, karanfil, nilüfer ve zambak izlemiştir.

Çiçeklerin sahip olduğu gizli dil ve estetik güzellikler, çiçek fallarında da kullanılmış ve çeşitli semboller üzerinden sözsüz bir iletişim kurulmuştur. Çiçeklerden fal bakma durumu, mesaj aktaran niyet kartları üzerinden de gerçekleştirilmiştir. Çiçeklere ilâştırılan ve karşı tarafa bir mesaj aktaran niyet kartları, sosyal hayatta olduğu gibi edebî eserlerde de yer bulmuştur.

Çalışmaya kaynaklık eden Ahmet Mithat Efendi'nin *Diplomalı Kız* başlıklı anlatısı ile onu üstat kabul eden Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın *Billur Kalp* adlı romanında, benzer bir şekilde işlenen niyet kartlarıyla fal bakma eylemine rastlanmaktadır. Her iki eserde de kulağa hoş gelen, akılda kalan ve edebî bir söyleme sahip olan fal metinlerinin manzum olarak oluşturulduğu ve estetik algıya uygun olan çiçeklerin seçildiği görülmektedir. Türk kültüründe estetik yönden güzel kabul edilen, görünüşleri ve kokuları nedeniyle çağrışım zenginliği kazanmış olan gül, menekşe ve karanfilin bu eserlerde kullanılması tesadüf değildir. Hem Ahmet Mithat Efendi hem de Hüseyin Rahmi Gürpınar, gelenekten beslenen ve toplumun genel dinamiklerine önem veren iki yazardır. Yazarların çiçek seçimi, söz konusu üç çiçeğin de başlangıçtan günümüze dek hem sosyal hayattaki hem de edebî metinlerdeki yerini işaret etmektedir.

Kaynaklar

- AÇIL, B. (2015). "Klasik Türk Şiirinde Estetik Bir Unsur Olarak Çiçekler", *FSM İlmî Araştırmalar İnsan ve Toplum Bilimleri Dergisi*, S. 5, 1-28.
- AHMET MİTHAT EFENDİ. (2001). *Letaif-i Rivayat*. (Haz.: Fazıl Gökçek ve Sabahattin Çağın), İstanbul: Çağrı Yayınları.
- AKYÜZ, K. (1995). *Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri (1860-1923)*. İstanbul: İnkılâp Yayınevi.
- AND, M. (2012). *Oyun ve Bugü-Türk Kültüründe Oyun Kavramı*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- AYDIN, M. (1995). "Fal", *TDV İslâm Ansiklopedisi*, C. 12, 134-138.
- AYVAZOĞLU, B. (1992). *Güller Kitabı-Türk Çiçek Kültürü Üzerine Bir İnceleme*, İstanbul: Ötügen Yayınları.
- BAYRAM, Y. (2007). "Klasik Türk Şiirinde Duyguların Dili: Çiçekler", *Turkish Studies*, C. 2, S. 4, 209-219.

- ÇELEBİOĞLU, A. (2016). “Klasik Türk Şiirinde Menekşe”, *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, S. 37, 161-182.
- ÇETİNDAG SÜME, G. (2017). “Türk Kültüründe Değerler Simgesi Gül”, *Akra Kültür Sanat ve Edebiyat Dergisi*, C. 5 S. 13, 105-123.
- DUVARCI, A. (2001). “Halk Kültürü Uygulamalarından Biri Olan Fal Geleneğinin Değerlendirilmesi”, *Erdem İnsan ve Toplum Bilimleri Dergisi*, C. 13, S. 37, 117-130.
- ENGİNÜN, İ. (2013). *Yeni Türk Edebiyatı-Tanzimat'tan Cumhuriyet'e*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- ERSOYLU, H. (1997). “Fal, Fal-nâme ve Bir Çiçek Falı: “Der-Aksâm-ı Ezhâr””, *Türkiyat Mecmuası*, C. 20, 195-254.
- GÖKÇEK, F. (2012). *Küllerinden Doğan Anka*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- GRAVES, R. (2012). *Yunan Mitleri*. (Çev. Uğur Akpur), İstanbul: Say Yayınları.
- GÜLHAN, A. (2015). “Türk Kültüründe Fal ve İsimlerle İlgili Bir Manzum Falname Örneği”, *Divan Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*, S. 15, 195-222.
- GÜLTEKİN, M. (2014). “Türk Kültüründe “Fal” ve “Falcılık” Bağlamında Manisa/Selendi Yöresi “İrkçıları” ve “İrk Ocakları”, *Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, C. 49, S. 49, 119-137.
- GÜRPINAR, H. R. (2005). *Billur Kalp*. (Haz. Kemal Bek), İstanbul: Özgür Yayınları.
- GÜRPINAR, H. R. (2013). *Şık*. (Haz. Emre Taylan), İstanbul: Everest Yayınları.
- HAMİLTON, E. (2013). *Mitologya*. (Çev. Ülkü Tamer), İstanbul: Varlık Yayınları.
- KOÇ KESKİN, N. (2015). “24 Divan Şairi Adına Tertip Edilmiş Bir Kur'a Fâl-nâmesi Üzerine”, *TÜRÜK Uluslararası Dil, Edebiyat ve Halkbilimi Araştırmaları Dergisi*, S. 6, 88-118.
- KOÇ KESKİN, N. (2020). “Çiçeklerin Gizli Dili”, *Millî Folklor*, C. 16, S. 127, 194-208.
- NECATİGİL, B. (2011). *Mitologya Sözlüğü*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- SÜMBÜLLÜ, Z. (2010). “Fal ve Falcılık Kavramı Ekseninde Türk Kültür Tarihinde Fal ve Kehânet”, *A. Ü. Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, S. 43, 55-72.
- Türkçe Sözlük* (2005). Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

DOI: 10.55666/folklor.1150406

NİKOLAY GOGOL'UN *VİY* VE MEHMET BERK YALTIRIK'IN *CAZI NENE ÖYKÜLERİNDE CADİ FİGÜRÜNÜN ANNE ARKETİPİ ÜZERİNDEN KARŞILAŞTIRILMASI*

Özlem ÖZEN* & Damla ÖTENKUŞ**

Öz

Edebiyat eserlerinde folklorik elementlerin kullanımı oldukça yaygın bir durumdur zira yazarı içinde büyüdüğü toplumdan ayrı düşünmek imkânsızdır. Anlatılan halk hikâyeleri, memoratlar, gelenekler, ritüeller folklorun geniş şemsiyesinin altında bizleri karşılamakta, ister istemez düşüncelerimize, inanışlarımıza ve en önemlisi yaratılarımıza ilham olmaktadır. Yazarların bilinçli olarak folklorik öğeleri kullanması şaşılacak bir şey değildir ancak kullanılan bu öğelerin bilinçdışı anlamları da olabileceği gözden kaçmamalıdır. Bilinçdışından gelen bu etkiler yaratılan sanat eserlerine yansıyor insanın kendini tanımasına ve dünyadaki yerini belirlemesine olanak sağlamaktadır. Bu çalışmada da Nikolay Gogol'un *Viy* ve Mehmet Berk Yaltırık'ın *Cazı Nene* öykülerindeki cadı figürü Carl Gustav Jung'un anne arketipi üzerinden incelenmiştir. Çalışmada, Gilbert Durand'ın arketipoloji yönteminden de faydalanılmıştır; bununla anne arketipine ve cadı figürüne bütüncül bir bakış açısı sağlanması amaçlanmıştır. Bunun için öncelikle Türk ve Slav kültüründeki cadı inanışları incelenirken bu inanışın söz konusu öykülere ne ölçüde ve nasıl yansıdığı belirginleştirilmeye çalışılmıştır. Bu noktada ise cadının daha çok vampir ve hortlak özelliklerinin öykülerde öne çıktığı fark edildiğinden inceleme cadının bu özellikleri göz önüne alarak yapılmıştır. Akabinde, her iki öykü de Jung'un anne arketipi çerçevesinde ele alınarak cadı figürü çözümlenmiştir. Çözümleme sonucunda özellikle ölümcül anne arketipine uygun düşen cadının Durand'ın arketipoloji denilen sınıflandırma yönteminde Aydınlık Düzen kategorisine denk düştüğü görülmüştür. Bu düzende Cadı imgesi karanlık ve hayvanlık arketipleriyle ilişkilendirilmiştir. Bu arketipler etrafında kümelenen diğer simgeler de cadının bir korku ve ölüm simgesi haline geldiğini göstermiştir. Hem Jung'un görüşüne hem de Durand'ın sistemine göre cadı ölüm ile eş anlamlıdır. Bunun en iyi kanıtı işlediğimiz öykü kişilerinin hem fiziksel hem de ruhsal ölümlerinin onların hayatlarını adeta emen cadı figüründen gelmiş olmasıdır. Cadının çocukların kanını içerek ciğerlerini yemesi çocuklarının içindeki yaşamı çekip alan, travmatik anılar bırakan ölümcül anne arketipinin sembolik bir anlatımından başka bir şey değildir. Cadıya karşı mücadele eden insan, aslında zamanın akışına ve ölüme karşı koymaya çalışmaktadır. Böylelikle cadının insan imgelemine gömülü olan zamanın akışı ve ölüm korkusu sonucunda yaratılan bir imge olduğu ortaya çıkmıştır.

Anahtar Kelimeler: Arketip, Anne arketipi, Cadı, Nikolay Gogol, Mehmet Berk Yaltırık

* Doç.Dr. Osmangazi Üniversitesi, İnsan ve Toplum Bilimleri Fak., Karşılaştırmalı Edebiyat, Eskişehir/ Türkiye, ozlemganozen@gmail.com ORCID No: 0000-0003-2163-8823

** Yüksek Lisans Öğrencisi, Osmangazi Üniversitesi, İnsan ve Toplum Bilimleri Fak., Karşılaştırmalı Edebiyat, Eskişehir/ Türkiye, muserdamla@gmail.com ORCID No: 0000-0002-0123-8286

A COMPARISON OF THE FIGURE OF CADİ IN THE WORKS OF NIKOLAI GOGOL'S *VIY* AND MEHMET BERK YALTIRIK'S *CAZI NENE* IN THE CONTEXT OF MOTHER ARCHETYPE

Abstract

It is a common fact that folkloric elements are used in literary works since it is impossible to detach authors from the cultural environment in which they were brought up. Folktales, memorates, customs, rituals welcome us under the vast umbrella of folklore and not only inspire our thoughts and beliefs but also inspire our artistic products whether we are aware of this situation. It is not surprising for authors to use folkloric elements on purpose; however, it should be noted that these elements are also a part of their psyche so using these elements unconsciously is always a possibility. Reflected in the artworks, these unconscious elements help us understand ourselves and learn our place in the world. In this work, the figure of Cadı in the works of Nikolai Gogol's *Viy* and Mehmet Berk Yaltırık's *Cazı Nene* will be analyzed using Carl Gustav Jung's mother archetype. While our method heavily relies on Jung's notion of archetype, we also draw on Gilbert Durand's archetypology. Thus, we aim to gain a holistic perspective about the figure of Cadı and its psychic background. In order to realize this aim, to what extent and how this belief of Cadı both in the cultures of Turks and Slavs reflected in the stories will be evaluated. At this point, our work makes use of the figure of Cadı regarding to its vampiric attributes and as a revenant since these are the eminent aspects of Cadı in the stories. Following this, the figure is analyzed by using Jung's mother archetype. As a result, it is revealed that Jung's deadly mother as the figure of Cadı takes its place in the Diurnal order of Durand's archetypology. Depending on that, in the last section, using Durand's method, Cadı is seen as related to archetypes of darkness and bestiary. Other images and symbols constellate around these archetypes show us that Cadı has become the main symbol of fear and death. Both for Jung and Durand, Cadı corresponds to the fear of death. The best proof of that is the deaths via Cadı, both physically and spiritually, of the protagonists. Cadı's drinking blood and eating the livers of babies is the symbolic expression of the deadly mother archetype who traumatizes her children. Struggle against Cadı means struggle against time and death. Cadı is the image that has been created as a result of the fear of time's passing and death intrinsic to the human imaginary.

Keywords: Archetype, Mother archetype, Cadı, Nikolai Gogol, Mehmet Berk Yaltırık.

Giriş

Çalışmanın konusu Nikolay Gogol'un *Viy* (1835) öyküsü ve Mehmet Berk Yaltrık'ın *Cazı Nene* (2017) öyküleri bağlamında cadı figürünün anne arketipi üzerinden karşılaştırmalı incelenmesidir. Bunun için yöntem olarak Carl Gustav Jung'un arketipsel çözümlemesi ve Gilbert Durand'ın imge, simge ve arketipleri sınıflandırdığı arketipoloji yöntemi kullanılacaktır.

Seçilen ilk eser *Viy*'de ana kahraman, Homa Brut okuluna ara verdiğinden arkadaşlarıyla kalacak bir yer bulmak için yola çıkar. Ancak vardıkları yer ıssız bir bozkırdır, etrafta kimseler yoktur. Ansızın bir köpek uluması duyduklarında yakınlarda bir çiftlik evi olduğunu görürler ve o tarafa doğru giderler. Kapıyı açan yaşlı kadın öncelikle onları eve almak istemez; ancak ısrarlara dayanamaz. Homa'ya kalması için ahır gösterir. Homa uykuya daldığında yaşlı kadın ahırdan içeriye girer ve onun üzerine gelmeye başlar. Çok korkan Homa ne kadar müdahale etmeye çalışsa da kadın onun sırtına biner ve birlikte oradan oraya uçarlar. Derken Homa, kadının cadı olduğunun farkına varır, onu dövmeye başlar. Cadı artık güzel bir kadın olmuştur. Homa onu orda bırakarak kaçar. Bir süre sonra köyün önemli kişilerinden biri kızının isteği üzerine Homa'yı çağırır. Kızı, ölünce üç gece Homa'nın ona dua etmesini istemiştir. Homa istemeyerek de olsa kızın olduğu yere gelir. Baktığında onun geçen gece bıraktığı kız olduğunu görür. Kaçmaya çalışır lakin kaçamaz, mecbur, üç gece ölünün yanı başında dua okur. İlk gece kız tabutundan kalkarak Homa'ya ulaşmaya çalışır ancak neyse ki o, korunmak için çevresine bir daire çizmiştir. Homa dehşet içinde ikinci ve üçüncü gecelerde de ölünün yanında kalır ve ondan sakınmaya çalışır. Ancak üçüncü gece Homa, korkudan saçları da beyazlaşmış halde ölü bulunur.

İkinci öykü *Anadolu Korku Öyküleri III-Yılgayak* (2017) adlı kitapta bulunan, Mehmet Berk Yaltrık'ın kaleme aldığı *Cazı Nene*'dir. Öykü, Avukat Azmi Bey isimli birine yazılan bir mektup olarak sunulmaktadır. Anlatıcıya bir zamanlar yaşadığı bir ev miras kalır; ancak o mirası reddeder ve bunun nedenini mektupta açıklamaya çalışır. Gerekçe olarak orada tanık olduğu korkunç olayları gösterir. Anlatıcı, İstanbul'dan kaçarak Trabzon'a gider ve akrabası olan yaşlı kadının evinde kalmaya başlar. Ancak evde kaldığı süre boyunca uyurken çeşitli fısıltılar duyar, şekilsiz varlıklar görür, yaşlı kadın ise onu bu fısıltılara aldırış etmemesi yönünde uyarır. Bir süre sonra, Giresun İskele Kâhyası Ali Reis'in adamları Giresun'daki ölü bebek vakalarını çözmesi için yaşlı kadını almaya gelirler. Anlatıcı da evde yalnız kalmaya korktuğundan kadınla birlikte yola çıkar. Ancak onunla gittiğine pişman olur, çünkü sonradan o yaşlı nenenin aslında cadının ta kendisi olduğunu görecektir. Anlatıcı geri dönmeyi başarsa da kadın rüyalarına girip onu tehdit etmeye devam eder. Öyküde anlatıcının ismi belirtilmemiştir.

Makalede odağa alınan cadı figürü sahip olduğu vampirlik ve hortlaklık özellikleri çerçevesinde incelenecektir. Bu bağlamda, karşılaştırmanın amacına daha iyi hizmet edebilmek için öncelikle cadı, vampir ve hortlak kavramlarının folklorda nasıl yer aldığına bakılması gerekmektedir.

Alexander Afanasyev'e göre, vampirler (upyr', vampir), büyücü (vedun), cadı (ved'ma) ve kurt adamlar (oboroten') ile yakından ilgilidirler. Rus İmparatorluğunda ortalarda gezinen şeytani vampirlerin olduğuna dair halk inancı özellikle Ukrayna ve Belarus'ta hala yaşamaktadır; bunlar, yaşarken büyücülük yapanlar, kurtadamlar, özellikle de kilise tarafından aforoz edilenlerdir ki bu da ayrıca intihar edenleri, ayyaşları, kâfirleri, mürtetleri ve ana baba bedduası alanları kapsar. Ukraynalılara göre cadıların şeytan ya da kurtadamlarla olan birlikteliklerinin sonucunda vampirler dünyaya gelir. Hatta bu inancı doğrulayan bir de atasözü vardır: Vampir ve şeytan cadıların kan akrabalarıdır (Bkz. 1976: 223). Çalışmada ele alınan bu kâfirlerin içine cadılar da dahildir. *Viy*'de yer alan cadı da (ved'ma) öldükten sonra hortlamıştır; ancak kan içme gibi vampire özgü özellikler ölmeden önce de bu cadıda mevcuttur.

Türk folklorunda cadının hortlak manasına gelebileceğini, günah işleyerek hortlayan kişilerin cadıya dönüştüğünü görüyoruz. Pertev Naili Boratav bu konuda şöyle demiştir:

“...Türkçede vampirin batılı inanışlardaki bazı özelliklerini de alarak ‘hortlak’ ve ‘hayalet’ anlamında kullanılır. Ölü, erkek veya kadın olsun, canice bir yaşam sürdürdüğü veya kötü olarak yaratıldığı için cadıya dönüşür. Cadılar kötü icraatlar yapmak üzere mezarlarını terk ederler ve yaşayanların arasına katılırlar. Cadı ile eş anlamlı kullanılan bir sözcük de hortlaktır... Efsanevi anlatımlara göre, cadının berbat

özelliklerinden biri de ölümlerin etlerinden beslenmesidir. Cadının geceleri yeni defnedilen ölümlerin cesetlerini mezarlarından çıkartıp özellikle akciğer ve karaciğerlerini yediğine inanılır. Bazı yorumlarda ise, yaşayan cadıların olabileceği düşünülür. Cadı bu durumda iki yaşam sürdürür; gün boyu diğer insanlar gibi yaşar, geceleri de ölümleri yemek üzere mezarlıklarda dolaşır” (Boratav, 2016: 46-47).

Görüldüğü gibi her iki kültürde de cadı inancı, hortlak ve vampir inanışları ile iç içe geçmiştir. Bununla birlikte iki inançta da bahsedilen cadı kavramının bildiğimiz anlamda batılı vampir kavramını tamamen karşıladığı söylenemez. Mehmet Berk Yaltrık, Türk inançlarından bahsederken bu benzerliğin sadece ölüp dirilme ve kan içip ciğer yeme motifleri noktasında kurulabileceğini, cadı ve hortlağın vampirin muadilleri arasında sayılabileceğini söyler (Bkz. 2013: 213). Hem *ved'ma* hem de Türk kültüründeki cadılar kendilerine özgü özellikleri olan varlıklar olmakla birlikte zaman zaman vampirik özellikler kazanmışlardır.

“Cadı bir masal karakteri olmanın yanında özellikle halk inançları, efsaneler ve memoralarda hortlak ve vampir olarak görülmektedir. Onun kan emme veya içme özelliği gösterdiği anlatılara baktığımızda cadının Türk kültüründeki bir vampir tipi olduğunu söylemek mümkündür” (Sarpkaya, 2018: 59).

Cazı Nene'deki yaşlı cadı hem büyücülük yapar hem de başkişiyi ciğerini yemekle tehdit eder. Giresun cadısı ise ruhu huzur bulamadığı için öldükten sonra bir vampire dönüşür. *Viy*'de ise cadı tıpkı *cazı nene* gibi ölmeden önce hem büyüyle insanları etki altına alan hem de ahalinin kanını sömüren biridir ve kâfir olduğundan hortlar. Ancak üç cadının ortak noktası kan içme/ciğer yeme özelliğidir. Bu yüzden, öykülerdeki cadı figürleri vampir/hortlak kavramları etrafında incelenecektir. İsimleri değişse de huzur bulamayan, kan içen, mezarından kalkarak ahaliye ölüm getiren hortlak motifinin karşılaştırılacak iki öyküde de cadı figürü üzerinden ele alınması bizi bu iki öyküden yola çıkarak folklorik bir araştırma yapmaya itmiştir. Bu noktada kullanılacak yöntemi seçmede en önemli etken söz konusu kan içen hortlak motifinin dünyanın birçok yerindeki folklorik anlatılarda ölüm getiren kadın arketipi şeklinde ele alınmasıdır. Tabiatıyla bu arketip aslında kendisini de kapsayan anne arketipine bağlıdır. Ölüm ve yıkım getiren, kan içen, hortlayan kadını içeren anlatıların dünyanın hemen hemen her kültüründe görülmesi bunun sebebinin kültürel olmaktan çok daha derinde bir yerde olduğunu düşündürmektedir. Bu sebeple çalışmada Carl Gustav Jung'un anne arketipi kavramı başta olmak üzere, Gilbert Durand'ın da arketipoloji yönteminden yararlanılan bütünlüklü bir arketipsel eleştiri yöntemi benimsenmiştir. Jung ve Durand'ın yöntemlerinin birlikte ele alınmasının sebebi anne arketipi konusunda ortak ve birbirini tamamlayan bir bakış açısı elde edilebileceği düşüncesidir. Bu kavramın temel nedeni Jung'un ölüm getiren anne arketipinin bir tecessümü olan cadının Durand'ın sınıflandırma çalışmalarında bahsettiği tehlikeli kadın arketipiyle benzer özelliklere sahip olmasıdır.

Cadı figürü Jung'un anne arketipinin karanlık tarafını hatırlatmaktadır. Daniel Rancour-Laferriere de *Viy*'in psikolojik alt metinlerinin sıradan bir okuyucuya bile belli olduğunun altını çizer: “*Viy* sadece tür olarak değil, psikolojik seviye açısından da bağımsız bir örnektir. Yani okuyucu altmetinleri keşfetmek için bilimsel bir altyapısı olmamasına rağmen hikâyeye kompleks ve analiz edilebilir bir psikolojik reaksiyon geliştirebilir” (1978: 212-213). Bunun yanında her iki öyküde de Gilbert Durand'ın arketipolojisindeki Aydınlik Düzeninde kadın ile yerdeş olan unsurların cadı figürü etrafında kümelenildiği göze çarpar. Bunlar şimdilik hayvanlık, gece, kan olarak sıralanabilir. Böylece çalışmada bu unsurların ana figür etrafında nasıl sıralandığı ve bunun öykülere nasıl etki ettiği saptanacaktır.

Ele alınan yazarların yazınlarını en çok etkileyen ortak nokta iki yazarın da çalışmalarında folklorik anlatıların çok büyük bir yer tutması hatta yazınlarının temelini oluşturmasıdır. Gogol'un halk inançlarından ve anlatılarından etkilendiği apaçık ortadadır: “Gogol, Ukraynalı atalarından yararlanarak kendi çocukluk tecrübelerine, folklor ve geleneklerle alakalı hatırlayabildikleri en küçük bilgi kıvrıntısı için ailesine ve tanıdıklarına başvurmuştur” (Malik, 1990: 332). *Viy*, Rus Edebiyatına ait bir öykü olarak görülse de aslında ağırlıklı olarak Ukrayna folklorundan ve Kazak (Cossack) geçmişinden motifler taşımaktadır. George G. Grabowicz, Kazak geçmişinin Ukrayna Romantizmini canlandırdığını ve onun en üretken temalarını sağladığını söyler. Gogol'un Ukrayna'nın Kazak geçmişine sadece etkileyici ve renkli konular bulmak için değil, geçmişin çalkantılarını resmetmek ve kendi ulusal geçmişini anlamak için döndüğünü belirtirken, Kazak geçmişini anlamının ve kavramsallaştırmanın Ukrayna'da yeni bir ulusal bilincin uyanması için temel oluşturduğunu da ekler (Bkz. 1981:171). Aynı şekilde, Mehmet Berk Yaltrık da folklorik anlatılardan ne kadar etkilenmiş olduğunu sık sık dile getirmektedir:

“Beni yazmaya, hikâye üretmeye asıl teşvik eden şey aile büyüklerimden dinlediğim yöresel, büyük bir kısmı olağanüstü anlatılar oldu (...) Hem aksanıyla, yerel deyişleriyle eskinin Anadolu, Rumeli ahalisini anlatmak, kurgu destan ve türkülerle, kaynaklarla tasvir etmek... Ben bu yerli korkuyu ve fantastiği farklı bir dokuda işlemeye çalıştım” (Ayyıldız, 2020).

Çalışma folklor ve edebiyatın kesişim noktasında olduğundan öncelikle cadı figürünün Türk ve Slav halk inançlarındaki yerini tespit etmek gerekir. Alan Dundes, edebiyatta ve kültürde folklor çalışmanın iki adımı olduğunu belirtmiştir. Tanımlama ismini verdiği ilk adım objektif ve ampirik iken, yorumlama adını verdiği ikinci adım sübjektif ve spekülatifdir. Dundes, edebiyatta folklorik unsurlar çalışılırken edebi bir eserin sadece içindeki folklorik unsurların tespiti için okunduğunu, oysa önemli olanın bu unsurların o eserde nasıl kullanıldığını göstermek ve eser içindeki fonksiyonunu araştırmak olduğunu söyler. Folklor unsurlarının kültürel bağlamından kopararak değerlendirilmesinin bir problem olduğunu da ekler (Bkz. Dundes 1965:136). Bu yüzden çalışmada öncelikle cadı figürü saptanıp onun halk inançlarındaki yeri ortaya konarak hem Slav hem de Türk kültüründeki cadı inancının esere ne derecede ve nasıl yansıdığı gösterilecektir. Jung ve Durand’ın yöntemleri üzerinden bu inancın metinlerdeki işlevi yorumlanarak cadı figürünün ölüm korkusuyla ne derece ilişkili olduğu açıklığa kavuşturulacaktır. Bu noktada makalenin amacı zaman geçişi ve ölüm korkusunun cadı figürü üzerinde yoğunlaştığını ve cadıya karşı mücadele eden kişilerin aslında zaman ve ölüm ile mücadele eden insanlığı temsil ettiğini ortaya çıkarmaktır.

1. Cadı Figürünün Folklorik Bağlantıları

Cazı Nene başlığı halk inançlarının edebiyattaki kullanımına iyi bir örnektir. Öykü, Doğu Karadeniz illerinden Trabzon ve Giresun’da geçmektedir. Buralarda cadıya *cazı* denildiği de bilinmektedir. Abanoz Küçük’e göre: “Doğu Karadeniz bölgesinde, insan ve hayvan yavrularına musallat olup onların ciğer ya da kalplerini yiyerek ölmelerine neden olan kötü varlığa genellikle ‘cadı’ ya da ‘cazı’ denmektedir” (2011: 126). Böylece, öyküde daha en başından neyle karşı karşıya kalınacağına ipucu verilmektedir. *Viy*’de cadıyı ifade etmek için kullanılan isimlerden birinin *Ved’ma* (ведьма) olması incelemenin merkezine koyulan cadı figürünün vampirlerle yakından ilişkili olduğunun en net göstergesidir. Slav inancına göre ise yaşarken cadı olanlar öldükten sonra dirilir ve hortlak/vampire dönüşürler.

Her iki inanç ve öyküde ortak olan bir konu da cadıların bakışlarının çarpıcılığıdır. *Cazı Nene*’de devamlı kadının bakışlarının keskinliği vurgulanır: “Elleri kuru ağaç dalları misali, yüzü çizgi çizgi, sanki asırlık bir ağaç! Bir tek kocaman gözleriyle kurşun misali delip geçen bakışlarıyla süzüyordu beni” (Yaltırık, 2017: 99). Slav inanışlarında da cadının bakışları etkileyici ve büyüleyici olarak tasvir edilir. Özellikle Karadeniz bölgesinin Slav dünyası ile olan yakınlığı düşünüldüğünde inançlardaki ortak motifler şaşırtıcı olmamaktadır. Bunlar kültür alışverişi yoluyla motiflerin nasıl iç içe geçtiğinin bariz göstergeleridir. *Viy* öyküsünün başında Homa ve iki arkadaşı okuldan çıktıktan sonra kalacak yer ve yiyecek bulma umuduyla anayolu da geçerek ıssızlığa ulaşırlar. Derken uzaklardan duydukları köpek ulumasından sonra bir çiftliğe gelirler. Kapıyı yaşlı bir kadın açar ve onları içeri alır. İşte bu kadın söz konusu cadının ta kendisidir:

“Filozof koşmak için ayağa fırladı ancak yaşlı kadın kapının önüne geçip gözlerindeki yanan parlaklıkla bir kez daha ona yaklaşmaya başladı. Filozof yaşlı kadını kollarıyla itmeye çalıştı ancak şaşırtıcı bir şekilde kollarını kaldıramıyor, ayaklarını hareket ettiremiyordu. Birden konuştuğunda sesinin dahi çıkmadığını fark etti” (Gogol, 2020: 16).

Filozof Homa üzerine gelen neneden kurtulmaya çalışsa da fayda etmez ve kadın onu etkisi altına alır. Cadıların bakışlarıyla büyüleme yeteneği hakkında Andrew Swensen: “Slav vampirleri kurbanlarını gözleriyle büyülerler, bu sonunda kurbanın ölümü ile sonuçlanır” (1993: 493) diye belirtmektedir.

Hem Slav folklorunda hem de Türk folklorunda cadılar günah işleyen, hayattayken kötü işler yapan insanların hortlaklarıdır. Slav folklorunda bu durum özellikle Ortodoks inancına sahip olmayan ya da reddedenlere yüklenmiştir. Ayrıca yaşarken cadı ya da büyücü olduğuna inanılan kimselerin de öldükten sonra dirileceğine inanılır zira bunlar zaten heretiktir ve hâkim kilise öğretisinden sapan heretikler öldükten sonra günahkâr olduklarından rahat bulamayarak dirilirler:

“Rusçada heretik(kâfir) kelimesinin anlamı aynıdır: ‘hâkim kilisenin öğretilerinden sapan kişiyi takip edenler’. Eskiden inançlı olanlar hakkındaki sorunun cevabı henüz kesin değil: bazıları onları heretik

olarak görürken bazıları görmüyor. Özellikle Rusya'nın kuzeyinde heretikler büyücüleri, cadıları, vampirleri de kapsayan heterojen bir grup olarak görülüyor" (Oinas, 1978: 433).

Aynı durum Türk folklorunda da bulunmaktadır. Fuzuli Bayat da hortlağın, mezarında rahat olmayan ölünün ruhu olduğunu ve bu dünyaya gelerek insanlara zarar verdiğini söyler (Bkz. 2018: 281). Çalışmada ele alınan öykülerde cadılar mezarında rahat bulamayıp hortlayan kişilerdir. *Viy*'deki cadı figürünün yani beyin kızının sağlığında da bir cadı olduğu ve dolayısıyla heretikler içinde sayıldığı görülmektedir. Bunun doğal bir sonucu olarak da hortlamış, Homa'ya musallat olmuştur. *Cazı Nene*'de ise söz konusu iki cadıdır. Öyküde nenenin hortladığına dair net bir bilgi bulunmamaktadır. Ancak öykünün Giresun'da geçen kısmındaki mevzubahis cadı, babası öldürülmesine göz yumduğundan huzur bulamamış, öldükten sonra hortlayarak ahaliye musallat olmuştur. Bunun yanında günahkâr kişinin de hortlayacağına dair inanç cazı nenenin şu sözlerinde açıkça görülür: "Bu ara pek günah işlemüş birisi gömülmedi yani mezarından hortlayacak biri yokdur" (Yaltrık, 2017: 105).

Seçkin Sarpkaya'ya göre cadı genel olarak iki tipte görülmektedir. Bunlar ya hortlamış bir ölü ya da büyü yapan bir kadın, bir üvey annedir (Bkz. 2018: 55). Cazı nenenin büyü ile uğraştığını şu alıntıdan anlayabiliriz: "Yağ lambasının ışığında ninemin elime tutuşturduğu şeye baktım. Sırt sırta bağlanmış iki tahta kaşık, üzerine bazı kemik parçaları da bağlanmış, insan yüzüne benzer tasvirler nakşedilmiş idi. Arap harfiyle yazılar da vardı ama pek dua ile, hayırlı şeyler ile alakası olmadığı aşikardı" (Yaltrık, 2017: 106). Bunun yanında nene şifacı rolüne de bürünmüştür: "...onun bir tür halk hekimi, kaba tabirle insanların dertlerine iptidai tedavilerle çare bulan, okuyup üfleyen birisi olduğunu öğrendim" (Yaltrık, 2017:103). Görünen o ki nene, hem karanlık büyüyle kötülük sebebi olmakta hem de hastalıkların tedavisinde insanlara yardım etmektedir. Tek bir vücutta toplanan bu karşıtlık bize Jung'un anne arketipini hatırlatmaktadır. Bu arketipin simgeleri arasında iyi anlamlı simgeler olduğu kadar kötü anlamlı simgeler de vardır. Cadı figürü arketip olarak sonraki bölümde ayrıntılı olarak ele alınacaktır.

Giresun'a gidip de ahaliye dadanan varlığın eşkâlini öğrendiğinde cazı nene, kendi gibi olan varlığı tanıması ve cadı figürünün neredeyse bütün özelliklerini özetleyen şu yorumu yapmıştır:

"Ha buralarda bir itikad vardır, cazı derler. Şalpazarının Çepnileri anlatırdılar, cazı dedükleri erkek da olur ama hep karılardan çıkar. Saçları killari habole kırmızı olu. Kobek donuna kireyiler, pisik donuna kireyiler, kül çubuğunlan uçayiler, altı aydan ufak bebeklerin kanuni içeyiler, ciğeruni sökeyiler diye anlatıydiler. Çocuk kani bulamaduklarında Rusların o yana, Kirum elune gittüklerini, peri kızları kibin adamlarlan sevdalug ettüklerini deydiler" (Yaltrık, 2017: 114).

Bu bakış açısı cadı motifinin özelliklerini tümünden göstermek açısından oldukça önemlidir. Birincisi cadıların tek bir cinsiyete mal edilemeyeceği ancak çoğunlukla kadın olarak ortaya çıktığıdır. Türk folkloruna göre onlar hem erkek hem de kadın olabilmektedirler. Zeynep Aycibin'in aktardığına bakılırsa adı bilinmeyen bir Osmanlı tarihçisine göre Edirne'de aynı yıllara denk düşen iki ayrı cadı vakasında cadılardan birisi Müslüman bir erkektir (Bkz. 2008: s.60). Bir diğer önemli nokta, cadıların don değiştirme yani istediği hayvanın görünümüne bürünebilme özelliğidir. Fuzuli Bayat'ın da ifade ettiği gibi başka donlara girmek hortlak inancının ana konularından biridir (Bkz. 2018: 282). Aynı şekilde, *Viy*'deki cadının da don değiştirerek köpek şekline girdiğinden bahsedilir. Öyküde Homa ve arkadaşları gece, ıssız bir bozkırın ortasında kalmışlar ve sadece uluyan bir köpek sesi duymuşlardır. Orada karşılaştığı uluyan köpek cadının hayvan donuna girmiş halidir zira bozkırın ortasında cadı dışında kimsenin evi bulunmamaktadır. Bir sonraki şekil değiştirme örneğinde Homa, kızı ölen yüzbaşının evindeki mutfağın önünde kız hakkında konuşulanları duyar. Kızın "şeytanla münasebeti olduğu ve cadı olduğu" (Gogol: 2020:32) etraftakiler tarafından onaylanır. Ancak beyin kızı hakkındaki en çarpıcı hikâye şudur:

"Kapıyı azcık araladığı gibi köpek bacaklarının arasından geçip doğru bebeğin beşiğine gitmiş. Şepçiha artık bunun köpek değil, beyin kızı olduğunu fark etmiş. Bildiği hanım olsa yine iyi; küçük hanımın her yeri maviymiş, gözleri kömür gibi yanıyormuş. Bebeği kapıldığı gibi boğazını ısırılmış ve kanını içmeye başlamış" (Gogol, 2020: 35).

Görünüşe göre her iki kültürde de cadıya atfedilen etkileyici bakışlar ve şekil değiştirme, özellikle de köpek donuna girme halk inançlarında sık rastlanan motiflerdir. Slav ve Türk inançlarındaki bir diğer ortak

nokta da vampirlerin yani cadıların kan içmeyi ve insanların ciğerlerini söküp yemeyi çok sevmeleridir. Ancak özellikle bebek ve çocuklara musallat oldukları bilinmektedir. Afanasyev'e göre cadılar:

“Havada uçarlar (Harkov ilinde), at üzerinde mahalleyi dolaşırlar, ortalığı karıştırırlar ve yolcuları korkuturlar, ya da köylülerin evine girip uyuyanların kanını emerler ki daha sonrası hep ölümle sonuçlanır. Özellikle, küçük çocukların kanını emmeyi çok severler” (Afanasyev, 1976:223).

İki kültürde de ortak olan bu motiflerin sebeplerinden biri coğrafi yakınlıktır; zira Karadeniz havzasında cadıların Rusya ve Doğu Karadeniz bölgesi arasında gidip geldiği inancı hâkimdir. Sarpkaya'nın Küçük'ten aktardığına göre:

“Cadılar Doğu Karadeniz Bölgesine Rusya'dan gelip çocukların ciğerlerini yerler ve eğer yiyecek bulamazlarsa kayığa binip Rusya'ya giderek çocuk kanı emerler. Ayrıca Şalpazarı Çepnilerinden derlenen bilgiye göre de cadılar çocuk kanı emmek için Kırım'a giderler” (Küçük, 2011:128; Akt., Sarpkaya, 2018: 57).

Cazı Nene'de bahsini geçirdiğimiz hortlayan cadı Giresun yöresindedir. Bu cadının “üzerinde kan lekeleri olan beyaz elbisesiyle bir çocuğu sürükleyerek kiliseye götürdüğü ve o arada kıpkırmızı dudaklarının arasından dışarı fırlamış dişleri” görülebilmektedir (Yaltrık, 2017:116-117). Öyküden alınan bu cümle de halk inançlarıyla birebir örtüşmektedir. Giresun efsanelerini anlattığı tezinde Cengiz Gökşen sönmek üzere olan ateşte bir bebeği pişirip yiyen iki cadıdan bahseder (Bkz. 1999: s.181).

Cadıların gece yarattığı oldukları her iki öyküde de gece, karanlık gibi yerdeş kavramlarla vurgulanmıştır. Homa gece, ovaların, ormanların üzerinde uçarken bir olağanüstülük olduğunu anlamış ve sırtına binmiş olan kadının cadı olduğunun farkına varmıştır. “Gogol kötü karakterlerini yaratırken bilinen başka vampirik özellikleri de kullanır. Vampir öncelikle bir gece yarattığıdır ve gece karanlık atmosferi ve vampir motifi ile iç içe geçmiş olan şeytani karakteri vurgular” (Swensen, 1993: 493). Cadı her defasında gece olunca harekete geçmektedir. Homa kilisede cadının tabutuyla baş başa kaldığında da cadı gece Homa'ya musallat olur. “Cadının kahramanın sırtında uçması, onu binek gibi kullanması motifi, ölen kızın başında üç gece dua edilmesi, şeytani ruhların kahramana saldırması, bunların hepsi on dokuzuncu yüzyılda toplanan Rus-Ukrayna halk inançlarını yansıtan yazılarda bulunabilir” (Laferriere, 1978: 212). Görüldüğü üzere sırtına binme motifi ve daha sonra ölü başında dua okunması kaydedilen halk inançlarında mevcuttur. Bu da Gogol'un folklorik inançlardan ne kadar etkilendiğini ortaya koymaktadır.

Türk folklorunda da cadılar gece yaratıklarıdır. Ancak belirtmekte fayda vardır ki cadılara gündüz de rastlanabilir. Böylece cadılar hem gündüz hem gece olmak üzere iki yaşam sürebilirler. Gündüzleri insanların arasına karışabilirler: “Üstelik dış dünyada ve tabiata yayılan cadılara, diğer demonik ve diabolik varlıklarda olduğu gibi, yalnızca geceleyin rastlanmaz ki, bu da onları masallar açısından daha tehlikeli kılarak belirli bir gruba değil, herkese yönelik baskın bir korku tipine dönüştürmektedir” (Polat, 2020: 65). Böylece, bir tarafta *Cazı Nene*'nin neden gündüz de insan içine karışabilecek seviyede bir yaşam sürdüğünü, bununla birlikte neden ahali tarafından da çekinilen bir figür olduğunu, diğer tarafta ise Giresun cadısının sadece geceleri faaliyette olduğunu görmekteyiz.

2. Anne Arketipinin Tezahürü Olarak Cadı

Ele alınan öykülerdeki en belirgin nokta ana karakterlerin annelerinin olmamasıdır. *Viy*'de Homa annesiz ve babasız büyümüştür. *Cazı Nene*'de ise anlatıcının annesinden ya da onun muadili herhangi bir kadın figüründen söz edilmez. Böylece başkişilerin bilinçdışındaki anne arketipi, gerçek bir anne ile tamamlanamamıştır ve onlar kişisel anneleri yerine, kolektif bilinçdışındaki arketipik anne ile baş başa kalmışlardır. Jung'a göre, insanın zihnindeki anne arketipi kişisel anne ile uyumlu olmadığında, bu durum çocukta anne imgesi ile ilgili sorunlara neden olur. Julian W. Connolly, “Jungçu teoriye göre, gerçek bir annenin yokluğu çocuk için potansiyel problemler sunar, çünkü böyle çocukların ebeveysel imge olarak arketipik içerikleri tecrübe etme ihtimalleri vardır” (2002: 256) diyerek bunu açıklamıştır. Kişisel anne yokluğu yaşayan karakterlerde anne arketipinin olumsuz yönü cadı olarak ortaya çıkmıştır. Cadılar Jung'un anne arketipinin karanlık tarafını temsil eder.

“Bir imge olarak, arketipik tamlık yanında pozitif-negatif karşıtlığını da açığa çıkarır. Küçük bir çocuk, ilk kırılma ve anneye bağımlılık tecrübesini pozitif ve negatif kutuplar etrafında organize etme eğilimindedir. Pozitif kutupta anne ilgisi, sempati, dışının sihirli otoritesi, bilgelik, aklın ötesinde bir ruhsal yücelik, yardım etme içgüdüğü ya da dürtüsü, merhametli, sevgi veren ve güç veren, büyüme ve bereketi sağlayan, kısacası iyi anne varken, negatif tarafta kötü anne vardır: o, sır, gizlilik, karanlık, sonsuz derinlik, ölümlerin dünyası, yiyip bitiren, baştan çıkarıcı, zehirleyen, korkutucu ve tıpkı kader gibi kaçışın mümkün olmadığıdır” (Jung, 1958; Akt., Samuels vd., 1986: 62).

Anne arketipi içerisinde karşıtlık taşır. Örneğin, *Cazı Nene*'nin hem iyileştirici büyüler hem de kara büyüler yaptığı önceden belirtilmiştir. Bununla birlikte cadının karanlık tarafı öyküde çok daha ağır basmaktadır. Öykülerde cadıların bakışlarının defalarca ne kadar paraliz edici olduğunun vurgulandığı da unutulmamalıdır. Ölüm getiren anne arketipinin bakışının çocuğu üzerinde bıraktığı travmatik etkiyi Marion Woodman şu cümlelerle dile getirmiştir:

“Ölümcül anne çocuğu üzerinde soğuk, hiddetli, vahşi ve yıpratıcı bir tahakküm kurar. Günümüzde, toplumun her yerindedir. Ölümcül annenin bakışı bize çevrildiğinde bizi adeta bir taşla döndürerek hem psikeye hem de vücuda nüfuz eder. Umudu öldürür. Bizi yok sayar. Çökeriz. Hayat enerjimiz çekilir ve ktonik bir karanlığa düşeriz. Kendimizi ölümün kayıtsızlığını arzularken buluruz. Önünde sonunda bu ölüm arzusu hücrelerimize yayılır ve vücudumuzun kendi kendine düşman olmasına sebep olur ve fiziksel olarak hastalanabiliriz” (Siefert ve Woodman, 2009: 178).

Ölüm getiren anne arketipinin bakışı ister anne davranışlarının bir metaforu olarak ister gerçek anlamıyla bir bakış olarak alınsın, sonuç değişmeyecektir. Bu anne, çocuğunun içindeki hayat enerjisini sömürerek onu yok eder. Bu bağlamda, cadı figürü çok daha anlamlı bir zemine oturmuştur. Ölümcül annenin tezahürlerinden olan cadının kan içip ciğer yiyerek özellikle çocuk ve bebeklerin ölümüne sebep olması, Woodman'ın bahsettiği kötü annenin çocuğunun hayat enerjisini yok ederek hasta etmesinin sembolik bir anlatımından başka bir şey değildir. Kötü bir anne nasıl davranışlarıyla çocukta çeşitli travmatik anılar bırakarak onu gerek psikolojik gerekse fiziksel bir hastalığa sürüklüyorsa, halk inançlarında ve buna bağlı olarak öykülerde ele alınan cadılar da bebeklerin kanlarını emerek, ciğerlerini yiyerek onları ölüme sürüklemektedir. Kan, yaşamın sembolüdür. Bebek kanı içen cadı da evladını yiyen öldürücü anne arketipinin iyi bir tecessümünden (görünmeye başlama) başka bir şey değildir, zira ikisi de çocuğun yaşamını içinden çekip alır. Bu noktada, Homa'nın kilisede cadıyla geçirdiği her bir geceden sonra aşamalı olarak nasıl bitkin düştüğü, hatta saçlarının bile beyazladığı (Gogol, 2020:42) hatırlanmalıdır. Yaşlanmanın bir belirtisi olan saç beyazlaması, Homa'nın içinden çekip alınan gençliğin ve hayatın sembolik bir anlatımıdır. *Cazı Nene*'de de aynı şekilde anlatıcının cadıyla karşı karşıya geldiği dehşetli anlarda gücünün nasıl kesildiği, İstanbul'a döndüğünde ise içine kapanıp, yemeden içmeden kesildiği (Yaltrık, 2017:124) görülür. Cadı burada Homa'da olduğu gibi öldürücü olamasa da anlatıcılığı yemeyen, içmeyen ve devamlı cadıyla karşılaşma korkusu içinde olan bir *yaşayan ölüye* çevirmiştir.

Bir diğer dikkat çekici nokta da *Cazı Nene*'de cadının rüya yoluyla iletişim kurabilmesidir. *Viy*'de cadının anlatıya dâhil olduğu bazı anlarda Homa'nın uyanık olup olmadığı belli değildir, bazılarında ise gece ortaya çıktığı barizdir. Bu durum onların bilincin aydınlık tarafına değil, bilinçdışının karanlığına ait olduklarının bir göstergesidir. Erich Neumann *The Great Mother: An Analysis Of The Archetype* (2015) adlı kitabında psişik bir gerçeklik olarak bilincin maskülen, bilinçdışının ise feminen olarak tecrübe edildiğini belirtir. Maskülen olan bilincin, feminen olan bilinçdışından çıktığını ifade ederek onu, anne karnındaki embriyoya benzetir. Bir çocuğun anneye olan bağımlılığı, Ana tanrıçanın oğulla ilişkisi ve en sonunda erkek kahramanın ana tanrıçaya karşı verdiği mücadele aslında bilincin bilinçdışına karşı verdiği mücadelenin sembolik bir anlatımıdır (Bkz. 2015:147-148). Gerek *Viy* gerekse *Cazı Nene* öykülerinin erkek kahramanları da bu kademeli olarak gelişen bilincin birer temsilcisidirler. Bu gelişim Jung'un *bireyleşme* kavramıyla ifade edilir. Jung'a göre bu süreç bir insanın oluşum ve farklılaşma sürecidir (Bkz. 2016: 17). Bu süreç insanın bilinçli psikolojisinin geliştiği, karşılaştığı arketipleri entegre ettiği bir *kendi olma* sürecidir. *Bireyleşme* yolunda bilinçdışından yani anneden kurtulmaya çalışsalar da, bu mücadele Homa'yı yıkıma götürürken, *Cazı Nene* anlatıcısını yıkımdan kaçmaya çalışan huzursuz bir insan haline getirecektir. Bu korkutucu annenin cadı figürüyle temsili ise oldukça sık rastlanan bir durumdur:

“Korkunç anne arketipinin karanlık tarafı Mısır ya da Hindistan, Meksika ya da Etrürya, Bali ya da Roma fark etmeksizin canavar formları alırlar. Her topluluktan, yaştan ve ülkeden mitlerde ve hikâyelerde hatta kendi kabuslarımızda bile cadılar, vampirler, gulyabaniler ve hayaletler bütün korkunçluklarıyla bizi kuşatırlar” (Neumann, 2015: 148-149).

Öykülerde bilinçdışı arketiplerin tespitini kolaylaştıran bir diğer unsur da gece ve deniz gibi bilinçdışını temsil eden sembollere sıkça rastlanmasıdır. *Viy*'de Homa ve arkadaşlarının gece yolculuğu sonunda cadının evine rast gelmesi bilinçdışı yolculuğun çoktan başladığına işaret eder. Connolly'ye göre de “Gece vakti, kişinin bilinçaltına yolculuk yapması için muhteşem bir araçtır” (2002: 255-256). *Cazı Nene*'de anlatıcı, nenenin yanına gemi yolculuğuyla gider. Giresun'a giderken gemide cadının gözlerinin korkutuculuğunu tekrar fark eder. Geri dönüş yolunda cadıyı gördüğü rüyasında da su üzerindedir. Anlatıcının cadıyla iletişimini her defasında su üzerinde rüya aracılığıyla kurması, onun bilinçdışında arketipik annenin alanında yol aldığını zaten belli etmektedir. Ayrıca cadının ormanda yaşıyor olması da bilinçdışının özellikle de anne arketipinin bir diğer sembolüdür. Anlatıcı cadının ormandaki evinde kalmıştır. Bu ev insanların korkudan yaklaşmadığı, özellikle geceleri bazı seslerin duyulduğu ıssız, tekinsiz, yıkık dökük bir evdir. Bu yıkık dökük eve giren anlatıcı, kendi bilinçdışına girmiş, orada kolektif bilinçdışındaki anne arketipiyle karşılaşmıştır. Bu durumda yıkık dökük ev, kişinin bilinçdışının bir temsilidir. Cadılar her zaman “öteki” gibi görüldüklerinden, anlatılarda da yaşadıkları yerlerin insanlardan uzak olması tesadüf değildir. “Buna ek olarak cadıların, gaibi bildikleri dağda, denizin dibinde, gölde, şatoda, ormanlarda yahut muayyen yerlerde yaşadıkları görülür” (Polat, 2020: s.65). Ayrıca, ormanlar, deniz, akarsu gibi derinliği olan yerler anne ve anne rahmiyle ilişkilendirilir (Bkz. Jung, 2020a: 23). Bu yüzden cadıların ıssız ve ormanlık yerlerde konumlandırılması ancak bilinçdışı ve oradaki kolektif bilinçdışı arketipi olan anne ile ilişkilendirilir.

Viy'de Homa özellikle ahıra girdikten sonra artık anne arketipinin kontrolü altındadır. Yaşlı kadının üzerine gelmesine karşı kendini savunamayan ve çaresiz kalan Homa cadının altında uçmaya başlamıştır ve o vakitten sonra arketipik annenin anima ile karıştığı bilinçdışına girmiştir. Homa cadının altında uçarken başka feminen figürler olan deniz kızlarını görür. “İçinde şeytani, tatlı bir his; delici, bunaltıcı, dehşet verici bir haz vardı. Sanki artık kalbi yoktu, korkuyla elini kalbine götürdü” (Gogol, 2020: 18). Bu Homa için içindeki erotik duyguların uyanış anıdır yani cinsel partner imgesi olan anima artık harekete geçmiştir. Çünkü “feminen arketipi olan anima cinsel içgüdünün psikik bir temsilidir” (Walker, 2013: 45) Daha önce böyle hislere alışık olmayan Homa, ilk karşılaşmasında beklenen bir tepki olarak korkmuştur. Gördüğü ise slav mitolojisinin rusalkasıdır. Duygu Özakin'ın Gönül Uzelli'den aktardığına göre rusalkalar ‘uzun saçlı, balık kuyruklu, suda yaşayan, şarkı söylemeyi ve müziği seven büyüleyici güzellikte bir kız’ olarak tanımlanır (Bkz. Uzelli, 2016: 123; Akt., Özakin, 2019:32). Homa da onları gördüğü anda büyülenmiş, şaşırılmış ve gördüğünün gerçek olup olmadığını sorgulamıştır. Rusalkalar, deniz kızları, sirenler feminen arketipin baştan çıkarıcı simgeleridir.

“Jung’un teorisini (bireyleşme) bu hikâyeye uygun hale getiren şey, Jung’un görüşüdür ki bu görüşe göre bireyleşme sürecinde bir kişi çeşitli formlarda çok önemli figürlerle karşılaşabilecektir: tek bir arketipin cadı, güzel bir kadın, bir canavar veya bir siren olarak gözükmesi gibi” (Connolly, 2002: 255).

Gerçekten de *Viy*'de arketip Homa'nın karşısına öncelikle bir cadı, daha sonra rusalka, güzel bir kadın, tekrar cadı ve en son canavar (*viy*) olarak çıkmıştır. Erkek bir kez onların çağrısına uyarsa ya yıkıma uğrayacaktır ya da bilinçdışının vücut bulmuş bu engellerini yenerek birey olma yolunda önemli bir yol kat edecektir. Rusalkaları görmekle uyanan bastırıldığı animası artık devamlı karşısına çıkmaya başlar ve anima bir kez uyandığında artık altındaki cadı bile genç bir kıza dönüşür. O da büyüleyici güzellikte bir genç kızdır ve Homa onu bırakıp korkuyla kaçmıştır. En önemlisi ise, öykülerde yer alan erkek başkışiler kaçsalar dahi cadılardan kurtulamazlar. Dişiye karşı duyulan bu korku akla *Vagina Dentata* (Dişli vajina) kavramını da getirmektedir. Sheena J. Vachhani'nin belirttiğine göre, bu kavram sıklıkla Freud ile ilişkilendirilse de onun çalışmaları içinde açıkça böyle bir kavrama yer verilmemiştir. Dişli vajina kadın vücudunu canavarımsı gösteren bir demonoloji sembolü olarak değerlendirilir (Bkz. 2009: 2). Böylelikle bu sembolün de bahsedilen yok edici anne arketipinin korkutuculuğu ve anima arketipleri ile oldukça benzeştiği görülür. “Dişli vajina erkeklerin iğdiş edilme korkusunun klasik bir sembolüdür. Bir kadının birliktelik sırasında partnerini

yiyebileceğine ya da iğdiş edebileceğine dair bilinçdışı bir inanıştır” (Vachhani, 2009:5). Bu durum öykülerde gizli bir iğdiş edilme korkusunun da olabileceğinin göz önüne alınmasını gerektirir. Özellikle *Viy*'de Homa'nın rusalkaları gördüğü andan itibaren bu durum açıkça ortaya konur. *Cazı Nene*'de *Viy*'deki gibi belirgin olmasa da animanın varlığından söz edilebilir. Sık sık nenenin evinde anlatıcıyı rahat bırakmayan ve yoldan çıkarmaya çalışan peri kızlarının bahsi okunur. Nene anlatıcıyı rahatlatmak için peri kızlarından korkmamasını, ismiyle çağırıldıklarında gitmemesini yoksa ormanda kaybolabileceğini söyler (Bkz. Yaltrık, 2017: 104). Anlatıcı burada animanın çağrısına uymayarak yolunu kaybetmese de korkunç annenin egemenliği her daim onun üzerindedir. Kişisel anne figürü eksik olan bir erkek çocuk (başkişiler), arketipsel içeriklerle baş başa kalmakta, anne ve anima arketiplerinin ayrımını tam olarak yapamamaktadır. Anima ve anne arketipinin bu şekilde ortaya çıkması bilinen bir durumdur; zira “dişinin arketipi anima, önce anne biçiminde görünür, sonra kendini anneden sevgiliye geçirir” (Jung, 2020b: 441). Hem Homa hem de *Cazı Nene*'nin anlatıcısı önünde sonunda anne arketipinin korkutucu yüzünün egemenliğine girmişlerdir.

Cadı hakkında birçok ürkütücü hikâye dinleyen Homa'nın artık kiliseye, ölü cadının yanına girip ona dua okuma vakti gelmiştir. Burada kilisenin de özellikle feminen bir simge olduğunun ve analığı simgelediğinin belirtilmesi gerekir. Jung'a göre “geniş anlamda kilise, üniversite, kent, ülke, gök, toprak” gibi kavramlar anne arketipinin bir tezahürüdür (2020a: 22). Böylece Homa dönüp dolaşıp yeniden annenin iktidar alanına girmiş, üç gece ölünün başında dua okumak zorunda kalmıştır. Gündüzleri ise hayatına normal olarak devam etmektedir. Bu durum insana bilinçdışının egemen olduğu gece uykularını ve bilincin uyandığı sabahları hatırlatmaktadır.

Bir kişinin kendi benliğini bulmaya giden yolda bilinçdışındaki arketiplerle yüzleşmesi ve onlarla denge kurması önemlidir; zira “Jung, bu süreci kişiliğin gelişimi için gerekli görür” (Samuels vd., 1986: 76). Homa bunu yapamamıştır. Homa'nın kolektif bilinçdışındaki anne arketipi ve animası öykü boyunca onunla çatışmaktadır ve Homa bunlarla uzlaşmak yerine devamlı onlardan kaçmaktadır. Anne arketipi, cadının bir anda genç bir kadına dönmesiyle anima halini almıştır. “Homa yaprak gibi titriyordu. Kendisine yabancı olan bu acıma, tuhaf bir heyecan ve çaresizlik tüm ruhunu sarıyordu. Kalbi şiddetli biçimde çarpıyor, içini kaplayan tuhaf, yeni hissin ne olduğunu anlayamıyordu” (Gogol, 2020: 19). Burada Homa'nın cinsel bir çekim hissettiği açıktır. Böylece animasıyla karşılaşmıştır. Ancak bunu fark eden Homa, kızdan kaçmıştır. Daha sonra aynı kızın, yörenin nüfuzlu adamlarından birinin kızı olduğu ortaya çıkmıştır. Kız ölmeden önce Homa'nın kilisede üç gün onun ruhuna dua etmesi gerektiğini vasiyet eder ve o sırada babasına “o biliyor” (Gogol, 2020: 28) diyerek Homa'nın bir şeyi bildiğini ifade eder. Homa cadının ona yabancı olmadığını biliyordur, çünkü cadı onun psikesinin bir parçasıdır. Laferriere'e göre de cadının kesinlikle Homa'yı tanıdığına ikna olabiliriz; zira Gogol'un cadıyı ifade etmek için kullandığı kelime olan *ved'ma bilen kişi* (one who knows) manasına gelmektedir (Bkz. 1978: 227). Connolly de cadının Homa'nın animası olabileceğini ifade eder: “Bir kez çiftliğe girdiğinde, Homa birçok feminen imge ile karşılaşır. Bu imgeler tek bir temel kaynaktan, insan bilinçaltından ve özellikle de anima arketipinden kaynaklanabilir” (2002: 256). Homa çiftliğe girdiği andan itibaren bilinçdışının hâkimiyeti altındadır. Burada karşısına ilk olarak yaşlı bir kadın anne arketipini temsilen çıkar, daha sonra ise animası genç kız suretiyle gözükür. Jung'a göre erkekteki anne kompleksi saf değildir, çünkü hem arketipik anne hem de cinsel partner imgesi yani anima erkeğin psikesinde önemli bir rol oynar. Erkeğin ilk karşılaştığı dişî annedir ve bilinçli veya bilinçsiz bir şekilde anne oğulun erkekliğini ima etmeden duramaz. Oğul da annenin dişîliğinin farkına varır, en azından içgüdüsel bir yanıt verir. Böylece oğulda erotik çekimin ya da itmenin faktörleri iç içe geçer (Bkz. Jung 2020a: 26). Kendi annesini tanımayan Homa da hâlâ arketipik annenin etkisi altındadır ve büyürken doğal olarak bu itme ve çekme bir çözüme ulaşamamıştır. Homa, bunun çözüme kavuşturulmasını içgüdüsel olarak reddeder, korkar ve fırsat bulduğu her an cadıdan kaçmaya çalışır. Çünkü kişinin bilinçdışındaki bastırıldığı taraflarla yüzleşmesi cesaret isteyen bir harekettir. Homa buna cesaret edemediğinden yok olmuştur.

“Sembolik olarak, Homa kendi zayıflığına yenik düşmüştür. Başlarda, anne figürünün kısıtlayıcı gücüne direnmeyi denemiş ve reddetmişse de sonradan meydana gelen korkutucu ama baştan çıkarıcı anima ile karşılaşması ve kendi erotik dürtüsünün gücü onun için çok fazlaydı; sonunda, bu ebeveyn figürünün pençelerine düşmüştür. Onu öldüren korku sadece baba figürünün onu cezalandıracağı korkusu değildi, nihayetinde yeni tecrübe, büyüme ve değişim korkusuydu. Psikik gelişme yolculuğuna çıktıktan sonra Homa, yolu bitirmek için gerekli olan iradeye sahip değildi” (Connolly, 2002: 264).

Öte yandan, *Cazı Nene* anlatıcısının geleceğine dair kısmın ucu açıktır. Ancak sadece anne arketipinin etkisinde olan anlatıcının da bu arketiple barışamadığı ve *bireyleşme* sürecinde bir yol kat edemediği görülmektedir. Arketipik anne, onu rüyalarında yani bilinçdışında kovalasa da henüz onu yok etmeyi başaramamıştır. Tıpkı Homa gibi o da çareyi baskıcı anne arketipinden kaçmakta bulmuştur.

3. Zamanın Karanlık Yüzü: Cadı

Gilbert Durand arketipleri safi psikolojik temelleri olan bir unsur olarak görmenin ötesinde, onların biyolojik, çevresel ve kültürel etkileşimlerin bir yaratısı olduğunu düşünür. Çalışmalarında refleksbilimi, antropoloji, psikoloji gibi alanlardan yararlanan Durand, Kubilay Aktulum'a göre arketip, imge ve simgelerin oluşmasında başlangıç noktası olarak yenidoğanın reflekslerini gösterir. Yenidoğan birçok refleksle dünyaya gelirken Durand, egemen refleksleri üç kategoride düzenler: duruş, beslenme ve döngüsel/ritmik (Bkz. 2022: 318). Bu egemen refleksler zamanla şemaların oluşmasına olanak sağlarlar. Örneğin, beslenme/sindirim egemen refleksi derinliği çağrıştırdığından kâse, kap, mağara gibi derinliği olan, çukur simgelerini üretir. Çocuğun aynı hareketleri tekrar tekrar yapmasıyla oluşan bu şemalar ise kendileriyle alakalı arketiplere dönüşürler. Buna göre, yükseliş şemasının arketipleri gök, kule gibi yukarıya, yukarıya doğru yükselişi gösteren dikey unsurlardır. Kısaca arketipler şemaları görünür kılarlar. Aslına bakılırsa Jung'un arketipi ile Durand'ın şemaları aynı şeyi ifade ederler.

“Ana-kalıp imgeler ise daha kapalı, görülmez bir özelliği olanlardır. Bu tür imgeler bilinçaltına ilişkindir. Bir metnin gerisinde ana-kalıplar, figürler, arketipler saklıdır. Bunlar evrensel bir anlamın ana-kalıbı olarak işlerler. Jung, arketip olarak adlandırdığı doğurucu biçime ana-kalıp işlevi yükler. Gilbert Durand sema ile aynı şeyi belirtir” (Aktulum, 2021:289).

Arketipler imge ve simgelerin çıkış noktasını oluştururlar. Durand, simge ve arketiplerin etrafında kümelendiği iki ana düzen (Aydınlık/Karanlık) belirler. Aydınlık düzen duruş egemenini kapsarken, Karanlık Düzen sindirim ve döngüsel egemenleri içerir. Martine Xiberras da imgelemin iki ana kategori etrafında düzenlendiğini belirtir. Aydınlık düzen imgelemin korkutucu imgeleri ile o imgelerden kaçmak, onlarla mücadele etmek için yaratılan kahramanlık imgeleri arasındaki çatışmadan oluşur. Durand, Karanlık Düzeni de mistik ve sentetik olmak üzere iki kategoriye ayırır. Mistik yapıda korkulan simgeler örtmece yoluyla yumuşatılır ve onlarla uzlaşma yoluna gidilir. Sentetik yapıda ise karşıtların sentezlenmesi söz konusudur. (Bkz. Xiberras, 2002: 9-10). Sentetik yapıda artık zamanın korkutuculuğunun kontrol altına alınma çabası göze çarpar.

Zamanın Yüzleri adlı korkutucu imgelerin olduğu kategorideki üç grup sırasıyla Hayvan biçimli simgeler, Gece biçimli simgeler ve Yer biçimli simgelerdir. Bu arketiplerin, imgelerin ve simgelerin oluşma sebebinin ise Aktulum şöyle açıklamaktadır:

“Zamanın ve ölümün yüzünü temsil eden simgeler ve imgeler G. Durand'a bakılırsa bir bakıma kişideki ölüm saplantısını kovma işlevi görür (...) İmgelem öyleyse bir kötülüğü, bir tehlikeyi temsil eder, bir iç sıkıntısını dile getirir (...) Şu ya da bu tehlike temsil edildiği oranda daha az korku verici olur. Zamanı karanlık yüzüyle temsil etmek onu ışık imgeleriyle bastırma olanağı yaratır. İmgelem, böylelikle zamanı kolaylıkla alt edebileceği bir yöne çeker. Olumsuz imgeler yaratılırken karşıtları da bu nedenle yaratılır” (Aktulum, 2021: 398).

Öyleyse cadı figürü ölümün binlerce yüzünden sadece biridir ve yaratılma nedeni ise insanlığın bu korkuyla baş etmek istemesidir. Böylece insan bu imgeyi yaratır, bütün kötü özellikleri ona yükler. Karşısına ise doğal olarak onu yenebilecek unsurlar koyar. Bu unsurlar kılıç, sopa, ok, ışık hatta söz gibi silahlardır. Buna kanıt olarak özellikle memorat gibi anlatılarda tanrısal sözle yok edilen şeytani varlıklar gösterilebilir. Örneğin *Viy*'de Homa'nın kilisede ölünün başında üç gün boyunca dua okumak zorunda olduğu görülür. Bunun temel sebebi ölüye kötü ruhların musallat olmasını engellemektir. Ancak Homa'nın başına gelenlere tanık olduğundan bu duaları artık kendini de korumak için okuduğu düşünülebilir. Diğer yandan *Cazı Nene*'de anlatıcı cadıdan kaçtıktan sonra onunla tekrar karşılaşmamak için çeşitli duaları ve muskaları yanında taşıdığını söylemektedir. “Kimi zaman söz ışıkla bağdaştırılır. Bu anlamda söz, karanlıkta parıldayan ışıktır” (Aktulum, 2021: 415). Kısaca söz, zamanın dehşetinden korunmak için büyük önem arz eden bir silahtır. İncelemede ise ağırlıklı olarak *Zamanın Yüzleri* kategorisinden yararlanılacaktır çünkü

öykülerdeki simgeler sınıflandırıldığında ölüm izleği etrafında kümelenedikleri görülecektir. Bu sebeple kahramanlık imgelerinden ve Karanlık Düzendeki sadece bilgi vermek amacıyla kısaca bahsedilmiştir.

Yerdeş imge ve simgelerin sınıflandırmasını kolaylaştırmak amacıyla iki öyküde de cadı ile bağlantılı olan ortak unsurlar belirlenmiştir: Hayvanlık, gece, kan ve kadın. Öykülere bakıldığında cadıların kolaylıkla hayvan şekline bürünebildikleri görülmektedir. Şekline büründükleri hayvan onları Hayvan biçimli simgeler kategorisine sokar. Öncelikle şunu belirtmek gerekir ki bu simgeler kümesi *Zamanın Yüzleri* kategorisine, yani insanlığın korkularının olduğu yere aittir. Aktulum, insanlığın en büyük korkusunun zamanın akışı ve bununla birlikte ölüme yaklaşmak olduğunun altını çizerek imgelemin bu varoluşsal ve evrensel iç sıkıntısından doğduğunu ifade eder (Bkz. 2022:321). İşte bu kategoride zamanın akışı öncelikle hayvan şekillerinde ortaya çıkar. Hareketli, ani hareket eden, yırtıcı, vahşi, zarar veren hayvan sembolizmi, zamanın acımasız yok ediciliğini vurgular. Öykülerde de genellikle cadı, köpek şekline bürünmektedir. Köpekler ve kurtların yakın ilişkisi göz önüne alındığında imgeleminde ikisinin de yırtıcı bir tehdit unsuru olarak yer alması kaçınılmazdır. Durand'a göre, ani ve içgüdüsel hareketlerle zamanın akışı ve değişimin sembolü olan hayvanlık sonradan saldırganlık ya da gaddarlığın bir sembolü olur. Keskin dişlere sahip bir çene bütün hayvanlığı sembolize eder ve yiyip bitirici arketipine girer. Bu sembolizmin başlıca özelliği keskin dişlerle donanmış, ezmeye ve ısırma hazır bir ağızdır. Durand, pejoratif hayvanlık şemasının çocukluğun kompanse edici düşleri ile dişleme travmasının kesişmesiyle pekiştiğini söyler. Böylece korkunç, sadistçe, yıkıcı ağız hayvanlığın ikinci tezahürünü oluşturur (Bkz. 1999: 82). Kurt ve köpek ise Durand'ın tarifine tamamen uymaktadır. Durand bu şema hakkında bilgi verdikten sonra birçok kültürde kurdun ölüm tanrıları ve şeytani ruhlarla alakasına değinir. Nordik gelenekte kurtlar kozmik ölümün simgesidirler, yıldızları yiyip bitirirler. Kuzey Asya'da Yakutlar ayın evrelerini ayının oburluğu ya da ayı yiyen bir kurdun varlığıyla açıklar. Köpeğin kurdun domestik ikizi olduğunu söyler ve buna kanıt olarak da köpek şeklindeki Mısır Tanrısı Anubis'i örnek gösterir. Anubis ruhlara öbür dünyada yol gösterir. Ona *Impou* denir ki bunun anlamı *vahşi köpek şeklinde olandır* ve Cynopolis'te yeraltı dünyasının tanrısı olarak tapınılır. Köpekler ayla özdeşleşen Hekate'yi de sembolize ederler. O, bazen tıpkı Kerberos gibi üç başlı bir köpek şeklinde temsil edilir (Bkz. 1999: 84). İşte tüm bu sebeplerle köpek ve kurt zamanın yıkıcılığıyla eşdeğer hale gelirler. Onların ısırması kan akmasına dolayısıyla hayatın içeriden dışarı akmasına sebep olur. Burada kurdun ısırması ile cadının yani kan emicinin ısırması aynı anlama gelirler; ikisi de ölüm demektir.

Hekate'nin köpeklerle anılması dikkat çekicidir; zira Hekate aynı zamanda batı düşüncesince cadılık ve ay ile özdeşleşir. Bu noktada ise cadı figürü, kurt/köpek, ay gibi kavramların yerdeşliğini görürüz. Kurt/köpeğin zamanın yok ediciliğini temsil ettiğine değinmiştik. Anlatıların çoğunda ayın kurt tarafından yenmesi ise bunun kanıtıdır çünkü ay insanlık için öncelikli bir zaman ölçüm aracıdır. "Nitekim ayın en hassas devrevilikleri ölçülebilmektedir ve ilk zaman ölçü birimleri aya ilişkin terimlerle ifade edilmişlerdir" (Eliade, 2018: 84). Gelişmiş zaman ölçüm olanaklarının bulunmadığı dönemlerde ayın evrelerine göre zamanı ölçmekten daha olağan bir şey yoktur. Ayın kurt tarafından yok edildiği alıntılardan yola çıkarak diyebiliriz ki kurt gerçekten de zamanın yok ediciliğini temsil etmektedir. O gerçekten de zamanı yemektir. Bu durum ise insanın en büyük korkusu olan ölümü ifade eder; zira ay yendiğinde, yani gökyüzünde görülmediği zamanlarda, ölümün de simgesi olur, bir vardır bir yoktur.

Ay, gece ve dişilik ile de alakalıdır. Gece, insan imgeleminde çoğunlukla negatif bir değer yüklenir. Anlatılan mitler, efsaneler, halk hikâyeleri vs. hepsinde gece kötü, zarar veren yaratıkların ortaya çıktığı zaman dilimidir. Gece doğaüstü yaratıkların ortaya çıktıkları zamandır, tıpkı öykülerde ele alınan cadıların gece faaliyete geçmesi gibi gece gizleyicidir. "Tehlikeli karanlık korkusu ışık ve gün düşleminin temel bileşenidir. Gece karanlığı zamanın ilk sembolünü oluşturur" (Durand, 1999: 89). Karanlık korkusu aydınlığın bir parçasıdır, ikisi birbirinden ayrılamaz.

Karanlığın zamanın acımasızlığını belirttiği en belirgin örnek Hint inanışlarından gelmektedir. Mircea Eliade *İmgeler ve Simgeler* (2018) kitabında tanrıça Kâli ile karanlık arasındaki bağı belirtmiştir. Söz konusu inanca göre karanlıklar çağına Kâli yuga adı verilir. Kâli kara demektir. Bunun yanında Kâla kelimesi zaman anlamına gelmektedir. Burada zaman ve kara kelimeleri arasında bir bağıntı kurulduğu açıktır. Zaman da karadır çünkü irrasyonel, katı ve acımasızdır. Kâli de bütün büyük tanrıçalar gibi zamana ve kadere hükmetmektedir (Bkz. 2018:76). Eliade'nin belirttiği nokta bizi bir sonraki yerdeşliğe götürmektedir.

Bahsedilen bütün kavramların etrafında kümelendiği bir başka kavram da dişiliktir. Hekate, Kālī ve onlar gibi nice tanrıça, kadının yok etme özelliğinin simgesidirler. Bu açıdan zamanın öldürücülüğü ile bir tutulurlar. Bu algı biçimine katkıyı hiç şüphesiz ay ve kadının menstrual döngüsü arasındaki bağlantı sağlar. Ayın evreleri ve kadınların menstrüasyon döngüsü tarih boyunca ilişkilendirilmiştir. Durand'ın Harding'ten aktardığına göre ay döngüsü ve kadının menstrual döngüsünün senkronize olması ikisi arasında gizemli bir bağ olduğunun kanıtı olarak görülmüştür (Bkz. Harding: 63; Akt., Durand, 1999: 101). Ay ve kadının menstrual döngüsü arasındaki ilişki hakkında yayımlanmış bir makalede, modern hayat tarzı sebebiyle bir değişim yaşansa da özellikle antik dönemde menstrual döngünün aralıklı olarak ayın parlaklığı ve/veya gravimetrik döngüsüyle senkronize olduğu anlatılmaktadır (Bkz. Helfrich-Förster, vd., 2021: 8). Böylece ölümün ilk simgelerinden olan ay ile kadın doğasının eşleşmesi, kadınların her daim gizemli hatta şeytani olarak algılanmasına sebep olmuştur. Bununla bağlantılı olarak ise daima korkulmuş, kontrol altına alınmaya çalışılmıştır; zira o habis ruhlarla iş birliği yapmaktadır. Buna ek olarak ise kadının her ay, hayat sembolü olan, kimilerine göre ruhun içinde taşındığı kanı vücuttan atmasına rağmen, hayatına normal şekilde devam etmesi gizemli, habis ruhlar ve kadın arasında kurulan ilişki algısını pekiştirmiş ve korkuyu artırmış olabilir. Bu sebeple kadınlar birçok toplumda kirli, uğursuz sayılmıştır. Tehlikeli kan ağırlıklı olarak kadınlara özdeşleştirilen bir durum olsa da genel olarak kan her daim korkulan, negatif değer yüklenen bir kavram olmuştur. Gaston Bachelard, “kan asla uğurlu görülmemiştir” (Bachelard: 89; Akt., Durand, 1999: 107) demektedir. Kadın ve kan yerdeşliğinin en dikkat çekici örneği Durand'ın verdiği örnektir: “Tanrıça Kali kırmızılar içinde görülür, dudaklarını kan dolu bir kafatasına uzatır ve bir kayığın içinde, kanlı bir deniz üzerinde yol alır (...)” (1999: 108).

Hayvanlık, kan, karanlık, ay ve kadın yerdeşliği Jung'un kötü anne arketipine denk düşer. “Bu yerdeşlik kötü anne sembol ve imgesiyle bağlantılı olmalıdır (...) Kötü anne bütün cadıların, korkunç tek gözlü yaşlı kadımların, ikonografi ve halk hikâyelerinde karşılaşılan kocakarıların bilinçdışı modelidir” (Durand, 1999: 101). Bu arketipte de kadın yıkıcı, kötücül, takıntılı bir misyon yüklenmiştir. Gilbert Durand'ın arketipolojisi ise Jung'un bu korkunç annesinin özelliklerinin neler olduğunu tekrar tekrar göstermiştir. Cadı, korkunç anne arketipinin bir tecessümüdür.

Cadı figürünün Durand'ın sınıflandırmasına göre sembolik evrimi şöyle anlatılabilir. Cadı Aydınlik Düzenin *Zamanın Yüzleri* kategorisine ait bir simgedir, yani zamanı ve ölümü temsil eder. Bunu yaparken *Zamanın Yüzleri* ve şemalar arasında geçişler olmuştur. Öncelikle her iki hikâyede de köpek donuna girerek Hayvan biçimli imgelerden biri olmuştur. Şekil değiştirerek bebekleri ısırır, kanlarını içer ve doymak bilmezdir. Bu haliyle saldırgan ve obur bir canavar arketipidir. Cadı bir gece yaratığıdır, hem karanlık doğaüstü güçlerle karanlıkta iletişim kurar hem de kan içme faaliyetini geceleri sürdürür. Bu haliyle Gece biçimli imgelerden biri olmuştur. O, burada karanlık arketipinin bir simgesidir. Daha sonra ise Gece biçimli imgelerden Yer biçimli imgeler kategorisine bir geçiş görülür. Yer biçimli imgeler daha çok ahlaki bir bozulma, saflığın yok olması ile alakalı bir korkunun sonucudur. Cadı figürünün bir kadın olması onu menstrual kan ile bağlantılı kılar. Ayrıca, Bachelard'ın da değindiği gibi kan akması uğurlu olmadığından kan akıtan cadı direkt olarak düşüş şemasına bağlanarak uğursuzluğun bir sembolü olur. Kan, bu sınıflandırmada tehlikeli ve karanlık su olarak nitelenen bir maddedir, yani karanlıkla direkt olarak ilgisi bulunur. Karanlık ise kötü anne arketipine özgüdür. Anne arketipi hem hayat veren hem de yok eden büyük tanrıçadır. Cadının gece yaratığı olmasının sebebi de budur; zira neticede o büyük tanrıçanın birçok varyasyonundan biridir.

Sonuç

Yapılan çalışmada öncelikle Türk ve Slav inançlarındaki cadı figürleri karşılaştırmalı bir şekilde incelenmiş, benzerlikleri ve farklılıkları vurgulanmıştır. Buradan çıkan sonuçlara dayanarak ise cadının Jung'un anne arketipi ile olan bağlantısı ve benzerliği anlatılmış, Jung ve Durand'ın anne arketipi ile ilgili görüşleri bütüncül bir zemine oturtulmuştur.

Jung'un anne arketipiyle incelediğimiz öykülerde cadı figürüyle temsil edilen ölümcül anne arketipinin evladının yıkımını görmeden öyküdeki başkişileri rahat bırakmadığı görülmüştür. Homa kısa süreliğine feminen arketiplerden biri olan animanın egemenliği altına girse de önünde sonunda annenin alanı

olan kiliseye geri dönmüştür. Homa'nın annesiz bir çocuk olması onun bilinçdışını arketipik annenin unsurlarıyla doldurmuş, bunun yanında anima ve anne arasında bir ayırım yapamamasına sebep olmuştur. Bu arketiplerin çatışmasına Homa, bir uzlaşma getirmekten korkmuş, denge kuramamış ve böylece kendi sonunu hazırlamıştır. Homa'nın fiziksel ölümü aslında ruhsal bir ölümü de ifade eder. Benzer biçimde, *Cazı Nene*'nin anlatıcısının da annesinden ya da onun muadili bir figürden bahsedilmez. Ancak annenin yokluğu tıpkı Homa'nın durumunda olduğu gibi onun da arketipik anneyi içselleştirmesine ve imgeleminde bir cadı olarak yaratmasına sebep olmuştur. Karşılaştırmada farklı olan kısım ise ölümcül annenin evladını yıkıma uğratamamasıdır. Bununla birlikte devamlı rüyalarına girip ölüm tehditleri savurarak onu huzursuz bir insana çevirmiştir. Homa için geçerli olan ruhsal ölüm bu anlatıcı için de geçerlidir. Anne arketipi her iki öyküde de cadı formunda görülmüştür. Öykülerdeki bu arketip korkutucu ve ölümcül olduğundan ne kadar kaçmaya çalışsalar da iki başkışı de cadılardan kurtulamaz. Kişiler *bireyleşme* yolunda feminen arketip anima ile karşılaşsalar da en sonunda annenin egemenliğinden kurtulamamışlardır.

İncelemenin cadıya dair bölümünde ise cadının hayvanlık, kan, kadın ve gece kavramlarıyla yerdeş olduğu görülmüştür. Durand'ın sınıflandırmasına göre ölümü çağrıştıran bu kavramlar cadı figürünün etrafında kümelenmiştir. Ayrıca, öncelikle öykülerde yer alan cadı figürlerinin başta köpek olmak üzere hayvan şekline girdiği görülmüştür. Kurdun bir eşi olarak görülen köpek bu durumda ısırma, saldırganlık, hırlama gibi korkutucu özellikleri bünyesinde toplamıştır. Cadının köpek şekline girmesi ise onun ölüm getiren bir yaratık olduğunu onaylamaktadır.

Aynı zamanda karanlık arketipinin bir sembolü olan cadı, gece yarattığı olarak ortaya çıkar. Her iki hikâyede de cadıların özellikle gece vakti kurbanlarının peşine düştükleri görülmektedir. Gece, karanlık arketipinin bir sembolü olduğundan cadının ölüm kavramıyla ilişkisi bir kez daha vurgulanmış olmaktadır. Gece tabiatıyla ay ile de ilişkilidir. Ay, birçok kültürde ilk zaman ölçüm aracıdır ve zaman zaman görünüp kaybolması onu ölüm fikriyle de yerdeş yapmıştır. Bunun yanında ayın hareketleri ile menstrual döngünün paralelliği kadını da bu ölüm fikrine bağlamıştır. Karanlığın bir yerdeşi olan kanın uğursuz addedilmesi, bir ölüm simgesi olan ayın da kanla olan bağlantısı kadının da kan ve ölümlerle ilişkilendirilmesine sebep olmuştur. Bunun sonucunda ise cadı figürü canavar arketipinde Hayvan biçimli bir simgeden sonra karanlık arketipinin Gece biçimli simgelerinden biri haline gelmiştir. Menstrual kanın bir kirlilik olarak addedilmesiyle kadın, dolayısıyla cadı düşüş arketipinin Yer biçimli simgelerinden biri haline gelir. *Zamanın Yüzleri* insanın zamanın akışı ve ölüm korkusunu bastırmak, bu korkuyu çeşitli simgelerle temsil etmek için insan tarafından üretilmiştir. Ölümün yüzü olan Hayvan biçimli, Gece biçimli ve Yer biçimli simgeler bu kategoriye aittir ve cadı da bu kategorilerin tam kesiştiği yerde durmaktadır. Bütün bunlar göz önüne alındığında da cadının ölüm düşüncesiyle eş olduğu görülmektedir.

Sonuç olarak ise, cadının kategoriler arasında herhangi sabit bir konuma oturtulması gerekmez; bütün kategorilerin tek bir amacı vardır, o da insanı ölüme götüren zamanın akışını temsil etmektir. Bahsedilen imge, simge ve arketipler ölümü ifade ederler ve hepsinde öne çıkan şey ölüm korkusudur. Cadı, Jung'un ölümcül anne arketipinin bir temsilidir. Durand'ın bakışından, zamanın akışına bağlı olarak gelişen ölüm korkusunun oluşturduğu imge ve simgeler cadı imgesinin etrafında kümelenirler. Bu sebeple hem Jung'un görüşüne hem de Durand'ın sistemine göre cadı ölüm ile eş anlamlıdır. Bunun en iyi kanıtı işlenen öykü kişilerinin hem fiziksel hem de ruhsal ölümlerinin onların hayatlarını adeta emen cadı figüründen gelmiş olmasıdır. Cadının çocukların kanını içerek ciğerlerini yemesi çocuklarının içindeki yaşamı çekip alan, travmatik anılar bırakan ölümcül anne arketipinin sembolik bir anlatımından başka bir şey değildir. Cadı tecessümündeki anne arketipine karşı mücadele eden çocuk, aslında zamanın akışına ve ölüme karşı koymaya çalışan insanlığın sembolüdür.

Kaynaklar

- AFANASYEV, A.N. (1976). "Poetic Views Of The Slavs Regarding Nature", *Vampires of the Slavs*, (Ed. Jan Perkowsky), Slavica Publishers, Massachusetts, 223-248.
- AKTULUM, K. (2021). *İmgelem Çözümlemesine Giriş*, Konya: Çizgi Kitabevi Yayınları.
- AKTULUM, K. (2022). *Folklor Söylemi*, Konya: Çizgi Kitabevi Yayınları.

- AYCIBİN, Z. (2008). "Osmanlı Devleti'nde Cadılar Üzerine Bir Değerlendirme". *OTAM Ankara Üniversitesi Osmanlı Tarihi Araştırma ve Uygulama Merkezi Dergisi*, C.24, S.24, 55-70.
- BAYAT, F. (2018). *Türk Mitolojik Sistemi-2*, İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- BORATAV, P.N. (2016). *Türk Mitolojisi Oğuzların-Anadolu, Azerbaycan ve Türkmenistan Türklerinin Mitolojisi*. Ankara: BilgeSu Yayıncılık.
- CONNOLLY, J. W. (2002). "The Quest for Self-Discovery in Gogol's "Vii"". *The Slavic and East European Journal, Summer*, C.46, S.2, 253-267.
- DUNDES, A. (1965). "The Study of Folklore in Literature and Culture: Identification and Interpretation", *The Journal of American Folklore*, C.78, S.208, 136-142.
- DURAND, G. (1999). *The Anthropological Structures of the Imaginary*, (Çev.: Margaret Sankey ve Judith Hatten), Brisbane: Boombana Publications.
- ELIADE, M. (2018). *İmgeler ve Simgeler*. (Çev.: Mehmet Ali Kılıçbay), Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- GOGOL, N. V. (2020). *Viy*. (Çev.: Tuğba Bolat), İstanbul: İthaki Yayınları.
- GÖKŞEN, C. (1999). *Giresun Efsaneleri*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Karadeniz Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- GRABOWICZ, G.G. (1981). "Three Perspectives on the Cossack Past: Gogol, Ševčenko, Kuliš", *Harvard Ukrainian Studies*, C.5, S.2, 171-194.
- HELFRICH-FÖRSTER, C. vd. (2021). "Women Temporarily Synchronize Their Menstrual Cycles with the Luminance and Gravimetric Cycles of the Moon", *Science Advances*, C.7, S.5, 1-13.
- JUNG, C.G. (2016). *Analitik Psikoloji Sözlüğü*. (Çev.: Nur Nirven), İstanbul: Pinhan Yayıncılık.
- JUNG, C. G. (2020a). *Dört Arketip*. (Çev.: Zehra Aksu Yılmaz), İstanbul: Metis Yayınları.
- JUNG, C.G. (2020b). *Dönüşüm Sembolleri*. (Çev.: Firuzan Gürbüz Gerhold), İstanbul: Alfa Yayınları.
- KÜÇÜK, A. (2011). "Doğu Karadeniz Yöresi Doğum Sonrası İnanış ve Uygulamalarında Cadı / Obur". *Karadeniz Uluslararası Bilimsel Dergi*, C.12, 123-136.
- LAFERRIERE, D.R. (1978). "The Identity of Gogol's Vij". *Harvard Ukrainian Studies*, C.2, S.2, 211-234.
- MALİK, M. (1990). "Vertep and the Sacred / Profane Dichotomy in Gogol's Dikan' ka Stories". *The Slavic and East European Journal*, C.34, S.3, 332-347.
- NEUMANN, E. (2015). *The Great Mother: An Analysis of the Archetype*, (Çev.: Ralph Manheim), New Jersey: Princeton University Press.
- OINAS, F.J. (1978). "Heretics as Vampires and Demons in Russia". *The Slavic and East European Journal*, C.22, S.4, 433-441.
- ÖZAKIN, D. (2019). "Abject (İğrenç) Beden Olarak Rusalka: Slav Deniz kızlarının Edebi ve Sanatsal Temsilleri". *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*, C.12, S.25, 31-49.
- POLAT, İ. (2020). *Türk Masal ve Efsanelerinde Olağanüstü Güçler ve Varlıklar-Türkiye Sahasının Demonoloji ve Diabolojisi*. İstanbul: Selenge Yayınları.
- SIEFF, D. F. ve WOODMAN, M. (2009). "Confronting Death Mother: An Interview with Marion Woodman". *A Journal of Archetype And Culture*, 177-199.
- SAMUELS, A. vd. (1986). *A Critical Dictionary of Jungian Analysis*, New York: Routledge.
- SARPKAYA, S. (2018). "Köyün Delisi'nin Kaleminden Türk Halk Bilgisi Ürünlerinde Vampirler", *Türk Kültüründe Vampirler, Oburlar, Yalnavuzlar ve Diğerleri*, (Seçkin Sarpkaya ve Mehmet Berk Yalıtık), Ankara: Karakum Yayınevi, 17-71.
- SWENSEN, A. (1993). "Vampirism in Gogol's Short Fiction". *The Slavic and East European Journal*, C.37, S.4, 490-509.
- WALKER, S.F. (2013). *Jung and The Jungians On Myth: An Introduction*, New York: Routledge.

XIBERRAS, M. (2002). *Pratique de l'imaginaire: Lecture de Gilbert Durand*. Quebec: Les Presses de l'Université Laval.

YALTIRIK, M.B. (2013). "Türk Kültüründe Hortlak-Cadı İnanışları". *Tarih Okulu Dergisi*, C.6, S.16, 187-232.

YALTIRIK, M. B. (2017). "Cazı Nene", *Yılğayak: Anadolu Korku Öyküleri III*, Ankara: Bilgi Yayınevi, 90-131.

İnternet Kaynakları

AYYILDIZ, B. (2020). "Mehmet Berk Yaltrık ile söyleşi", <https://www.gzt.com/post-oyku/mehmet-berk-yaltrik-ile-soylesi-3510918>, (Erişim: 21.06.2021).

VACHHANI, S.J. (2009). "Vagina Dentata and the Demonological Body: Explorations of the Feminine Demon in Organisation", <https://www.researchgate.net/publication/284574134> (Erişim: 27.01.2021).

Makale Bilgisi / Article Info

Geliş / Recieved: 30.08.2022

Kabul / Accepted: 21.10.2022

Araştırma Makalesi / Research Article

DOI: 10.55666/folklor.1168538

**MELİKE GÜNYÜZ'ÜN "NASRETTİN HOCA VE CİMRİ KOMŞUSU"
ADLI HİKÂYESİNİN ÇOCUK EDEBİYATINI YAPILANDIRAN
TEMEL ÖGELER BAĞLAMINDA İNCELENMESİ***

Yaşar SÖZEN**

Öz

Melike Günyüz, Türk Çocuk edebiyatının önde gelen çağdaş isimlerinden biridir. Günyüz, bir çocuk yazarı olmasının yanı sıra aynı zamanda ilim dünyasında tanınan önemli bir araştırmacı ve bilim insanıdır. Türk Çocuk edebiyatı dairesi içinde çocuklara yönelik yazdığı hikâye ve masallar başta olmak üzere bu alanda birçok bilimsel çalışma kaleme almıştır. Yazarın çocuklara yönelik kaleme aldığı hikâye ve masal metinleri, birçok yabancı dile çevrilmiş ve Türkçenin farklı lehçelerine aktarılmıştır. Dolayısıyla Günyüz, çocuklar için yazdığı hikâye ve masallarla hem Türk Çocuk edebiyatında hem de Dünya Çocuk edebiyatında tanınan önemli bir çocuk yazardır. Melike Günyüz, Türk Çocuk edebiyatında özellikle çocuklara yönelik kaleme aldığı çağdaş hikâye ve masallarla tanınmaktadır. Yazar, bu hikâye ve masal metinlerinde millî ve evrensel değerleri başarıyla işler. Bunun yanında çocuklar için yazdığı bu eserlerde birçok edebiyat kuramını da kullanır. Günyüz'ün millî ve evrensel değerleri başarıyla işlediği ve metinlerarasılık kuramını kullanarak meydana getirdiği çocuk hikâyelerinden biri de *Nasrettin Hoca ve Cimri Komşusu* adlı metindir. *Nasrettin Hoca ve Cimri Komşusu* adlı metin, yazar tarafından Nasrettin Hoca'ya ait birkaç fıkranın birleştirilmesiyle oluşturulan önemli bir çocuk hikâyesidir. Böylelikle yazar, metni meydana getirirken hem metinlerarasılık kuramını başarıyla kullanmış hem de anonim bir tür olan fıkra türünün özellikleriyle çağdaş edebî bir tür olan hikâye türünün özelliklerini birleştirmiştir. Melike Günyüz'ün de temsilcisi olduğu çocuk edebiyatı misyonu olan bir edebiyattır. Bu bağlamda çocuk edebiyatının; çocuk, çocukluk, edebiyat, çocuğa görelilik, çocuk duyarlılığı, çocuk gerçekliği gibi birçok bileşeni vardır. Çocuk edebiyatının kuramsal alt yapısını ve kavramsal çerçevesini meydana getiren bu bileşenlerin yanında, çocuk edebiyatını yapılandıran temel öğeler de çocuk edebiyatı için vazgeçilmez önemli unsurlardır. Çocuk edebiyatını yapılandıran temel öğeler; konu, kahramanlar, ileti, dil ve anlatım olmak üzere dört unsurdan meydana gelir. Bu unsurlar aynı zamanda çocuğa görelilik, çocuk duyarlılığı ve çocuk gerçekliği ilkelerinin de temel bileşenleridir. Bu bağlamda çalışmaya konu olan hikâye metni, hem çocuk edebiyatını yapılandıran temel öğeler bağlamında hem de çocuğa görelilik, çocuk duyarlılığı ve çocuk gerçekliği ilkelerine göre ele alınmış ve incelenmiştir. Hikâye metni üzerinde, çocuk edebiyatı alanında nesir türü dediğimiz hikâye ve masal incelemelerinde kullanılan metin merkezli yapısal yöntem eşliğinde inceleme yapılmıştır. Bu bağlamda çalışmanın kavramsal çerçevesinin daha iyi anlaşılması için öncelikle *Nasrettin Hoca ve Cimri Komşusu* adlı hikâye metni verilmiştir. Devamında ise yazarın kaleme aldığı hikâye metni, metin merkezli yapısal yöntem eşliğinde incelenerek tahlil edilmiştir. Konu, kahramanlar, ileti, dil ve anlatım başlıkları altında tahlil edilen hikâye metninin çocuk edebiyatının önemli edebî ürünleri arasında yer aldığı görülmüştür. Bunun yanında çalışmaya konu olan hikâyenin, çocuk edebiyatını yapılandıran temel öğeler bağlamında çocuğa göre özellikler taşıyan edebî bir verim olduğu tespit edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Nasrettin Hoca, Cimri Komşu, çocuk edebiyatını yapılandıran temel öğeler.

* Bu çalışma, 13 Mayıs 2022 tarihinde Çocuk ve Gençlik Edebiyatı Yazarlar Birliği tarafından İstanbul'da düzenlenen Uluslararası Melike Günyüz Sempozyumu'nda sözlü olarak sunulan bildirden üretilmiştir.

** MEB-Türkçe Öğretmeni, Doktora Öğrencisi, Pamukkale Üniversitesi, İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi, Çağdaş Türk Lehçeleri ve Edebiyatları Anabilim Dalı, Denizli/Türkiye, yasarsozen09@gmail.com, ORCID: 0000-0002-6801-6442

AN EXAMINATION OF MELİKE GÜNYÜZ’S STORY TITLED ‘NASRETTİN HOCA AND THE GREEDY NEIGHBOR’ IN CONTEXT OF THE FUNDAMENTAL ELEMENTS STRUCTURING CHILDREN’S LITERATURE

Abstract

Melike Günyüz is one of the leading contemporary names in Turkish Children’s Literature. In addition to being a children’s writer, Günyüz is also an important researcher and scientist known in the world of science. She wrote many scientific studies in this field, especially the stories and fairy tales she wrote for children within the Turkish Children’s Literature Department. The story and fairy tale texts written by the author for children have been translated into many foreign languages and transferred to different dialects of Turkish. Therefore, Günyüz is an important children’s writer, known both in Turkish children’s literature and in World Children’s literature, with the stories and fairy tales she wrote for children. Melike Günyüz is known for her contemporary stories and tales, especially for children, in Turkish children’s literature. The author successfully handles national and universal values in these story and fairy tale texts. In addition, she uses many literary theories in these works she wrote for children. One of the children’s stories, in which Günyüz successfully handles national and universal values and created using the theory of intertextuality, is the text called *Nasrettin Hoca ve The Greedy Neighbor*. The text named *Nasrettin Hoca ve The Greedy Neighbor* is an important children’s story created by the author by combining several anecdotes of Nasrettin Hoca. Thus, while creating the text, the author has successfully used the theory of intertextuality and combined the features of the anonymous genre of anecdote with the features of the contemporary literary genre of story. Children’s literature, of which Melike Günyüz is also a representative, is a literature with a mission. In this context, children’s literature; It has many components such as child, childhood, literature, relative to child, child sensitivity, child reality. In addition to these components that constitute the theoretical infrastructure and conceptual framework of children’s literature, the basic elements that structure children’s literature are also indispensable important elements for children’s literature. The basic elements that structure children’s literature; it consists of four elements: subject, heroes, message, language and expression. These elements are also fundamental components of the principles of relative to child, child sensitivity and child reality. In this context, the text of the story, which is the subject of the study, has been handled and examined both in the context of the basic elements that structure children's literature and according to the principles of relative to child, child sensitivity and child reality. The text of the story was examined in the context of the text-centered structural method used in the story and tale analysis, which we call prose in the field of children’s literature. In this context, in order to better understand the conceptual framework of the study, first of all, the text of the story *Nasrettin Hoca ve The Greedy Neighbor* is given. In the continuation, the text of the story written by the author was to examine and analyzed with the text-centered structural method. It has been seen that the story text analyzed under the titles of subject, heroes, message, language and expression is among the important literary products of children’s literature. In addition, it has been determined that the story, which is the subject of the study, is a literary product that has characteristics according to the child in the context of the basic elements that structure children’s literature.

Keywords: Nasrettin Hoca, Greedy Neighbor, basic elements that structure children’s literature.

Giriş

Çalışmada Türk Çocuk edebiyatının önemli bir temsilci olan ve hem Çağdaş Türk Çocuk edebiyatı hem de Çağdaş Dünya Çocuk edebiyatı sahasında daha çok çocuklara yönelik kaleme aldığı hikâye ve masallarla tanınan Melike Günyüz'ün *Nasrettin Hoca ve Cimri Komşusu* adlı hikâyesi, çocuk edebiyatını yapılandıran temel ögeler bağlamında incelenmiştir. Sedat Sever'in Çocuk ve Edebiyat adlı eserinde yer verdiği, çocuk edebiyatı alanında nesir türü dediğimiz hikâye ve masal incelemelerinde kullanılan, çocuk edebiyatını yapılandıran temel ögeler ya da çocuğa görelilik, çocuk duyarlılığı ve çocuk gerçekliği ilkelerinin temel bileşenleri şeklinde de adlandırılan metin merkezli yapısal yöntem kullanılarak hikâye metni üzerinde inceleme yapılmıştır. Sedat Sever'in Çocuk ve Edebiyat adlı eserinde belirttiğine göre, çocuk edebiyatını yapılandıran konu, kahramanlar, ileti, dil ve anlatım adında dört temel öge vardır. *Nasrettin Hoca ve Cimri Komşusu* adlı hikâye metni, bu dört temel unsur kapsamında ele alınarak çocuğa görelilik, çocuk duyarlılığı ve çocuk gerçekliği ilkeleri bağlamında incelenmiştir.

Ayrıca Günyüz tarafından kaleme alınan hikâye metnin seçilmesinde işlevsel yöntem kullanılmıştır. Bilindiği gibi yazar veya şairler tarafından meydana getirilen her eserin bir işlevi vardır. Eserin temel yazılma sebebinin oluşturduğu işlev; yazarın bakış açısına, edebî türlere, eserin hacmine vb. göre değişkenlik gösterebilir. Edebiyatın içinde teşekkül ederek gelişen ve kendine özel bir yer bulan çocuk edebiyatı sahasında kaleme alınan her eserin muhakkak bir işlevi bulunur. Bu bağlamda incelediğimiz hikâye metninin de işlevi, metni seçmemizdeki belirleyici temel unsur olmuştur. Özetle hikâye metninin sahip olduğu pedagojik ve eğitimsel işlev, metni tercih etmemizdeki temel nedendir. *Nasrettin Hoca ve Cimri Komşusu* adlı metin, çocuklara yönelik pedagojik ve eğitimsel işlevlere sahip olduğu için çocuk edebiyatını yapılandıran temel ögeler bağlamında incelenmiştir.

1. Nasrettin Hoca ve Cimri Komşusu Adlı Hikâye Metni

Şu bizim Akşehirli tonton Nasrettin Hoca'yı yalnızca bilgili, hazırcevap sanma. Hoca hem cömert hem de yardımsever bilinirmiş yaşadığı çağda. Bu yüzden ona bol bol misafir gelirmiş. Bu güzel ev sahibine gelenler yer içer, yatar kalkar, bir türlü gitmek istemezmiş. İnsanoğlu gariptir. Kimi iyiliğe iyilikle karşılık verir, kimisi de iyilik görmeyi alışkanlık haline getirir. Hikâyedeki adam bakalım bunlardan hangisidir.

Hoca'nın bir komşusu varmış. Aynı bahçeye bakıyormuş evleri. Bu sebeple hocanın evine giren çıkan herkesten ve her şeyden oluyormuş haberi. Hoca yeni bir eşya alınca daha kendisi kullanmadan komşu kapıyı çalıp ödünç istiyormuş. Eve yiyecek bir şey gelince daha Hoca'nın evinde sofraya kurulmadan komşu kapıyı çalıyormuş. Hoca cömert birisiymiş, evinde misafir ağırlamaktan da eşyasını paylaşmaktan da çekinmezmiş. Fakat komşunun emanet aldığı eşya ya bozulup geri gelirmiş ya da hiç gelmezmiş. Komşu sofraya oturdu mu bütün yemeği tek başına yer bitirmiş.

Komşu bir gün kapıyı çalmış. "Hoca'm az önce bir tepsi baklava geçti buradan..." demiş. "Ee, bana ne?" diye cevaplandırmış Hoca. "Galiba size geldi?" demiş komşu baklava yemek hayaliyle. "O zaman sana ne be adam!" diye kapıyı kapatmaya çalışmış Hoca. Komşu bir kere Hoca'nın kapısına gelmiş. Eli boş döner mi hiç! "Değirmene kadar gideceğim. Senin şu eşeğini ödünç verir misin?" diye sormuş. "Hayır, veremem!" demiş Hoca. "Eşek evde yok!" diye de mazeret uydurmuş. Çünkü önceki sefer komşu eşeğe o kadar yük yüklemiş ki zavallı hayvan neredeyse çatlacakmış. Üstelik bir de aç bırakmış. Tam o anda eşek ahırdan anırmaya başlamasın mı? Komşu şaşırılmış. "Ammayaptın Hoca'm. Bak eşeğin ahırdaymış." diyerek surat asmış. Hoca kızmış. "Bana bak komşu!" demiş. "Kaç yaşında ihtiyarım bana mı inaniyorsun yoksa bir hayvana mı?" diye kapıyı kapatmış.

Hoca'nın komşusu öyle kolay pes etmezmiş. Tekrar çalmış kapıyı. "Hoca'm aslında ipine de ihtiyacım var. Çamaşır kurutacağım, ipini ödünç verir misin?" diye sormuş bu defa. "Hayır!" demiş Hoca. "İpe un serdim. Veremem." "Aman Hoca'm etme, nasıl un serilir ipe?" demiş adam şaşkınlıkla. Hoca da "İnsan vermek istemeyince elbette ipe un serilir." demiş demesine ama komşuda bu cevabı anlayacak akıl nerede? O, Hoca'dan bir şeyler alma derdinde. Hemen eve koşmuş, elinde bir tavşanla geri dönmüş. "Senin hanım bu tavşanı çok güzel pişirir. Güzel bir yemek yapsa da hep beraber yesek." demiş. Hoca yine şaşırılmış. Komşu kolay kolay bir şey getirmemiş. "Peki. Akşama buyur gel, hep beraber yiyelim."

Hoca'nın hanımı lezzetli bir yemek hazırlamış. Sofrayı donatmış. Az sonra kapı çalmış. Komşu yanında üç beş adamla içeri girmiş. "Hoca'm, bunlar Tanrı misafiri. Benim tavşanı avladığım köyün ahalisi. Geçiyorlarmış buradan, nasıplensinler sofradan." Tanrı misafiri deyince Hoca ne yapsın? Buyur etmiş içeri. Gelenler afiyetle yemişler pişen yemeği. Ne Hoca'ya ne de karısına yiyecek bir lokma bırakmışlar. Onlar da yemekten geriye kalan suya ekme

banmışlar.

Ertesi gün akşama doğru komşu yine gelmiş kapıya, yanında üç beş insanla. *“Hoca’ın hani dün sana tavşan getirmiştin ya. Bunlar dün gelenlerin akrabaları. Dünkü tavşanın yemeğe gelmişler artanını.”* demiş. Hoca, konukları içeri davet etmiş. Sofraya oturmuş. Önlerine de bir tas sıcak su koymuş çorba niyetine. *“Bu da ne böyle! Hani çorba nerede?”* diye şaşırılmış gelenler. *“Tavşanın suyunun suyu bu. Buyurun afiyetle yiyin.”* diyen Hoca geçip karşılarna oturmuş. Gelenler bakmışlar ki Hoca’dan bu akşam kendilerine fayda yok. Birer ikişer evi terk etmişler.

Komşusu aslında Hoca’nın ne yapmak istediğinin farkına varamamış. Sonraki günlerde ya kendisi ya da oğlu kapıya gelerek başka başka şeyler isteyip durmuşlar. Artık Hoca, *“Yeter. Bu duruma bir çare bulmam gerekiyor.”* diyerek düşünmeye başlamış. Aklına parlak bir fikir gelmiş. Komşusunun kapısına varmış. *“Bizim hanım çamaşır kaynatacak. Senin kazan büyük, ödünç verir misin?”* demiş. Komşusunun gözleri ışıldamış. Hoca’ya bir şey vermek, karşılığında daha çok şey almak anlamına geldiğinden koş koş getirip vermiş.

Hoca ertesi gün kazanın içine küçük bir tencere koyup geri getirmiş. *“Sağ olasin. Al kazanını geriye.”* *“Bu tencere de ne böyle?”* diye merakla sormuş adam. *“O mu? Senin kazan bizim evde doğurdu. O da yavrusu.”* diye cevap vermiş. Cimri komşusunun gözleri daha da parlamış. *“Kazan hiç doğurur mu?”* bile demeden almış kazanı da tencereyi de. Teşekkür bile etmemiş bu güzel hediyeye. Hoca ertesi gün yine kapıda, *“Senin kazan yine lazım bizim hanıma. Alabilir miyim?”* diye sormuş. Komşuda bir heyecan. *“Acaba bu defa ne doğuracak benim kazan?”* diye düşünmüş, hemen getirip vermiş.

Komşu birkaç gün beklemiş ama getirip kazanı geri vermemiş Hoca. Geçmiş bir hafta aradan yine ses yok Hoca’dan. Cimri komşu hop oturup hop kalkıyormuş. Acaba Hoca kazanı neden getirmiyormuş? En sonunda dayanmış Hoca’nın kapısına. *“Hoca’ın ne oldu bizim kazana?”* diye sormuş ona. Hoca pek üzüntülüyümüş. *“Başın sağ olsun komşum.”* demiş. Adam ne olduğunu anlayamamış. Boş boş Hoca’ya bakmış. *“Senin kazan öldü. Allah rahmet eylesin. Geride kalanların ömrünü uzun etsin.”* Komşu duyunca bunu, öfkeden küplere binmiş. *“Sen ne diyorsun Hoca’m! Bu kazan insan değil ki ölsün. Ardından gözyaşı dökülsün?”* demiş. Hoca adamın yüzüne bakmış, bakmış. *“Kazanın doğduğuna inanıyorsun da öldüğüne niye inanmıyorsun be adam?”* deyip kapısını kapatmış.

O günden sonra komşu cimrililiğinin farkına varmış mı bilinmez. Ama bilinen bir şey var ki Hoca’nın komşusuyla yaşadıkları dilden dile anlatılmış yüzyıllar boyunca. En sonunda da hikâye olup buluşmuş bu kitabın okuyucularıyla (Günyüz, 2017: 5-24).

2. Konu

Nasrettin Hoca ve Cimri Komşusu adlı hikâye, Türk edebiyatında ve Türk sözlü geleneğinde fıkralarıyla tanınan, Akşehir’de yaşadığı rivayet edilen Nasrettin Hoca ile cimri komşusu arasında geçen olayları konu almaktadır. Nasrettin Hoca, hem sözlü kültürümüzde hem de yazılı edebiyatımızda insanları eğlendiren, eğlendirirken de aynı zamanda düşündüren, insanları eğiten ve insanlara ders veren mizahi fıkralarıyla tanınır. Bundan dolayı Nasrettin Hoca’nın anlattığı fıkralar, asırlardır dilden dile anlatılarak günümüze gelmiştir. Öncelikle Nasrettin Hoca’nın anlattığı fıkralar, çocuğa görelilik ilkesi bağlamında çocuk edebiyatı dairesinde değerlendirilebilecek önemli bir türü teşkil eder. Fıkra türünde çocuklar için kaleme alınan birçok eserde Nasrettin Hoca’nın anlattığı fıkralara muhakkak yer verilir. Bu fıkralar, çocukları eğlendirirken aynı zamanda düşündürmeye, eleştirel bakmaya ve eğitmeye yönlendirir. Bunun yanında çocuklara bir ileti veya ders vermeyi amaç edinir.

İncelediğimiz hikâyenin yazarı Melike Günyüz ise, sözlü gelenek içinde anlatılan Nasrettin Hoca fıkralarını kurgusal bir metnin özellikleri çerçevesinde düzenleyerek hikâye şeklinde kaleme almıştır. Hikâyenin muhtevasına bakıldığında Nasrettin Hoca tarafından anlatılan beş farklı fıkranın (Baklava fıkrası, eşek fıkrası, ipe un serme fıkrası, tavşan fıkrası ve kazan doğurdu fıkrası) çocuk hikâye türünün özelliklerine göre bir araya getirilerek yeni bir edebî metin oluşturulduğu görülür. Yani yazar, kaleme aldığı hikâye metninde teknik olarak metinlerarasılık kuramını kullanmıştır. Yazar metni oluştururken metinlerarasılık kuramı eşliğinde anonim ve şifahi özelliklere sahip bir metni yani fıkra türünü, modern bir metin özelliği teşkil eden hikâye türünün içerisinde başarıyla kullanmıştır. Bu bağlamda Şifahi Halk edebiyatı türleri de birer anlatı olarak tıpkı çağdaş edebiyat türlerinde olduğu gibi bünyelerinde belli bir kurgusallığı barındırır. Gücünü gelenekten ve tarihsellikten alan bu tür şifahi anlatıların cazibesi çağdaş edebî eserleri de çoğu zaman etkisi altına almış; bazı çağdaş edebiyat üreticileri bu zengin malzemedeki folklorik birikimleri dâhilinde istifade etmişlerdir (Akgün, 2021: 33).

Günyüz'ün metnini yapılandırırken başarıyla kullandığı metinlerarasılık kuramı, varlığı çok eskilere dayanan fakat postmodern metinlerde yaygın kullanım alanı bulmuş bir yöntem olarak değerlendirilir (Bulut, 2018: 1). Genel olarak metinlerarasılık, bir metnin başka bir metinle gösterdiği ilişkilerinin incelenmesi olarak tanımlanabilir (Bedin, 2018: 73). Bu bağlamda bir metnin içinde yer alan diğer metinler şeklinde en geniş anlamda ifade edilebilen bu uygulama, araştırmacılara hem yazar hem metin hem de okur boyutuyla inceleme imkânı sunar (Bulut, 2018: 1).

Türkçe Sözlük'te "Bütüncül bir yapıya kavuşturulması amacıyla bir edebî metnin dokusuna hem edebiyat alanında hem de başka alanlardan metin parçalarının katılması." (Komisyon, 2011: 1167) şeklinde genel olarak açıklanması yapılan metinlerarasılık, kavramsal çerçevesi tam olarak ortaya konulmamış çağdaş bir yöntem olarak karşımıza çıkar. Temel düzeyde bakıldığında herhangi bir yörengeye sahip iki metin arasında var olan ilişki, iletişim, koşutluk ve karşıtlık, geçişkenlik ve taransfer durumlarını konu alan metinlerarasılık, edebiyat teorisinde belli bir metin oluşturma şeklinde tasarlanan alt bir teori olarak düşünülmüştür. Bu bağlamda bir yazarın başka bir yazarın kullanımlarını kendi metnine transfer etmesi ve bu işlem sonucunda başka ve özgün bir metin ortaya çıkması, edebiyat ürünlerinin sürekliliğini sağlamada önemli bir işleve sahip olmuştur (Bulut, 2018: 2-3).

Bu perspektifte Melike Günyüz tarafından çocuk okur için kaleme alınan *Nasrettin Hoca ve Cimri Komşusu* adlı metne bakıldığında, yazarın farklı bir metnin kullanım özelliklerini kaleme aldığı metne transfer ederek farklı ve özgün bir metin meydana getirdiği açıkça görülür. Yazar, anonim özellikler taşıyan fıkra türündeki birkaç metni birleştirerek modern bir tür olan çocuk hikâyesi metnini meydana getirmiştir. Yani Nasrettin Hoca tarafından şifahi olarak anlatılarak sözlü gelenek dairesi içinde günümüze kadar gelmiş olan fıkra metinleri, çağdaş bir tür olan hikâye türünün özelliklerine uyarlanarak kurgusal bir metin oluşturulmuştur. Dolayısıyla yapısal yöntem eşliğinde üzerinde inceleme yaptığımız metin, ayrıntılı olarak analiz edildiğinde hem şifahi bir tür olan fıkra hem çağdaş bir tür olan hikâye türünün özelliklerini barındırmaktadır. Bu bağlamda yazarın çocuk okur için kurgulayarak kaleme aldığı metinde, metinlerarasılık kuramının başarılı bir şekilde uygulandığı rahatlıkla söylenebilir. Metinlerarasılık kuramının başarıyla uygulandığı hikâye metni şöyle kurgulanmıştır:

Hikâye, olayların başkahramanı olan Nasrettin Hoca ve cimri komşu hakkında bilgi verildikten sonra komşunun hocanın kapısını çalmasıyla başlar. Hikâyede Nasrettin Hoca tonton, yaşlı, bilgili, hazırcıevap, cömert, yardımsever ve misafirperver gibi karakter özelliklerine sahipken; komşu ise cimri, meraklı, anlayışsız ve açgözlü kişilik özelliklerine sahiptir. Evleri aynı bahçeye baktığı için komşusu her zaman Nasrettin Hoca'yı rahatsız eder, ondan bir şeyler ister, aldığı şeyleri ya bozup getirir ya da hiç getirmez. Hal böyle olunca hikâyedeki çatışma, daha hikâyenin giriş kısmında başlamış olur.

Cimri komşunun, hocanın kapısını çalmasıyla hikâyedeki olay örgüsü başlar. Komşu ilk olarak baklava yemek hayaliyle buradan bir tepsi baklavanın geçtiğini hocaya sorar. Hoca bu duruma çok sinirlenir ve komşuyu tersler. Lakin komşunun hocanın kapısına geldiği için eli boş dönmeye hiç niyeti yoktur. Bu sefer de değirmene gitmek için hocadan eşeğini ister. Hoca eşeği vermek istemez ve eşeğin evde olmadığını söyleyerek bir mazeret uydurur. Çünkü daha önce komşu, hocanın eşeğine çok fazla yük yüklemiş ve aynı zamanda eşeği aç bırakmıştır. Ancak tam o sırada ahırdan eşeğin sesi gelir. Bu duruma şaşırarak komşu hocaya surat asar. Hoca bu duruma kızar ve bana mı yoksa hayvana mı inanıyorsun deyip kapıyı kapatır. Fakat komşu, hocanın bu tavrı karşısında pes etmez ve bu sefer de çamaşır kurutmak için hocadan ip ödünç ister. Hoca ipi vermek istemeyince, ipe un serdim bahanesi uydurup komşuyu gönderir.

Ancak komşu cimri, inatçı ve anlayışsız olduğu için hocanın bu tavırlarına bir anlam veremez ve hocadan bir şeyler almak için direnir. Bu sefer de elinde bir tavşanla gelip, hocanın bu tavşanı pişirmesini ve birlikte yemek istediklerini söyler. Hoca, komşunun bu hareketine çok şaşırır fakat tavşanı alır ve komşuyu akşam yemeğine davet eder. Hocanın hanımı çok lezzetli bir yemek hazırlar ve sofrayı donatır. Akşam olur ve hocanın kapısı çalınır. Komşu yanında üç beş adamla içeri girer. Bu adamların tavşanı avladığı köyün ahali olduğunu, buradan geçtiklerini, nasıplensinler diye beraber getirdiğini söyler. Tanrı misafiri deyince hoca bir şey diyemez ve gelenleri içeri buyur eder. Gelenler yemeği afiyetle yer, hoca ve karısına yiyecek bir lokma bile kalmaz. Ertesi gün komşu yanında üç beş adamla tekrar hocanın evine gelir.

Bu adamların dün gelenlerin akrabaları olduklarını ve tavşanın artanını yemeğe geldiklerini söyler. Hoca konukları içeri davet eder ve çorba niyetine önlerine bir tas sıcak su koyar. Gelenler bu duruma şaşırır ancak hocanın kendilerine bu akşam bir şey ikram etmeyeceğini anlayınca evi terk ederler.

Bu durum karşısında komşu, hocanın aslında ne yapmak istediğinin farkına varamaz. Bu olaydan sonra kendi veya oğlu hocanın kapısına gelerek başka şeyler isterler. Hoca, bu durum karşısında çok sıkılır ve bu duruma bir çözüm bulması gerektiğini düşünür. Böylelikle aklına parlak bir fikir gelir. Komşunun ilk olarak hocanın kapısını çalmasıyla başlayan olaylar zinciri, gelinen noktada hocanın bu soruna bir çözüm aramaya başlamasıyla zirveye ulaşır. Başka bir deyişle hocanın bu soruna çözüm aramaya başlaması, hikâyenin olay örgüsü bakımından çatışmanın zirvesidir. Hikâyenin başında başlayan olaylar zinciri devam ederek hikâyenin düğüm bölümünü oluşturur. Hocanın yaşanan olaylar karşısında çözüm aramaya başlaması, düğümün çözüleceği işaretini metnin kurgusal yapısı içinde çocuk okura sezdirir. Çocuk okur, hikâyenin kurgusal yapısı içinde başlayan ve gelişerek devam eden olayların artık burada son bulacağını, var olan sorunların ise çözüme kavuşacağını sezer.

Hoca, yaşanan olaylar karşısında artık komşuya iyi bir ders vermek ister ve komşunun kapısına varır. Çamaşır kaynatmak için komşunun kazanını ödünç ister. Komşu, bunun karşılığında hocadan başka şeyler alırım hevesiyle kazanı verir. Hoca, ertesi gün kazanın içine küçük bir tencere koyup geri getirir. Komşu merakla tencereyi sorar. Hoca kazanın kendi evlerinde doğurduğunu ve tencerenin kazanın yavrusu olduğunu söyler. Komşunun gözleri açılır, hiçbir şey demeden kazanı ve tencereyi alır. Hoca ertesi gün yine gelir ve yine komşudan kazanı ister. Komşu hiç düşünmeden kazanı hemen hocaya verir. Ancak aradan birkaç gün geçmesine rağmen hoca bir türlü kazanı geri getirmez. Komşu bu durumu çok merak eder, dayanamayıp hocanın kapısına gider ve kazanı sorar. Hoca çok üzüntülüdür. Başın sağ olsun komşum, senin kazan öldü, der. Cimri komşu, bu olay karşısında öfkeden küplere biner ve kazan nasıl ölür diye hocaya sorar. Hoca, kazanın doğurduğuna inanıyorsun da öldüğüne neden inanmıyorsun deyip komşusunun yüzüne kapıyı kapatır. Böylelikle hikâyedeki çatışmanın zirvesi yaşanır ve olay örgüsündeki düğüm çözülerek hikâye son bulur.

Hikâyenin sonunda hoca, hedefine ulaşır ve komşuya iyi bir ders verir. Bu bağlamda çocuk okur için kaleme alınan öyküde çocukları eğlendirme, çocukların mizahi yönlerini geliştirme ve eleştirel düşüncelerini sağlama, çocukları belirli değerler kapsamında eğitime, çocuk okura millî ve evrensel değerlerle ilgili iletiler verme gibi hedefler, kurgusal yapı içinde sunulmuş olur. Dolayısıyla öykü, çocuk edebiyatının yazılı bir edebî ürünü olarak başarılı bir kurguyla son bulur. Kısaca hikâyedeki konu yazar tarafından çocuk okura göre işlenmiş, çocuğa göre bir konu seçilmiş, seçilen bu konu çocuk duyarlılığı kapsamında sözlü kültürümüzün önemli bir şahsiyeti olan ve Türk milleti tarafından tanınan Nasrettin Hoca gibi bir karakterle okurla paylaşılmıştır.

Bunun yanında hikâyedeki konunun işlenişine ve olay örgüsüne bakıldığında, çocuklar için yanlış örnek teşkil edecek veya çocukları şiddete yöneltecek herhangi olumsuz bir unsura rastlanılmamıştır. Aksine metnin kurgusal yapısı içinde hem millî hem de evrensel değerler başarıyla işlenir. Özellikle komşuluk veya komşu hakkı ve misafirperverlik gibi temel değerlerimiz, metindeki olay örgüsü içinde çocuk okura başarılı bir şekilde sezdirilir ve anımsatılır. Çocuk okur bu değerleri, somut bir şekilde Nasrettin Hoca gibi kültürümüzün önemli bir şahsiyetinde görür. Yazar bu değerleri, meyvedeki vitamin gibi metnin tamamına edebî kaygıdan ödün vermeden yazar. Sadece metnin kurgusal yapısı içinde, hikâyenin başkahramanlarından olan komşu karakterinin bir tavşanı avlaması ve pişirmesi için Nasrettin Hoca'ya getirmesi, çocuklara hayvan sevgisinin aşılmasından olumsuz bir durum olarak görülebilir. Hikâyede tavşanın avlanıp yenilmesi, çocuklar üzerinde hayvan sevgisi bakımından olumsuz bir örnek teşkil edebilir. Çocuklardaki hayvan sevgisinin pekiştirilmesi için bu tür örneklerin verilmemesi daha doğru olacaktır.

Millî değerlerin yanında yazar, cömertlik ve yardımseverlik gibi evrensel değerleri de Nasrettin Hoca'nın şahsında somut bir şekilde çocuk okura duyumsatır. Yazar bu değerleri aktarırken, bu değerler karşısında karşıt ya da zıt bir karakter oluşturur. Bu karakter hocanın sahip olduğu değerlerin tam aksine cimri, açgözlü ve tamahkârdır. Dolayısıyla yazar, çocuk okura vermek istediği değerlerin karşıt değerlerini göstererek zıtlıklar üzerinden değerleri işler. Sonuç olarak hikâye, çocuk edebiyatının edebî bir verimi olarak

başarılı bir konuya ve kurguya sahiptir. Özellikle çocuğa görelilik, çocuk duyarlılığı, çocuk gerçekliği ve çocuk bakışı gibi çocuk edebiyatının temel bileşenleri kapsamında düşünüldüğünde konu ve olay örgüsü bakımından gayet başarılı bir hikâyedir.

3. Kahramanlar

Hikâyenin başkahramanları bilgili, hazırcevap, cömert, yardımsever ve misafirperver gibi kişilik özelliklerine sahip olan Nasrettin Hoca ile cimri, açgözlü, tamahkâr, meraklı ve anlayışsız karakter özelliklerine sahip olan komşudur. Hem Nasrettin Hoca hem de cimri komşu, yazar tarafından hikâyede birçok özelliği ile okura tanıtıldığından açık karakter özellikleri gösterirler. Nasrettin Hoca ve cimri komşu dışında hikâyenin olay örgüsü içinde yer alan hocanın hanımı, komşunun tavşanı avladığı köyün ahalisi, tavşanı yiyenlerin akrabaları, komşunun oğlu, hocanın eşiği ve komşunun getirdiği tavşan ise yazar tarafından özellikleri açıklanmadığı için kapalı yani yan karakter özellikleri gösterirler. Ayrıca hikâyenin başkişisi Nasrettin Hoca, yaşlı ve tonton gibi fiziksel özellikleri ile bilgili, hazırcevap, cömert, yardımsever ve misafirperver gibi kişilik nitelikleriyle okurun karşısına çıkar. Hikâyenin diğer başkahramanı olan Nasrettin Hoca'nın komşusu ise cimri, açgözlü, tamahkâr, meraklı ve anlayışsız gibi özellikleriyle okura tanıtılır.

Hikâyenin başkişisi olan Nasrettin Hoca'nın açık karakter olarak yer almasına ilişkin aşağıdaki ifadeler örnek gösterilebilir:

"Şu bizim Akşehirli tonton Nasrettin Hoca'yı yalnızca bilgili, hazırcevap sanma. Hoca hem cömert hem de yardımsever bilinirmiş yaşadığı çağda. Bu yüzden ona bol bol misafir gelirmiş. Bu güzel ev sahibine gelenler yer içer, yatar kalkar, bir türlü gitmek istemezmiş."

"Hoca cömert birisiymiş, evinde misafir ağırlamaktan da eşyasını paylaşmaktan da çekinmezmiş."

Hikâyenin diğer başkahramanı olan cimri komşu da metnin kurgusal yapısı içinde açık karakter özelliği gösterir. Yazar, cimri komşunun açık karakter olmasının ilk ipuçlarını metnin başında okura verir. Yazar, hikâyenin başkahramanlarından biri olan cimri komşunun açık karakter olmasını ve metnin devamında hangi özelliklere sahip olabileceğini aşağıda yer alan şu ifadelerle çocuk okura sezdirir:

"İnsanoğlu gariptir. Kimi iyiliğe iyilikle karşılık verir, kimisi de iyilik görmeyi alışkanlık haline getirir. Hikâyedeki adam bakalım bunlardan hangisidir."

Öykünün başkişilerinden biri olan komşunun ana karakter olma özelliğini gösteren diğer ifadelerle aşağıdaki şu cümleler örnek verilebilir:

"Hoca'nın bir komşusu varmış. Aynı bahçeye bakıyormuş evleri. Bu sebeple Hoca'nın evine giren çıkan herkesten ve her şeyden oluyormuş haberi."

"Hoca yeni bir şey alınca daha kendisi kullanmadan komşu kapıyı çalıp ödünç istiyormuş."

"Eve yiyecek bir şey gelince daha Hoca'nın evinde sofraya kurulmadan komşu kapıyı çaluyormuş."

"Komşunun emanet aldığı eşya ya bozulup geri gelirmiş ya da hiç gelmezmiş. Komşu sofraya oturdu mu bütün yemeği tek başına yer bitirmiş."

Hikâyede geçen yukarıdaki ifadeler, Nasrettin Hoca'nın ve cimri komşunun hikâyenin kurgusu içinde açık karakter olduklarını belirgin bir şekilde gösterir. Ayrıca yazar, kişisel betimlemeler yaparak okurun dikkatini kahramanların üzerine çeker ve başkişilerin karakter özelliklerini geliştirir:

"Şu bizim Akşehirli tonton Nasrettin Hoca'yı yalnızca bilgili, hazırcevap sanma. Hoca hem cömert hem de yardımsever bilinirmiş yaşadığı çağda. Bu yüzden ona bol bol misafir gelirmiş. Bu güzel ev sahibine gelenler yer içer, yatar kalkar, bir türlü gitmek istemezmiş."

"Hoca cömert biriymiş, evinde misafir ağırlamaktan da eşyasını paylaşmaktan da çekinmezmiş."

"Tanrı misafiri deyince Hoca ne yapsın? Buyur etmiş içeri."

"Hoca yeni bir eşya alınca daha kendisi kullanmadan komşu kapıyı çalıp istiyormuş."

"Eve yiyecek bir şey gelince daha Hoca'nın evinde sofraya kurulmadan komşu kapıyı çaluyormuş."

“Fakat komşunun emanet aldığı eşya ya bozulup geri gelirmiş ya da hiç gelmezmiş. Komşu sofraya oturdu mu yemeği tek başına yer bitirmiş.”

“Çünkü önceki sefer komşu eşeğe o kadar yük yüklemiş ki zavallı hayvan neredeyse çatlayacakmış. Üstelik bir de aç bırakmış.”

“Hoca'nın komşusu öyle kolay pes etmezmiş. Tekrar çalmış kapıyı. Ama komşuda bu cevabı anlayacak akıl nerede? O, Hoca'dan bir şeyler alma derdinde.”

“Komşusunun gözleri ışıdamış. Hoca'ya bir şey vermek, karşılığında daha çok şey almak anlamına geldiğinden koşa koşa getirip vermiş.”

“Cimri komşusunun gözleri daha da parlamış. ‘Kazan hiç doğurur mu?’ bile demeden almış kazanı da tencereyi de. Teşekkür bile etmemiş bu güzel hediyeye.”

Yazar, yaptığı kişisel betimlemelerle hikâyenin başkahramanları olan Nasrettin Hoca ve cimri komşunun bireysel özelliklerini okura kurgu içerisinde sezdirir. Nasrettin Hoca'nın tonton, yaşlı, bilgili, görgülü, hazırcevap, cömert, yardımsever ve misafirperver olduğu bu satırlarla çocuk okura verilir. Aynı zamanda hikâyenin diğer başkişisi olan komşunun ise cimri, meraklı, açgözlü, tamahkâr ve anlayışsız olduğu yine satır aralarında çocuk okurla paylaşılır. Bunun yanında hikâyenin iki başkahramanı, metnin kurgusal yapısı içinde tamamen birbirine zıt özellikler gösteren karakterlerdir. Nasrettin Hoca; bilgili, kültürlü, cömert, yardımsever ve konuksever gibi iyi meziyetlere sahip bir karakter olarak okuyucunun karşısına çıkarken, komşu rolündeki diğer başkahraman ise; cimri, açgözlü, bilgisiz, anlayışsız ve tamahkâr gibi kötü niteliklere sahip bir karakter olarak okura sunulur. Böylelikle her iki karakter de karşıtlıklar üzerinden çocuk okurun beğenisine sunulmuş olur. Dolayısıyla çocuk okur, gerçek hayatta karşısına çıkabilecek karakterlerle edebî bir eserde tanışır.

Yazarın başkahramanları metnin kurgusal yapısı içinde fiziksel yönden geliştirmedeği açıkça söylenebilir. Yazar kahramanları daha çok karakter özellikleriyle okura sunarak tanıtır. Nasrettin Hoca hakkında hikâyenin başında söylenen tonton ve yaşlı sözcüklerinden başka Nasrettin Hoca'yı fiziksel yönden tanıtan başka bir söz veya cümleye yer verilmemiştir. Yazar bu eksikliğini hikâye kitabı içinde yer alan resimlerle telafi eder. Hikâye kitabı toplam 24 sayfadan meydana gelir ve her sayfada olayları akış sırasına göre anlatan resimler yer alır. Lakin yazarın insani ve diğer yönlerden geliştirdiği karakterleri, metin içinde fiziksel yönden geliştirmemesi ve bu yönünün eksik kalması hikâyenin bütünsel kurgusu içerisinde olumsuz bir durum olarak karşımıza çıkar. Çünkü çocuk okur, başkahramanla özdeşim kurduğu için kahramanın fiziksel yönünü de merak eder ve kahramanların her özelliğini dikkate alarak kahramanla özdeşim kurmaya çalışır. Hikâyede ise çocuk okurun özdeşim kuracağı ve öykünebileceği kahraman hiç kuşkusuz Nasrettin Hoca'dır. Çünkü hikâyenin başkişisi Nasrettin Hoca, çocuk okura öykünebileceği tonton, bilgili, cömert, hazırcevap, yardımsever ve misafirperver gibi üstün meziyetlere sahip olan bir karakter olarak sunulur. Bu bağlamda çocuk okur, doğal olarak kötü özelliklere sahip cimri komşuyu değil Nasrettin Hoca'yı model alacaktır.

Bunun yanında yazar, karakterleri geliştirirken sadece belirli bir yöntem kullanmaz. Yazar, karakterleri davranış ve eylemleriyle, konuşmalarıyla ve kendi yorumlarıyla olmak üzere üç farklı yoldan geliştirir ve okura sunar. Hikâyenin başkişileri olan Nasrettin Hoca ve komşunun metnin kurgusu içinde sergiledikleri davranış ve eylemleri açıkça ortadadır. Metnin kurgusal yapısı genel anlamda diyaloglar üzerine kuruludur. Metnin birçok yerinde Nasrettin Hoca ile komşunun diyalogları yer alır ve olaylar zinciri bu diyaloglar üzerinden devam eder. Yazar, Nasrettin Hoca ve komşu hakkında yer yer kendi yorum ve düşüncelerini de dile getirir. Dolayısıyla kahramanların çeşitli yönlerden geliştirilip, farklı yönleriyle okura sunulduğu rahatlıkla söylenebilir.

Ayrıca başkahramanlardan Nasrettin Hoca, öykünün genel kurgusu içinde durağan değil devingen yani hareketli ve değişebilen bir karakter yapısı ile karşımıza çıkar. Ancak komşu rolündeki diğer başkahraman, metnin başından sonuna kadar değişmeyen bir yapıya sahip durağan bir karakterdir. Metnin başından beri komşusunu pek sevmeyen, komşusunun isteklerine karşı her zaman bir bahane üretip isteklerini geri çeviren Nasrettin Hoca, komşusunun tavşanı getirip birlikte yemek yeme isteğini geri çevirmez. Ancak komşunun niyeti akşam kapının çalınmasıyla birlikte anlaşılır. Bunun üzerine Nasrettin

Hoca artık komşusuna iyi bir ders vermeyi düşünür ve harekete geçer. Komşudan kazanı ödünç isteyerek ve devamında yaşanan olaylarla bu dersi verir. Dolayısıyla Nasrettin Hoca, olay örgüsü içindeki bu davranış ve eylemleriyle hareketli ve değişebilen yani devingen bir karakter özelliği gösterir.

Nasrettin Hoca'nın aksine cimri komşu ise, metnin başından sonuna kadar değişmeyen yani durağan bir karakter yapısı ile karşımıza çıkar. Bu durum hikâyenin sonunda yazarın kullandığı şu ifadeden anlaşılır: "O günden sonra komşu cimriliğinin farkına varmış mı bilinmez. Ancak bilinen bir şey var ki Hoca'nın komşusuyla yaşadıkları anlatılmış yüzyıllar boyunca." Sonuç olarak komşunun cimriliğinin farkına varıp varmadığı tam olarak belli olmadığı için komşunun durağan bir karakter yapısına sahip olduğu açıkça ortadadır. Ayrıca hikâyedeki diğer yan karakterler yazarın kendileri hakkında pek bilgi vermediği için, bu kişilerin hangi karakter yapısı özelliklerine sahip oldukları tam olarak bilinmemektedir.

Sonuç olarak *Nasrettin Hoca ve Cimri Komşusu* adlı hikâyede yer alan kahramanlar, başarılı bir şekilde çocuk okura sunulur. Özellikle başkahraman olan Nasrettin Hoca'nın bilgili, hazırcı, cömert, yardımsever ve misafirperver gibi özellikleri, hikâyenin kurgusu içinde başarılı bir şekilde işlenir. Bu özellikleri ile başkahraman, çocuk okurun öykünebileceği ve özdeşim kurabileceği olumlu bir karakter olarak ortaya konulur. Bunun yanında cimri, açgözlü, tamahkâr, meraklı ve anlayışsız gibi olumsuz meziyetlere sahip olan komşu karakteri ise, çocuk okura olumsuz bir rol model olarak sunulur. Dolayısıyla komşu karakteri çocuk okurun öykünebileceği veya özdeşim kurabileceği bir karakter yapısına sahip değildir.

4. Dil ve Anlatım

Nasrettin Hoca ve Cimri Komşusu adlı hikâye, dil ve anlatım yönünden incelendiğinde anlatıda sade, yalın ve anlaşılır bir dil kullanıldığı açıkça görülür. Hikâyenin genelinde kurallı cümleler olduğu kadar devrik cümleler de vardır. Hatta devrik cümleler azımsanmayacak seviyededir. Ancak devrik cümlelerin kullanımı düz anlatım şeklinde değil şiir dili biçiminde verilir. Böylece yazar, anlatımı daha akıcı hale getirerek çocuk okurun metni hızlı bir şekilde anlamasını ve anlamlandırmasını sağlar. Hikâyede kullanılan kurallı cümlelere şu ifadeler örnek gösterilebilir:

"Bu yüzden ona bol bol misafir gelirmiş."

"Hoca'nın bir komşusu varmış."

"Komşu sofraya oturdu mu bütün yemeği tek başına yer bitirmiş."

"Senin hanım bu tavşanı çok güzel pişirir."

"Cimri komşusunun gözleri daha da parlamış."

Hikâyede kurallı cümlelerin yanında azımsanmayacak seviyede devrik cümleler de kullanılır:

"Hoca hem cömert hem de yardımsever bilinirmiş yaşadığı çağda."

"Bu sebeple hocanın evine giren çıkan herkesten ve her şeyden oluyormuş haberi."

"Gelenler afiyetle yemişler pişen yemeği."

"Teşekkür bile etmemiş bu güzel hediyeye."

"Geçmiş bir hafta aradan yine ses yok Hoca'dan."

Hikâyenin geneline kısa ve net cümleler hâkimdir. Ancak kısa cümlelerin yanında uzun cümlelere de yer verilir. Kısa cümleler anlatıma doğal bir özellik kazandırıp, metnin daha akıcı ve hızlı okunarak anlaşılmasını sağlar:

"Hikâyedeki adam bakalım hangisidir."

"Komşu bir gün kapıyı çalmış."

"Komşu şaşırmış. Hoca kızmış."

"Sofrayı donatmış. Az sonra kapı çalmış."

“Birer ikişer evi terk etmişler.”

Yazar, hikâyede kısa ve yalın cümlelerin yanında uzun cümleler kullanmayı da tercih eder. Kurulan uzun cümleler daha çok şiirsel bir dile sahip olduğu için çocuk okurun anlayabileceği seviyededir. Dolayısıyla uzun cümlelerin kullanılması anlatımı zorlaştırmaz ve olumsuz yönde etkilemez. Yazar hikâyede uzun anlatımlar yaparken bunu birleşik, sıralı ve bağlı yapıdaki cümlelerle sağlar:

“Bu güzel ev sahibine gelenler yer içer, yatar kalkar, bir türlü gitmek istemezmiş.”

“Hoca yeni bir eşya alınca daha kendisi kullanmadan komşu kapıyı çalıp ödünç istiyormuş.”

“Hoca da “İnsan vermek istemeyince elbette ipe un serilir.” demiş demesine ama komşuda bu cevabı anlayacak akıl nerede?”

“Hoca’ya bir şey vermek, karşılığında daha çok şey almak anlamına geldiğinden koşa koşa getirip vermiş.”

“Acaba bu defa ne doğuracak benim kazan?, diye düşünmüş, hemen getirip vermiş.”

Nasrettin Hoca ve Cimri Komşusu adlı hikâyede soru ve ünlem cümlelerine de yer verilir. Çocuk öykülerinde özellikle soru ve ünlem cümlelerine yer verilmesi, hikâyedeki olayları ve çatışmaları okuyucunun anlamasına yardımcı olur. Ayrıca soru ve ünlem cümlelerinin en önemli işlevi, çocuk okura başkahramanı tanıtmak, onun karakterini ve diğer özelliklerini okura soru ve duygu yoluyla sezdirmeaktır. Hikâyede kullanılan soru cümleleri özellikle hikâyenin başkışileri Nasrettin Hoca ile komşunun karakterini okura sezdirme amacıyla kullanılır. Metindeki soru tümceleri tamamen Nasrettin Hoca ile komşusunun karşılıklı diyaloglarından meydana gelir. Yani karşılıklı soru sorularak olay doğal mecrasında ilerler. Hikâyedeki başkahramanları çeşitli yönlerden geliştiren, kişilik özelliklerini ortaya koyan ve psikolojilerinin okur tarafından anlaşılmasında önemli rol oynayan soru cümleleri şu şekildedir:

“Ee, bana ne?”

“Galiba size geldi?”

“Senin şu eşeğini ödünç verir misin?”

“Tam o anda eşek ahırdan anırmaya başlamasın mı?”

“Kaç yaşında ihtiyarım bana mı inanıyorsun yoksa bir hayvana mı?”

“Çamaşır kurutacağım, ipini ödünç verir misin?”

“Komşuda bu cevabı anlayacak akıl nerede?”

“Tanrı misafiri deyince Hoca ne yapsın?”

“Hani çorba nerede?”

“Senin kazan büyük, ödünç verir misin?”

“Bu tencere de ne böyle?”

“O mu?”

“Kazan hiç doğurur mu?”

“Senin kazan yine lazım bizim hanuma. Alabilir miyim?”

“Acaba bu defa ne doğuracak benim kazan?”

“Acaba Hoca kazanı neden getirmiyormuş?”

“Hoca’m ne oldu bizim kazan?”

“Bu kazan insan değil ki ölsün. Ardından gözyaşı dökülsün?”

“Kazanın doğurduğuna inanıyorsun da öldüğüne niye inanmıyorsun be adam?”

Anlatıda anlatıma canlılık katmak, anlatımı daha akıcı hale getirmek ve özellikle kahramanın kişiliğini ve psikolojisini okura sezdirmek amacıyla ünlem cümlelerine de yer verilir. Hikâyedeki ünlem cümlelerine şu ifadeler örnek verilebilir:

"O zaman sana ne be adam!"

"Eli boş döner mi hiç!"

"Hayır, veremem!"

"Eşek evde yok!"

"Bana bak komşu!"

"Bu da ne böyle!"

"Sen ne diyorsun Hoca'm!"

Hikâyede başkişileri okura tanıtan ve hikâyedeki olay örgüsünün anlaşılmasını kolaylaştıran temel unsurlardan biri de metnin kurgusal yapısı içinde var olan diyaloglardır. Hikâyedeki diyalog metinleri soru cevap yöntemiyle kurgulanır ve devam eder. Diyalog metinleri hem karakterlerin anlaşılması ve çözümlenmesinde hem de hikâyedeki olay akışının anlaşılması ve özümsemesinde okura önemli ipuçları verir. Metindeki diyalog metinleri şu şekilde kurgulanır:

* *"Hoca'm az önce bir tepsi baklava geçti buradan.*

Ee, bana ne?

Galiba size geldi?

O zaman sana ne be adam!"

* *"Değirmene kadar gideceğim. Senin şu eşeğini ödünç verir misin?*

Hayır, veremem! Eşek evde yok.

Amma yaptın Hoca'm. Bak eşeğin ahırdaymış.

Bana bak komşu! Kaç yaşında ihtiyarım bana mı inanıyorsun yoksa bir hayvana mı?"

* *"Hoca'm aslında ipine de ihtiyacım var. Çamaşır kurutacağım, ipini ödünç verir misin?*

Hayır! İpe un serdim. Veremem.

Aman Hoca'm etme nasıl un serilir ipe?

İnsan vermek istemeyince elbette ipe un serilir."

* *"Senin hanım bu tavşanı çok güzel pişirir. Güzel bir yemek yapsa da hep beraber yesek.*

Peki. Akşama buyur gel, hep beraber yiyelim."

* *"Hoca'm bunlar Tanrı misafiri. Benim tavşanı aldığım köyün ahalisi. Geçiyorlarmış buradan nasiplensinler sofradan."*

* *"Hoca'm hani dün sana tavşan getirmiştin ya. Bunlar dün gelenlerin akrabaları. Dünkü tavşanın yemeğe gelmişler artanını.*

Bu da ne böyle! Hani çorba nerede?

Tavşanın suyunun suyu bu. Buyurun afiyetle yiyin."

* *"Bizim hanım çamaşır kaynatacak. Senin kazan büyük, ödünç verir misin?*

Sağ olasin. Al kazanını geriye.

Bu tencere de ne böyle?

O mu? Senin kazan bizim evde doğurdu. O da yavrusu"

* *"Senin kazan yine lazım bizim hanıma. Alabilir miyim?*

Hoca'm ne oldu bizim kazana?

Başın sağ olsun komşum. Senin kazan öldü. Allah rahmet eylesin. Geride kalanların ömrünü uzun etsin.

Sen ne diyorsun Hoca'm! Bu kazan insan değil ki ölsün. Ardından gözyaşı dökülsün?

Kazanın doğurduğuna inaniyorsun da öldüğüne niye inanmıyorsun be adam?"

Yazar, *Nasrettin Hoca ve Cimri Komşusu* adlı hikâyede deyimlerden faydalanarak Türkiye Türkçesinin anlatım gücünü, ifade zenginliğini ve inceliklerini ortaya koyar. Deyimlerin kullanılması, dil ve anlatımı zengin ve güçlü hale getirirken diğer yandan da hikâyede yer alan soyut kavramları somutlaştırarak çocuk okura sunar. Hikâyede yer alan deyimler; çocukların söz varlıklarının gelişmesine, kelime hazinelerinin zenginleşmesine, kendi ana dillerinin inceliklerini öğrenmesine ve hikâyede çocuğun ilgisinin canlı tutulmasına katkı sağlar. Çünkü deyimler, bir dilin söz varlığı zenginliğinin ve birikiminin en önemli numuneleridir. Hikâyede geçen deyimler anlam ve kullanıldıkları cümlelerle aşağıdaki gibidir:

Hazırcevap: Gerektiğinde çabuk, yerinde cevaplar bulup veren (kimse).

"Şu bizim Akşehirli tonton Nasrettin Hoca'yı yalnızca bilgili, hazırcevap sanma."

Alışkanlık haline getirmek: Bir şeyi sürekli yapar olmak.

"Kimi iyiliğe iyilikle karşılık verir, kimisi de iyilik görmeyi alışkanlık haline getirir."

Haberi olmak: Bilgisi olmak, bilmek.

"Bu sebeple hocanın evine giren çıkan herkesten ve her şeyden oluyormuş haberi."

Ödünç almak: Geri vermek üzere birinden mal, para, eşya vb. istemek.

"Hoca yeni bir eşya alınca daha kendisi kullanmadan komşu kapıyı çalıp ödünç istiyormuş."

Misafir ağırlamak: Konuğa gerekli ilgiyi göstermek, ikramda bulunmak.

"Hoca cömert birisiymiş, evinde misafir ağırlamaktan da eşyasını paylaşmaktan da çekinmemiş."

Emanet almak: Bir şeyi veya bir kimseyi birinden veya bir yerden bir süreliğine almak.

"Fakat komşunun emanet aldığı eşya ya bozulup geri gelirmiş ya da hiç gelmemiş."

Eli boş dönmek: Umduğunu alamadan geri dönmek.

"Komşu bir kere Hoca'nın kapısına gelmiş. Eli boş döner mi hiç!"

Ödünç vermek: Geri almak üzere birine mal, para, eşya vb. vermek.

"Değirmene kadar gideceğim. Senin şu eşeği ödünç verir misin?"

Mazeret uydurmak: İçinde bulunulan durumu açıklayacak bir sebebi ortaya koymak (mazeret bulmak).

"Eşek evde yok!, diye mazeret uydurmuş."

Aç bırakmak: Yiyecek vermeyerek karnını doyurmasına engel olmak.

"Çünkü önceki sefer komşu eşeğe o kadar yük yüklemiş ki zavallı hayvan neredeyse çatlayacakmış. Üstelik bir de aç bırakmış."

Surat asmak: Kaşlarını çatıp yüzüne küskün veya dargın bir anlam vermek, somurtmak.

"Amma yaptın Hoca'm. Bak eşeğin ahırdaymış, diyerek surat asmış."

Kolay pes etmemek: Hemen yenilgiyi kabul etmemek.

"Hoca'nın komşusu öyle kolay pes etmemiş."

İpe un sermek: Geçersiz birtakım nedenler öne sürerek istenilen işi yapmaktan kaçınmak.

"Aman Hoca'm etme, nasıl un serilir ipe? İnsan vermek istemeyince elbette ipe un serilir."

Sofra donatmak: Sofraya bol ve türlü yiyecekler koymak.

"Hoca'nın hanımı lezzetli bir yemek hazırlamış. Sofrayı donatmış."

Tanrı misafiri: Eve kendiliğinden gelen konuk.

"Hoca'm bunlar Tanrı misafiri. Tanrı misafiri deyince Hoca ne yapsın?"

Davet etmek: Çağırarak.

"Hoca, konukları içeri davet etmiş."

Farkına varamamak: Fark edememek, anlamamak.

"Komşusu aslında Hoca'nın ne yapmak istediğinin farkına varamamış."

Bir çare bulmak: Çözüm yolu sağlamak, sorunu çözmek, zorluğu atlatmak, çaresizliği yenmek.

"Yeter. Bu duruma bir çare bulmam gerekiyor."

Aklına parlak bir fikir gelmek: 1. Hatırlamak, anımsamak. 2. Bir şeyi yapmayı düşünmek, tasarlamak.

"Aklına parlak bir fikir gelmiş. Komşusunun kapısına varmış."

Gözleri ışıltamak: Gözlerinde sevinç ve istek belirlemek, sevinçli olduğu yüzünden belli olmak.

"Komşusunun gözleri ışıltamış."

Hop oturup hop kalkmak: Öfke, heyecan vb. duygular sebebiyle yerinde duramaz olmak, kalkıp kalıp oturmak.

"Cimri komşu hop oturup hop kalkıyormuş."

Başı sağ olmak: Baş sağlığı dilemek.

"Başın sağ olsun komşum. Senin kazan öldü. Allah rahmet eylesin."

Küplere binmek: Çok öfkelenmek, sinirlenmek.

"Komşu duyunca bunu, öfkeden küplere binmiş."

Gözyaşı dökmek: Ağlamak.

"Bu kazan insan değil ki ölsün. Ardından gözyaşı dökülsün."

Farkına varmak: Gözüne çarpmak, fark etmek, anlamak.

"O günden sonra komşu cimriliğinin farkına varmış mı bilinmez."

Dilden dile anlatılmak: Her yerde, pek çok kimse tarafından bahis konusu olmak.

"Ama bilinen bir şey var ki Hoca'nın komşusuyla yaşadıkları dilden dile anlatılmış yüzyıllar boyunca."

Hikâyede yer alan yineleme grupları (ikileme) anlatıma büyük bir güç ve canlılık kazandırır, dil ve anlatımın daha akıcı olmasını sağlar. Böylelikle bir yandan çocuk okurun hikâyeyi algılama sürecini canlı tutup, okuru metnin içerisine çekerken, diğer yandan ise sözcük dağarcığının gelişmesine büyük katkısı olur. Ayrıca yineleme grupları ile yapılan ses tekrarları metindeki okuma ritmini de pekiştirir:

"Bu yüzden ona **bol bol** misafir gelirmiş."

"Bu güzel ev sahibine gelenler **yer içer, yatar kalkar**, bir türlü gitmek istemezmiş."

"Komşu **kolay kolay** bir şey getirmemiş."

"Komşu yanında **üç beş** adamla içeri girmiş."

"Ertesi gün akşama doğru yine gelmiş kapıya, yanında **üç beş** insanla."

"**Birer ikişer** evi terk etmişler."

"Sonraki günlerde ya kendisi ya da oğlu kapıya gelerek **başka başka** şeyler isteyip durmuşlar."

"Hoca'ya bir şey vermek, karşılığında daha çok şey almak anlamına geldiğinden **koşa koşa** getirip vermiş."

"Adam ne olduğunu anlayamamış. **Boş boş** Hoca'ya bakmış."

Yazarlar kaleme aldıkları eserlerde anlatımı kuvvetlendirmek ve okuru öykünün içine çekerek canlı tutmak maksadıyla genellikle söz sanatlarına yer verirler. *Nasrettin Hoca ve Cimri Komşusu* adlı hikâyeye bakıldığında söz sanatlarının kullanılmadığı belirgin bir şekilde görülür. Yazar eserinde söz sanatlarına yer vermemiştir. Bu durum; metnin kurgusu, muhtevası, dış yapısı, dil ve anlatımı bakımından bir eksiklik olarak görülebilir. Çünkü bu tür edebî verimlerde söz sanatlarının kullanılması, anlatımı daha akıcı hale getirerek okurun dikkatini canlı tutar ve okuru olayların içine çeker. Yazarın söz sanatlarını kullanmaması bir tercih meselesi olabilir. Belki de yazarın kaleme aldığı hikâyeye metni ilkökul düzeyine uygun olduğu için anlaşılmayı zorlaştıracığından söz sanatlarının kullanımı tercih edilmemiştir.

5. İleti

Nasrettin Hoca ve Cimri Komşusu adlı çocuk hikâyesinde ileti olarak komşuluğun önemi, yardımseverlik, misafirperverlik ve cömertlik gibi temel değerler kurgusal yapı içinde çocuk okura sezdirilir. Bir çocuk edebiyatı verimi, okurlarına doğrudan bilgi, öğüt, tavsiye, uyarı vermemeli ve tamamen didaktik bir yapıda olmamalıdır. Eğer kaleme alınan edebî ürünler bu yapıda olursa özellikle çocuk okur üzerinde bir etkisi olmaz ve inandırıcılığı kalmaz. Bundan dolayı yazar, vermek istediği öğretici bilgileri, nasihatleri, tavsiyeleri, uyarıları ve en önemlisi de iletileri kurgusal yapı içinde çocuğu merkeze alarak sezdirme yöntemiyle vermelidir. Bir metindeki ileti, bir meyvedeki vitamine benzer. Nasıl ki vitamin meyvenin tamamında ise, bir metindeki ileti de metnin tamamında olmalıdır. Eğer böyle olursa metni okuyan çocuk, birinin yönlendirmesine ihtiyaç duymadan kendine düşen payı çıkarır. İncelenen hikâyede yazar, meyvedeki vitamin gibi iletiyi de metnin tamamına yayarak çocuk okura sezdirmiştir.

Hikâyedeki iletilerin başında komşuluğun önemi ve komşularımızla olan ilişkilerimiz gelir. Yazar, komşuluğun ne kadar önemli olduğunu, komşuluk ilişkilerinde nelere dikkat edilmesi ve komşularımıza nasıl davranılması gerektiğini metnin kurgusal yapısı içinde okura sezdirir. Eskiden beri Türk kültüründe komşuluk ve komşuluk ilişkileri önemli bir yere sahip olmuştur. Lakin komşuluk ilişkilerinde dikkat edilmesi gereken hususlar da vardır. Komşuluk ilişkilerinde dikkat edilmesi gereken bu hususlar, Nasrettin Hoca'nın anlayışsız, bencil ve sürekli Nasrettin Hoca'yı rahatsız ederek ondan bir şeyler isteyen komşu karakteriyle okura aktarılır. Komşuluk önemlidir ancak komşularımızla kurduğumuz iletişim ve ilişkilerimizde dikkat etmeliyiz, komşularımıza karşı her zaman anlayışlı davranmalıyız iletileri okura sezdirilir.

Metnin diğer bir iletileri yardımseverliktir. Yardımseverlik değeri, Nasrettin Hoca'nın şahsında anlatılır ve okura aktarılır. Nasrettin Hoca'nın yardımsever bir kişi olduğu ve her zaman çevresindekilere, komşularına yardım ettiği kurgusal yapı içinde okura sezdirilir. Nasrettin Hoca'nın anlayışsız ve açgözlü bir komşusu olmasına rağmen yine de ona yardım etmesi bu durumun en önemli göstergesidir. Hikâyede Nasrettin Hoca yardımsever bir kişiliğe sahiptir ve çevresindekilere yardım eder. Dolayısıyla Nasrettin Hoca bu özelliğiyle çocukların öykünebileceği bir karakter olarak karşımıza çıkar. Yazar, böyle bir karakterle yardımseverlik değerini özdeşleştirerek çocuk okur üzerinde derin bir etki bırakır. Böylelikle çocuk okur, metindeki başkişiyi özdeşim kurup yardımsever olmayı kendisine prensip edinecektir. Dolayısıyla yardımseverlik değeri, bu yolla çocuk okura öğretilir.

Metnin diğer bir iletileri ise misafirperverliktir. Bu değer de Nasrettin Hoca'nın şahsında okura aktarılır. Çünkü Nasrettin Hoca, hikâyede misafirperver diğer bir adıyla konuksever olma özelliğiyle de ön plana çıkar. Aslında yazar, çocukların öykünebileceği ve örnek alabileceği bütün iyi değerleri Nasrettin Hoca'nın şahsında bir araya getirir. Yazar misafirperverlik iletilerini, Nasrettin Hoca'nın evine gelen misafirleri en iyi şekilde ağırlaması, misafirler için sofrayı donatıp onlara en güzel yemekleri ikram etmesiyle okura sezdirir. Böylelikle çocuk okur Türk kültüründe önemli bir yere sahip olan konukseverliğin ne kadar önemli olduğunu kurgusal yapı içinde anlar. Türk kültüründe ve özellikle Anadolu'da konukseverlik her zaman önemli bir yere sahip olmuştur. Eve gelen misafir en iyi şekilde ağırlanır, misafire en iyi yemekler ve içecekler ikram edilir, misafirin rahat edebilmesi için ne gerekiyorsa yapılır. Hatta Anadolu'da her evin ya da köyün muhakkak bir misafir odası vardır. Hal böyle olunca doğal olarak kültürümüzün bu özelliği edebiyata yansımış ve edebî verimlerde kendine yer bulmuştur. Yazar da Türk insanının bu güzel yönünü hikâyede işler ve temel bir ileti olarak okura sezdirir.

Hikâyenin son iletisi cömertliktir. Bu ileti de Nasrettin Hoca'nın şahsında okura sezdirilir. Nasrettin Hoca, kurgusal yapı içinde okura cömert, yardımsever, misafirperver ve bilgili bir karakter olarak takdim edilir. Kısacası Nasrettin Hoca hikâyede üstün ve iyi meziyetlere sahip olan, çocukların öykünebileceği ve model alabileceği bir karakter olarak karşımıza çıkar. Nasrettin Hoca'nın cömert olması, komşusuna yardım ederek ve evine gelen misafirleri en iyi şekilde ağırlayarak yolcu etmesiyle okura sezdirilir. Bunun dışında hikâyenin başlangıç kısmında Nasrettin Hoca okura tanıtılırken bilgili, hazırcevap, yardımsever ve cömert biri olarak takdim edilir. Cömert olmanın ve çevremizdeki insanlara yardım etmenin önemi, Nasrettin Hoca karakterinin şahsında yazar tarafından çocuk okura temel bir ileti olarak kavratılır.

Sonuç olarak *Nasrettin Hoca ve Cimri Komşusu* adlı hikâye; çocuk okurun komşuluğun önemi, yardımseverlik, misafirperverlik ve cömertlik gibi temel değerleri öğrenmesine ve hayata dair bir bakış açısı oluşturmasına imkânlar sağlayan iletiler taşır. Taşıdığı bu iletileri, metnin kurgusal yapısı içinde okura sezdirir.

Sonuç

Çalışmada Çağdaş Türk Çocuk edebiyatının önemli temsilcilerinden ve şahsiyetlerinden biri olan Melike Günyüz'ün *Nasrettin Hoca ve Cimri Komşusu* adlı hikâyesi, metin merkezli yapısal yöntem kullanılarak çocuk edebiyatını yapılandıran konu, kahramanlar, ileti, dil ve anlatım gibi temel ögeler bağlamında ele alınmış ve incelenmiştir. Yapılan inceleme neticesinde *Nasrettin Hoca ve Cimri Komşusu* adlı hikâyenin; işlediği konu, olay örgüsü, olay örgüsü içinde yer alan kahramanlar, vermek istediği iletiler, kullanılan dil ve anlatım bakımından çocuğa göre bir metin olduğu tespit edilmiştir. *Nasrettin Hoca ve Cimri Komşusu* hikâyesi; konu, kahramanlar, ileti, dil ve anlatım başlıkları çerçevesinde çocuğa göre özellikler taşıyan edebî bir üründür.

Metinde işlenen konu, çocuğun hem gerçek hem de hayal dünyasına uygun ve çocuğun gerçek dünyayı tanımaya imkân sağlayan bir konudur. Yazar tarafından tercih edilen konu, çocukları eğlendirirken aynı zamanda düşündürmeye ve eğitmeye sevk eden bir konudur. Çocuk okur, kendisine sunulan eğlenceli ve merak unsurunun ön planda tutulduğu konu eşliğinde eğlenerek okumanın, öğrenmenin ve düşünmenin zevkini yaşamış olacaktır. Dolayısıyla hikâyede çocuk okuru eğlendiren, düşündüren, sorgulatan, bilişsel ve duyuşsal yönden çok yönlü gelişimini destekleyen bir konu işlenmiştir. Hikâyede işlenen konu, yazar tarafından Nasrettin Hoca'ya ait birkaç fıkranın hikâye formatına dönüştürülüp birleştirilmesiyle meydana gelmiştir. Yani kısacası yazar, metinlerarasılık kuramını kullanarak anonim bir metin türü olan fıkrayı, modern bir metin türü olan hikâyeye uyarlamıştır. Bu bağlamda metinde işlenen konu, hem fıkra hem de hikâye türünün özelliklerini barındırmaktadır.

Anlatıdaki başkişilerden Nasrettin Hoca, çocukların öykünebileceği ve özdeşim kurabileceği karakter özelliklerine sahiptir. Hikâyede Nasrettin Hoca; yardımsever, misafirperver, cömert, bilgili ve hazırcevap gibi kişilik özellikleriyle çocuk okura sunulur. Ancak kişisel özellikleri bakımından açık karakter olarak geliştirilen Nasrettin Hoca, fiziksel yönden pek geliştirilmez. Bunun yanında hikâyenin diğer başkahramanı cimri komşu karakteri ise, çocuk okurun özdeşim kuramayacağı ve öykünemeyeceği karakter özelliklerine sahip biri olarak takdim edilir. Komşu karakteri; cimri, tamahkâr, açgözlü, meraklı ve anlayışsız özellikleriyle okura tanıtılır. Bu bağlamda metinde iki zıt karakter aynı anda okura takdim edilmiş olur. Nasrettin Hoca ve komşu karakterleri hikâyede açık karakter özellikleri gösterirken, metnin kurgusal yapısı içinde yer alan diğer karakterler ise geliştirilmedikleri için yan karakter özelliklerine sahiptirler.

Hikâyede verilmek istenen iletiler, çocuk okurun komşuluğun önemi, yardımseverlik, misafirperverlik ve cömertlik gibi temel değerleri öğrenmesine ve gerçek hayatta bu değerlere sahip olmasına imkânlar sağlayan iletilerden meydana gelir. Hikâye metninde komşuluğun önemi, yardımseverlik, misafirperverlik ve cömertlik olmak üzere dört temel ileti vardır. Bu iletilerin tamamı, Nasrettin Hoca karakteri üzerinde çocuk okura sunulur. Çünkü Nasrettin Hoca; eylem, davranış ve söylemleriyle hikâyede yardımsever, misafirperver, cömert ve komşuluk ilişkilerine önem veren kişilik özelliklerine sahiptir. Ayrıca yazar tarafından çocuk okura verilmek istenilen iletiler, okura doğrudan sunulmaz. Metnin bağlamı içerisinde metnin tamamına sindirilerek çocuk okura sezdirilir. Dolayısıyla Günyüz tarafından çocuklar için kaleme alınan hikâye metni, çocuk edebiyatının başarılı edebî bir ürünüdür.

Son olarak dil ve anlatım yönünden bakıldığında hikâye, Türkçenin inceliklerini ve zenginliklerini çocuk okura kavratır, çocukların sözcük dağarcığını zenginleştiren, çocukların dil ve ifade becerilerini geliştiren özellikler taşımaktadır. Özellikle metin içinde yer alan kurallı, devrik, kısa, uzun, soru ve ünlem cümleleri, hikâyedeki merak unsurunu ön planda tutan ve hikâyeyi daha akıcı hale getiren diyalog metinleri, Türkçenin inceliklerini ve zenginliklerini somut olarak ortaya koyan deyim ve tekrar grupları, hikâyeyi dil ve anlatım yönünden zenginleştirmekte ve türünün çocuğa göre olan başarılı edebî bir verimi haline getirmektedir. Kısacası dil ve anlatımı meydana getiren bu unsurlar bakımından hikâye metni, zengin bir içeriğe sahiptir. Bu bağlamda değerlendirildiğinde *Nasrettin Hoca ve Cimri Komşusu* adlı hikâye; çocuğa görelilik, çocuk duyarlılığı, çocuk gerçekliği ve çocuk bakışı ilkelerine uygun olarak kaleme alınan ve çocuğa göre özellikler taşıyan edebî bir üründür.

Kaynaklar

- AKGÜN, A. (2021). "Folkloru Edebiyatla Buluşturan Bir KadınRuhu: Azize Caferzâde'nin "Kızbike-Kız Kulesi" Hikâyesine Dâir". (Haz.: Lale Gasımlı, 60'lardan Günümüze Azerbaycan Hikâyesi), Ankara: Bengü Yayınları.
- BEDİN, C. (2018). "Roland Barthes'ın Metinlerarasılık Kuramı Üzerine Bazı Düşünceler". *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, C. 11, S. 59, 73-77.
- BULUT, F. (2018). "Metinlerarasılık Kavramının Kuramsal Çerçevesi". *Edebî Eleştiri Dergisi*, C. 2, S. 1, 1-19.
- GÜNYÜZ, M. (2017). *Nasrettin Hoca ve Cimri Komşusunun Hikâyesi*. İstanbul: Erdem Çocuk.
- KOMİSYON. (2011). *Türkçe Sözlük*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- SEVER, S. (2019). *Çocuk ve Edebiyat*. İzmir: Tudem.

1925 YILINDA SİVEREK'TE YAYIMLANAN YEREL BİR DERGİ:

ALTIN IŞIK

Batuhan ERDOĞAN*

Öz

Yerel basın yalnızca belli bir bölgede, özellikle büyük şehirlerin dışındaki yerleşim yerlerinde yayımlanan, ülke çapında satışı bulunmayan, yayımlandıkları yöreye ait haber ve konuların bulunduğu basın ortamı olarak tanımlanır. Sultan Abdülaziz'in 1864 yılında Vilayet Nizamnamesini kabul etmesi sonucunda neşredilmeye başlayan vilayet gazeteleri, yerel gazete ve dergilerin temellerini oluşturur. II. Meşrutiyet'in ilanından sonra, yaygın basın organlarında olduğu gibi yerel gazete ve dergilerin sayısında da artış görülür. Kurtuluş Savaşı sırasında direnişin halka yayılmasına öncülük eden yerel basın organları, Cumhuriyet Dönemi'nde yenilikleri yöre halkına ulaştırma sorumluluğunu üstlenir. *Altın Işık*, Cumhuriyet Dönemi'nin ilk yıllarında Şevval 1343/Nisan 1925 ile Muharrem 1344/Ağustos 1925 tarihleri arasında, Siverek'te toplam yedi sayı olarak yayımlanan yerel bir dergidir. Adını Ziya Gökalp'in düşüncelerinden alan *Altın Işık* dergisi kendini başlık altında bulunan "İlmî, fennî, edebî, içtimaî Türk mecmuasıdır." cümlesiyle tanımlar. On beş günde bir yayımlanmayı vadetse de yayım periyodunu istikrarlı bir şekilde sürdüremez. Bazı sayılar arasında yaklaşık bir aylık bir süre mevcuttur. Derginin yazar kadrosunda kuruculardan Mehmet Siret [Bayar] ve Acemzade Mahmut Fikret [Karakoyunlu]'nun dışında Gergerizade Mustafa Vasfi [Gerger], Mehmet Hilmi [Erenler] ile Hamid Zülfü [Tigrel] bulunur. Dergide yerel bir basın organı olması nedeniyle ülkenin tamamını ilgilendiren meseleler ile birlikte, Siverek ve çevresindeki problemleri dile getiren yazılar da bulunur. Ulusal ve yerel konularda yazılan düşünce yazılarının yanında şiir, metin şerhi, hatırat ve hikâye türünde edebî yazılara da yer verilmiştir. *Altın Işık* kısa ömürlü bir süreli yayım olmasına rağmen Cumhuriyet Dönemi'nin ilk yerel dergilerinden biri olması, neşredildiği dönemde bölgenin sorunlarını yansıtmaya ve gerçekleştirilen inkılapları taşrada yaşayan halka duyurması bakımından önemli bir yere sahiptir. Bu çalışmada *Altın Işık* dergisinin mizanpaj özellikleri, tirajı, nüsha bedeli, abonelik şartları ile yazar kadrosunda bulunan isimlerin biyografik bilgilerine yer verilmiş ve derginin muhtevası "Edebî Yazılar", "Sosyal ve Siyasi Konulu Yazılar", "Siverek ve Çevresi Hakkındaki Yazılar", "İlanlar, Diğer Yazılar ve Görsel İçerikler" alt başlıklarında incelenmiştir. Çalışmanın sonunda derginin ulaşılabilen sayılarının kronolojik dizini bulunmaktadır.

Anahtar kelimeler: *Altın Işık*, Siverek, 1925, dergi, yerel basın

A LOCAL MAGAZINE IN PUBLISHED SİVEREK IN 1925: ALTIN IŞIK

Abstract

Local press is defined only as the press environment in which news and topics belonging to the region in which they are published are published in a certain region, especially in settlements outside the big cities, which do not have a nationwide sale. The provincial newspapers, which began to be published as a result of Sultan Abdülaziz's acceptance of the Provincial Regulations in 1864, formed the basis of local journals and newspapers. After the declaration of the Second Constitutional Era, there was an increase in the number of local newspapers and magazines as well as in the widespread press organs. The local press organs that led the spread of resistance to the people during the Turkish War of Independence assumed the responsibility of conveying innovations to the local people in the Republican Period. *Altın Işık* is a local journal published in Siverek between Şevval 1343/April 1925 and Muharrem 1344/August 1925 in the first years of the Republican Period as a total of seven issues. Taking its name from the thoughts of Ziya Gökalp, *Altın Işık* defines itself with the sentence "It is a scientific, technical, literary, social Turkish journal." under the title.

* Doktora Öğrencisi, İzmir Kâtip Çelebi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, İzmir/Türkiye, erdogan.bthn@gmail.com, ORCID ID: 0000-0003-4948-5435

Although it promises to be published every fifteen days, it cannot maintain its publication period consistently. Some issues include a period of about a month. In addition to the founders Mehmet Siret [Bayar] and Acemzade Mahmut Fikret [Karakoyunlu], the authoral staff of the journal includes Gergerizade Mustafa Vasfi [Gerger], Mehmet Hilmi [Erenler] and Hamid Zülfü [Tigrel]. Since it is a local journal, the journal includes articles that express the problems in and around Siverek as well as issues that concern the whole country. In addition to the opinion writings written on national and local subjects, literary writings in the form of poems, text commentaries, memoirs and short stories were also included. Although *Altın Işık* is a short-lived journal, it has an important place in terms of being one of the first local journals of the Republican Period, reflecting the problems of the region in the period it was published and announcing the reforms carried out to the people living in the provinces. In this study, the layout features, circulation, copy price, subscription conditions and biographical information of the names in the author staff of *Altın Işık* were included and the content of the journal was examined under the subheadings of “Literary Articles”, “Social and Political Articles”, “Articles about Siverek and its Surroundings”, “Advertisements, Other Articles and Visual Contents”. At the end of the study, there is a chronological index of the available issues of the magazine.

Keywords: *Altın Işık*, Siverek, 1925, magazine, local press

Giriş

Yerel basın, taşra ya da Anadolu basını olarak da adlandırılır. Yerel basının temellerini vilayet gazeteleri oluşturur. Sultan Abdülaziz'in 1864 yılında Vilayet Nizamnamesini kabul etmesiyle birlikte, vilayetlerin oluşturulma süreci başlar. Bu süreçte kültürel alanda gerçekleştirilen en önemli adım, her vilayet merkezinde matbaa kurulmasıdır. Vilayet matbaalarında basılan takvim, yıllık, dinî ve edebî eserler yanında resmî mahiyette vilayet gazeteleri yayımlanır. Vilayet gazeteleri aracılığıyla pek çok bölgede ilk defa süreli yayın çıkarılır. Bu gazeteler bölgelerdeki ilk süreli yayın olduklarından işe gazeteciliğin temelinden başlanmıştır. Elde edilen deneyimler, Kurtuluş Savaşı ve sonrasında Anadolu'da yayımlanan yerel gazetelere aktarılmıştır (Varlık, 1985: 99-102). Millî Mücadele esnasında direnişin halka yayılmasında öncülük eden yerel gazete ve dergiler, cumhuriyetin ilanından sonra yenilikleri halka ulaştırma görevini üstlenir. İnkılâplar, yeni rejimle ortaya çıkan değer ve kavramlar, ulaşılması istenen hedefler gazete ve dergiler aracılığıyla halka aktarılır.

Mustafa Kemal Atatürk, yerel basının yüklendiği önemli sorumluluklar nedeniyle onları “fazilet adaları” olarak tanımlar ve bölgesel girişimleri destekler. Desteklenen yerel basın organlarından biri, Siverek'te çıkarılan İrfan gazetesidir: 7 Mayıs 1923'te yayın hayatına başlayan gazete, 3 Şubat 1925 tarihine kadar şapirograf makinesiyle basılır. Baskı kalitesini artırmak isteyen Mehmet Siret Bey, Mustafa Kemâl'e telgraf çekerek talebini iletir. Kısa bir süre sonra üç yüz liralık nakit para yardımı ile bir matbaa makinesi Siverek'e gönderilir (Bulut, 1999: 21-22). Hükümetten gelen yardımlardan iki ay sonra Mehmet Siret Bey ve arkadaşları, İrfan gazetesiyile birlikte *Altın Işık* dergisini de çıkarmaya başlar. *Altın Işık* yedi sayılık bir dergi olmasına karşın Cumhuriyet Dönemi'nin ve bölgenin ilk yerel dergilerinden biri olması bakımından yerel basın tarihinde mühim bir yere sahiptir.

Bu çalışmada *Altın Işık* dergisinin şekil özellikleri ve yazar kadrosu tanıtılmış, dergide yer alan metinler konularına göre incelenmiştir. Ekler bölümünde derginin ulaşılabilen sayılarının kronolojik dizini yer almaktadır.

Derginin Kimliği ve Şekil Özellikleri

Cumhuriyetin ilanından kısa bir süre sonra yayımlanan *Altın Işık* mecmuası, 1925 yılında, Siverek'te yedi sayı hâlinde çıkan bir dergidir. Derginin müessisleri Acemzade Mahmut Fikret ve Mehmet Siret'tir. Dergi ismini, Ziya Gökalp'in düşüncelerinden alır. Gökalp'in izahına göre altın ışık, milleti meydana getiren bir imgedir: Gök Tanrı, Türklerce kutsal sayılan bir gecede, altın ışık suretinde yeryüzüne iner ve Türk milletinin ortaya çıkmasını sağlar (Gökalp, 1996: 152). Dolayısıyla *Altın Işık*'ın Türklük kimliğini öne çıkaran ve yeni bir neslin inşası yolunda yayın politikası izleyen bir dergi olduğunu söylemek mümkündür.

Elimizdeki sayılara göre *Altın Işık*¹, on beş günde bir olan yayımlanma periyodunu istikrarlı bir şekilde sürdürmez. Bazı sayılar on beş günde bir çıkarken bazıları arasında bir ayı aşkın süre mevcuttur. Bütün sayılar Siverek İrfan Matbaasında basılmıştır. Tek nüshası 10 kuruşa satılan derginin abonelik bedelleri, yıllık, 240; altı aylık, 150 kuruştur. Derginin on beş günlük tirajı 500 adettir (Türkiye Cumhuriyeti Devlet Salnamesi, 1926: 663).

Her bir sayısı sekiz sayfa olan dergide sayfalar, çoğunlukla iki sütun hâlinde düzenlenmiştir. Ön kapakta yer alan başlık klişesinde derginin ismi yazılıdır. Klişenin sağında yıl, idare ve adres bilgileri; solunda ise sayı ve abonelik şartları bulunur. Derginin adının altında, logo ile yayımlanan sayılarda “*İlmî, fennî, edebî, içtimaî Türk mecmuasıdır*”; logosuz yayımlanan sayılarda ise “*İlmî, fennî, edebî, içtimaî haftalık mecmuadır*” ibaresi yer alır. Klişenin altında nüsha bedeli, “*Şimdilik on beş günde bir çıkar.*” cümlesi ve müessislerin isimleri bulunmaktadır. Klişesinin üstünde Hicrî ve Rûmî tarihlerle birlikte derginin yayımlandığı gün belirtilir. Altıncı sayıdan itibaren ön kapak sayfası, derginin birinci sayfası olarak numaralandırılmaya başlanmıştır.



Resim: Altın Işık dergisinin logosu (5. sayı)

Altın Işık'ın beşinci sayısından itibaren başlık klişesine parlayan güneş logosu yerleştirilmiştir. Dergi malzeme yetersizliği nedeniyle resimsiz yayımlanan dördüncü sayısı haricinde, kalan her nüshasında zengin bir görsel içeriğe sahiptir. Ön kapak sayfalarında, cumhuriyetin kurucu isimleri ve ünlü Türk kadınlarının fotoğrafları yayımlanmıştır. Ayrıca farklı sayıların iç sayfalarda Siverek'in, bölgenin bazı yöneticilerinin, Halide Edip ile Müfide Ferit gibi kadın yazarların ve abonelerin fotoğrafları yer almaktadır.

Yazar Kadrosu

Bağımsız bir başyazarı olmayan *Altın Işık*'ın yazı heyetinde resmî belgelere göre Acemzade Mahmut Fikret ve Gengerizade Mustafa Vasfi yer alır (Türkiye Cumhuriyeti Devlet Salnamesi, 1926: 663). Dergide yazıları yer alan diğer şahıslar: Mehmet Siret, Hocazade Mehmet Hilmi, M. Tahir, M. Necip, Hamid Zülfü ve Senih müstear isimli bir şairdir. Yazar kadrosunda yer alan şahısların biyografilerini vermek faydalı olacaktır.

Acemzade Mahmut Fikret [Karakoyunlu], 1906 yılında Siverek'te doğar. İlk ve orta öğretimini Siverek'te tamamlayan ve lise öğrenimine bir süre burada devam eden Mahmut Fikret, İstanbul'a gider ve Kabataş Erkek Lisesi'nden mezun olur. Liseden sonra Ankara Hukuk Fakültesine devam eder ve 1929 yılında buradan mezun olur. 1946 yılına kadar evrak, maiyet memurluğu, nahiye müdürlüğü ve kaymakamlık gibi çeşitli görevlerde bulunan Mahmut Fikret, bu tarihte Demokrat Parti'den milletvekili aday olmak üzere istifa eder; fakat seçilemez. 1947 yılında Demirkırat gazetesini çıkarmaya başlar. Gazete kırk beş sayının sonunda basın hayatına veda eder. Mahmut Fikret, 1950 yılında yeniden milletvekili aday olsa da seçilemez. Bunun üzerine siyasetten uzaklaşır ve memleketi Siverek'e döner. Burada Siverek'in Sesi adında bir gazete çıkarır. 18 Eylül 1958'de karaciğer rahatsızlığı sebebiyle vefat eder (Gözcü ve Çakmak, 2020: 155-175). Yazarın M. Fikret adıyla yayımlanan *Rüzgârlar* (1931), *Duyuşlar* (1932) ve Fikret Karakoyunlu adıyla yayımlanan *Gönülden Geçenler* (1943) adlı şiir kitapları bulunur. Ayrıca 1934 yılında Cizre kaymakamlığı sırasında hazırladığı *Tatbikatta Kaymakamlarla Nahiye Müdürlerinin Vazife ve Salâhiyetleri* adlı bir eseri daha bulunmaktadır.

Mehmet Siret [Bayar], 1894 yılında Siverek'te doğar. Siverek İdadi Mektebini 1911 yılında bitirir. Daha sonra mezun olduğu okulda matematik öğretmenliği yapar. Kurtuluş Savaşı sırasında yaşadığı bölgede Mustafa Kemal'in fikirlerini yaymaya çalışan Mehmet Siret, 23 Mayıs 1923'te İrfan gazetesi ve matbaasını kurar. *Altın Işık* dergisi de bu matbaada basılır. Mehmet Siret, 1927 yılında Diyarbakır'da neşredilen Halk Sesi gazetesini satın alır. 1928'de İrfan, 1929'da Halk Sesi gazetesi Urfa'ya taşınır. İki gazete Halk Sesi adıyla birleşir. 1930 yılına kadar Halk Sesi adıyla neşredilen gazete, bu tarihten itibaren Mardin'de yayımlanmaya başlar. Bir süre sonra Ulus Sesi adıyla çıkan gazete, 1972 yılına kadar yayım hayatını sürdürür. Mehmet Siret, 1972'de Ankara'ya taşınır ve 1978 yılında vefat eder. Mehmet Siret, encümen azalığı, il genel meclisi üyeliğinde bulunmuş ve Cumhuriyet Halk Partisi içerisinde çeşitli kademelerde görev almıştır (Bulut, 1999: 37-38). Yazarın M. Siret adıyla yayımlanan, *Mardin Günlemecinden Bir Ötük: Omay Han* (1934); Siret Bayar adıyla yayımlanan, *Yümna Hatun* (1948), *Mardin Artık Devletin Son Günleri ve Aksak Timurun Mardin Seferleri* (1951), *Mardin Artık Devleti* (1959) adlı dört kitabı mevcuttur.

Gergerizade Mustafa Vasfi [Gerger], 1904 yılında Siverek'te doğar. İlk ve orta öğretimini Siverek'te tamamlayan Mustafa Vasfi, Ankara Üniversitesi Hukuk Fakültesinden mezun olur. Kâtiplik, başkâtiplik, tahrirat müdürlüğü, kaymakamlık ve vali muavinliği gibi çeşitli memuriyet kademelerinde görev alır. 1946 yılı seçimlerinde Cumhuriyet Halk Partisinden aday olur ve Urfa'dan milletvekili seçilerek politikaya giriş yapar. Uzun süre partinin grup başkanlığı görevini sürdüren Gerger, 1961'de seçildiği Cumhuriyet Senatosu üyeliğini 1966'ya kadar sürdürür (Bulut, 1999: 39-40). 12 Ağustos 1995'te vefat eder.

Hafız Hoca unvanıyla tanınan Mehmet Hilmi [Erenler], 1872 yılında Muş'ta doğar. Mektupçuluk ve kaymakamlık gibi çeşitli memuriyetlerde bulunur. İleri düzeyde Farsça bilir. Çemişgezek kaymakamıyken Elâzığ Vilayet Gazetesinde, tefrika hâlinde *Ferişte'den İstifade* başlığıyla bir eser yayımlar (San, 1947: 15). Bu eserden seçme parçalar aynı zamanda *Altın Işık*'in çeşitli sayılarında da yer almaktadır.

Hâmid Zülfü [Tigrel], 1905 yılında Diyarbakır'da doğar. 1927 yılında Yüksek Ticaret Okulundan mezun olur. Almanca ve Fransızca bilen Tigrel, Diyarbakır'da çeşitli okullarda Fransızca ve iktisat dersleri verir. 1932 yılında Gümrük ve İnhisarlar Vekâletinde müfettiş yardımcısı olarak göreve başlar. 1935'te müfettişliğe terfi eder. 1944'te, İstanbul Gümrük Muhafaza başmüdürlüğüne; 1954'te Gümrük ve İnhisarlar Vekâleti teftiş heyeti reisliğine tayin edilir. 1957 seçimlerinde milletvekili seçilen Tigrel, 25 Temmuz 1973 tarihinde vefat eder (Arslan, t.y: 327-328).

Yukarıdaki şahıslar dışında biyografik bilgilerine ulaşamadığımız Derik ilçesi müstantığı M. Tahir, derginin okurlarından Urfalı M. Necip ve Senîh isimli bir şair, dergide yazıları bulunan diğer kişilerdir.

Derginin İçeriği

Altın Işık kendini “*ilmî, fennî, edebî, içtimai Türk mecmuası*” olarak tanımlar. Dolayısıyla derginin içeriği edebî metinlerden popüler bilim yazılarına, sosyolojik eleştirilerden yerel halkı ilgilendiren haberlere kadar geniş bir yelpazeye sahiptir.

Cumhuriyetin ilanından sonraki on beş, yirmi senede çıkan dergilerin genelinde edebiyat ve diğer güzel sanatlar, inkılâbı yayma aracı olarak kullanılmış; sanat ve sanat eseri kavramları, inkılâplar yönünden değerlendirilmiştir (Çıkla, 2009: 47). Bu açıdan *Altın Işık*, dönemin diğer dergilerinden farklı değildir: Dergideki edebî metinlerin bazılarında, edebiyat dışı metinlerin ise çoğunda yenilik ve ilerleme fikrinin işlendiği, yapılan inkılâpların halka duyurulduğu görülmektedir.

3.1. Edebî Yazılar

Altın Işık'ta yayımlanan edebî metinlerin çoğunluğunu şiiirler oluşturmaktadır. Dergideki şiiirlerin üçü Senîh mahlaslı şaire aittir. Halk edebiyatı etkisinin görüldüğü şiiirlerin tamamı liriktir. On birli hece ölçüsüyle yazılan “Kalp Güneşi” ve “Sevgilime” başlıklı şiiirlerde benzer konular işlenir: Tabiatın büyüleyici manzaralarına rağmen anlatıcı hissettiği bunalım hissinden kurtulamaz. Çevre tüm varlığıyla ona kaybettiği sevgilisini hatırlar.

“Ölen Kedime”, şairin kedisi Mehpare'nin ölümünden sonra kaleme aldığı bir şiiirdir. Meali'nin Mersiye-i Gürbe'si ve Namık Kemâl'in Hırrename'siyle benzer bir içeriğe sahip olan “Ölen Kedime”, üslup yönünden bu şiiirlerden ayrılır. Meali ve Namık Kemâl'in eserlerinde hicve ait mizahî unsurlar yoğunken Senîh'in şiiiri, kaybedilen evcil hayvanın ardından söylenen bir ağıt niteliğindedir:

Fazla kar yağmış soğuk bir gündü
Seni elimle toprağa gömdüm
Şimdi vücudun türaba döndü
Ah! mini mini zavallı kedim

Koyduğum zaman seni mezara
Sema ağladı mahzun bir sesle

Ben de sızladım küçük “Mehpare”

Sabaha kadar yaşlar dökerek (Senih, 30 Mayıs 1341: 8)

Dergideki bir diğer şiir, Derik ilçesi müstantığı M. Tahir’e aittir. “Altın Dağı Dilinden” başlıklı şiirde, gaflet uykusundan uyanan Türk gencinin durmaksızın faaliyette olduğu belirtilir. Siverek civarındaki bir dağda altın madeni olduğunu düşünen M. Tahir, gençleri altın madenciliğine teşvik eder. Altının fakirlik ve sefilliği bitireceği söyleyerek *Altın Işık* dergisinin bu konuda aracı olmasını ister:

Ben altınım ‘altın ışık’ sakın beni unutma

Yakınlarda toprağıma kazma, kürek vurulsun

Milletime tanıtmak çün nazarından dür tutma

Çağır, bağır etrafımda makineler kurulsun (M. Tahir, 30 Mayıs 1341: 8)

Altın Işık’taki diğer şiirler çeşitli dergilerden iktibas edilmiştir. Bu şiirler: Kemalettin Kâmi’nin Türk Yurdu dergisinde yayımlanan “Kitabe”, Kemâl Ahmet’in *Anadolu Mecmuası*’nda yayımlanan “Ayşe’nin Türküsü” ve Cenap Mehmeddin’in *İçtihad* mecmuasında yayımlanan “Musul İçin” başlıklı şiirleridir.

Dergide yer alan tek hikâye, Hâmid Zülfü’nün “Seni Unutmadı” adlı eseridir. Hikâyenin anlatıcısı Nijad, bir mayıs sabahında odasının penceresinden kırları seyrettiği sırada, dört yıl önce kaybettiği eşine benzeyen bir kadın görür. Vefat eden eşini hatırlar ve bir süre geçmişteki mutlu günlerini hayâl eder. Bu sırada kırdan geçen kadın, sesi işitilecek kadar Nijad’ın evine yaklaşır ve yaşlı bir adamla sohbet etmeye başlar. Kadın ihtiyara başına gelen talihsiz olaydan bahsetmekte, geride bıraktığı sevgilisinin durumunu merak etmektedir. Nijad kulak misafiri olduğu sohbetin tıpkı kendi hayatına benzediğini düşünürken kadının “*Babacığım ben öldüm, acaba Nijad beni daha seviyor mu? Benim için ağlıyor mu?*” (Hâmid Zülfü, 11 Ağustos 1341: 7) sözlerini işitir. Nijad bunun üzerine uzaktan seyrettiği kişinin ölmüş karısı olduğunu fark eder, baygınlık geçirir. Kendine geldiğinde gözleri yaşlı hâlde yerde yatmaktadır. Pencereye koşup dışarı baktığında kimsenin olmadığını görür. Az önce yaşadıklarının bir sanrı olduğunu üzülen kabullenir.

Altın Işık’taki bir diğer edebî metin, Mehmet Hilmi tarafından kaleme alınan “İmam-ı Azam’dan” başlıklı metin şerhleridir. Bu yazılar, daha önce Elâzığ Vilayet Gazetesinde tefrika hâlinde yayımlanan *Ferişteden İstifade* adlı eserden alınmıştır. Yazı dizisi, İmam-ı Azam’a ait Farsça beyitlerin Türkçe tercüme ve tahlillerini içermektedir.

Dergideki diğer edebî yazılar; Mehmet Hilmi’nin gül-bülbül mazmununu konu eden “Bülbül Güle Âşık mıdır?” adlı denemesi ve “Hikemiyat” başlıklı didaktik bir metni ile Senih’in istinsah ettiği “Mezar Başında” adlı bir hatıratır.

3.2. Sosyal ve Siyasi Konulu Yazılar

Dergideki toplumsal meselelere odaklanan üç yazıda kadınlık meselesi ele alınır. Mahmut Fikret tarafından kaleme alınan “Zafer ve Kadınlarımız”da, kadınların fikir ve toplum hayatında erkeklerle eşit rollere sahip oldukları söylenir. Ancak kadınlık, anne kimliği öne çıkarılarak ele alınmıştır: Mahmut Fikret’e göre fikir hayatının gelişmesi için kadınların omuzlarına yüklenen asıl sorumluluk, gelecek nesli inşa etmektir. Müstakbel Türk neslinin “*nurlu, seciyeli, mefkûreli*” yetişmesi için öncelikle kadınların düşünceleri yükseltilmesi gerekir.

Kadının gelecek nesli yarattığı fikri, cumhuriyet öncesi basınında da tartışılan meseleler arasındadır. İttihat ve Terakki Partisinin önde gelen isimlerinden Ahmet Rıza Bey, ideal gençliğin kendini vatanına adayarak, sorumluluk almaktan çekinmeyip iradeli olan kişilerden oluşacağını söyler. İkinci Meşrutiyet’ten önce çıkarttığı Kadın adlı dergide, bu vasıfların gençlere anneleri tarafından kazandırılacağını belirtir. Bu sebeple kadınlar, daha iyi bir nesil meydana getirmek için kültürlü olmaya mecburdur (Mardin, 1994: 217). Zafer ve Kadınlarımız’daki ideal Türk gencinin yetişmesi için önce Türk kadınının donanımlı olması gerektiği fikri, Ahmet Rıza’nın düşünceleriyle paralellik gösterir. Ancak Mahmut Fikret’in tavrı, Ahmet Rıza’ninkine kıyasla çok daha karamsardır. O, Türk kadınının mevcut durumunun gelecek vadetmediğini düşünür:

Dimağı Şark'ın hurafeleriyle tozlanan, cevher-i asliyesini kaybeden kadınlara malikiz. Türk kadınlığının bugünkü hâli şüphe yok ki acıklıdır, vaatkâr değildir. Nesli atının validesi olmak dolayısıyla bu hüsrân tezâuf edecektir. Hâlâ karun-ı evvelî zihniyet tetiriyle Battal Gazilere perestîş eden, kızların okumasını “gâvurluk” telakki gibi garip fikirler besleyen bir kadınlık, omzundaki mesuliyeti takdir edemez. Ancak ağırlığı altında ezilir (Acemzade M. Fikret, 24 Nisan 1341: 4).

Kadınlar hakkında yayımlanan diğer iki metin, Ziyaeddin Fahri'nin ilk olarak *Anadolu Mecmuası*'nda neşredilen “Anadolu Kadınlığı” başlıklı yazılarıdır. *Altın Işık*'ın altıncı sayısında yer alan ilk yazıda, Anadolu kadınının Kurtuluş Savaşı'nda gösterdiği insanüstü çabayı siyasetçilik ve particilik uğruna suiistimal eden kişiler eleştirilir. Anadolu kadınının kahramanlığından istifade eden bu yabancı zümrenin ihtirasları doğrultusunda hareket ettiği söylenir. Ancak yazara göre Anadolu kadınının hakları konusunda çaba sarf eden tek zümre de onlardır. Çünkü Anadolu kadınına gösterilen ilgi savaş dönemiyle sınırlı kalmış, birkaç yıldan beri de ondan bahsedilmez olmuştur. Anadolu kadınlığına yabancı olan zümreler, onun maddî ve manevî ihtiyaçlarından habersiz olmalarına rağmen kendilerini bir tür sözcü ilan etmişlerdir.

Altın Işık'ın yedinci sayısında yine aynı başlıkla yayımlanan diğer yazıda, kadın ve kadınlık kavramlarının tarihteki ele alınmış biçimlerinden bahsedilir. Ziyaeddin Fahri, kadınlık hakkındaki meselelerin son asra kadar ahlâkî açıdan ele alındığını belirtir. Başlangıçta din âlimleri, dinî kitaplardan hareketle kadının toplumdaki yerini tayin etmeye çalışırlar. On altıncı asır sonrasında skolastik düşünce sarsılınca mesele artık dinî düşünceden arıtılmış şekilde irdelenir. Ahlâk felsefecileri, kadının hayat ve ahlâkından; hukukçular, bireysel ve toplumsal haklarından; psikologlar ise kadın psikolojisinden bahseder. Nihâyet sosyologlar, sosyolojinin imkânlarıyla kadın ve kadınlığı incelemeye başlar. Ziyaeddin Fahri'ye göre kadın ve kadınlığın sosyolojik açıdan incelenmesi, diğer inceleme yöntemlerine nazaran daha üstündür.

Kadınlık meselesini ele alan yazılarda, ilerleme ve yenileşme fikri vurgulanır. Kurtuluş Savaşı'nda ve inkılaplarda öne çıkan Halide Edip, Müfide Ferit, Latife Hanım gibi dönemin ünlü kadınlarının fotoğrafları dergide yayımlanarak yenilik fikri bir anlamda somutlaştırılır. Kadınlık ve yenilik kavramlarının birlikte ele alınmasının nedeni, ilerlemenin ancak modernleşmeyle gerçekleşeceğini düşünen milliyetçi aydının kadın özgürlüğünü Batı'nın başarılarının temel unsurlarından biri olarak görmesidir. Robert Young'ın belirttiği üzere (2016: 502), ulus devletlerin erken dönemlerinde feminizm ve milliyetçiliğin birbiriyle uyumlu olduğu fikri, *Altın Işık*'ta da kendini göstermektedir.

İlerleme fikrinin işlendiği bir diğer yazı “Teceddüde Doğru”dur. Yazıda, insanlığın refahını terakki fikrinin sağladığı belirtilir. Tarihin her döneminde teceddüt hareketleri kanla, ateşle, dedikodu ve münakaşalarla doludur. Çünkü yenilik fikri, kendisiyle birlikte muarızlarını da doğurur. Metnin yazarı Mehmet Siret'e göre Türkiye'de yeniliklere itiraz eden iki zümre bulunmaktadır: Bu zümrelerden birincisi, yenilikleri dinsizlik olarak gören, işittiklerini sorgulamadan papağan gibi tekrarlayan cahil halk tabakasıdır. İkinci zümre ise yeniliklerin sadece maddî yönlerinin alınması gerektiğini savunan, hırslı kişilerdir. Onlara göre toplumsal değişme tehlikeli ve zararlıdır. Türk milletine gerekenler maddî unsurlarla sınırlıdır; çünkü ilim ve maneviyat alanlarında herhangi bir noksan bulunmamaktadır. Yazar, her iki zümreye itiraz eder. Teceddüdün öncelikle içtimaî-fikrî ve ardından iktisadî-maddî boyutuyla gerçekleşmesi gerektiğini belirtir. Yazara göre yeniliğin kökleşmesi için mücadele edilmesi gereken hususlar bulunmaktadır: “*Tereddî ve tedennînin yegâne âmilleri olan hurâfât, an'anât, itikâdât-ı bâtila bizde kökleşmiştir. Bunları yıkmak, ezmek icap eder*” (Mehmet Siret, 24 Nisan 1341: 2). Yenilik fikrinin işlendiği yazılarda, gösterilen çabaların halkta karşılığını bulmadığını düşünen yazarların kimi zaman karamsar kimi zaman da suçlayıcı oldukları görülür: Mehmet Siret, batıl inançlar ve hurafelerle birlikte her türlü geleneği, yozlaşmanın etkeni olarak görürken Mahmut Fikret, Battal Gazi destanı okuyan kadınları, “*kirli bir zihniyet taşıyan bugünkü valideler*” (Acemzade M. Fikret, 24 Nisan 1341: 4) sözleriyle eleştirir.

Dergideki “Bir Arkadaşıma Açık Mektup” başlıklı yazı serisinde akıl, millî aşk ve vatan aşkı konuları işlenir. Mektupların yazarı Mustafa Vasfî, vatan aşkını diğer aşk türlerine üstün tutar. Vatanını sevmeyen kişileri, kangren olmuş uzuvlara benzetir. Derginin beşinci sayısında yayımlanan “Bir Arkadaşıma Açık Mektup 3” başlıklı yazı, Şeyh Sait davasının görüldüğü günlerde kaleme alınır. Güncel bir vaka olan bu dava vatanseverlik açısından yorumlanır:

Yani Şeyh Said dilen melun sima, millî, vatanî, dinî aşktan mahrum bir yobazdı. Başına topladığı serseriler de kendi kıratında vatansız derbederlerdi. Eğer zaman-ı saadeti ihya etmek isteyen bu denilerde vatan aşkı, vatan muhabbeti, din ve nasım kaygısı olsaydı; kardeşim, binlerce askerimizin, binlerce ahalinin kanını akıtırlar mıydı? (M. Vasfi, 29 Haziran 1341: 5)

Altın Işık'ta felsefeyle ilgili iki yazı yer almaktadır: “Dekart’ın Ahvali Hakkındaki Notlar Münasebetiyle” başlıklı yazıda, ana hatlarıyla bilgi felsefesinden bahsedilir. “Felsefe Karşısında” adlı makalede ise Ziya Gökalp ve Abdullah Cevdet’in düşünce tarihi için verdiği emekler övülür. Demokrasi ve vicdan kavramları öne çıkarılarak aranan özgünlüğün halkta bulunacağı belirtilir.

Dergide haber metinleri de bulunmaktadır. “İntihar Salgını” başlıklı haber yazısında, intihar vakalarının sıradanlaştığı, âdeta bir salgın hâlini aldığı belirtilir. Gençlerin açlık ve aşkı intiharların sebebi olarak görmeleri eleştirilir. Yazara göre intiharların esas nedeni mefkûresizliktir. “Fennin Halledemediği Muamma” ise Amerika’da yaşayan bir çocuğun vücudunun taşlaştığını ve bu vakanın altında yatan nedenin henüz tespit edilemediğini konu eden bir haber yazısıdır.

3.3. Siverek ve Çevresi Hakkındaki Yazılar

Cumhuriyetin ilk yıllarında gerçekleştirilen inkılaplar dolayısıyla yerel basın, yenilikleri yayma görevi üstlenir. Dolayısıyla yerel gazete ve dergilerde ulusal meseleleri ilgilendiren pek çok haber bulunmaktadır. Ancak yerel basın ve ulusal basının önemli bir farkı, bölgesel meseleleri ele alış biçimindedir. Yerel basın organlarında ülke genelini ilgilendiren sorunların yanında, hitap edilen bölge insanının problemleri de dile getirilir.

Altın Işık mecmuasında yer alan beş yazı, doğrudan Siverek ve çevresiyle ilgilidir. Derik ilçesi sorgu yargıcı tarafından kaleme alınan “Altın Dağı Dilinden Altın Işık’a” başlıklı yazı, bölgedeki madencilik faaliyetlerine dairdir. Eski tarihlerde bir süreliğine işletilen altın madeninin kaderine terk edilmesi eleştirilir. Metnin yazarı araştırmalarına göre madendeki altın potansiyelinin yüksek olduğu sonucuna varmıştır. Böylesi bir potansiyelin kaderine terk edilmesinin kabul edilemez olduğunu düşünür. Türk gençlerine âtl toprakları değerlendirmeyi tavsiye eder.

“Sıhhiye Müdürü Muharrem Bey’in Beyanâtı” başlığını taşıyan yazı, röportaj türündedir. Yöre insanının sağlık durumu üzerine olan röportajda hastalıkların görülme sıklığı ve sebepleri, önceki yıla göre artış ve azalış oranları, halkın tıbbî tedaviye karşı tutumları ele alınır. Sağlık müdürünün verdiği bilgilere göre sıtma hastalığı, mevsim normallerine göre yarı yarıya azalmış; fakat bağırsak hastalıkları son derece yaygınlaşmıştır. Hastalıkların iki önemli nedeni vardır: Bunlardan ilki Siverek’teki kuyu sularının bozuk ve memleketin tek su kaynağı olan Hacı Pınarı’nın sağlıksız olmasıdır. Diğer ise kadınların evde hapis hayatı yaşamalarıdır: Kafeslere hapsolan kadınlar yeterli güneş ışığı alamadıkları için daha sık rahatsızlanmaktadır.

Röportajda bölge insanının tıbbî tedavilere karşı olan tutumları da konu edilir. Halkın şifa bulmak için “üfürükçü”lere başvurup muska yazdırma alışkanlığının azaldığı, yakın gelecekte söz konusu durumun tamamen ortadan kalkacağından ümitli olduğu belirtilir. Öte yandan zührevî hastalıklar yaygınlaşmakta ve kalıtsal yoldan alt soya geçmesi yönünden tehlikeli bulunmaktadır. Halkın ücretsiz tedaviden faydalanmama nedeninin cehalet olduğu düşünülür.

Siverek hakkındaki “Vekillerimizin Teşrifleri Münasebetiyle” başlıklı diğer yazı, bir lise öğrencisi tarafından kaleme alınmıştır. “Görülecek ve gösterilecek şeylerimiz yok. Bir yetimde ne bulunur ki, bu yetimler diyarında güzel şeyler bulunsun?” (İmzasız, 25 Temmuz 1341: 5) sözleriyle Siverek, yetime benzetilir. Memleketin en büyük ilim yuvasının lise, en âlim kişilerin ise burada okuyan öğrenciler olduğu belirtilir. Metnin yazarı olan lise öğrencisi, bölgeyi ziyarete gelen milletvekillerinden eğitim kurumu talebinde bulunur. Cumhuriyet güneşini elinde tutan vekillerden küçük bir ışık parçasını da Siverek’e vermelerini ister.

Siverek ve çevresiyle ilgili olan diğer iki yazı, bölgenin sağlık kurumlarına dairdir. Derginin kurucularından Mahmut Fikret’in kaleme aldığı “Büyük Dert” başlıklı yazıda, yabancı ülkelerde hayvanlara özgü dispanser ve hastaneler bulunduğu hâlde, Siverek halkının bir eczaneye dahi sahip olmaması eleştirilir. Dergideki diğer yazılarla karşılaştırıldığında söz konusu yazı, eleştirel tavrın yönü açısından farklılık

gösterir: Diğer metinlerde çoğunlukla halkın geri kalmışlığı, onların cehaletleriyle açıklanırken bu yazıda, aydınların da en az halk kadar sorumluluğa sahip olduğu belirtilir:

Bugün mevcut hastalarımıza doktorların vereceği cevap mutlaka şu soğuk ve manasız cümledir: “İlaç yok ki reçete yazalım.” Bu cevabın hastaya hitaben “Fen sizi tedaviden acizdir. Ölmeye mahkûmsunuz demekten farklı değildir. [...] Bu hadise yavaş yavaş tarihe karışmaya başlayan üfürükçülerin var kuvvetiyle faaliyet sahalarına atılmalarına çok müsait bir zemin teşkil eder. Buna göz yummak istikbal namına, medeniyet namına günahdır. Asrî yaşayalım diye bağırıyorken batıl itikatların canlanmasına sebep olmayalım (Acemzade Mahmut Fikret, 11 Ağustos 1341: 2).

Siverek ve çevresi hakkındaki son yazı “Hayırlı Bir Teşebbüs” başlığı altında yayımlanan haber metnidir. Sıhhiye Vekaletinin Anadolu'nun çeşitli yerlerinde doğumevi kuracağı haberi sevinçle karşılanır. Özellikle Siverek ve çevresindeki halkın doğumevi olmadığı için çok acı tecrübeler yaşadıkları dile getirilir. Bölgeye kurulacak olan bir doğumevinin yaşanan acılara son verebileceği belirtilir.

Yerel basının işlevleri temelde üç başlıkta toplanabilir. Bu işlevler: yönetimin halk adına denetimi ve kamuoyu oluşturmak, yerel yönetim hizmetlerinin duyurulması ve yöneten-yönetilen ilişkisini sağlamak, millî iradeyi yansıtmak demokrasi kültürünü yerleştirmektir (Gezgin, 2007: 177-178). Yerel bir basın örneği olarak *Altın Işık*'ta söz konusu işlevleri görmek mümkündür. Dergide kadının toplumsal hayatta aktif olması, seçme ve seçilme hürriyeti, demokrasi, hukukun üstünlüğü gibi değerlerin yaygınlaştırılması amacıyla kaleme alınan, millî meseleleri yansıtan yazılar oldukça fazladır. Öte yandan yerel basın olmanın bir neticesi olarak bölgesel problemleri işleyen metinler de bulunmaktadır.

Dergideki millî meseleleri işleyen yazılar ile Siverek ve çevresinin problemlerini konu eden yazıların birbirinden farklılaştığı nokta, eleştirinin hedefidir. Kız çocuklarının okutulmaması, vatan ve millet bilincinin yokluğu, bâtıl inançlara duyulan saplantı gibi ulusun genelini ilgilendiren meseleler, eski-yeni çatışması etrafında işlenir. Bu tarz metinlerde eleştirinin hedefi zihniyettir; ancak Siverek ve çevresindeki eğitim kurumlarının eksikliği, eczane ve doğumevi gibi sağlık merkezlerinin yokluğu gibi bölgesel problemleri ele alan yazılarda, eleştirinin ilgili kurumlara yöneltildiği söylenebilir.

3.4. İlanlar, Diğer Yazılar ve Görsel İçerikler

Altın Işık dergisinde birçok duyuru ve görsel içerik bulunmaktadır. Dergide yer alan duyuruları kitap ve dergi önerilerini içeren tanıtım yazıları, kurumlara bağış yapılmasının önemini bildiren tavsiye yazıları ve tebrik, özür ve vefatlardan duyulan üzüntüyü dile getiren duyurular olmak üzere üç başlık altında sınıflandırmak mümkündür.

Tanıtım yazılarında ulusal ve yerel basından dergilerle birlikte bazı yazarların kitapları önerilir. “İçtihad” başlığı altında yayımlanan ilanlarda, Abdullah Cevdet'in çıkarttığı *İçtihad* dergisinin okunması tavsiye edilir ve derginin okurlara incelemek üzere bir nüshasını ücretsiz şekilde gönderdiği haber verilir. Okunması tavsiye edilen diğer dergiler, Anadolu'nun toplumsal meselelerine değindiği ifade edilen *Anadolu Mecmuası*, Türkiye'nin yegâne fikir dergisi olarak görülen *Türk Yurdu*, içki ve uyuşturucunun zararlarını anlatan *Hilal-i Ahdar* mecmualarıdır. Kitap olarak ise Gustave Le Bon'un *Dün ve Bugün* adlı eseri ile Reşat Nuri'nin *Akşam Güneşi* romanı önerilmiştir.

Altın Işık, kurumlara bağış yapılması hususunda birçok sayıda okurlarına tavsiyede bulunur: Hilal-i Ahmer Cemiyetinin şehit yakınlarına kucak açtıkları, fakirlik içinde yaşayan ailelere yardım ettiği belirtilir. Cemiyete bağış yapmanın her şeyden evvel bir dinî borç olduğu hatırlatılır. Ayrıca muhtelif sayılarda Tayyare Cemiyetine yardım etmenin gerekliliği vurgulanır.

Dergide yer alan tebrik yazılarında bayram, nişan merasimi, yazar kadrosuna dahil olan yeni bir kişi gibi vesilelerle iyi dilekler ifade edilir. Özür yazılarında ise genellikle malzeme eksikliği nedeniyle yerine getirilemeyen vaatlerden dolayı okurdan af dilenir. Mürekkep yokluğundan resimsiz çıkan bir nüsha, gerekli puntoda harf kalıpları olmadığı için neşredilemeyen lügat, neşri geciken bir sayı özür bildiren yazılara örnek olarak gösterilebilir. Dergide yer alan diğer duyurular vefat ilanları, diploma gibi belgeler için verilen kayıp ilanları ve birtakım resmî ilanlarıdır.

Altın Işık zengin bir görsel içeriğe sahiptir. Görsel içerik olmadan çıkan dördüncü sayı dışında, ulaşabildiğimiz bütün sayılarda birçok fotoğraf bulunmaktadır. Görsel içeriklerde dikkati çeken ilk husus, Kurtuluş Savaşı sırasında öne çıkmış kişilerin ve özellikle meşhur Türk kadınlarının fotoğraflarıdır. Derginin ikinci sayısında Mustafa Kemal Atatürk ve Halide Edip'in, beşinci sayıda Latife Hanım'ın, yedinci sayıda Müfide Ferit'in fotoğrafları yer almaktadır.

Dergide yer alan diğer görsel içerikler Siverek'in, bölgenin milletvekillerinin, röportaj yapılan sıhhiye müdürünün ve "Abonmanlarımızın/Abonelerimizin Fotoğraflarından" başlığı altında yer alan okurların fotoğraflarıdır.

Sonuç

Altın Işık, 1925 yılının nisan ve ağustos ayları arasında, yedi sayı yayımlanan bir yerel dergidir. Derginin başlık klışesinin altında yer alan "*ilmî, edebî, fennî ve içtimaî*" ibarelerinden anlaşıldığı üzere *Altın Işık*, içerik açısından geniş bir faaliyet alanında varlık gösterir. Birçok farklı tür ve konuda yazılar içeren dergi, görsel materyallerle zenginleştirilmiştir.

Cumhuriyetin ilanından iki yıl sonra yayımlanan derginin içeriğini çoğunlukla ülke genelini ilgilendiren meseleler belirler: Demokrasi, millî-vatanî aşk, kadın özgürlüğü, sanayi alanında atılması gereken adımlar, Şeyh Sait isyanı davası gibi güncel konular yazılarda işlenen ulusal nitelikteki meselelerdir. Ancak dergide toplumun genelini ilgilendiren yazıların yanında, Siverek ve çevresiyle ilgili parçalar da bulunmaktadır: Yöredeki eğitim ve sağlık kurumlarının eksikliği, yer altı yatırımlarının yetersizliği, bölge yöneticileriyle yapılan röportajlar yerel basın olmanın getirdiği sorumlulukla birlikte kaleme alınan, bölgesel meselelere odaklanan yazılardır.

Kısa ömürlü olmasına rağmen *Altın Işık*'ın Cumhuriyet Dönemi'nin ilk yerel dergilerinden biri olması, merkeze uzak bölgelerdeki halk ve aydınların inkılâplara yaklaşımlarını yansıtması ve dönemin bölgesel sorunlarını dile getirmesi bakımından yerel basın tarihinde önemli bir yeri olduğu söylenebilir.

Sonnotlar

Derginin 2, 5, 6 ve 7. sayıları Millî Kütüphane Dijital Kütüphane Sistemi'nden; 4. sayısı, Hakkı Tarık Us Koleksiyonu'ndan temin edilmiştir.

Ekler

Ek 1: *Altın Işık* dergisinin 7. sayısının kapak sayfası



Kapak sayfasında Müfide Ferit [Tek]'in fotoğrafı yer almaktadır.

Ek 2: Kronolojik Dizin

Sayı:2, 1 Şevval 1343 (24 Nisan 1925)

Altın Işık, "Büyük Halâskâr ve Reis-i Cumhuremuz: Gazi Mustafa Kemâl Paşa Hazretleri", [fotoğraf], Ön kapak.

Mehmed Siret, "Teceddüde Doğru", [makale], ss. 1-2.

Altın Işık, "Bayram", [ilan], s. 2.

Mehmed Hilmi, "İmam-ı Azam'dan", [metin şerhi], ss. 2-3.

Altın Işık, "Siverek'in Şarktan Görünüşü", [fotoğraf], s. 3.

Acemzade M. Fikret, "Zafer ve Kadınlarımız", [makale], ss. 4-6.

Altın Işık, "Türk Kadınlığının Mümtaz Bir Siması: Halide Edib Hanımefendi", [fotoğraf], s. 6.

_____, "Fennin Halledemediği Muamma", [haber yazısı], ss. 6-7.

_____, "Hilâl-i Ahmer", [ilan], s. 7.

_____, "Akd-i Mütayemmen", [ilan], s. 7.

_____, “İctihad”, [ilan], s. 8.

_____, “Arz-ı İtizar”, [ilan], s. 8.

Sayı: 4, 7 Zilkade 1343 (30 Mayıs 1925)

Altın Işık, “Mündericat”, [dizin], Ön Kapak.

M. Necip, “Dekart’ın Ahvali Hakkındaki Notlar Münasebetiyle”, [makale], ss. 1-2.

Altın Işık, “Arz-ı İtizar”, [ilan], s. 2.

Hocazade Mehmed Hilmi, “İmam-ı Azam’dan”, [metin şerhi], ss. 2-3.

Altın Işık, “İctihad”, [ilan], s. 3.

Gergerizade Mustafa Vasfî, “Bir Arkadaşıma Açık Mektup 2”, [mektup], ss. 4-5.

M. Tahir, “Altın Dağı Dilinden Altın Işık’a”, [deneme], ss. 5-6.

Altın Işık, “Türk Yurdu”, [ilan], s. 6.

Hilmi, “Bülbül Güle Âşık mıdır?”, [deneme], s. 7.

Kemalettin Kâmî, “Kitâbe”, [şiir], s. 7. [Türk Yurdu dergisinden alıntı]

Senîh, “Ölen Kedime”, [şiir], s. 8.

M. Tahir, “Altın Dağı Dilinden”, [şiir], s. 8.

Sayı: 5, 9 Zilhicce 1343 (29 Haziran 1925)

Altın Işık, “Latife Mustafa Kemâl Hanımefendi”, [fotoğraf], Ön Kapak.

M. Siret, “Felsefe Karşısında”, [makale], ss. 1-2.

Mehmed Hilmi, “İmam-ı Azam’dan”, [metin şerhi], ss. 2-3.

M. Vasfî, “Bir Arkadaşıma Açık Mektup – 3”, [mektup], ss. 4-5.

Mehmed Hilmi, “Hikemiyât”, [deneme], ss. 5-6.

Altın Işık, “Latife Mustafa Kemâl Hanımefendi”, [fotoğraf], s. 6.

_____, “Muhterem Mebusumuz Halil Fahri Bey”, [fotoğraf], s. 7.

_____, “Abonmanlarımızın Fotoğraflarından”, [fotoğraf], s. 8.

_____, “İctihad”, [ilan], s. 8.

_____, “Karilerimize”, [ilan], s. 8.

_____, “Türk Yurdu”, [ilan], s. 8.

_____, “Teşekkür”, [ilan], s. 8.

Sayı: 6, 3 Muharrem 1344 (25 Temmuz 1925)

Altın Işık, “Siverek”, [fotoğraf], s. 1.

_____, “İntihar Salgını”, [deneme], s. 2.

_____, “Sıhhiye Müdürü Muharrem Nüzhet Bey”, [fotoğraf], s. 2.

_____, “Sıhhiye Müdürü Muharrem Bey’in Beyanati”, [röportaj], s. 3.

Senîh, “Sevgilime”, [şiir], s. 3.

Ziyaeddin Fahri, “Anadolu Kadınlığı”, [makale], s. 4. [Anadolu Mecmuası’ndan alıntı]

Kemâl Ahmed, “Ayşe’nin Türküsü”, [şiir], s. 4. [Anadolu Mecmuası’ndan alıntı]

Mehmed Hilmi, “İmam-ı Azam’dan”, [metin şerhi], s. 5.

Altın Işık, “Vekillerimizin Teşrifleri Münasebetiyle”, [deneme], s. 5.

_____, “Abonmanlarımızın Fotoğraflarından”, [fotoğraf], s. 6.

_____, “Siverek”, [fotoğraf], s. 6.

Senih [müstensih], “Mezar Başında”, [hatırat], s. 7.

Altın Işık, “Karilerimize”, [ilan], s. 7.

_____, “Koşalım”, [ilan], s. 8.

_____, “Hilâl-i Ahdar”, [ilan], s. 8.

_____, “Anadolu Mecmuası”, [ilan], s. 8.

Sedat, “Zıya”, [ilan], s. 8.

Altın Işık, “Arz-ı İtizar”, [ilan], s. 8.

Sayı: 7, 20 Muharrem 1344 (11 Ağustos 1925)

Altın Işık, “Müfide Ferid Hanımefendi”, [fotoğraf], s. 1.

Acemzade Mahmud Fikret, “Büyük Dert”, [deneme], s. 2.

Altın Işık, “Elim Bir Zıya”, [ilan], s. 2.

Ziyaeddin Fahri, “Anadolu Kadınlığı”, [makale], ss. 3-4. [Anadolu Mecmuası'ndan alıntı]

Cenab Mehmeddin, “Musul İçin”, [şiir], s. 4. [İctihad mecmuasından alıntı]

Acemzade Mahmud Fikret, “Mukaddes Borç”, [deneme], s. 5.

Altın Işık, “Hayırlı Bir Teşebbüs”, [haber yazısı], s. 5.

_____, “İctihad!”, [ilan], s. 5.

Hamid Zülfü, “Seni Unutmadı”, [hikâye], ss. 6-7.

Altın Işık, “Abonelerimizin Fotoğraflarından!”, [fotoğraf], s. 7.

Tütün Daire-i İnhisariye Memuru Ahmed Hamdi, “İlan”, [ilan], s. 8.

Altın Işık, “Akşam Güneşi!”, [ilan], s. 8.

Kaynaklar

ARSLAN, Z. (t.y). *Türk Parlamento Tarihi TBMM – XI. Dönem (1957-1960)*. Ankara: TBMM Kültür, Sanat ve Yayın Kurulu Yayınları.

BULUT, H. (1999). *İrfan Gazetesi*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

ÇIKLA, S. (2009). “Tanzimat’tan Günümüze Gazete-Edebiyat İlişkisi”. *Türkbilig*, S. 18, 34-63.

GEZGİN, S. (2007). *Türkiye’de Yerel Basın*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Yayınları.

GÖKALP, Z. (1996). *Türkçülüğün Esasları*. (Haz. Mehmet Kaplan), Ankara: MEB Yayınları.

GÖZCÜ, A. ve ÇAKMAK, F. (2020). “Türk Basın Hayatında Demirkırat Gazetesi ve Fikret Karakoyunlu”. *Atatürk Yolu Dergisi*, S. 66, 153-181.

MARDİN, Ş. (1994). *Jön Türklerin Siyasi Fikirleri 1895-1908*. İstanbul: İletişim Yayınları.

SAN, S. (1947). *Dün ve Bugün Muş*. Kayseri: Erciyes Matbaası.

Türkiye Cumhuriyeti Devlet Salnamesi 1925-1926. (1926). İstanbul: Matbaa-i Âmire.

VARLIK, B. (1985). “Yerel Basının Öncüsü: Vilâyet Gazeteleri”. *Tanzimat’tan Cumhuriyete Türkiye Ansiklopedisi*, C. 1, 99-102, İstanbul: İletişim Yayınları.

YOUNG, R. J. (2016). *Postkolonyalizm Tarihsel Bir Giriş*. (Çev. Burcu Toksabay Köprülü ve Sertaç Şen), İstanbul: Matbu Kitap.

REFİK HALİD KARAY'IN HİKÂYELERİNDE LAKAPLAR

Sümeyye ÖZDEMİR*

Öz

Adlandırma canlıların türlerinden ve birbirlerinden ayırt edilmesinde başvurulan önemli bir yoldur. Kişinin anne karnında olduğu zamanlarda düşünölmeye başlanan, ailenin geleneksel değerlerini ve arzularını yansıtan ve çoğu kez toplumun müdahalesiyle karmaşık hale gelen bir süreci kapsamaktadır. Kişinin adı, mensup olduğu çevre, kültür, inanç ve coğrafi etkenler başta olmak üzere çeşitli nitelikler ölçüsünde belirlenmektedir. Günümüzde insanlar için adı ve soyadı şeklinde kalıplaşan adlandırmalar geçmişte daha çok lakaplar yoluyla yapılmıştır. Soyadı kanunundan evvel aynı isme sahip olan insanların birbirinden ayrılmasında lakaplar yoluyla adlandırmanın önemli bir işlev gördüğü bilinmektedir. Lakap verme geleneksel toplumlarda soy bağlantısını gösteren önemli bir adlandırma sistemidir. İnsanların mensup oldukları etnik grupları, bedensel özellikleri (siyah-beyaz-sarışm, çekik göz, kel), boyları (uzun-kısa), kiloları (zayıf-şişman), giyim-kuşamları, beslenme alışkanlıkları, mal ve mülkleri (fakir-zengin), besledikleri evcil hayvanları, yaşadıkları yerler, lakap verilmesinde öne çıkan özelliklerden bazılarıdır. Kişiyeye verilen bu lakaplar kimi zaman mizahi unsurlar içerirken kimi zaman olumsuz yargılar taşımaktadır. Lakap, sosyal hayatın bir getirisi olarak edebiyata da yansımaktadır. Edebi eserlerdeki kahramanlar çoğu kez isimleriyle var olmakta bazen de yeni lakaplar almaktadır. Yazar, oluşturduğu karakterine yeni bir lakap verdiğinde bu durumun gerekçesini çoğu kez metnin olay örgüsüne yerleştirmektedir. Bu durumda birçok roman ve hikâye kahramanı zamanla benimsenerek isimleriyle değil lakaplarıyla bilinmektedir. Bunlar arasında ilk akla gelenler, “Çalığışu, Yaban, Kuyucaklı Yusuf, Kürk Mantolu Madonna, Küçük Paşa, Aylak Adam, Kız Tevfik” şeklinde sıralanabilir. Türk Edebiyatının önemli yazarları arasında yer alan Refik Halid Karay da birçok hikâyesinde kahramanları için lakap kullanmıştır. Bu makalede Refik Halid Karay'ın *Gurbet Hikâyeleri* ve *Memleket Hikâyeleri* adlı eserlerinde yer alan hikâyelerdeki lakaplar değerlendirilmiştir. Kişilere verilen lakap alma veya takma geleneğinin sokaktan edebiyata yansımaları, işlevsel ve bağlamsal veriler ışığında ele alınırken karakter analizine dikkat çekilmiştir. Kişinin aldığı lakabın gerekçesi, kendisine ve topluma yansımaları, ödüllendirme ve cezalandırma bağlamında sınıflandırılmıştır. Bu açıdan lakabı ortaya çıkaran kültürel çevre ve lakabın ne şekilde verildiği tartışılarak seçilen hikâyeden örneklerle lakapların çerçevesi çizilmeye çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Kültür, Gelenek, Edebiyat, Adlandırma, Lakap.

NICKNAMES IN REFIK HALID KARAY'S STORIES

Abstract

Naming is an important way of distinguishing living things from their species and from each other. It covers a process that begins to be considered when the person is in the mother's womb, reflects the traditional values and desires of the family, and is often complicated by the intervention of the society. The name of the person is determined according to various qualities, especially the environment, culture, belief and geographical factors. The namings that are stereotyped as names and surnames for people today were mostly made through nicknames in the past. It is known that naming through nicknames has an important function in separating people with the same name before the surname law. In this respect, nicknames are an important naming system that shows the lineage connection in traditional societies. Ethnic groups of people, physical characteristics (black-white-blonde, slanted eyes, bald), height (long-short), weight (thin-fat), clothing, eating habits, goods and properties (poor-rich) The animals they feed, the places they live in, are some of the prominent features in giving nicknames. These nicknames given to the person sometimes contain

* Doktora Öğrencisi, Giresun Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Giresun/Türkiye, sumeyyee@outlook.com.tr, ORCID: 0000-0002-6221-4210

humorous elements and sometimes are formed from negative judgments. The nickname is also reflected in literature as a result of social life. The heroes in literary works often exist with their names, and sometimes they take new nicknames. When the author gives a new nickname to his character, he often places the reason for this situation in the plot of the text. In this case, many novel and story heroes are adopted over time and known not by their names but by their nicknames. Among these, the first ones that come to mind can be listed as "Çalığışu, Yaban, Kuyucaklı Yusuf, Kürk Mantolu Madonna, Küçük Paşa, Aylak Adam, Kız Tevfik". Refik Halid Karay, one of the important writers of Turkish Literature, also used nicknames in many of his stories. In this article, the nicknames in the stories in Refik Halid Karay's works titled *Homeland Stories* and *Hometown Stories* will be evaluated. While the reflections of nicknames or nicknames given to people from the street to literature are discussed in the light of functional and contextual data, attention will be drawn to character analysis. The rationale of the nickname, its reflections on himself and the society, will be evaluated in the context of rewarding and punishment. In this respect, the cultural environment that created the nickname and how the nickname was given will be discussed, and the framework of nicknames will be tried to be drawn with examples from the selected story.

Keywords: Culture, Tradition, Literature, Naming, Nickname.

Giriş

Geçmişten günümüze insan, yaşamı boyunca yeni karşılaştığı birçok şeye ad vermektedir. “Ad kavramı çok eski dönemlerden beri insanlar için büyük önem taşımıştır. Yeryüzünde ad verme eyleminden yoksun tek bir topluluk ya da toplum görmek mümkün değildir” (Seher ve Çalışkan, 2016: 1004). Her toplum kendi kültürüne ait yeni adlandırmalarla dil gelişimine katkı sunmaktadır. Bu bakımdan her kültürdeki nesnelere çoğu kez işlevi aynı olsa da farklı bir adı bulunmaktadır.

Destan devrinde insanların *ad* almaları toplum önünde bir kahramanlık yapmalarına bağlıdır. İnsan, aldığı *isimle* yeni bir hayata başladığında henüz yeni bir sıfat elde edememiştir. “Adın bir başarıyı bir kahramanlığı sergilemesi sonucu alınması ve alınan bu adın o kahramanlıktan, başarıdan da izler” (Keskin, 2020: 54) taşıması lakap alma süreciyle ilgilidir. Günümüzde ise bu durum değişmekte ve çocuk doğar doğmaz ismi konulup kimliği verilmektedir. Ebeveynler çocuklarına isim verecekleri zaman birçok isim araştırması yaparak kendilerine göre en güzelini ve özelini aramaktadır. Bu sebeple anne rahminde ilk kıpırtılar başladığında isim düşünölmeye başlanmaktadır. Ad verilirken sadece anne ve baba değil çevredeki diğer insanlar da bu sürece dâhil olur. Evde dede-nine veya mahallede statü sahibi biri çocuğun adını verebilecek kişilerdendir. Ad verme geleneği bağlamında düşünöldüğünde kişinin adıyla var olduğu bilinmektedir. Bu açıdan “Toplumsal kimliği gösteren araçlar olarak isimler genelde tarihsel ve kültürel özgüllüğü simgeleyen kolektif bir hafızadan süzölüp gelmeleri nedeniyle, bir anlamda toplumsal dünyaya ve kimliğe referans olurlar” (Çelik, 2007: 6).

Türk ad bilimi, tarihi açıdan incelendiğinde konunun kaynak eserlere kadar gittiği görölmektedir. Bu bakımdan en önemli eserler arasında, Kaşgarlı Mahmud'un *Divânü Lûgati't Türk'ü*, Evliya Çelebi'nin *Seyahatnamesi*, Şemseddin Sami'nin *Kamûsü'l Âlâm'ı* örnek verilebilir. Sakaoğlu, *Türk Ad Bilimi* kitabında M. Şerafeddin Yaltekaya'nın yazısıyla önemli bir konuya işaret etmektedir. Yaltekaya, yazısında Türklerin genellikle kuvvetli ve bahadır şeylerin adlarını aldıklarını dile getirmiştir. Bunlar boğa ve maden birleşiminden meydana gelmektedir. Tay Boğa, Altun Boğa, Demir Boğa bu kapsamda alınan bazı isimlerdir. Yine yazarın dikkat çektiği başka bir husus ise Türk askerlerinin lakaplarının genellikle Seyfettin (dinin kılıcı) oluşudur (Sakaoğlu, 2001: 17-26).

İnsanlar adlarının yanı sıra toplumdaki davranışları, fiziksel-zihinsel özellikleri ve yaşadıkları olaylar sebebiyle yeni bir ad almaktadır:

“Lakaplarla ilgili ortak bir algının oluşması için de kişiyle ilgili sosyal, fiziksel, eylemsel veya psikolojik bir sürecin yaşanması gerekmektedir. Bu sürecin de üst ve alt kültüre bakan yönleri bulunmaktadır. Üst kültür, yerelliği aşarak bir ulus tarafından benimsenen bütün değerleri karşılayan bir terimdir. Alt kültür ise en genel anlamda egemen kültür içinde, bazı genel kültürel normlara uyum göstermekle birlikte kendilerine özgü davranış kalıpları geliştiren grupları tanımlamak için kullanılır” (Sağlam, 2020: 257).

Bu bakımdan lakaplar toplum ait olduğu kültüre ve bağlama göre değişiklik göstermektedir. (Keskin, 2021: 56). Bir başka deyişle “her hangi bir grup kültürünün üyesi olan birey aynı zamanda ortak kültürün taşıyıcısıdır” (Boyras, 1998: 110).

Lakap, kişiye toplum tarafından kültürün de uygun bulduğu şekilde verilen adlandırmalardır. Toplum insana lakap verirken birçok unsuru göz önüne alır. Bireyin içinde bulunduğu sosyal, kültürel ve ekonomik durum, çalıştığı iş, belirgin fiziksel özellikleri, tavır ve davranışları oldukça önemlidir:

“İnsanların nüfus cüzdanı sahibi olmadığı ve onların kimlik bilgilerini düzenli bir şekilde tutacak resmi kurumların bulunmadığı dönemde, insanları birbirinden ayırt etmede kullanılan en önemli özellik, genellikle toplum tarafından, değişik nedenlerle ve tabii gerçekliğin bir parçası olacak şekilde, insanlara verilmiş olan lakap ve yakıştırmalardır” (Özdemir ve Erdem, 2016: 249).

Toplum tarafından insana verilen lakap, kimlik kartı olma özelliği göstermektedir. Bir kişi için yapılan bir nevi etiketlemeler lakapların doğuşuna zemin hazırlar. Türk Dil Kurumu lakabı “Bir kimseye, bir aileye kendi adından ayrı olarak sonradan takılan, o kimsenin veya o ailenin bir özelliğinden kaynaklanan ad” (2011: 1572) şeklinde tanımlamaktadır. Lakaplar çoğu kez mizahi bir üslupla söylenmekte ve kişinin baskın olan özelliğini ön plana almaktadır. “Lakaplar/Takma adlar ise çoğunlukla, kişiden kaynaklanan

nedenlerle verilir. Bu noktada lakabın verilmiş sebebi adlandırma biçimini/tutumunu belirlemeye; lakabın kendisi de dil/düşünce ilişkisinin sırlarını çözmeye imkân verir” (Coşar, 1999: 27). Lakap, bazen kişiyle ömür boyu birlikte yaşar bazen de kendisinden sonra gelen aile bireylerine aktarılır. Bu aktarım sonucu bazı toplumlarda insanlar adlarıyla değil lakabıyla tanınmaktadır. Öyle ki kişiye kim olduğu sorulduğunda, lakabını söylemekte, ismini söylediği takdirde çoğu kez tanınmamaktadır. Bu açıdan lakap, bireyin kendisini tanıtmada oldukça önemli bir role sahiptir.

Çocukluk döneminde belirginleşmeye başlayan karakter ve topluma karşı gösterilen davranış çeşitliliği yeni bir adlandırmayı beraberinde getirir. Lakaplar, bireyin belirgin özelliğini fark eden insan tarafından takılmaktadır. Bu yeniden adlandırma süreci toplumun onaylamasıyla netlik kazanmaktadır. “Kişinin tutum ve davranışları, karakter özellikleri, mizacı, fiziki görünüşü, yaşama biçimi, özel zevkleri ve yeteneklerini karşılayan veya çağrıştıran türlü isim ve sıfatlar ona lakap olabilmektedir” (Coşar, 1999: 29).

Lakap, kimi zaman aşağılayıcı kimi zaman ise övgü dolu yapılarla insanlara verilmiştir. Toplum cezalandırmak istediği insana kötü bir lakap verirken sevdiği ve çıkar sağladığı birine iyi bir lakap vererek onu yüceltmektedir. Lakabın en fazla kullanıldığı yer ise kırsal yaşam alanlarıdır. “Lakaplar köy hayatının vazgeçilmez kullanımlarıdır” (Balcı, 2010: 177). Bu sayede köy halkında birçok insan adıyla değil lakabıyla tanınmaktadır. (Acar, 2015: 60). Kişinin tanınmasına aracı olan lakap, köy hayatında kendisinde daha fazla yer edinmektedir.

İnsanlar mensup oldukları etnik gruba (Laz, Çerkez, Kürt, Ermeni, Musevi, Arap); inançlarına (Müslüman, Hristiyan); bedensel özelliklerine (siyah-beyaz-sarışın, çekik göz, kel); boylarına (uzun-kısa); kilolarına (zayıf-şişman); cinsiyet özelliklerine (kız-erkek-dönme-kılıbık); mal ve mülklerine (fakir-zengin); sahip oldukları hayvanlarına (kedi, tosun, kuş); davranışlarına (cömert, cimri, mızıkçı, uysal) ve yaşadıkları yere (dere kenarı, ova, dağ başı) varıncaya kadar birçok özelliğinden hareketle lakap almaktadır.

Kişinin doğumundan itibaren takip eden süreçte başından geçenler veya maruz kaldıkları yani tecrübelerinin kendisine uygun lakabın konulmasında belirleyici olduğu tespit edilmiştir. Lakabın kişide beğenilen özellikleri ön plana çıkarması durumunda adın yerine geçtiği, cezalandırma olarak verildiğinde ise kızgınlığa yol açtığı gözlenmektedir. Bu açıdan kişilerin atasözlerine uygun olan tavırlarında, “Adın çıkacağına canın çıksın” veyahut “Ne oldum dememeli, ne olacağım demeli” şeklindeki bakışında hayat boyu başına güzel ya da çirkin olayların gelebileceği vurgulanmaktadır. Yine lakabın verilmesinde meydana gelen yaşantı kişisel bir anlatıyı da temsil etmektedir. Lakabın hangi olaydan hareketle verildiği, kişinin neden o lakaba layık görüldüğü çoğu zaman bu anlatının içerisinde yer almaktadır. *Erasmus, Deliliğe Övgü* kitabında lakapların toplumda yerini ve önemini sorgulamaktadır. Ona göre insanlar bir lakaba veya unvana sahip olmak için çoğu kez komik bir duruma düşmektedir: “İnsan adına bile layık olmayan kimselere takılan şu isimler, şu lakaplar, yapılan tanrısal törenler, en iğrenç zalimler için yapılan o aleni tanrılaşmalar, bütün bu şeyler, ne kadar alay edilse yine de az olan komik delilikler değil midir?” (Erasmus, 2008: 56).

Yaşantının ya da hayallerin ürünü olan edebiyatın en önemli kaynaklarından birisi de insandır. Genel anlamıyla bir yaşam mahalli olan sokakta cereyan eden olaylarda kişiyi adının ve neden o şekilde anıldığının önemli bir yeri vardır. Halk anlatıları olan efsane, masal, destan, hikâye ve fıkra gibi türlerde kahramanların tişleşme süreci ve adlandırmaların ardında çoğu kez bir veya birkaç özelliğın izi görülür. Kahraman kendisinde eksik olan ya da sahip olduğu bir özelliğinden hareketle adlandırılır. Anlatı kahramanları iyi ya da kötü özelliklerinden dolayı adlandırılırken ya ödüllendirilir ya da cezalandırılır. Dolayısıyla kahramanların adlandırılma sürecinde bağlamsal özelliklerin yadsınamaz bir yeri vardır. Birkaç örnek vermek gerekirse tipleri kendisine lakap olan adlandırmaları şöyledir: Yatalak Mehmet, Oduncunun Kızı, Bostancı Dede, Kahveci Güzeli, Keloğlan, Köse, İhtiyar, Cüce, Koroğlu, Deli Karçar, Deli Dumrul, Dede Korkut, Karaçuk Çoban, Sarı Çoban, At Ağızlı Aruz, Kısırca Yenge, Boğazca Fatma, Azgın Dinli Şöklü Melik, Yaralı Mahmut, Mecnûn, Hoca Nasreddin, Bektaşî.

Halk anlatıları yanında geleneklerin modern edebiyata yansımaları da bilinmektedir. Bu açıdan roman ve hikâye kahramanlarının adlandırılmasında da lakapların önemli bir yeri vardır. Çalığışu, Yatık Emine, Kuyucaklı Yusuf, Yaban, Kınalı Yapıncak, Kız Tevfik, Küçük Paşa, İnce Memed gibi adlandırmaların temelinde de yukarıda bahsi geçen özellikler bulunmaktadır.

Çalışmanın örneklemini oluşturan Refik Halid Karay, birçok hikâyesinde lakap kullanmaktadır. Refik Halid Karay, Anadolu'daki insanları kimi zaman olumlu kimi zamansa olumsuz özellikleriyle anlatmıştır. Hikâyelerinde mizahi bir dil kullanan Karay, sıklıkla insanların zaaflarını dile getirmiştir (Tosun, 2018: 52). Bu güldürü ve eleştiri ruhuyla lakapların varlığı oldukça dikkat çekmektedir. Refik Halid'in Kirpi lakabını alması bu eleştiri ve mizahi ruhun varlığını ortaya koymaktadır.

Makale kapsamında lakaplar dört ayrı başlık altında incelenecektir. Bu başlıklar mesleklerine göre, toplumsal ödüllendirme, toplumsal cezalandırma ve cinsiyete göre yapılmıştır. Gurbet Hikâyelerinden toplamda 6, Memleket Hikâyelerinden 7 hikâye incelemenin örneklemini oluşturmaktadır.

1. Mesleklere Göre Verilen Lakaplar

Meslek, kişilerin yaşamlarında etkili olduğu kadar adlarına da yerleşmektedir. Bir kişinin çalıştığı iş kolu zamanla onun adına dönüşür. Bu durumda, kişi artık adıyla değil toplumdaki değer gördüğü/göremediği mesleği ile anılmaktadır. Refik Halid Karay birçok hikâyesinde karakterlerine farklı lakaplar vermiştir. Bu durum yazarın mizahi bir dille oluşturduğu hikâyelerinde mevcuttur. Yazar farklı adlandırmalarla toplumda belirgin olan bireyleri kurmaca dünyaya dâhil eder.

Eskici hikâyesinde, ayakkabı tamircisi olan Eskicinin adı verilmeyerek özellikleri sıralanmıştır. Hikâyede ayakkabı tamircisi “Eskicide saç sakal dağınık, göğüs bağır açık, pantolonu dizlerinden yamalı, dişleri eksik ve suratı sarı, sapsarıydı; gözlerinin akına kadar sarıydı” (Karay, 2016: 17) şeklinde tanımlanmıştır. Hikâyede Hasan'ın geçmişindeki ana dilini özlemesi ve eskici ile konuşması geçmişe dair bir özlem duygusunu içerir. Eskici, geçmişe duyulan özlemlerin bir sığınağı olma görevini üstlenmiştir. Eskici çocuğun gözünde şu şekilde betimlenmektedir: “İstanbul'da gördüğü maymun gibi avurdandan çıkarıp ayakkabıların altına çabuk çabuk mıhlaysına, deri parçalarını, pis bir suya koyup ıslatışına, mundar çanaktaki macuna parmağını daldırıp tabanlara sürüşüne, hepsine bakıyordu. Susuyor ve bakıyordu” (Karay, 2016: 17). Mesleği kunduracılık olan bir kişinin yaptığı iş, dış görüntü ve giyim kuşamından hareketle eskici olarak adlandırılmaktadır. Eskicilik, günümüzde ikinci el eşya satıcıları veya hurdacılara verilen lakaptır. Bunun bir kunduracıya verilmesi görsel algının bir sonucudur. Dolayısıyla kişilerin ayakları altında eskiyen pabuçlar tamircisine eskici lakabının verilmesinde etkili olmuştur.

Antikacı adlı hikâyede Şeyh Efgani olarak anılan kişi Türk için şüpheli bir şahıstır. “Gayet muntazam, hatları nazik, teni beyaz ve mat bir çehre; gözleri adeta mavi ve saçları sarışın, ensesinde gür ve pembe bir kan tabakasının kuzey insanlarını ve Anglosaksonları hatırlatan feyzini görmekteyim. Bu renge cenupta ve Asya'da rastlanmaz” (Karay, 2016: 22). Antikacının değerlendirilmesi yönündeki yorumlar kişinin işi üzerine olur.

Hikâyede antikacının yaptığı iş ortamı kişinin kendisiyle bütünleşmiştir. Bu durumda mekân, insan üzerinde tesir eder. Kişinin aynı zamanda şeyh olması ise dini bir simge olarak antikacı kimliğinin yanında yer alır. “Sesin geldiği tarafa yürüdük. Yer minderlerinde, antikalara gömülü gözlüklü bir adam oturuyordu; saçları sakalına karışmıştı; başında türbe çuhası renginde, koyu yeşil bir kumaş sarılmış acayip bir külah ve sırtında koyun pöstekisinden kolsuz bir hırka vardı” (Karay, 2016: 21).

Antikacılık mesleği tarihi ve ekonomik bakımdan değerli olan eşyaların satılması esasına dayanır. Satılan eşyaların çoğunun hikâyeleri vardır. Antikacı eşyaları pazarlarken bu hikâyeleri anlatarak satın alan kişiyi kolay yoldan ikna eder. Antikacılık nadir ve kıymetli eşyaların pazarlanması bakımından toplum nazarında olumlu ve prestijli bir meslektir.

Refik Halid Karay'ın diğer bir karakteri olan kişi aynı zamanda hikâyenin adı olan Dişçi'dir. Toplumda mesleklerin kişiye etiket olarak verilmesi bu hikâyede farklılık gösterir. Hikâyede dişçi düşmana karşı savaşıyor, düşmanın dişini söken kişi olarak tanıtılır. “Ben dişçi değilim’ diye başladı, ‘diş sökücüyüm, mükemmel sökerim, sağlam dişleri sökerim, hem çatır çatır sökerim. Şöyle büke kıvıra, ırgalaya ırgalaya, çene kemiklerini dağıta, parçalaya” (Karay, 2016: 96). Hikâyede dişçinin bu mesleğe kendini adama sebebi düşmanları tarafından dişlerinin çekilerek öldürülmeye çalışılması ve bir köşeye bırakılmasıdır. Lakabın oluşması ise bir başarı sonucu olur. Dişçilik, gelenekte usta çırak ilişkisiyle var olan bir meslektir. Herhangi bir nedenle çenesinde ve dişlerinde tedavi ihtiyacı duyan kişiler dişçiye gider. Bu açıdan bakıldığında dişçilik

toplumda değer gören bir meslek grubudur. Yalnız hikâyede altın diş kavramına gönderme yapılarak statü, soygun ve definecilik kavramlarına dikkat çekilmektedir. Anadolu’da vefat eden kimselerin mezarları açılarak altın dişlerinin çalınması hadisesine bakıldığında hikâyede dişçilik mesleğiyle anılan kişinin başından geçenler anlaşılabilir.

Refik Halid Karay’ın *Garaz* hikâyesinde yer alan Çerçi Halil mesleğine göre lakap alan bir diğer kişidir. TDK’ya göre Çerçi, “Köy, pazar vb. yerlerde dolaşarak ufak tefek tuhafiyeye eşyası satan kimse, bazı bölgelerde tuhafiyeci” (2011, 522) anlamlarına gelmektedir. Çerçi Halil ise esnafılık yaptığı yıllarda bu isimle anılır. İstanbul’a gidince değişen Halil şu şekilde betimlenir: “Kasketi atmış, başına siyaha yakın, kadifemsi bir şapka geçirmişti; pantolonu, baldırlarından kopçalı ve büzmeli değildi artık... Mintanı da bırakmış kravatlı gömlek giyiyordu. Ayakkabıları iki renkli, pırl pırlıdı” (Karay, 2015: 179). Değişim içerisinde kaybolan Çerçi Halil, ekonomik sorunları sebebiyle tekrardan köyüne döner. “Çerçi Halil bu son günlerinde, birdenbire eskisinden hasis, meteliğin hesabını arar, sorar bir duruma geldi. Ne varsa sattı; kürklerinden başlayarak apartmanın perdelerine, kadınların iç çamaşırlarına kadar” (Karay, 2015: 181). Hikâyede Çerçi Halil’in köy-şehir hayatı ve mesleği dikkat çekmektedir. Çerçi Halil, görünüşte mesleğinden memnun değildir. Köyünde çerçilik yoluyla kazanç elde etmiş ve şehre göçmüştür. Ancak hazıra dağ dayanmaz düşüncesi gereği birikimi tükenen Çerçi Halil’in köyüne avdeti, meslek-lakap ilişkisinin insan yaşamında ayrılmaz olduğunu, kişinin lakabından kurtulamadığını göstermesi bakımından önemlidir.

2. Ceza Olarak Lakaplar

Lakabın ödül ve ceza verme ile olan ilişkisi lakap vermede önemli bir boyutta karşımıza çıkmaktadır. Toplumda bir insanın yetersiz görülmesi, küçük düşürülmesi ve ötekileştirilmesi kişiye verilen en büyük cezadır. Buna bağlı olarak insanlar niteliksiz, yetersiz ve başarısız olarak yeniden adlandırılmıştır. Hobbes’in Üstünlük Kuramı çerçevesinde kişinin kendisini diğerlerinden üstün görmesi gülmeye ilişkilendirilmektedir. (Eker, 2014: 42). Bu durumda gülme gibi cezalandırmada da üstünlük kavramı dikkat çekmektedir.

İnsanlar, çevresindeki bireyleri aşağılamak ve övmek için çeşitli lakaplar vermektedir. Ceza olarak verilen lakaplar da çoğu kez insanın toplumdaki uzaklaşmasına neden olmaktadır. Bu durumdan kurtulmak isteyen insan kendisini topluma ispat etmek için çabalar. Refik Halid Karay’ın hikâyelerinde toplum tarafından cezalandırılarak lakap alan birçok insan bulunmaktadır. *Keklik* hikâyesinde buna örnek durumlar söz konusudur. Hikâye kahramanı Zülfü, çocukken yaşamış olduğu bir kaza sebebiyle tek gözünü kaybeder ve köy halkı ona bir lakap takar.

“Çocukken, ağzından dolma bir tüfekle avlandığı sırada kendi kendisini yaralamış, bir gözünü kaybetmişti. Bunun intikamını şimdi, tek gözüyle biteviye kuş peşinde dolaşarak çıkarıyordu. Fakat çocukluğunda yaptığı ilk kazalı av ona fena bir lakap takmıştı; halk arasında Kör Zülfü diye anılırdı”(Karay, 2016: 47).

Bu durumdan dolayı Zülfü, bu lakabını benimseyemez ve bu lakabın etkisinden kurtulmaya çalışır. Bedensel engeller, eksikler, uzuv kayıpları doğuştan olabileceği gibi bir kaza neticesinde de meydana gelebilir. İnsanın hayatta neyle sınanacağı veya neye maruz kalacağı yaşanmadan bilinemez. Toplumsal adlandırmalarda yapılan yakıştırmalar kişinin görünüşünü temel alarak yaşadığı eksikliğe ad olmaktadır. Bu bir yanıla kişinin üzüntüsünü ad olarak yüklenmesidir.

Bir kişinin aldığı lakabı kabul edip etmemesi önemli bir veri kaynağıdır. Kimi zaman olumlu kimi zamansa olumsuz çağrışım değeri gösteren lakaplar için farklı tavırlar mevcuttur. Olumsuz tanımlama içeren lakaplar, kişinin ardından ya da yüzüne söylenmektedir. Burada önemli olan lakabı alan kişinin vereceği tepkidir (Karataş, 2016: 880).

Memleket Hikâyeleri kitabında yer alan *Koca Öküz* hikâyesinde de Cavga Rıza aşağılamaya maruz bırakılan diğer bir karakterdir. Cavga Rıza hikâyede kötü ve gizli işler yapan biri olarak anlatılır. Cavga halk arasında bir çeşit karga olarak kabul edilmektedir. Köyün kasabı olan Rıza, aynı zamanda başka işler peşindedir. Cavga lakabı Rıza’nın isminin önüne geçmiştir. “Cavga Rıza derler, yarı sersem bir kasap vardı; onu buldu: Gecen gün bir öküz aldım, hurdaymış, işe yaramadı, sana aldığım paraya satayım... dedi. Cavga

Rıza -cavga, bir cins aptal karganın oralarca adıydı- iki mecidiye eksiğine de razı oldu” (Karay, 2015: 55). Hikâyede Hacı Ağa, Cavga Rıza'yı kandırmak niyetiyle ona öküzü satar. Ancak işten karlı çıkan Cavga Rıza olur. Bir kişinin günlük yaşamda hâl ve tavırları, insani ilişkileri, sözünün eri olması veya namertliği toplumda karşılık bulur. Cavga Rıza, kendince uyanık ve sivri zekâlı biridir. Basit ayak oyunları ile ticarete karlı işler yapabileceğini düşünürken adı Cavga olmuştur.

Küs Ömer adlı hikâyenin lakap alan kahramanı Küskün veya Küs Ömer şeklinde geçmektedir. Ömer, hikâyede yaşadığı olumsuz olaylar sebebiyle kendisini her şeyden çeken biri olduğu için bu lakabı almıştır:

“Ömer herkese benzeyen bir adam değildi ki meraklanmasın, korkmasın. Önceleri arabacılık ederdi. Fakat bir kere, göçmen Hüsmen'in doru atları onunkileri geçmiş ve bu olay eve dönüşte ahıra sokmadan beygirleri de, yaylıyı da pazara çıkarmaya, bir daha eline araba dizgini almamaya sebep olmuştu. Çocukluğunda, güreşirken, sırtım yere geldi diye başını alıp bütün bir yaz, kasabaya uğramadan bir başına kırlarda dolaştığını, bağlarda çakal gibi yatıp kalktığını, adam yüzü görmediğini bilenler hikâye ederdi. Aslında bunun için adına "Küs Ömer", "Küskün Ömer" derlerdi.” (Karay, 2015: 87).

Hikâyenin sonunda Ömer'in herkese küsmesi ve yeni evlendiği Zehra'yı bırakarak gitmesi bu lakabın verilmesini pekiştirmektedir. İnsani ilişkilerde karşılıklı etkileşim, konuşma ve davranış kalıpları kişilerin duygularını yönlendirmektedir. Bazı insanlar alıngan ve hassas oldukları için herkesçe sıradan görülen bir olaya aşırı tepkiler verebilmektedir. *Küs Ömer* hikâyesinde kahramanın yaşadığı olaylara yönelik aldığı tavır bununla ilgilidir. Küs Ömer, toplumdan kaçarken kendi iç dünyasına yönelir.

Yatır adlı hikâyede İlistir Nuri, lakabını yüzündeki deliklerden almaktadır. İlistirin kelime anlamı süzgeçtir. Nuri'nin bu şekilde bir lakap alması bir nevi aşağılama özelliği göstermektedir. Yüzünde oluşan çukurların toplum tarafından olumsuz olarak görülmesi bu lakabı almasına sebep olmuştur. “İlistir, memleket dilinde süzgeç demektir. Bu takma ad belki yüzünün delik deşik denecek kadar çiçek bozuğu olmasından verilmişti. Vaktini kahvelerde, gezmelerde, rakı âlemlerinde geçirir, işsiz güçsüz yaşardı” (Karay, 2015: 105). Fiziksel özellikleri sebebiyle lakap alan birçok insan bulunmaktadır. Bu durumda kişiler genellikle olumsuz özellikleriyle anlatılmakta ve buna uygun lakaplar almaktadır. Kişilerin fiziksel kusurları sebebiyle almış olduğu lakaplar cezalandırmanın bir başka boyutudur.

3. Ödül Olarak Lakaplar

Ödüllendirme, tıpkı cezalandırma gibi insan eylemlerinin sonuçlarına bağlı olarak gerçekleşmektedir. İnsanlar geçmişten bugüne göstermiş olduğu başarılar sebebiyle ödüllendirilmektedir. Bu durum genellikle toplumun gelenek ve göreneklerine uygun davranış sergileyenler için geçerli bir süreci kapsamaktadır. Sorumluluk duygusu, aidiyet, sosyal ilişkilerin iyi olması topluma hoş gelmekte ve insan bu gerekçeler sebebiyle ödüllendirilerek yeni bir lakap almaktadır.

Keklik adlı hikâyede bir gözünü kaybeden Zülfü, köy halkı tarafından cezalandırılıp Kör Zülfü lakabıyla anılmaktadır. Bu lakaptan kurtulmak isteyen “Kör Zülfü, bundan kurtulmak için bir çare buldu, hacca gitti ve dönünce artık Hacı Zülfü Ağa oldu” (Karay, 2016: 47). Toplumun nazarında hacca giden bir kimsenin hacı olması bir statü göstergesidir. Zülfü, hacca giderek bu statünün gerekliliğini yerine getirmiş ve *olumsuz-cezalandırıcı* Kör lakabından kurtulmuştur. Bu durumda toplum Kör Zülfü'ye Hacı Zülfü Ağa diyerek ona saygı duyar ve onu ödüllendirilir. Zülfü ise ilk lakabından kurtulmanın mutluluğunu yaşar. Bu hikâyedeki durum incelendiğinde lakapların değişebileceği görülmektedir. Olumlu-olumsuz lakap değişimleri kişinin yaşantısıyla ilgilidir.

Hacı lakabı konusunda bir başka hikâye de *Koca Öküz*'dür. Bu hikâyede gözü açık olan Hacı Mustafa Ağa zenginliği ile meşhurdur. Hacı lakabıyla anılan Mustafa'ya tüm köy halkı saygı duyar:

“Bakracımı doldurup kasabaya indiğini gören köylüler: Hacı Mustafa bir tas götürür, bir tulum getirir!” derlerdi. Doğrusu da öyleydi... Uğrayıp içeriye canlı cansız her hafta bir hediye bıraktığı kapıların koruması ile tarhalarını başkalarının zararına genişletmiş, su vakfına mütevellî olmuş, eski vergi borçlarını kapatmıştı. Mustafa'nın evine tahsildar uğrayamaz, jandarma sokulamazdı. Herkes, sevmeyenler, çekemeyenler bile ondan saygıyla söz ederler, "Hacıağa" derlerdi” (Karay, 2015: 51).

Bu durumda Mustafa'nın iki lakabının olduğu göze çarpar. İnsanlar için Mustafa Ağa ve Hacı Ağa hem saygının hem de dinin bir göstergesidir. Bu karakter, istediği her işini yaptıran, saygı ve hürmet gören, kirli ve düzensiz işlerde eli eteği olan birisidir.

Yatık Emine adlı hikâyede yer alan önemli bir karakter Sabri'dir. Hikâye içerisinde bu kişi "Teğmen daha yeni okuldan çıkmış, pembe, sarışın, tüy gibi ince, güzel endamlı bir delikanlıydı. Okulda adı "Dal Sabri" (Karay, 2015: 11) şeklinde tanımlanır. Fiziksel özelliklerinin güzelliği sebebiyle bu lakabı alan Sabri, aynı zamanda hikâyenin ilerleyen bölümlerinde Emine'ye yardım etmektedir. "Devirden dönen Dal Sabri bir aralık merhamete geldi, kendi tayınından günde bir ekmek vermek üzere fırıncıya emir gönderdi. Emine, teğmenin bu ekmeğinden sanki ayrı bir tat buluyordu" (Karay, 2015: 34-35).

4. Cinsiyet Kimliğine Göre Lakaplar

İnsanların toplumsal etkileşimleri lakaplarda önemli bir boyuttur. Toplumsal cinsiyet rolleri veya sosyal normlar yaşamı düzenleyici örtük kurallar sistemidir. Erkek ve kadının toplum tarafından belirlenen bazı davranış kalıpları mevcuttur. Kadın bazen cinsel bir kimlik olarak görülmekte ve ona yönelik lakaplar almaktadır. Toplumla uyum sağlamak adına her insandan kendisine biçilen davranış modellerine uygun bir hayat sürmesi beklenir (Özdemir, 2010: 103). Toplumsal cinsiyet rolleri, kadın, erkek, eş, koca olmayı, kısacası öğrenilmiş cinsiyeti ve kültürle olan ilişkisini keşif sürecidir.

Refik Halid Karay'ın hikâyelerine toplumsal cinsiyet rolleri açısından bakıldığında çeşitli örnekler dikkati çekmektedir. Hikâyelerde birçok kadın farklı lakaplar almıştır. *Yatık Emine* adlı hikâyede öteki konumunda olan kadın lakabını şu şekilde açıklar: "Benim, dedi, adım Emine, babamın adı Abdullah, anamınki Hürmüz... üç yüz yirmide doğmuşum, Rumi hesap, hamidiyemde öyle kayıtlı imiş, kâğıdıma Yanık Emine yazmışlar amma o yanlış, bana Yatık Emine derler" (Karay, 2015: 14). Her yaşadığı yer Emine'yi kendi bünyesine kabul etmez.

Dışlanan Emine, toplumun her dediğini yapan bir anlamda her söze yatan bir kimlik olarak görülür. "Daha iki saat önce, içinde ölü yatan temizlenmemiş bir yatağa onu soktular. Bayıldı, kaldı... İşte bunun için, böyle her zora katlanıp ne yapılsa sızılıtsız boyun eğdiğinden Emine'ye, Yatık Emine derlerdi" (Karay, 2015: 19). Emine, lakabını cinsel bir kimlik oluşturma sürecinde alır. Toplumun kadına yüklediği bekâret olgusunun dışında yer alan Emine, yaşadıkları sebebiyle Yatık lakabını alır. Toplum içerisinde "Hiç şüphe yoktu ki günah yoluna sapan bu kadın, memleketlerinde ahlakını değiştirecek, doğru yolu bulacaktı; bunun hayrı, sevabı onlara idi. Kırk yıl kötü, bir gün tövbe" (Karay, 2015: 15) olarak değerlendirilir. Lakabı ister yanık ister yatık olsun, Emine'nin toplum nazarında adı kötüye çıkmıştır.

Hikâyede aldığı lakapla anılan Emine *cinsel bir kimlik olarak bakışlarıyla* anlatılır. Gözlerin cinsel bir obje olarak kullanılması, bakışların herkesi etkileyen bir yapıda olmasını gözler önüne serer. "Emine zayıf, çelimsiz bir kadındı; fakat çirkin değildi. Duru beyaz, ufacak yüzü üstünde birbirine uygun insanı şaşırtacak kadar kara, kapkara ve parıl parıl iki gözü vardı. İnsan gözünden çok bunlar kafese konmuş vahşi, yırtıcı hayvanların içleri hırs ve haşinlikle dolu, gösterişli, fakat yılgın, ürkek gözlerine benziyordu. Bu gözlerin en önemli özelliği dişiliği idi; hırsını bir türlü yenemeyen, bir türlü cinselliği bastırılmayan bir kısrak bakışıyla erkekleri süzerken insanın, damarlarına bir ılık duygu yayardı. Bu etkiyi kendinde duymayan yoktu" (Karay, 2015: 17). Bu durumda Emine herkesçe beğenilen, arzulanan ve hoş vakit geçirilmek üzere talep edilen bir kadın olsa da toplumda kabul görmeyen, dışlanan biri olarak hikâyede Yatık lakabını alır.

Koca Öküz hikâyesindeki kahraman ise Çiçek Emine lakabını taşır. Çiçek Emine toplumun onda gördüğü bastırılmış tazeliği, güzelliği ve süsü yansıtan biridir. Emine adıyla adeta bir çiçektir ve lâkabı letafetinden gelmektedir.

"Kasabanın, evi basıla taşlana dillenmiş en namlı kahpesini, Çiçek Emine'yi bir gece atına almış köye getirmişti. Asıl karısı beşik, ocak başında, gübreler içinde, öküzler, mandalar arasında evin kaba işlerini görürken Çiçek Emine, Hacı'nın dizleri yanında kötürüm olmuş bir kart kedi gibi esniye uyuya tembel tembel vakit geçirir, başında altın dizili, inci işlemeli fesi, ayağında servi, karanfil resimli çorapları, sırtında bir yolu sarı bir yolu pembe, kumaş fıstını gelin gibi yaşardı. Bu davranışa ne köy halkı, ne oğlu ses çıkarabiliyordu" (Karay, 2015: 51).

Emine elini hiçbir işe değdirmeyen biri olarak çiçek gibi bir hayat yaşar cümlesinin fiziksel görüntüsünü sunar. Kadının ruhu ve dişil imgesi güzellikleri çağrıştırır. Kadına Irmak, Damla, Çiğdem, İrem, Yonca, Başak vb. adlar verilmesi bu güzellik imgesiyle ilgilidir. Bunun karşılığının erkeklerde Arslan, Alp, Eren, Han, Kağan şeklinde olduğu söylenebilir.

Kadında var olan güzelliğin bir yansıması yani cinsel kimliğe göre verilen bir diğer karakter ise Sarı Bal'dır. Toplumda cinsel bir arzu uyandıran Sarı Bal, köy içerisinde olumsuz bir tavırla ele alınmaktadır.

“İşte "Sarı Bal" bu idi. Çatık kaşları altında şurup gibi tatlı, hoş kokulu sanılan, insana öpmek, koklamak isteği veren iri, mavi gözleri vardı. Bunlar, bir kaynak gibi hep parlak ve nemli duruyordu. Aslında gözleriyle kaşı, bir de minimini, sivri bir sıra mermer beyazlığındaki dişin dizildiği iri ve kırmızı ağzı güzeldi; başka seçme hiçbir yeri yoktu. Yalnız bütün vücudunda, o iri, endamlı dökme kehribar vücudunda öyle bir sokulmak, sürtünmek, bir kedi gibi mırıldana mırıldana yaltaklıklar etmek yeteneği göze çarpardı ki işte bu hal, kasaba çapkınlarının uykularını kaçırır, akıllarını alırdı. Belki "Şehriban" kadar "Fadik" kadar oyunda hünerli değildi. Fakat sesi kulaklara değil, doğru yüreğe çarpır; yüreğe işlerdi” (Karay, 2015: 69).

Almış olduğu bu lakap, kadının cinsel özelliklerinin belirginleşmesi ile ilgili bir durumdur. Kimi lakaplar ismin önüne geçmektedir. Bu durumda Sarı Bal artık yeni bir isim olarak hikâyede varlığını korur ve bir üne kavuşur. “Kasabaya özgü bir tür Sarı Bal'ın övgüsü ise ta buraya kulağımıza geldi” (Karay, 2015: 75).

Toplum içerisinde kadının evlenip, aile hayatı kurması önemlidir. Kadın bekârlığında birçok kişi tarafında adlandırmalara tabi tutulur. Zira bekâret kavramı bu durumla ilgilidir. Kadın, evlilik hayatı iyi gitmediğinde boşanmaya karar verir. Bu toplumun kabul etmek istemediği bir süreçtir. Bu durumdaki kadının “dul” olarak etiketlenmesi kişinin aşağılanması ile aynı doğrultudadır.

Gözyaşı hikâyesinde anlatılan kahraman, Dul Ayşe'dir. Hikâyede üç çocuğu ile savaş zamanında yalnız kalan bir kadın anlatılır. Hikâyede anne kimliği baskın olan kadın, Ayşe Anne yerine Dul Ayşe olarak anlatılır. “Dul Ayşe de hazırdır; bir atın üstündedir. Terkinde, beş yaşındaki oğlu, belinden sımsıkı sarılmış, önünde üç yaşındaki kızı bir kuşakla dizlerinden eğere bağlı, kucagında bir yaşına basmayan yavrusu uykuda” (Karay, 2016: 43). Ayşe'nin hikâyede çocuklarını kaybetmesi yalnızlığının başlangıcı olur. Ayşe yalnız bir yaşamın, mücadelecî bir ruhunu hikâyeye boyunca devam ettirir. “Ayşe, yavrularına sarılarak ölmeyi, artık, atın ve kendisinin kudretsizliğine bakarak fena bulmaktadır. İçindeki en dehşetli korku şimdi budur” (Karay, 2016: 43). Dul Ayşe lakabı toplum tarafından cinsel bir kimliğe verilir.

Sonuç

Refik Halid Karay, genel olarak birçok hikâyesinde karakterlerine lakaplar vererek kurmaca bir yaşamın içinde düzen sağlar. Bu bir bakıma yazarın eleştirel ve mizahi yönünün ön planda olması şeklinde değerlendirilebilir. Yazarın karakterlerine lakap vermesini sağlayan toplumun insana yüklediği roller olmuştur. Toplum, kahramanın dikkat çeken özelliğine göre lakap vermektedir.

Sosyal hayat içerisinde olumsuz bir lakap alan kişiler genellikle hikâye içerisinde bu lakaptan kurtulma çabasına girmiştir. Yazarın, lakap verirken insanların aşağılama tavrının karakterlerin adına gönderme yaparak göstermesi bu durumla aynı doğrultudadır. Refik Halid Karay Gurbet ve Memleket Hikâyelerinde birçok alandan kişiye ve lakaba yer verir. Mevcut hikâyelerde mesleğine göre lakap alan birçok karakter birçok bulunmaktadır. Eskici, Antikacı Şeyh Efgâni, Dişçi ve Çerçi Halil söz konusu yaptığı mesleklere göre lakap alan kişiler olarak kalır. İnsanlar yaşamı boyunca başarı elde etmek isteyen bireyler olarak düşünülür. Bu durumda toplumda saygınlık görme, ödüllendirme, takdir edilme gibi duyguları yaşamak isterler. Hikâyeler içerisinde bu konumda olan bazı karakterler mevcuttur. Zira *Keklik* hikâyesinde Kör Zülfü bu lakaptan kurtulmak için hacca giderek Hacı Zülfü Ağa olur. *Koca Öküz* adlı hikâyede Hacı Mustafa böyle bir ödüllendirmenin lakabıdır. Yatık Emine adlı hikâyede yer alan Dal Sabri ise olumlu özellikleri olan ve fiziksel olarak beğenilen bir lakap alır. Toplumun cezalandırdığı birçok karakter ise Kör Zülfü, Kâfir Urfalı, Cavga Rıza, Kös Ömer ve İlistir Nuri'dir.

Kadının toplum içerisinde sahip olduğu birçok alan mevcuttur. Bekâretini koruması konusunda toplumsal beklenti ve baskıya maruz kalan kadın, bu beklentinin dışına çıkması durumunda olumsuz bir

şekilde değerlendirilmekte ve yaftalamaktadır. Bu durumda lakaplarıyla cinsel kimlikleri birleşen karakterler Yatık Emine, Çiçek Emine, Sarı Bal, Sitti Afife ve Dul Ayşe'dir. Toplum tarafından insanlara verilen lakaplar birçok özelliğe göre sıralanmıştır. Refik Halid Karay, gerçekçi bir yapıyla eserlerinde bu lakapları ön plana almıştır. Sanatçı lakapları kullanırken aynı zamanda doğrudan toplumu anlatmaktadır.

Kaynaklar

- ACAR, M. T. (2015). *XX. Yüzyıl Türk Romanında Engelli Karakterlerin Küçük Ağa Ve Köyün Kamburu Romanları Çerçevesinde Değerlendirilmesi*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- BALCI, M. (2010). "Hiçbir Yer Romanında Dil Üslup ve Anlatım Özellikleri". *Bellekten*, C. 58, S.1, 165-182.
- BOYRAZ, Ş. (1998). "Lakaplar Konusunda Bazı Dikkatler ve Bir Yöre Örneği". *Türklük Bilimi Araştırmaları*, S. 7, 107-138.
- COŞAR, A. M. (1999). "Trabzon'da Kullanılan Lakaplar Üzerine Bir Derleme-Değerlendirme". *Türk Dili Araştırmaları Yıllığı-Bellekten*, C. 47, 26-40.
- ÇELİK, C. (2007). "Bir Kimlik Beyanı Olarak İsimler: Kişi İsimlerine Sosyolojik Bir Yaklaşım". *Sosyoloji Araştırmaları Dergisi*, C. 10, S. 2, 5-21.
- ERASMUS, D. (2008). *Deliliğe Övgü*. (Çev.: Hasan İlhan), Ankara: Alter Yayıncılık.
- KARAY, R. H. (2015). *Memleket Hikâyeleri*. İstanbul: İnkılap Yayınları.
- KARAY, R. H. (2016). *Gurbet Hikâyeleri*. İstanbul: İnkılap Yayınları.
- KARATAŞ, P. (2016). "İlçe ve Ailenin Sözlü Tarihi Bağlamında Kalecik İlçesinde Lakaplar". IV. Kazan Uluslararası Halk Kültürü Sempozyumu Bildiriler Kitabı, 877- 883.
- KESKİN, A. (2020). *Türk Kültüründe Lakaplar*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- KESKİN, A. (2021). "Adbilim Odağında Lakaplar ve Lakaplarla Karıştırılan Başlıca Terim ve Kavramlar". *Avrasya Terim Dergisi*, C.9, S. 2, 54-62.
- ÖĞÜT-EKER, G. (2014). *İnsan Kültür Mizah*. Ankara: Grafiker Yayınları.
- ÖZDEMİR S. ve ERDEM R. (2016). "Akademik Örgütlerde İdarî Personel Arasında Kullanılan Lakaplar Üzerine Bir Çalışma". *Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, S. 25, 247-261.
- ÖZDEMİR, M. (2010). "Türkiye'deki Reklâmlarda Toplumsal Cinsiyet ve Sunumu". *Millî Folklor*, Y. 22, S. 88, 101-111.
- SAĞLAM, M. H. (2020). "Fakir Baykurt'un Köy Romanlarında Lakaplar". *Cumhuriyet Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, C. 44, S. 1, 255-280.
- SAKAOĞLU, S. (2001). *Türk Ad Bilimi*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- SEHER Ş. ve ÇALIŞKAN E. (2016). "Türk Folklorunda Lâkap Verme geleneği: Bartın Örneği". *Celal Bayar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, C. 14, S. 3, 103-116.
- TOSUN, N. (2018). *Öykümüzün Kırk Kapısı*. İstanbul: Dedalus Kitap.
- TÜRK DİL KURUMU. (2011). *Türkçe Sözlük*. (Haz. Ş. Akalın vd.), Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

HIDDEN GEM IN CHRISTOPHER ROBIN'S JUNGLE THE BIRTH OF WINNIE THE POOH: A CONTENT ANALYSIS

Büşra ERGİN* & Esra ERGİN & Huriye HAMARAT*****

Abstract

The study was carried out in order to examine the suitability of the film "Goodbye Christopher Robin" about Christopher Robin Milne's biography, which was determined by the Turkish Radio and Television Corporation (TRT) in the "Family and Children's Films" category with the recommendations of the critics. In this research, the movie "Goodbye Christopher Robin"; a) the fact that children spend most of their time in front of the screen as a habit that is an achievement of the pandemic period, b) The film, which was screened in cinemas in our country in 2017, is broadcast in the broadcast zone on television channels, c) In the context of social learning theory, children's learning by modelling, d) the content of the film is suitable for children and includes concepts related to the development of children, for these reasons, it was found appropriate to analyze this film from a developmental point of view. In this study, which has a qualitative research design, document analysis technique was used. The film Goodbye Christopher Robin was evaluated with the Content Evaluation Form for Children's Programs, which was used as a measurement tool in the study. The form used has 5 basic sub-dimensions. These; the content of children's programs for the physical development of children (contents for psychomotor development, content for the sexual development of the child), the content of children's programs for the cognitive/perceptual development of children, the content of children's programs for the social and emotional development of children, the dimension of other content for the development of the child in children's programs (violence, modeling, family values, family structure) and is the content dimension of children's programs for language development of children. Findings of the evaluation results were presented with descriptive statistics. It was determined that the content of the analyzed film included more content for social and emotional development area, followed by the content for the development of the child, including violence, modeling, family structure, family values, cognitive/perceptual development area content, language development area content, content for psychomotor and sexual development areas within the physical development area, respectively. It was seen that the least amount of content related to sexual development was included in the film. In addition to elements such as anger/violence, which we can evaluate negatively, elements of love that we can express positively are also frequently included in the film. As a result, it was concluded that Goodbye Christopher Robin is a film that can have a positive impact on children from an intellectual point of view when watched purposefully and under adult control.

Keywords: Cinema, film, child and media, early childhood, Goodbye Christopher Robin

* Assist. Prof. Dr., Selcuk University, Faculty of Education, Department of Basic Education, Division of Preschool Education, Konya. busra.ergin@selcuk.edu.tr ORCID: 0000-0001-5177-7096

** Res. Asst., KTO Karatay University, School of Health Sciences, Department of Child Development, Konya. esra.ergin@karatay.edu.tr ORCID: 0000-0002-3810-4142

*** Teacher, Ministry of National Education, Çorum Sungurlu Kaledere Primary School, Çorum/Turkey. huriyehamarat2016@gmail.com ORCID: 0000-0003-3234-4740

CHRISTOPHER ROBIN'İN ORMANINDAKİ SAKLI CEVHER WINNIE THE POOH'UN DOĞUŞU: BİR İÇERİK ANALİZİ

Öz

Araştırma, Türkiye Radyo ve Televizyon Kurumu (TRT) tarafından, eleştirmenlerin tavsiyeleriyle belirlenmiş, “Aile ve Çocuk Filmleri” kategorisinde önerilen, Christopher Robin Milne'nin biyografisinin konu edildiği “Goodbye Christopher Robin” filminin, çocuklar açısından uygunluğunu incelemek amacıyla yapılmıştır. Bu çalışmada, Goodbye Christopher Robin filminin, a) pandemi döneminin kazanımı olan bir alışkanlık olarak çocukların vakitlerinin çoğunu ekran karşısında geçiriyor olmaları, b) 2017 yılında ülkemizde sinemada gösterime giren filmin televizyon kanallarında yayın kuşağında yayınlanması, c) sosyal öğrenme kuramı bağlamında çocukların model alarak öğrenmesi durumu, film içeriğinin çocuklara uygunluğu ve d) çocukların gelişimlerine yönelik kavramları içeriyor olması nedeniyle bu filmin gelişimsel açıdan analiz edilmesi uygun bulunmuştur. Nitel araştırma deseninde olan bu çalışmada, doküman analizi tekniği kullanılmıştır. Goodbye Christopher Robin filmi, çalışmada ölçme aracı olarak kullanılan “Çocuk Programlarına Yönelik İçerik Değerlendirme Formu” ile değerlendirilmiştir. Kullanılan formun 5 temel alt boyutu bulunmaktadır. Bunlar; çocuk programlarının çocukların fiziksel gelişimine yönelik içerikleri boyutu (psikomotor gelişimine yönelik içerikleri, çocuğun cinsel gelişimine yönelik içerikleri), çocuk programlarının çocukların bilişsel/algısal gelişimine yönelik içerikleri boyutu, çocuk programlarının çocukların sosyal ve duygusal gelişimine yönelik içerikleri boyutu, çocuk programlarında çocuğun gelişimine yönelik diğer içerikler boyutu (şiddet, model alma, aile değerleri, aile yapısı), çocuk programlarının çocukların dil gelişimine yönelik içeriği boyutudur. Değerlendirme sonuçlarına ilişkin bulgular betimleyici istatistiklerle sunulmuştur. Tahlil edilen filmin içeriğinde, sosyal ve duygusal gelişim alanına yönelik içeriklere yer verme durumunun daha fazla olduğu saptanmıştır. Ardından sırasıyla, şiddet, model alma, aile yapısı, aile değerlerini kapsayan çocuğun gelişimine yönelik diğer içerikler, bilişsel/algısal gelişim alanı içerikleri, dil gelişim alanı içerikleri, fiziksel gelişim alanı kapsamındaki psikomotor ve cinsel gelişim alanına ilişkin içeriklerinin geldiği belirlenmiştir. Filmde en az cinsel gelişim alanına yönelik içeriklere yer verildiği görülmüştür. Ayrıca olumsuz olarak değerlendirebileceğimiz öfke/şiddet gibi öğelerin yanı sıra, olumlu olarak ifade edebileceğimiz sevgi unsurlarına da filmde sıklıkla yer verilmiştir. Sonuç olarak, Goodbye Christopher Robin'in, amaçlı olarak ve yetişkin kontrolünde izlendiğinde, çocukları düşünsel açıdan olumlu etkileyebilecek bir film olduğu kanısına varılmıştır.

Anahtar kelimeler: Sinema, film, çocuk ve medya, erken çocukluk, Goodbye Christopher Robin

Introduction

As a branch of art, cinema is a science that is the sum of production, distribution, screening and watching processes and can be affected by different fields in these processes. Cinema, which is also considered as a mass communication tool, has not lost its feature of being a communication tool until today. When considered from this aspect, its relationship with the audience includes multidimensional and complicated processes (Özsoy, 2017: 358). In other words, the audience can be problematized as a subject of examination in addition to being a complementary element of the film. In fact, being an audience should not be considered as just performing the act of watching. Because the experiences presented by mass media also enable individuals to gain experience through observation (Akbulut, 2014: 23; Karabağ Sarı, 2013: 15-16; Mayne, 1993: 1; Özsoy, 2017: 358).

Certain elements are used to describe the child who is a cinema audience. These elements include being able to send messages, open to receive posts, and ready to initiate communication. In addition, the child tries to make sense of and interpret the new messages s/he will receive through films, and to find himself/herself by changing his/her attitudes and actions in line with his/her inferences (Pembecioğlu, 2006: 87-90, 104-105). Due to the limitations of their language and cognitive development, young children can perceive what they see, but encounter various difficulties while expressing them. In this context, considering that the child, who is a cinema audience, is exposed to visual stimuli in line with the choices and directions of the adults, it is seen that there are narrowings in his/her own preferences. In today's complex structures and changing conditions, there are also differentiations in the definition of the child who is a cinema audience (Özsoy, 2017: 361).

The image of childhood in world cinema is closely related to childhood profiles designed by adults based on their own childhood (Düzcan, 2017: 401). As a matter of fact, although the child is handled in different ways with its cultural dimension, Erikson states that the child should be perceived "not only as a mirror or as a creature, but also as a creator of culture and, in this sense, a dynamic force on its own" (Erikson, 1968: 122). From this point of view, it is necessary to know the childhood period and its features, which is an extremely important issue in terms of cinema and the development of the child. Cinema, which contributes to the socialization of the child, begins to attract the attention of the child in the early childhood period. During this period, the child realizes that what is happening in the film is not real. S/He interprets the content of the film in line with the experiences s/he has. For this reason, the messages given to the child by the stimulus presented to the child should be designed in accordance with his/her development (Emir, 2011: 32-34; Tokgöz, 1979: 192). Families and educators can be more selective about their preferences by distinguishing the good and bad sides of this mass communication tool. While making an assessment about the quality of the film, families and educators should pay attention to the compatibility of the subject, the language and form of expression and the images to the child's developmental level. These children, who are in the pre-operational period, may be negatively affected by perceiving what is going on as if they are real because they cannot distinguish between real and imaginary elements (Haktanır, 2007: 271). The child who identifies with the characters may be influenced by and act like them. S/He can reflect these on his/her actions in his/her daily life (Güvenç, 1980: 56-63).

In the 21st century, children's interaction with and access to the media is increasing day by day. With easier access to the media, studies focusing on the negative effects of television (Newman, 2018: 36) as well as the positive effects of television (media, film, video) on child development have begun to be conducted. The primary purpose of these studies is to provide educational content to children and to focus on pro-social educational television programs (Christensen and Myford, 2014: 22; Coates et al., 1976: 140; Evans et al., 2018: 6; Wilson and Smith, 1998: 533-534). In the studies, social emotional impact of media or films on children is discussed mostly (Rogalski, 2021: 11). The acquisition of many skills, such as gaining effective communication skills, establishing successful relationships with others and understanding the emotions of others, is related to social emotional competencies (Darling Churchill and Lippman, 2016: 2; Marion, 2019: 20; Newman, 2018: 37; Santrock, 2019: 12). In this respect, the early childhood period has a great importance in the social and emotional development of children (Chronaki et al., 2014: 220; Marion, 2019: 20).

Especially in this period, the development of social emotional skills of children is effective in increasing academic success in later ages and in gaining competence in terms of socialization (Christensen and Myford, 2014: 21; Marion, 2019: 21; Rasmussen et al., 2016: 445). In addition, studies show that emotional development in early childhood is affected by positive or negative media interactions of children (Rogalski, 2021: 3). Emotional development contributes greatly to social competence, especially by involving the expression, understanding and regulation of emotions (Chronaki et al., 2014: 219; Gross and Ballif, 1991: 368-369; Montirosso et al., 2010: 72; Rasmussen et al., 2016: 445; Santrock, 2019: 12). At this point, effective use of media tools by children is important. Christakis and Zimmerman (2009: 1178) state that “watching high-quality content can improve children's cognitive and behavioral development”. In the literature, it is seen that there is a limited number of studies examining the effects of films and media on the emotional development of children in early childhood (Rogalski, 2021: 5). It is equally important to determine which media can produce the best results for children by considering the harmful effects of media products as well as the beneficial content that contributes to the development of children (Christakis and Zimmerman, 2009: 1178; Kirkorian et al., 2008: 53).

This study aims to determine the suitability of the Film "Goodbye Christopher Robin", which is about the biography of Christopher Robin Milne, the child of Alan Alexander Milne, and was produced in 2017, for children through content analysis. The Film “Goodbye Christopher Robin” is also among the “Family and Children's Films” recommended by the Turkish Radio and Television Corporation (TRT) according to the age groups, in line with the critics' recommendations (TRT2, 2022). In the Film Goodbye Christopher Robin, A. A. Milne wrote his first book about Winnie-the-Pooh after his son Christopher Robin was born in 1982. For Milne, Christopher Robin and his interaction with his stuffed animals inspired the birth of Winnie-the-Pooh. Like many children's books, Winnie-the-Pooh, which is also a children's book, contains morally valuable advice aimed at teaching children something (Larsson, 2008: 2). In England, where Milne grew up, religious institutions and the church direct the moral education of children under the influence of Puritanism. At the end of the 19th century, the control of moral education shifted towards a secular direction as children began to be seen as people with the right to education. During this period, many books were written for children, one of which was Winnie-the-Pooh (Marshall, 1982: 11).

This study is important in that it allows us to evaluate the positive or negative impact of Goodbye Christopher Robin, a world-renowned biographical book about the birth of Winnie-the-Pooh, on the development of children. The main purpose of the study is to determine the contribution of the film Goodbye Christopher Robin to the developmental areas of children by taking it from a holistic perspective.

1. Method

The study is a descriptive research aiming to analyze the content of the film "Goodbye Christopher Robin", which was released in 2017 and directed by Simon Curtis, written by Frank Cottrell and Boyce Simon Vaughan. Descriptive research allows for an in-depth examination of a phenomenon or event in order to understand a situation (Karasar, 2015: 75). The research, which was designed in a qualitative design, was carried out using the document analysis technique. In the document analysis method, in addition to written sources, visual materials such as films, videos or photographs can be analyzed as data (Yıldırım and Şimşek, 2016: 189). The document analysis method offers various conveniences to researchers by ensuring the continuity of non-verbal behaviors, by allowing the same behaviors to be monitored at different times, by enabling the examination of difficult-to-repeat behaviors through records, and by enabling different researchers to reach the same source with its feature of repeatability (Yıldırım and Şimşek, 2016: 191).

The researchers found the film Goodbye Christopher Robin appropriate to analyze from a developmental point of view since a) children spend most of their time in front of the screen as a habit that is a result of the pandemic period, b) the film, which was released in 2017 in our country, is broadcast on television channels, c) children learn by modeling in the context of social learning theory, d) the content of the film is suitable for children, and e) it contains concepts related to the development of children. Before analyzing the film, a development list was created in which the content for the developmental areas of children can be evaluated. A literature review was conducted to determine whether there is a scale or

checklist that meets the development list created. As a result of the review, the scale with the most appropriate content was determined for the development list prepared. The Content Evaluation Form for Children's Programs, which was developed in 2008 within the scope of a research conducted by the T.R. Prime Ministry General Directorate of Family and Social Research, was used as an analysis form. The sub-dimensions of the form used are given below:

1. The content of children's programs for the physical development of children;
 - a. Content for psychomotor development of the child
 - b. Content for the sexual development of the child
2. The content of children's programs for cognitive/perceptual development of children
3. The content of children's programs for the social and emotional development of children
4. Other content of children's programs for the development of the child;
 - a. Violence
 - b. Modeling
 - c. Family values
 - d. Family structure
5. The content of children's programs for the language development of children

The Lawshe technique was used in the validity processes of the 80-item form (General Directorate of Family and Social Research, 2008). While evaluating the film, first of all, the whole film was watched separately by three researchers and coding process was carried out separately in accordance with the form items. During the coding process, what content the film scenes are related to and the minutes of the coded scenes were noted one by one. A month later after these processes, the film was watched in detail by three researchers using the analysis form again, and its consistency with the analysis made one month ago was evaluated. With the analysis made, the findings of the research were given its final form. Frequency analysis was used to display the descriptive statistics of the findings obtained through content analysis (Tavşancıl et al., 2001: 85). Inter-observer reliability coefficient was calculated for the reliability procedures of the research. Inter-observer reliability was calculated according to the formula of Miles and Huberman (1994: 185), and the reliability rate was found to be 87.5%.

2. Plot

Goodbye Christopher Robin, a biographical film, is about the family interaction after the birth of Christopher Milne, the son of Alan Alexander Milne (his friends nicknamed him "Blue" in the film), the author of the book Winnie-the-Pooh. Even though his family named him Christopher, everyone calls him "Billy Moon". Having gained fame in England after the First World War in 1941, A.A. Milne wanted to get away from the city because of his life at the front at that time. The film includes stories about the family settled somewhere in the forest, the caretaker who settled in their house with the birth of Christopher Milne, the friendships of Christopher and Olive, whom Christopher calls Nou, and the adventures of Christopher and his father Alan in the forest with stuffed animals bought by his mother Daphe. In the process that the stories begin to form, Blue's illustrator friend Ernest joins them and they begin to develop the series of Winnie-the-Pooh books together (Wikipedia, 2022).

3. Results

The findings obtained as a result of the analysis of the film Goodbye Christopher Robin with a holistic perspective are categorized according to the main development areas and presented in order. The distribution of the general results of the measurement tool used in the research is given in Table 1.

Table 1. General Results of Content Evaluation Form

Content for Development Areas	F
Content for Children's Physical Development Area	12
Content for Psychomotor Development Area	10
Content for Sexual Development Area	2
Content for Cognitive/Perceptual Development Area	25
Content for Social and Emotional Development Area	60
Other Content for Child's Development	31
Violence	12
Modeling	6
Family structure	7
Family Values	5
Content for Language Development Area	13

In the results of the content analysis of the film "Goodbye Christopher Robin" made according to the Content Evaluation Form in Table 1, it is seen that the content for social and emotional development area was mostly included in the film. Other developmental areas included are listed as content for child's development covering violence, modeling, family structure, family values, content for cognitive / perceptual development area, content for language development area and content for physical development area covering psychomotor and sexual development, respectively.

The total frequency of the content for the psychomotor and sexual development areas, which are evaluated separately within the physical development area, is 12, and the frequency distributions of the items for these dimensions are explained in Table 2 and Table 3.

Table 2. Content for the Psychomotor Development Area of the Film

Items	f
There are expressions or visual presentations that can put children in dangerous situations.	1
Physical activities that will positively affect children's health are shown.	5
There are messages that improve the child's physical self-care.	4

When the frequency distributions of the psychomotor development areas are examined, physical activities that will positively affect the health of children, messages that improve the child's physical self-care, and expressions or visual presentations that can put children in dangerous situations are seen to be included in the film. An example of the content for the item "There are expressions or visual presentations that can put children in dangerous situations" is the photo scene of the film where Billy shoots the bear at the zoo without any safety precautions. The scene where Billy and Blue play baseball and shoot arrows, and the scene where they make wooden spears are examples of the item "Physical activities that will positively affect children's health". As for the item "Messages that improve the child's physical self-care", the scenes where Billy takes a bath, brushes his teeth and puts on his clothes can be shown as examples.

Table 3. Content for Sexual Development Area of the Film

Items	f
It contains extra-marital affairs.	0
It contains elements of physical sexuality (hugging, kissing, etc.).	2
It contains images of clothing that emphasize sexuality.	0
It contains sexual models that are not suitable for the child's sexual development level.	0
Friendships between children are given with sexual connotations	0

In the Film, there are only scenes that can be an example for the item "It contains elements of physical sexuality (hugging, kissing, etc.)" among the items of content for sexual development area. The kissing scene of Blue and Daphne can be given as an example for this item.

Table 4. Content for Cognitive/Perceptual Development Area of the Film

Items	f
The events are of the kind that the child can encounter in his/her own life.	9
The characters solve their problems using supernatural powers.	0
Images have rapid transitions that make it difficult for the child to perceive.	1
There are sudden changes in sounds that make it difficult for the child to perceive.	3
The characters solve their problems using violence.	0
There are positive images that will affect the child's power of imagination.	8
The importance of physical characteristics is emphasized.	0
Being rich is emphasized to be very important and necessary.	1
It carries messages that make the child think.	2
It carries messages that direct the child to make a decision.	1
The message conveyed to the child encourages being on the side of the right.	0

When the content for cognitive/perceptual development area are examined, it is seen that the film has content for the following items: Events are of a kind that the child can encounter in his/her own life, there are positive images that will affect the child's power of imagination, there are sudden changes in the sounds that make it difficult for the child to perceive, there are messages that make the child think, there are rapid transitions in the images that make it difficult for the child to perceive, being rich is emphasized to be very important and necessary, it carries messages that direct the child to make a decision. However, there is no content related to the following items: The characters solve their problems using supernatural powers, the characters solve their problems using violence, the importance of physical characteristics is emphasized, the message conveyed to the child encourages being rightful.

For the item "The events are of the kind that the child can encounter in their own life", which has the highest frequency for the cognitive/perceptual area in the film, the scenes where Blue gives Billy a bath, Billy floats a twig in the water, they play with a wooden sword, Billy climbs a tree, Billy watches Nou and the Moon, they pray, Billy and Blue go to the zoo together can be given as examples. For the item "There are positive images that will affect the child's power of imagination", the scenes where Daphne imitates the toys and welcomes Billy, Billy and Blue play the game of "Hunters in the Snow", Billy, Blue and Ernest think of putting the door they designed for Owl's house on a tree branch by blowing balloons, Billy climbs the branch assuming that it is the owl's house and knocks on the door, and the scene with Ernest's drawings can be given as examples.

For the item "There are sudden changes in the sounds that make it difficult for the child to perceive", the scene which suddenly changes as the scene with the sound of flies turns into the scene and sounds of a ball can be given as an example. For the item "It carries messages that make the child think", the scene in which it is stated that it is a wrong behavior for Billy to follow his father to the forest alone, unaware of his family can be given as an example. For the item "There are rapid transitions in the images that make it difficult for the child to perceive", the scene that suddenly turns into war images with the throwing of a baseball can be given as an example. For the item "Being rich is emphasized to be very important and necessary", the scene where Daphne sends Blue's poem for publication and returns with the check, and the scene of Blue and Daphne's travels can be given as examples. However, the film includes a message that explains that the real wealth is the moments spent with the family as Billy rejects his father's inheritance.

Table 5. Content for Social and Emotional Development Area of the Film

Items	F
It contains messages that develop the sense of responsibility.	2
It contains messages that improve the sense of benevolence.	1
Sense of justice	0
Sense of self-confidence	2
Sense of revenge	0
Anger/Violence	10
Jealousy	2
Love	7
Betrayal	2
Disappointment	5
Despair	2
It contains threatening statements.	2
Sense of rivalry	1
It contains messages that support lying behavior.	0
Messages that encourage gossip	0
sense of arrogance	3
Leadership	0
Friendship	2
Truthfulness	0
Patience	1
Respect	2
love for animals	1
Sense of regret	1
Sense of self-control	1
Sense of self-criticism	2
Sense of empathy	3
Improving religious values	5
It carries awareness-raising messages about social rules.	1
It carries awareness-raising messages about moral rules.	0
It has a fatalistic perspective.	1
It contains superstitions.	1
It has a message that glorifies obedience.	0
Different social classes are presented separately from each other.	0
Clothing styles are designed to create stereotypes about different social classes.	0

When the frequency distribution of the items related to the social and emotional area in the film is examined, it is seen that the content that is mostly included in the film belongs to anger/violence messages, followed by the content related to love, disappointment and improving religious values. In addition, messages reflecting responsibility, benevolence, self-confidence, jealousy, betrayal, despair, threat, rivalry, arrogance, friendship, patience, love for animals, regret, self-control, self-criticism, empathy, awareness-raising messages about social rules, fatalistic perspective and superstitions are also included in the film. For the most reflected messages from the film about the social and emotional area, the scenes where Billy returns to the forest with Blue, Daphne gets angry with Nou next to Billy and they have a dialogue, Daphne and Blue have arguments, Nou's mother tells him by hitting the cutlery on the dinner table that his father fired Nou, Billy is pushed down the stairs by his friends at school and Billy is told not to boohoo when he cries can be given as examples for "violence/anger" messages. The scenes where Billy's parents send a band on his birthday, Nou says, "we don't know what will happen tomorrow, so one must do what he loves with his loved ones" and the scene in which Blue tells Billy that the days he spent with him were the best days of his life can be given as examples for "love" messages. Blue's statement "I thought when people love a book, they flatter the author. Everyone's talking about Christopher Robin", Billy's statement "Blue, are we writing a book? I

thought we were just having fun", Billy's statement "I know. But you sold them out" after Blue tells Billy that the days spent together were the best of his life can be given as examples for "disappointment". Billy's statement "Lord, grant us to eat these blessings.", Billy and Nou's prayer scene, Billy's statement while praying "God can you hear me? Why did you make the bath water so hot? I was going to be cooked alive.", Nou's statement "Thank God we woke up to another sunny day, now it's time to get up" can be given as examples for "improving religious values". Daphne's statement "You know, the one good thing about the war is there are lots of marvelous women around like you who are never going to get married because there are no men. So you can take on work like this" can be given as an example for "sense of arrogance". Ernest's statement when Blue is scared, "I'm the same when my motorbike backfires." can be given as an example for "sense of empathy".

Table 6. Other Content for Child's Development

a. Violence	F
It contains images/words that will create fear in children.	6
It contains images/words that cause anxiety in children.	0
The actions of those who use violence are given in a framework that can create a wannabe.	0
The culture of violence is assigned to a certain social class.	0
Heroes use physical violence (hitting, wounding, killing, etc.).	0
Heroes use verbal violence (yelling, insults, etc.).	5
Heroes use psychological violence (contempt, slander, exclusion, mockery, etc.).	1
Evil and unjust heroes are punished by violence.	0
Firearms are used as a means of violence.	0
b. Modeling	
Exemplary behaviors that children can model are exhibited.	1
Appropriate models are presented for the consequences of behavior.	0
Heroes exhibiting negative behavior are presented as models.	3
The characters are of one gender.	0
The characters represent a particular social class.	0
National or religious symbols are included in the clothes of the characters.	0
The racial features of the characters are emphasized in favor of a particular race.	0
There are references to stereotypes about different nationalities	2
c. Family structure	
The roles of men and women are handled separately.	0
The family structure is in the form of a family with children.	1
Late adults are not included in the family.	1
The family is also shown in settings outside the home.	1
The child works in the family.	3
Only the mother works in the family.	0
Only the father works in the family.	1
The parents work in the family.	0
A single parent (unmarried) family model is presented.	0
The elderly are presented in institutional structures (eg nursing homes) outside the family.	0
There are messages that encourage being a boy.	0
There are expressions that strengthen family ties.	0
d. Family Values	
Values that are not included in Turkish family values are handled.	1
The participation of the child in family decisions is encouraged.	1
There are messages that despise the mother/father.	3

When the violent content of the film is examined, content of verbal violence such as shouting, insult, the images/words that will create fear, and content of psychological violence such as contempt, slander, exclusion, and mocking are seen to be used. The images that come out while Blue is giving a speech on

stage, the scene in which Billy's balloon bursts late at night and Blue is afraid, the scene in which Blue re-experiences the war moments during the "Hunters in the Snow" and Billy is afraid, the scene where Nou prepares to go and Billy angrily throws the toys and says he hates them and doesn't want any of them, the scene where Blue says, " In fact, I wrote a brilliant little farce while I was at the front. I sat there with my typewriter, glass of sherry.. knocked it out while the whizz bangs popped all around us. Sometimes the gas would steam my glasses up" as to whether he'd written it while he was in the war can be given as examples for content related to violence.

Regarding the modeling, the exemplary behaviors that children can take as models, the presentation of heroes with negative behaviors as models and stereotypes about different nationalities are included in the film. In this context, among the content of the film, the scenes in which Billy says that he has a great idea about Blue's book and Blue states that he is the only person who thinks like this by expressing his thanks and showing that he values the child's opinion can be given as an example of messages for exemplary behaviors that can be taken as a model. Examples for the messages that can set a negative example for children are the scenes where Billy requests from Blue to send him to war in some way illegally even though he could not pass the health check, Daphne wants to go to a tavern in America, the journalists say that it is forbidden and that it is attractive because it is forbidden.

The family structure of the film reflects a family with children. In the film, scenes about family are also exhibited outside the home, and there are no scenes about late adults in the film. The fact that Billy is asked to give an interview after the publication of the book and to participate in the activities organized about the book, and that he has to answer the letters he receives but he is not happy about this is an indication that the child is indirectly employed in the film. In the film, the father is shown as the individual who brings income to the family.

Regarding family values, the film includes values that are not included in Turkish family values and content that encourages the participation of the child in family decisions. In addition, there are also content and messages that despise parents. The scene in which Billy addresses his parents by name can be given as an example for the content that does not reflect Turkish family values. The fact that not only the author and the illustrator's, but also Billy's opinion is taken while deciding on the characters of the book and Billy's name in the book during the writing process of the book is an indication that the child's participation is valued. However, Billy's opinion is not taken in the decisions taken within the family. Nou's statement "With all due respect, but even cows give birth" during an argument can be given as an example for messages that despise parents.

Table 7. Content for Language Development Area of the Film

Items	F
It contains complex sentence structures that the child will not understand.	1
Dialect and accent features are used in the narration.	0
Non-Turkish, made-up words/expressions are used.	1
Slang words are used.	10
Expressions that are difficult to understand are used in the narration.	1
The superiority of languages other than Turkish is emphasized.	0
The language use of the characters is given in a way that fosters social segregation.	0
The superiority of girls' macho manner of speaking of is emphasized.	0
The superiority of boys' macho manner of speaking is emphasized.	0
Language of Magic is used (mixed expressions that don't actually exist).	0
A language other than English is used.	0

When the content related to the language development area is analyzed, it is seen that the content mostly used in the film is for slang words. In addition, complex sentence structures that children cannot understand, non-Turkish made-up words and expressions that are difficult to understand are included in the film. The meaningless expression Billy's given the swan "Pooh" can be given as an example for the made-up word in the film. The words such as stupid, boohooing, damn, goofy are examples for the slang expressions used in the film, and the use of the concept of entomology, which is an expression that is difficult to understand for young children, is an example for the hard-to-understand expression.

4. Discussion

The main purpose of this study is to evaluate the impact of Goodbye Christopher Robin, a world-renowned biographical book about the birth of Winnie-the-Pooh, on the development of children. Goodbye Christopher Robin is a film released in 2017, about the biography of Alan Alexander Milne. The best-known work of Milne, who has theater plays and humorous essays, but gained his reputation as a children's book author, is the story titled "Winnie the Pooh", which he wrote for his son Christopher Robin in 1926 (Wikipedia, 2022). In this study, the content analysis of the film, which was recommended by the critics to be watched by TRT in our country, was carried out with the "Content Evaluation Form". The form developed by the T.R. Prime Ministry General Directorate of Family and Social Research (2008) within the scope of a research was decided to be used by researchers as it allows the film to be evaluated from a comprehensive perspective according to the main development areas.

In the 21st century, the development of media tools and the rapid penetration of technology into all areas of our lives have also differentiated the ways of accessing these tools. Socioeconomic differences of individuals have not been affected by this diversity in technology, and all layers of society benefit from this diversity. In particular, the increase in the use of new media shows its effect mostly on children and young people (Durmuş and Övür, 2021: 137). For this reason, the content presented in the media should be rich enough to support the development of children and young people. In the film Goodbye Christopher Robin, when inclusion of content within the scope of general development areas is analyzed, it is seen that the content of the social and emotional areas in the film were included more than the content of the physical, cognitive/perceptual and language development areas and the content related to violence, modeling, family structure and family values, which are expressed as other development areas.

Bandura, one of the social emotional development theorists, deals with the social learning theory in the widest perspective (Tatlıoğlu, 2021: 19). Based on the effect of learning in the process of human socialization, Bandura states that individuals can learn a lot of information by observing the experiences of others (Bayrakçı, 2007: 198). This statement of Bandura, based on Plato and Aristotle, points out the effect of modeling and observation on the learning of people who are in the process of interacting with individuals (Gürel, 2014: 102). Unlike classical media theorists, Bandura does not define human beings as atomic beings (Tatlıoğlu, 2021: 28). In this regard, the fact that there are more social and emotional messages in the film Goodbye Christopher Robin compared to other content will be valuable in terms of permanent learning of children.

In the content evaluation form used in the research, the content for the psychomotor and sexual development sub-areas within the scope of physical development area were analyzed separately. The most frequently used content for psychomotor development area in the film is "physical activities that will positively affect children's health". The demonstration of Billy's activities such as playing baseball and shooting arrows in various scenes is remarkable in terms of being a model for children. The mental, cognitive and emotional effects of physical activities make significant contributions to child development. Physical activities are activities carried out during the day using head, body, arms and legs and include activities such as walking, running, jumping, swimming, cycling, which are defined as basic bodily movements, the activities such as games and dance, exercises for different types of sports. (Orhan, 2019: 159). According to Gohla (2010); from an early age, children can perceive themselves and their environment through movement, realize their strengths, and learn how to establish mental and physical connections in this way. Therefore, movement and sports activities are important in development processes (Orhan, 2019: 160). Physical

activities performed by the child character in the film will also be motivating for the children watching the film. In the sexual development area, which is considered as the sub-dimension of the physical development area, only the content for “It contains elements of physical sexuality (hugging, kissing, etc.)” is somewhat included. Child rearing styles of parents, who are among the environmental factors that are effective in the sexual development of the child and conveying their own gender to their children in a healthy way are crucial. In school-age children, the sense of pleasure emerges by turning to activities such as taking part in social environments and making friends (Artan, 2001: 52). Attraction to the opposite sex begins in adolescence. At this point, in addition to biological and familial effects, media and friendship ties are also effective in the sexual development of the child (Henry, 1997: 25). Despite little, sexual content in the film has negative effects on young children in early childhood.

The content for the cognitive/perceptual development area of the film is derived from the item “The events are of the kind that the child can come across in his/her own life.” Some examples for this content are the scenes in which Billy floats a twig in water, climbs a tree, prays, goes to the zoo. Vygotsky (2004: 10) states that while children transfer their real-life experiences to their games, they enrich their games with their creativity. Similarly, field trips in the preschool period provide opportunities for children to gain real-life experiences by interacting with their immediate environment. As a matter of fact, out-of-class practice is a teaching method in which children gain the ability to transfer what they have learned to real life and use it in their daily lives (Karaca et al., 2018: 14). In the educational process, the stimuli and experiences offered to children by their immediate environment are very important in terms of supporting their development. The presence of encouraging messages in the film that will positively affect the development of the child makes the film an effective stimulus for children. Another content that is most emphasized in the cognitive/perceptual development area belongs to the item “There are positive images that will affect the child’s power of imagination.” Since the regions that perform functions such as physical coordination, attention, logical thinking and imagination are constantly renewing themselves in the process of brain development in children, activities to develop these functions of the brain are important, especially in the early period (Turhan and Özbay, 2019: 60). Studies suggest that open-ended questions support creativity, and environments designed to support creativity develop imagination, curiosity and creative abilities in children. They also focus on four factors that enable the development of imagination (Atchley et al., 2012: 1; Engelen et al., 2018: 87; Ernst, 2008: 9; Ernst and Burçak, 2019: 2; Perry, 2001: 2). These are predictable areas, sufficient and consistent time, open-ended materials, creative play and adult guidance that supports learning (Kiewra and Veselack, 2016: 71). Therefore, the inclusion of elements that develop the child’s imagination in the film will encourage the parents watching the film to do activities that support cognitive development with their children, as well as make the children willing to perform these activities.

The content for the social and emotional development area mostly included in the film is anger/violence. Bandura criticizes the stimulus-response model on which the influence of the media is based. He has also structured the theoretical infrastructure of his research, which deals with the elements of violence in media such as television and the violence tendencies of children, within this framework. According to Bandura’s research on violent elements in media and violent behaviors exhibited by individuals, it is possible to learn messages of violence not only from real life, but also by imitating the character watched in media tools such as television. (Yılmaz, 2014: 39). For this reason, the elements of violence in Goodbye Christopher Robin negatively affect children and offer them a permanent learning environment in a negative way.

When the content of the language development area is examined, slang expressions such as stupid, damn, goofy, boohooing are seen to be often used in the film. With its most common function, language is one of the most basic communication tools in sharing knowledge (Sagala et al., 2018: 204). Language acquisition is a very complex process. Because while children gain some of their expressions from the environment in the language acquisition process, the mass media also plays an important role in the acquisition of the language. Children at the age of five use the skills of seeing, hearing and interpreting symbols in the acquisition of language. For this reason, media products such as films and animations are very effective in this critical period for children (Chaer, 2003: 163). There are studies on the reflection of the time children spend in front of the screen on the language development process (Wartella et al., 2003: 13).

However, studies comparing media content and watching time show that the content of media tools is a more important factor in child development (Rezeki, 2021: 123). As a result, the inclusion of slang expressions in Goodbye Christopher Robin can negatively affect children's language acquisition and limit the richness of expression they gain.

5. Conclusion

In this study, a multidimensional evaluation of the Film "Goodbye Christopher Robin" was made in terms of child development by content analysis method. The analysis of the film was discussed within the framework of development areas of physical (psychomotor, sexual), cognitive/perceptual, social-emotional, language and other content (violence, modeling, family structure and family values). As a result of the analyzes, it was concluded that the content mostly included was related to the social emotional development area, while the content least included was related to the sexual development area. The film is qualified in that it has content close to children's own lives, encourages children to dream, contains messages about skills such as thinking and decision-making, and contains positive content such as benevolence, responsibility, love, self-confidence, friendship, respect, patience, empathy, rivalry. In addition, the film includes slang expressions and elements of fear and violence that can negatively affect children. It is thought that sexually explicit elements, which are included in the film, may have a negative effect on the development of young children in different age groups. Although it contains negative elements or messages, Goodbye Christopher Robin is a film that can have a positive impact on children from an intellectual point of view if watched in a controlled and purposeful way.

6. Funding

This research received no specific grant from any funding agency in the public, commercial, or not-for-profit sectors.

7. Declaration of Conflicting Interests

All authors certify that they have no affiliations with or involvement in any organization or entity with any financial interest or non-financial interest in the subject matter or materials discussed in this manuscript.

8. Ethical Approval of the Research

Ethical approval of this research was obtained with the decision of KTO Karatay University Non-Pharmaceutical and Medical Device Research Ethics Committee, dated 29.03.2022 and numbered 30552.

References

- AKBULUT, H. (2014). "Televizyon ve Sinemada İzleyici Çalışmak: Alımlama Çalışmaları", *Kocaeli Üniversitesi 2237 İletişim Bilimlerinde Araştırma Projesi Yazma Eğitimi*.
- ARTAN, İ. (2001). "Cinsel Eğitimde Televizyonun Rolü", *Eğitim ve Bilim*, C. 26, S. 120, 50-54.
- ATCHLEY R. A., et al. (2012). "Creativity in The Wild: Improving Creative Reasoning Through Immersion in Natural Settings", *Plos One*, C. 7, S. 12, e51474.
- BAYRAKÇI, M. (2007). "Sosyal Öğrenme Kuramı ve Eğitimde Uygulanması", *Sakarya Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, S. 14, 198-210.
- CHAER, A. (2003). *Psikolinguistik: Kajian Teoretik*, Jakarta: PT Rineka Cipta
- CHRİSTAKİS, D. A. and ZİMMERMAN, F. J. (2009). "Young Children and Media: Limitations of Current Knowledge and Future Directions for Research", *American Behavioral Scientist*, C. 52, S. 8, 1177-1185.
- CHRİSTENSEN, C. G. and MYFORD, C. M. (2014). "Measuring Social and Emotional Content in Children's Television: An Instrument Development Study", *Journal of Broadcasting & Electronic Media*, C.58, S. 1, 21-41.
- CHRONAKİ, G., et al. (2014). "The Development of Emotion Recognition from Facial Expressions and Non-Linguistic Vocalizations during Childhood", *British Journal of Developmental Psychology*, C. 33, S. 2, 218-236.
- COATES, B., et al. (1976). "The Influence of "Sesame Street" and "Mister Rogers' Neighborhood" on Children's Social Behavior in The Preschool". *Child Development*, C.47, S. 1, 138-144.
- DARLİNG CHURCHİLL, K. E. and LİPPMAN, L. (2016). "Early Childhood and Emotional Development: Advancing the Field of Measurement", *Journal of Applied Developmental Psychology*, C.45, 1-7.
- DURMUŞ, K. and ÖVÜR, A. (2021) "Medya Etkileri Bağlamında Okul Öncesi Dönem Çocuklarının Yeni Medya Kullanımının Analizi", *Yeni Medya Elektronik Dergisi*, C. 5, S. 2, 136-155.
- DÜZCAN, E. (2017). "Çocuk Gözüyle Anlatmak: Sinemada Çocukluğun Büyüme Serüveni", *TRT Akademi*, C. 2, S. 4, 398-417.
- EMİR, Ö. M. (2011). *Çocuk Programlarının 60-72 Aylık Çocuk Davranışlarına Etkileri*. [Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi], Afyon Kocatepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- ENGELEN L., et al. (2018) "Spying on Children During a School Playground Intervention Using a Novel Method for Direct Observation of Activities during Outdoor Play", *Journal of Adventure Education and Outdoor Learning*, C. 18, 86-95.
- ERİKSON, E. (1968). *Identity: Youth and Crisis*, New York: W.W. Norton
- ERNST, J. and BURÇAK, F. (2019). "Young Children's Contributions to Sustainability: The Influence of Nature Play on Curiosity, Executive Function Skills, Creative Thinking, and Resilience". *Sustainability*, C. 11, S. 15, 4212 (1-22).
- ERNST, J. A. (2008). "Early Childhood Nature Play: A Needs Assessment of Minnesota Licensed Childcare Providers", *Journal of Interpretation Research*, C. 17, S. 1, 7-24.
- EVANS, K., et al. (2018). "Won't You Be My Neighbor? A Study of Familial Perceptions of Character Education in PBS Media Programming in The United States?", *Journal of Culture and Values in Education*, C. 1, S. 2, 1-22.
- GENERAL DİRECTORATE OF FAMILY AND SOCIAL RESEARCH. (2008). *Çocuk Programları ve Bu Programlarda Yayımlanan Reklamın İçerik Analizi Araştırması*.
- GOHLA, S. (2010). *Die Bedeutung Von Sport Und Bewegung In der Entwicklung Des Kindes*. Erişim adresi: daten2.verwaltungsportal.de/.../leichtathletik_link_facharbeit.doc (Erişim: 10.01.2018)
- GROSS, A. L. and BALLİF, B. (1991). "Children's Understanding of Emotion from Facial Expressions and Situations: A Review", *Developmental Review*, C. 11, S. 4, 368-398.

- GÜREL, R. (2014). "Sosyal Pekistireçlerin ve Model Davranışlarının, Çocukların Ahlaki Yargılarının Şekillenmesindeki Etkisi (Bandura Örneği)", *Değerler Eğitimi Dergisi*, C. 12, S. 28, 101-119.
- GÜVENÇ, B. (1980). "Çocuk Oyun ve Televizyon", *TRT Çocuk Yayınları Semineri*, Program Planlama Dairesi Başkanlığı, Ankara.
- HAKTANIR, G. (2007). *Okul Öncesi Eğitime Giriş*, Anı Yayıncılık.
- HENRY, J. (1997). *Reflections of Girls in The Media: A Two-Part Study on Gender and Media. Summary Of Key Findings*, Kaiser Family Foundation, Menlo Park, CA; Children Now, Oakland, CA.
- KARABAĞ SARI, Ç. (2013). "2000'lerin 12 Eylül Filmlerinin Üniversiteli Gençler Tarafından Alınlanması", *Sinecine: Sinema Araştırmaları Dergisi*, C. 4, S. 2, 9-39.
- KARACA, N. H., vd. (2018). "Anasınıfına Devam Eden Çocuklar İçin Bir Müze Gezisi Örneği", *Çocuk ve Gelişim Dergisi*, C.2, S. 2, 13-25.
- KARASAR, N. (2015). *Bilimsel Araştırma Yöntemi*, Nobel Yayın Dağıtım.
- KIEWRA, C. and VESELACK, E. (2016). "Playing with Nature, Supporting Preschoolers' Creativity in Natural Outdoor Classrooms", *The International Journal of Early Childhood Environmental Education*, C. 4, S. 1, 71.
- KIRKORIAN, H. L., et al. (2008). "Media and Young Children's Learning", *The Future of Children*, C.18, S. 1, 39-61.
- LARSSON, J. (2008). "It's A Missage,'He Said to Himself, 'That's What It Is.": Morals in Aa Milne's Winnie-The-Pooh and The House at Pooh Corner. <https://www.diva-portal.org/smash/get/diva2:5500/FULLTEXT01.pdf> (Erişim: 10.04.2022)
- MARİON, M. (2019). *Guidance of Young Children* (10th ed.), NY, Boston: Pearson.
- MARSHALL, M. R. (1982). *An Introduction to The World of Children's Books*, Aldershot: Gower.
- MAYNE, J. (1993). *Cinema and Spectatorship*. Routledge.
- MİLES, M. B. and HUBERMAN, A. M. (2002). *The Qualitative Researcher's Companion*. Sage.
- MONTİROSSO, R., et al. (2010). "The Development of Dynamic Facial Expression Recognition at Different Intensities in 4 To 18-Year-Olds", *Social Development*, C. 19, S. 1, 71-92.
- NEWMAN, N. F. (2018). "Early Childhood, Media Use, and Development: Human Touch First and Foremost", *Zero to three*, C. 39, S. 2, 36-38.
- ORHAN, R. (2019). "Çocuk Gelişiminde Fiziksel Aktivite ve Sporun Önemi", *Kırıkkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, C. 9, S. 1, 157-176.
- ÖZSOY, A. (2017). "Sinema, Yeni Seyir Deneyimleri ve Çocuk İzleyici", *TRT Akademi*, C. 2, S. 4, 356-374.
- ÖZYÜREK, A., vd. (2015). "Okul Öncesi Dönemde Beden Eğitimi ve Spor", *International Journal of Science Culture and Sport (IntJSCS)*, C. 3, 479-488.
- PEMBECİOĞLU, N. (2006). *Türk ve Dünya Sinemasında Çocuk İmgesi*, Ebabil Yayınları.
- PERRY, J. (2001). *Outdoor Play, Teaching Strategies with Young Children*, Columbia University, Teachers College Press.
- RASMUSSEN, E. E., et al. (2016). "Relation Between Active Mediation, Exposure to Daniel Tiger's Neighborhood, and US Preschoolers' Social and Emotional Development", *Journal of Children and Media*, C. 10, S. 4, 443-461.
- REKLAMLARIN İÇERİK ANALİZİ ARAŞTIRMASI [İnternet]. Erişim adresi: http://ailetoplum.aile.gov.tr/data/54292ce0369dc32358ee2a46/rapor_tum1.pdf (Erişim: 20.04.2022)
- REZEKİ, T. I. (2021). "Children's Language Acquisition Due to The Influence of Animation Film", *English Teaching and Linguistics Journal*, C. 2, S. 1, 122-132.

- ROGALSKI, J. M. (2021). *Emotional Portrayal in Popular Children's Movies: Coding Basic and Complex Emotion in Aladdin (1992) and Aladdin (2019)* [Unpublished thesis]. Texas State University, San Marcos, Texas.
- SAGALA, R. W., et al. (2018). "Grammatical and Contextual Code Switching in The English Department Proposal Seminar", In *3rd Annual International Seminar on Transformative Education and Educational Leadership (AISTEEL 2018)*, Atlantis Press.
- SANTROCK, J. W. (2019). *Children*, New York, NY: McGraw-Hill Education.
- TATLIOĞLU, S. S. (2021). "Öğrenmeye Sosyal-Bilişsel Bir Bakış: Albert Bandura". *Sosyoloji Notları*, C. 5, S. 1, 15-30.
- TAVŞANCIL, E., vd. (2001). *Yazılı ve Diğer Materyaller İçin İçerik Analizi ve Uygulama Örnekleri*, İstanbul: Epsilon Yayınları.
- TOKGÖZ, O. (1979). "Türkiye'de Kitle Haberleşme Araçları ve Çocuklar", *3-6 Ocak 1979 tarihinde düzenlenen Türkiye Uluslararası Çocuk Yılı Konferansında Sunulan Bildiri*.
- TURHAN, B. and ÖZBAY, Y. (2019). "Erken Çocukluk Eğitimi ve Nöroplastisite", *Uluslararası Erken Çocukluk Eğitimi Çalışmaları Dergisi*, C. 1, S. 2, 54-63.
- TÜRKİYE RADYO TELEVİZYON KURUMU-2 (TRT2), (2022). "TRT2'den Tavsiye Filmler", <https://www.trt2.com.tr/aile-cocuk-filmleri> (Erişim: 15.04.2022)
- VYGOTSKY, L. S. (2004). "Imagination and Creativity in Childhood", *Journal of Russian & East European Psychology*, C. 42, S. 1, 7-97.
- WARTELLA, E., et al. (2003). *Zero to Six: Electronic Media in The Lives of Infants, Toddlers and Preschoolers*, Kaiser Family Foundation.
- WİKİPEDIA, (2022). "Alan Alexander Milne" https://tr.wikipedia.org/wiki/A._A._Milne (Erişim: 10.04.2022)
- WILSON, B. J. and SMITH, S. L. (1998). Children's Responses to Emotional Portrayals on Television. in Andersen, P.A., & Guerrero, L. K. (Eds). *Handbook of communication and emotion: Research, theory, applications, and contexts* (pp. 533-569). San Diego: Academic Press.
- YILDIRIM A. and ŞİMŞEK, H. (2016). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*, Seçkin Yayınevi.
- YILMAZ, G. (2014). "Medya Şiddetinin Çocuklar Üzerine Etkileri Çocuk ve Şiddet: Toplumsal Şiddetin Cenderesinde Çocuklar", *5. Uluslararası Risk Altında ve Korunması Gereken Çocuklar Sempozyumu Seçilmiş Bildirileri*, S. 3, 29-41.

STYLE IN TRANSLATION: PERİHAN MAĞDEN IN ENGLISH

Alaz PESEN*

Abstract

Preserving style in translation is not an easy task. Such a task tends to get even more difficult when the author of the source text combines a variety of genres and fuses them with their unique language. The present study provides a comparative stylistic analysis of Perihan Mağden's *Haberci Çocuk Cinayetleri* and Richard Hamer's translation thereof: *The Messenger Boy Murders*. The study begins with a critical discussion of what style is at the micro level. Reviewing Jean Boase-Beier's definition of style, the study underscores two notions relevant to the intersection of style and translation: maximum relevance and optimum relevance. Linking such a definition of style at the micro level to an understanding of glocalization at the macro level, the study reviews Victor Roudometof's interpretation of the concept and discusses its relevance to a deeper understanding of the importance of style in translated works. In Roudometof's thinking, glocalization occurs in different stages: Once a book or a genre moves on to the world stage, it embarks on different journeys in the different parts of the globe. Each destination will have different level of resistance to globalization, which will individually determine the transformation the global will undergo. In other words, the more resistant the receiving culture (the target culture) is against the waves of globalization, the more substantially the local will transform the global. Perihan Mağden's style is an example of such glocalization: the refraction of the global genres such as fantastic, crime fiction, science-fiction through the culture-specific and its subsequent reflection into the target cultural repertoire. The writer fuses such genres in the target repertoire through the use of culture-specific lexical items, giving an example of glocal *par excellence*. Nevertheless, Richard Hamer's translation demonstrates a disappearance of such glocality in the form of transformation of maximum relevance into optimum relevance in Boase-Beier's sense, hence eliminating the last phase of glocalization identified by Victor Roudometof.

Keywords: Style, Translation, Literature, Perihan, Mağden

ÇEVİRİDE BİÇEM: İNGİLİZCE'DE PERİHAN MAĞDEN

Öz

Çeviride biçemi yansıtabilmek kolay bir iş değildir. Özellikle farklı türleri birbiriyle harmanlayıp, bir de kendine özgü dili için içine katan yazarları çevirirken biçemi yansıtmak ise daha da zorlu bir hale gelir. Bu çalışma Perihan Mağden'in *Haberci Çocuk Cinayetleri* ve Richard Hamer'in söz konusu Türkçe kaynak metinden İngilizce'ye çevirdiği *The Messenger Boy Murders*'in karşılaştırmalı bir biçemsel çözümlemesini sunmaktadır. Öncelikle mikro düzeyde biçemin ne olduğunu kuramsal ve eleştirel biçimde tartışmaya açan çalışma, Jean Boase-Beier'in biçem tanımını ele alarak, biçem ve çeviri araştırmaların kesişim noktasında yer alan iki önemli kavramın altını çizmektedir: çeviride azami ilişkilendirme [maximum relevance] ve çeviride mümkün-askari ilişkilendirme [optimum relevance]. Çalışma, biçemin mikro düzeydeki bu tanımını, makro düzeyde küyerelleşme [glocalization] tanımıyla iç içe geçirip, Victor Roudometof'un kavrama yüklediği anlam bağlamında tartışarak, çeviri eserlerde biçem anlayışının derinleşmesinin önemini vurgular. Bilindiği gibi Roudometof'a göre küyerelleşme farklı aşamalardan oluşur: Bir eser ya da tür küyerelleşerek dünya sahnesine çıktıktan sonra, küyerelleşmiş olan eser ya da tür farklı yerel kültürlerle yelken açar, son aşamada ise söz konusu erek kültürün küyerelleşme direnç gösterebilme seviyesine paralel bir dönüşüm geçirir. Söz konusu erek kültür küyerelleşme dalgalarına ne kadar dayanıklı ise, yerel olan küyerelleşme denli denli değişirebilecek, o denli kendine özgü hale getirecektir. İşte Perihan Mağden'in biçemi de böyle bir küyerelleşmenin en etkili örneklerindedir. Çeşitli araştırmalarda fantastik, polisiye, bilim-kurgu gibi küyerelleşme anlamda kabul görmüş türlerin, erek kültür repertuarına son derece kendine özgü bir şekilde yansımalarıdır. Perihan Mağden, *Haberci Çocuk Cinayetleri*'nde

* Dr. Öğr. Üyesi, İstanbul Atlas Üniversitesi, İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi, İngilizce Mütercim-Tercümanlık Bölümü, İstanbul/Türkiye, alaz.pesen@atlas.edu.tr, ORCID: 0000-0002-8115-8349.

küresel olan bu türleri kendi biçiminin süzgecinden geçirerek peri masalı anlatmışçasına bir dil kullanmakta, küreselin yerel içinde eridiği bir küyerel örneği sunmaktadır. Ne var ki Richard Hamer'in Türkçe'den İngilizce'ye yaptığı çeviride söz konusu küyerel ögeler Boase-Beier'in deyişiyile mümkün-asgari ilişkilendirme ilişkisi bağlamında çevrilmiş, Perihan Mağden'in biçimini özgün kılan küyerel ögeler küresele dönüşmüştür. Çalışmanın son bölümdeki karşılaştırmalı ve betimleyici çözümler Perihan Mağden'in söz konusu romandaki kendine özgü biçimini meydana getiren küyerel ögeler ile bu ögelerin İngilizce'ye çevirilerini makro düzeyde küyerelin küreselleşmesi, mikro düzeyde ise mümkün-asgari ilişkilendirme olarak örneklendirmektedir.

Anahtar Kelimeler: Biçem, Çeviri, Edebiyat, Perihan, Mağden

Introduction

The definition of “style” in the *Longman Dictionary of English* reads: (1) “A type of choice of words especially which marks out the speaker, or writer as different from others,” and (2) “a general manner or way of doing anything which is typical or representative of a person or group, time in history, etc.” These definitions are helpful in understanding what style is with regards to the processes of writing, reading and translating respectively; nevertheless, they are not utterly satisfactory. In this paper, I will further investigate what style means with regards to writing, reading and translating so as to make my ultimate aim possible: to make a comparative and contrastive stylistic analysis of two texts to see the similarities and differences between them: *The Messenger Boy Murders* translated by Richard Hamer (2003), and the text it was translated from: Perihan Mağden’s *Haberci Çocuk Cinayetleri* (1991). In the definition of style at the micro level, after reviewing Jean Boase-Beier’s notions of “maximum relevance” and “optimum relevance” (2006), I discuss them within the framework of translation studies. Then, taking the discussion of style to the macro level, I review Victor Roudometof’s definition of “glocalization” (2016) to apply it to the hybrid genre of Perihan Mağden’s *Haberci Çocuk Cinayetleri* as well as its translation into English by Richard Hamer. It should be noted that this paper by no means intends to prove whether the particular translation is bad or good. Such an aim would have been prescriptive, whereas I intend to be descriptive. Due to reasons of brevity, I will analyze the first chapters of the two texts, “No One Has The Nerve” and “Cesaret Kol Gezmiyor” respectively, and focus on the lexical and syntactic levels in the light of the theoretical discussion regarding style.

What is style?

According to Wales’ Dictionary of Stylistics, style is “the perceived distinctive manner of expression” (cited by Boase-Beier, 2006: 4). The words “distinctive” and “perceived” are to be underscored here, for the former is attributed to the author (Boase-Beier, 2006: 52), whereas the latter to the reader. What makes a writer’s writing “distinctive” is the difference it has from the other writers’ writings: “distinctiveness arises because of choice exercised by a writer (Boase-Beier, 2006: 52). Nevertheless, even if the writer desires to be as “distinctive” as possible to express what s/he is telling, it would be fruitless in the absence of a reader who “perceives” such distinction. Then, as long as a text is read by a reader, it has two different “viewpoints” with regard to style (Boase-Beier, 2006: 5): the (writing) style of the writer and the (reading) style of the reader. Boase-Beier refers to the former as “the style of the ... text as an expression of its author’s choices,” and to the latter as “the style of the ... text in its effects on the reader” (2006: 5). If the text is to be translated, there is the need for a translator. And “the style of the source text” will have “its effects” on the translator, for s/he is also a reader (Boase-Beier, 2006: 5). The text the translator will create on the basis of his “perceiving” the source text is the target text, the style of which reflects “the expression of choices” made by the translator (Boase-Beier, 2006: 5). This leads to another “viewpoint” in relation to style: “The style of the target text in its effects on the reader” (Boase-Beier, 2006: 5). An example might be the translation of the word “istifra etmek” in Turkish. If the translator, as the reader of the text which includes this word, is not aware of the formal nature thereof; instead of translating it as “to vomit,” s/he might end up translating it as “to puke” (which is slang) or “to throw up” (which is informal). It might also be the case that the translator is well aware of the formal nature of the verb “istifra etmek,” and turning it into slang or an informal verb, s/he might want to change the effect it has on the source text reader. But for the time being, so as to apply and to understand the four “viewpoints” Boase-Beier mentions, I would like you, as the readers of this paper, to assume that the translator is not aware of the formal nature of the writer’s manner of expressing the concept of emptying the contents of the stomach through the mouth. As a result, the target text reader, if s/he is aware of the fact that “to puke” is slang or “to throw up” is informal; s/he will “perceive” that the utterance is not formal. The example can be summarized as follows: The writer’s “choice” is to use a formal word in her/his text (viewpoint 1). The translator reads the text and doesn’t notice how the writer tells what s/he means (viewpoint 2). Without knowing it, the translator modifies the writer’s manner of expression (viewpoint 3). The target-text reader reads a word which is not formal (viewpoint 4).

The second viewpoint: to translate the source text, the translator needs to read the source text prior to realizing the translation thereof. Just like any other reader, the translator “has no choice but to make such assumptions or inferences about what the author meant, if translation is to be possible” (Boase-Beier, 2006: 38, *my emphasis*). In my opinion, here, “assumption” is a worse choice than “inference” is. The definition of both words from two different dictionaries can be of help. In the Longman Dictionary of Contemporary English, the former reads “something that is taken as a fact or as true without meaning”. In Cambridge Advanced Learner’s Dictionary it reads: “something that you accept as true without question or proof”. On the other hand, the definition of “inference” in the Longman Dictionary of Contemporary English reads “the meaning which one draws from something else,” whereas in Cambridge Advanced Learner’s Dictionary, the definition of “to infer” reads, “to form an opinion or guess that something is true because of the information that you have”. As can be observed in these definitions, unlike “inference,” “assumption” is a judgment which is not based on proof. Then the source text should be used by the translator as the proof of “inference”.

To say that the translator should use the source text as the proof of “inference” does not mean that the text in question is not open to interpretation. As Nietzsche argues, “nothing or nobody could claim to be outside the domain of interpretation,” and “there is no text in itself apart from the activity of interpretation” (cited by Arrojo, 2002: 65). Nevertheless, “the translator is not simply free to construct the author as s/he wishes, because the presence of the source text imposes constraints” (Boase-Beier, 2006: 38). In other words, taking advantage of the stylistic features in the source text, the translator aims to understand the meaning intended by the “inferred author” (Boase-Beier, 2006: 50). At this point, another example might make things clearer: Let us assume, in the middle of writing this paper, that I hear my mother calling me from the living room and saying, “Can you just give me my glasses from over there.” “Over there” in this utterance might signify the room I am in, the kitchen, or the living room. The speaker’s (in this case, my mother’s) choosing to use the word “there” instead of the specific place of her glasses (say, “the table in the kitchen”) leads me, as the listener of her utterance, to think of possibilities above. There might be some other possibilities, such as the bathroom or her bedroom, but it can be “inferred” from the utterance that where her glasses are situated is not far away. They are here somewhere in our house. In other words, the number of possibilities her choice (“over there”) might mean are more than one; however, they are not unlimited. Because this is a conversation in real life, I can ask her what she meant right away, but if you are confronted with such an ambiguous case while reading a text, the best thing to do is to search for other clues in the text. As long as any particular meaning constructed in a text is based on the totality of the features the text presents, the reader and/or the translator can “infer” such meaning. The “inferred author” is the author the translator has in mind. In the first example above (“istifra etmek”) the writer might have used such a formal word without being aware of its formal connotation. If there no other formal words in the text which it takes place, the translator might “infer” that the author has not made that choice deliberately. Such an inference might lead the translator to replace the formal word in the source text with an informal one in the target text. Whether the real author might or might not think so does not matter. As long as the translator has enough evidence (which is the text itself) s/he can act freely. Such limited freedom of “inference” stems from the elements in the source text. Whether the meanings the translator attributes to such elements and the relationship between them as a result of her/his interpreting the source text are “actually intended” is irrelevant (Boase-Beier, 2006: 50). “The point about a stylistic reading of the source text is that it aims to reach a full and detailed picture of the inferred author’s choices, not that it can or wishes to reach facts about an actual author’s choices” (Boase-Beier, 2006: 50-51).

2. Maximum stylistic relevance as glocalization

Such “a full and detailed picture of the inferred author’s choices” can be analyzed with the help of the notions of “optimal relevance” and “maximum relevance” (Boase-Beier, 2006: 42). “Optimal relevance” suggests that the utterance is relevant enough to the addressee to be worth processing and that what is said is the most relevant way of saying it” (Boase-Beier, 2006: 42). “Maximum relevance,” on the other hand, “involves getting the greatest possible effects from what is heard or read” (Boase-Beier 2006: 42). Translators might turn “maximum relevance” into “optimal relevance” (Boase-Beier, 2006: 43). I think this fact bears a resemblance to what Tymoczko argues: “there is a human tendency to assimilate the unknown to the closest known pattern” (Tymoczko, 1999: 50). In Toury’s words, this potentially happens while “selecting the target

text material” (2000: 202). Translators might tend to reduce the meaning load in the source text to, as stated above, what they “perceive” as readers, and also to a form which they think the target reader will be familiar with. They might tend to do this by making “additions” or “omissions” in selecting the target text material (Toury, 2000: 202): they might add units or parts which are not observed in the source text to the target text, or they might omit certain parts or units of the source text. However, the replacement of “maximum relevance” with “optimal relevance” as a translation strategy leads to the loss of style (Boase-Beier, 2006: 43). Furthermore, it leads to the disappearance of the local.

The idea of maximum relevance and optimal relevance can in fact be linked to Victor Roudometof’s understanding of glocalization at the macro level (2016: 399). Glocalization takes place in different ways once the global migrates and spreads into a locality (Roudometof, 2016: 399). Such a migrating intellectual item, which Roudometof resembles to a wave, can then pass through the local and be refracted by it (2016: 399). In a sense, it is how the local perceives the global, i.e. a combination of both, hence the term glocal. In another scenario, if the receiving culture is “thick,” or in other words, “resistant” enough to the “waves” of globalization, even further glocalization takes place: “the wave-like properties can be absorbed and amplified by the local and then reflected back onto the world stage” (Roudometof 2016: 399). Perihan Mağden’s *Haberci Çocuk Cinayetleri* is a combination of such different global genres as fantastic literature, detective-fiction, science-fiction and fairy tales (Grebenshchikova and Nigmatullina, 2017: 425; Polat 2021: 265). From another perspective, the novel itself can be regarded as a combination of different globally established genres. In other words, it is a sublime example of what Roudometof refers to as “the refraction of the global through the local” (2016: 399). If so, the translation of such a glocal creation into English can also be described, again in Roudometof’s view, as being “reflected back on to the world stage” (2016: 399). The preservation of “maximum relevance” in such a scenario then comes to mean that the glocality of the source text is reflected on to the world stage. In a similar vein, the opposite scenario can be interpreted as the stylistic annihilation of the local by globalization. In order to understand whether such annihilation takes place or not, in what follows I set out to analyze both texts for similarities and differences in the style. Since “metaphors”, “repetitions”, “ambiguities” and “foregrounding” are among the aspects that make up the stylistic repertoire of an author, and therefore, a translator (Boase-Beier, 2006: 89-96), the following analysis is mainly based on these aspects.

3. Analysis

No one has the nerve

‘I was being kicked out of the Conservatory and the old dean had summoned me to his study to collect my misconduct report. ‘Believe me, my good sir,’ I told him ‘it’s not for my own sake that your decision dismays me. What concerns me most is how the Conservatory will be able to shoulder the burden of having dismissed the most talented student ever to have passed through its doors – just for a couple of misdemeanours.’

‘I’m speechless,’ said the dean. ‘I’ve got nothing whatsoever to say to you.’

My words ‘a couple of misdemeanours’ must have made him think I was taking my bad behaviour lightly: I had caused a drunken uproar in the cafeteria, had driven the professor of Music History to a nervous breakdown, and had set fire to the school dormitory with kerosene. No wonder he didn’t know what to say. But I was fed up with people who had nothing to say for themselves. I always knew what to say.” (Mağden, 2003: 9)

The title “No One Has the Nerve” implies that in a particular place which cannot be “inferred” from the title itself, there is a lack of courage to do something. What that thing is not mentioned. With regards to the “attitude of the speaker” and her/his “mental state” (Boase-Beier, 2006: 42), it can be said that s/he is making an observation about the people living in a particular place, and saying that not even a single one of them has enough courage to do that thing. The speaker here can be “inferred” to be complaining or disappointed. Without reading the rest of the text, the reader of the title can make these “inferences”. Let us leave it at that for the time being, and move on to the text. The sentence “I was being kicked out of the Conservatory and the old dean had summoned me to his study to collect my misconduct report” implies that

the speaker, who can be a student, a professor or someone working at the “Conservatory” is about to be “kicked out of” there because s/he (the gender of the speaker cannot be “inferred” from the sentence) displayed behaviour (“misconduct”) s/he shouldn’t have. I should also note that “to kick out” is informal. Reading the rest of the excerpt, with regards to “the attitude” of the speaker (Boase-Beier, 2006: 42) we can “infer” that the speaker is not humble at all, in fact, s/he is “the most talented student ever to have passed through its [the Conservatory’s] doors”. The dean is surprised at the conceited attitude of the speaker. It can also be “inferred” from the rest of the text that the speaker considers her/his behaviour “bad” (“bad behaviour”). On the lexical level, or in other words, about the narrator’s “choice” (Boase-Beier, 2006: 52) of words, we can say that “to kick out” is informal. “My good sir” indicates formality and respect; nevertheless, when the conceited attitude of the speaker is taken into consideration, it can be said that such a use is ironic. The speaker is using a formal language towards the “old dean;” however, the content of her/his speech is against the rules. “Drunken uproar” is ambiguous: it can be interpreted as many people drinking in “the cafeteria” or coming to “the cafeteria” “drunken”. Now let us move on to the excerpt from the source text to see the differences and similarities.

Cesaret kol gezmiyor

“Konservatuvardan kovulmuştum. Kovulma belgemi teslim etmek üzere beni odasına çağıran yaşlı müdüre, ‘Bayım,’ dedim, ‘bayım, inanın kendim adına kaygılanmıyorum bu kararınızdan ötürü. Okul tarihinin gelmiş geçmiş en yetenekli öğrencisini, bir-iki disiplin suçu yüzünden kapı dışarı edebilen konservatuvar nasıl taşıyacak bu ağır yükü omuzlarında; onun adına kaygılanıyorum.’

‘Size ne diyeceğimi bilemiyorum,’ dedi müdür. ‘Onun için de hiçbir şey diyemiyorum.’

‘Bir-iki disiplin suçu’ lafını kullanarak içip içip yemekhanede rezaletler çıkarmamı, Müzik Tarihi hocasının anksiyete nevrozu teşhisiyle hastaneye kaldırılmasına neden olmamı, son olarak da okul yatakhanelerini gaz dökerek yakmamı önemsiz, üstünde durulmaya değmez şeyler gibi görüyorum sanmıştı kuşkusuz. Onun için de ne diyeceğini bilemiyordu. Ne diyeceğini, dahası ne dediğini bilmeyen insanlardan bithap düşmüştüm. Ben ne dediğimi biliyordum.” (Mağden, 2001: 1-2)

The title “Cesaret Kol Gezmiyor”, when compared to the title “No One Has the Nerve”, has no animate agent. The agent of the former is “cesaret” (bravery), whereas the subject of the latter is “no one”. “Kol gezmek” is an expression which means to wander around a place. The translator or more specifically, as I have argued above, my “inferred translator,” must have decided that substituting the expression about bravery with another expression about bravery in the target language. Such decision can be supported by what Tymoczko argues: “translators represent some aspects of the source text partially or fully and others not at all in translation,” and “translation is metonymic: it is a form of representation in which parts or aspects of the source text come to stand for the whole” (1999: 55). In other words, one can not expect a particular translation to include and represent everything the source-text stands for (Tymoczko, 1999: 55). To substitute an expression in this case with another expression foregrounds one aspect, an in addition to that the aspect of an inanimate agent (“cesaret”) is replaced with an animate one (“no one”) which implies people.

“Konservatuvardan kovulmuştum” implies that the narrator has already been “kicked out of the conservatory”. When a comparative reading is done, it can be seen that in Hamer’s text, “the student” was yet to be kicked out of the Conservatory. The repetition of “bayım” in the source text (“‘bayım,’ dedim ‘bayım...’”) gives an effect of begging to the discourse of the narrator when s/he is speaking to “the old dean”. A sense of begging can be argued to be present in the target text (“my good sir”); nevertheless, the source text has a rhythmic feature in terms of style, in other words, the begging of “the student” is “foregrounded” (Boase-Beier, 2006: 89) whereas in the target text, no such rhythm is observed. “For translation, the notion of a text or passage or structure which draws attention to itself, which, in Fowler’s words, involves the ‘use of some strategy to force us to look’ is interestingly at variance with a common theme in translation: that of smoothness, neutrality, readability,” which are notions also mentioned by Lawrence Venuti (cited by Boase-Beier, 2006: 89). The result is that, such a strategy to foreground the begging effect devised by Mağden with the help of repetition is “omitted” (Toury, 2000: 202) by Hamer. Another example of “the omission” of repetition is the following example:

“Allow me to admit that after such a miserable day, I was rather annoyed at having to share my journey with such a *dolled-up* dwarf and his monkey.” (Mağden, 2001: 10, *my emphasis*)

“Böylesine bedbin bir günümde *iki dirhem çekirdek* bir cüce ve onun *iki dirhem bir çekirdek* maymunuyla seyahat etmek durumu canımı epeyce sıkımtı; itiraf edeyim.” (Mağden, 2003: 3, *my emphasis*)

Hamer’s choosing “*dolled-up*” so as to translate “*iki dirhem bir çekirdek*” is the substitution of an expression with another one in the target culture. From the vantage point of “the attitude of the speaker” (Boase-Beier, 2006: 42), it can be said that “*dolled-up*” is disapproving, whereas “*iki dirhem bir çekirdek*” is not. In my opinion, this way Hamer compensates for his “omitting” the repetition of “*iki dirhem bir çekirdek*”: the repetition in the style of the source text reinforces and foregrounds the fact that the speaker is annoyed, whereas such a reinforcement in the target text is maintained with the help of the negative connotation of “*dolled-up*”.

Now let us turn back to the first excerpt above to search for other stylistic features. The replacement of “*anksiyete nevrozu*”, which can be literally translated as “anxiety neurosis,” with “nervous breakdown” strikes attention. Here, the medical term used by the speaker of the source text is translated into the target language as colloquialism. On the other hand, an “addition” (Toury, 2000: 202) which can be observed in the target text is “bad behaviour”. In the excerpt from the source text, “the student” does not see her/his behaviour as “bad”, but as something serious, something extraordinary. In this case, the “implied translator” makes a judgment about “the student” of the source text, and reflects his judgment in the target text. As a result, a stylistic feature, namely “the attitude” (Boase-Beier, 2006: 42) of the speaker towards her/his behavior is transformed. One of the significant aspects of the style of the speaker in the source text is her/his use of archaic words such as “*iğdiş*” (castrated) (Mağden, 2001: 2), “*bedbin*” (miserable) (Mağden, 2001: 3), “*gayri ihtiyari*” (unintentionally) (Mağden, 2001: 4), “*hülyalı*” (dreamy) (Mağden, 2001: 6), “*münasebetsiz*” (without manners) (Mağden, 2001: 8), “*nadanlığım*” (my tactlessness) (Mağden, 2001: 9) and “*ömürsünüz*” (long live!) (Mağden, 2001: 9). I would like to elaborate on two of them.

“My father had died when I was young and as my mother was a touch eccentric, our house bore hardly any resemblance to the usual suffocating refuge of parental love – thank god!” (Mağden, 2003: 10, *my emphasis*)

“Babam yıllar önce öldüğünden ve annem oldukça ‘değişik’ biri olduğundan, anne evim gerçek aile evleri gibi yapışkan, bunaltıcı, *iğdiş* edici bir nevi havayla şişirilmiş bir sıkıntı balonuna benzemezdi Allah için.” (Mağden, 2001: 2, *my emphasis*)

“The usual suffocating parental love” in the source text stands for “*yapışkan, bunaltıcı, iğdiş edici bir nevi havayla şişirilmiş bir sıkıntı balonu*” in the target text. The archaic word “*iğdiş etmek*” means “to castrate”. In fact, the source text has an “underlying network,” which Antoine Berman calls “the underlying networks of signification” (2000: 288, 292) which reflects “the hidden dimension of the source text” (Berman, 2000: 292). In the other chapters of Mağden’s book, we, as the readers, learn that in the narrator’s mother’s house lives a male-servant called Wang-Yu. A crucial feature of Wang-Yu is that he is castrated, in other words, he has no gender. Another element of the “underlying network” is that the narrator, whom I have referred so far as “s/he” does not have a gender. “*iğdiş edici*” is the first element and clue to make the reader begin to think about such a connection, therefore its preservation in the target text is essential for the reader to establish a link between the genderless style and status of the narrator throughout the book. In fact, as Polat rightfully argues, this is not just a typical detective novel that also borrows from genres such as fantastic literature, detective-fiction and fairy tales, it is one that defies norms by way of an interplay of characters displaying differences in gender and sexual orientation (2021: 261). Probably, because the word is archaic, the translator did not understand its meaning, and missed that in the target text. In other words, such transformation of maximum relevance into optimal relevance in this instance, might not be deliberate. Still, omitting a carefully inserted lexical item from the original novel, the translator - perhaps unintentionally - but substantially modifies what the source text stands for. Below is the second example I would like to elaborate on to establish links with the chapter title “No One Has the Nerve”.

“What a nerve you’ve got!” said the dwarf. “You’re one of a dying breed – no one has a nerve like yours anymore.” (Mağden, 2003: 16)

“Ömürsünüz,” dedi beyefendi cüce. “Nesli tükenenlerdensiniz. Zira artık cesaret kol gezmiyor.” (Mağden, 2001: 9)

The narrator will be sent on a mission in Chapter 3 to solve the mystery of *The Messenger Boy Murders* (hence the title of the book). This utterance made by “the dwarf,” or “beyefendi cüce” is the first precursor of such mission. “Inferring” from the fact that the narrator constantly uses archaic words as mentioned above, what the dwarf says can be justified: “You’re [the narrator is] one of a dying breed.” It should also be noted that the first utterance made by the dwarf, namely “ömürsünüz” is an archaic word. Using an archaic word, the dwarf praises the narrator who is also capable of using archaic words and who has a nerve. The relation between “Dying breed” and archaic words is what I infer from the stylistic features of this particular text. Hamer does not use archaic words, which results in the absence of such an aspect in the target text. As Tymoczko argues there is a “human tendency to assimilate the unknown to the closest known pattern” (Tymoczko, 1999: 50). In the translation process, a translation, especially that of “a marginalized text into a dominant language, gets assimilated to existing metonymies in the receptor system” (Tymoczko, 1999: 50). How can this be applied to the translation I have been arguing about? There are no Turkish proper names in the whole text: not for people, not for cities. The only one is “Sarman,” (Mağden, 2001: 118) which is a proper name for cats. Nevertheless, when we, as the readers, search for it in the target text, we see that it is “assimilated into the existing metonymies” of the English language and culture. “Felix” (Mağden, 2003: 116) stands for cats. In other words, as “Sarman” is “metonymic for” cats (Tymoczko, 1999: 42) in the source language and culture, “Felix” is “metonymic for” (Tymoczko, 1999: 42) cats in the target culture.

Conclusion

As I stated in the introduction, my aim has been to make a comparative stylistic analysis of two texts to see the similarities and differences between them: *The Messenger Boy Murders* translated by Richard Hamer (2003), and the text it was translated from: Perihan Mağden’s *Haberci Çocuk Cinayetleri* (1991). Due to reasons of brevity, I analyzed the first chapters of the two texts, “No One Has The Nerve” and “Cesaret Kol Gezmiyor” respectively. So as to do that, in the second part, I described and conceptualized what style is at the micro (“maximum” and “optimum relevance”) and macro levels (“glocalization”). In the third part, in the light of the arguments I have developed in the previous part, I made a comparative and contrastive analysis to see the stylistic similarities and differences between the two texts. I have aimed to adopt a descriptive approach rather than one which is prescriptive. As in every translation, there are similarities and differences between the two texts, for translation, as stated above, is metonymic: it is merely a part standing for the whole. Nevertheless, to be metonymic for the stylistic aspects of the *The Messenger Boy Murders*, in other words, to render the style of Mağden in English, further stylistic analysis is required on the part of the translator. The translator’s turning maximum relevance into optimal relevance by means of omitting the local lexical items in the translation into English results in the loss of the culture-specific, in other words, highly glocal aspects that the writer created by means of combining different global genres and the archaic lexicon of the Turkish language. For this reason, at the macro level, the source text can be regarded as one reflecting back on to the world stage in English devoid of the glocal aspects that were omitted during the translation process. Given the fact that the chapter analysed is the opening chapter of the novel, the intratextual and the intertextual references the writer intentionally or otherwise established with the remaining chapters and her style in general potentially get lost in the translation. To recapitulate a representative example, “the usual suffocating parental love” is how Hamer translated “yapışkan, bunaltıcı, iğdiş edici bir nevi havayla şişirilmiş bir sıkıntı balonu”. Missing out the meaning of the archaic word (“castrating”) reduces the underlying network of the source text and omits the connections Mağden makes with the other chapters in the novel, which reveal that the servant Wang-Yu is castrated and the narrator is genderless. Such an omission therefore steals from Mağden’s interplay of characters displaying differences in gender and sexual orientation, discussed referring to Polat above. This way, Hamer not only translates maximum-relevance into optimal-relevance, but at the same time turns glocal into global (as the translation of “Sarman” as “Felix” also demonstrates). I can only hope that the links established between style and

glocalization will contribute to studies at the crossroads of style and translation more in the future. While the discussion carried out at the micro and macro levels can be furthered by literature and translation studies scholars, the study can also inspire future translations in practical terms with its problematization of style.

References

- ARROJO, R. (2002). "Writing, Interpreting, and the Power Struggle for the Control of Meaning: Scenes from Kafka, Borges, and Kosztolanyi." *Translation and Power*. Edited by Maria Tymoczko and Edwin Gentzler. Boston: University of Massachusetts Press., 63-79.
- BERMAN, A. (1985). "Translation as the Trials of the Foreign." *The Translation Studies Reader*. Edited by Lawrence Venuti. New York: Routledge, 2000., 284-297.
- BOASE-BEIER, J. (2006). *Stylistic Approaches to Translation*. Manchester: St. Jerome.
- GREBENSHCIKOVA, K. & NIGMATULLINA, A. (2017). "Turkish Postmodernism through the 'Second Wave' Paradigm: The Example of Creative Work by Hasan Ali Toptaş and Perihan Mağden." *Journal of History Culture and Art Research*. Vol: 6, No: 5, 422-426.
- MAĞDEN, P. (2001/1991). *Haberci Çocuk Cinayetleri*. İstanbul: Everest Yayınları.
- MAĞDEN, P. (2003). *The Messenger Boy Murders*. Translated by Richard Hamer. London: Milet Publishing.
- POLAT, M. E. (2021). "Kendine Özgü bir Polisiye Denemesi: Haberci Çocuk Cinayetleri'nde Klasik Polisiye Kurgunun Yapıbozumu." *Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*. Vol: 61, No: 1., 259-282.
- ROUDOMETOF, V. (2016). "Theorizing Glocalization: Three Interpretations." *European Journal of Social Theory*. Vol: 19, No: 3., 391-408.
- TOURY, G. (2000). "The Nature and Role of Norms in Translation." *The Translation Studies Reader*. Edited by Lawrence Venuti. New York: Routledge., 198-211.
- TYMOCZKO, M. (1999). "The Metonymics of Translation." *Translation in a Post-colonial Context*. Manchester: St. Jerome., 41-61.

TÜRKİYE TÜRKÇESİ ATASÖZLERİNDE SAYI EŞDİZİMLİLİĞİ

Hadra Kübra ERKINAY TAMTAMIŞ*

Öz

Sayılar ve atasözleri insanlık tarihi kadar eski iki kavramdır. Sayılar ve atasözleri gelişigüzel değil, belirli bir amaca, söyleme hizmet etmek için oluşturulmuştur. Atasözlerinde yer alan sayılar da tesadüfi olmayıp temelinde belirli bir amaç taşımaktadır. İki veya daha fazla sözcüğün bir araya gelmesiyle oluşan eşdizimlilik kombinasyonu, ana dili konuşurları için kulağa doğru gelen ifadelerdir. Eşdizimlilikte kullanılan sözcükler, kalıplaşmış olarak yer alırlar. Eşdizimlilik, tüm dillerde var olmakta ve çeşitli alanlarda kullanılmaktadır. Eşdizimlilik örneklerini taşıyan kalıplaşmış ifadelerden biri de atasözleridir. Atasözleri –deyimler ve kalıp ifadeler gibi- halihazırda kalıplaşmış ifadeler oldukları için birçok eşdizimlilik örnekleri içermektedir. Atasözlerindeki eşdizimliliği oluşturan unsurlardan biri de sayılardır. Atasözlerindeki sayıların eşdizimliliği Türk kültürü ve inancıyla benzerlik gösteren sayılardan müteşekkildir. Türkiye Türkçesi atasözleri oluşturulurken hangi sayıların birlikteliğinden yararlandığı araştırmanın konusunu oluşturmaktadır. Araştırmada Türk dili, kültürü ve sosyal yaşamında önemli yer tutan atasözlerindeki sayıların eşdizimliliği incelenmiştir. Türk Dil Kurumu, Ömer Asım Aksoy ve İsmail Parlatur'ın Atasözleri ve Deyimler Sözlüklerinde içinde birden fazla sayı geçen atasözleri araştırmanın verisini oluşturmaktadır. Verilere göre atasözlerinde yer alan çok sayıda sayının (*bir, iki, üç, kırk, yetmiş, yüz, bin*) diğer sayılarla eşdizimlilik oluşturduğu görülmektedir. Türk kültüründe önem arz eden *bir, iki, yedi, kırk, bin* sayıları atasözlerinde sıkça kullanılmaktadır. Türk atasözlerinde bir sayısı bir, iki, üç, yedi, dokuz, on, kırk, yüz, bin sayılarıyla; iki sayısı bir, iki, üç, dört sayılarıyla; üç sayısı bir ve beş sayılarıyla; dört sayısı bir ve dört sayılarıyla; beş sayısı bir, beş, altı sayılarıyla; altı sayısı yedi ve kırk sayılarıyla; yedi sayısı bir ve yetmiş sayılarıyla; sekiz sayısı dokuzla; dokuz sayısı bir ve sekizle; on sayısı bir, iki, dokuz, on sayılarıyla; on beş sayısı on beş sayısıyla; otuz sayısı kırk sayısıyla; otuz iki sayısı otuz iki sayısıyla; kırk sayısı bir ve kırk sayılarıyla; yetmiş sayısı yetmiş sayısıyla; yüz sayısı bir, doksan dokuz, bin sayılarıyla; beş yüz sayısı bin sayısıyla; bin sayısı bir sayısıyla eşdizimlilik oluşturmuştur. Atasözlerindeki sayı eşdizimliliği; ahenk oluşturma, akılda kalıcılığı sağlama, ikileme oluşturma, etkili bir ifade oluşturma, edebî sanat yapma (benzetme, metafor, seci vb.), tekrar grubu oluşturma, sayıların ardışıklığını kullanma, kültürel kodlara gönderme yapma, abartma, azlık-çokluk belirtme, felsefi/tasavvufi amaçlara uyarılma gibi nedenlerle oluşturulmuştur. Türk kültür tarihinde sayıların gücü ve etkisi atasözlerinde de ortaya çıkmıştır.

Anahtar Kelimeler: sayılar, atasözleri, eşdizimlilik, Türkiye Türkçesi, atasözleri sözlükleri.

COLLOCATION OF NUMBERS IN TURKISH PROVERBS

Abstract

Numbers and proverbs are two concepts as old as human history. Numbers and proverbs are not created randomly, but to serve a specific purpose, discourse. The numbers in the proverbs are not accidental, but have a specific purpose. A collocation combination of two or more words is a phrase that sounds right to native speakers. Words used in collocations are phrases. Collocations exist in all languages and are used in various fields. One of them is proverbs. Proverbs have many collocations as they are already expressions. One of the elements that make up the collocation of proverbs is numbers. The collocation of the numbers in the proverbs consists of numbers that are similar to Turkish culture and belief. The subject of the research is which numbers are used together while creating Turkish proverbs. In the research, the collocations of the numbers in the proverbs that have an important place in the Turkish language, culture and social life were examined. The proverbs with more than one number in the Atasözleri ve Deyimler Sözlüğü

* Dr. Öğr. Üyesi, Mardin Artuklu Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, hadraerkinay@hotmail.com, ORCID: 0000-0003-1469-0404.

dictionaries of the Türk Dil Kurumu, Ömer Asım Aksoy and İsmail Parlatır constitute the data of the research. According to the data, it is seen that many numbers (one, two, three, forty, seventy, one hundred, one thousand) in the proverbs form collocations with other numbers. The numbers one, two, seven, forty, and thousand, which are frequently used in Turkish culture, are frequently used in proverbs. In Turkish proverbs, the number one is one, two, three, seven, nine, ten, forty, hundred, thousand; the number two with the numbers one, two, three, four; the number three with the numbers one and five; the number four with the numbers one and four; the number five with the numbers one, five, six; the number six with the numbers seven and forty; the number seven with the numbers one and seventy; number eight with nine; the number nine with one and eight; the number ten with the numbers one, two, nine, ten; the number fifteen with the number fifteen; the number thirty with the number forty; the number thirty-two with the number thirty-two; forty with the numbers one and forty; the number seventy with the number seventy; with the numbers one hundred, ninety-nine, thousand; the number five hundred with the number one thousand; the number thousand formed a collocation with the number one. The number collocations in the proverbs have been created for reasons such as creating harmony, being memorable, being impressive, making literary art (metaphor, etc.), using the succession of numbers, referring to cultural codes, exaggeration, indicating few and many, and adapting to philosophical/mystical purposes. In the history of Turkish culture, the power and influence of numbers have also appeared in proverbs.

Keywords: numbers, proverbs, collocation, Turkish, dictionary of proverbs.

Giriş

Sayı, Türkçe Sözlük'te (Türkçe Sözlük, 2011: 2048) "1. Sayma, ölçme, tartma vb. işlerin sonunda bulunan birimlerin kaç olduğunu bildiren söz, adet. 2. Gazete, dergi vb. sürekli yayınların bir bütün oluşturan, değişik tarih, numara taşıyan baskılarından her biri, nüsha. 3. Bir spor karşılaşmasında taraflardan her birinin başarı derecesini gösteren nicelik, skor." biçiminde tanımlanmıştır.

Bilim ve Sanat Terimleri Sözlüğü, Yumrukoyunu Terimleri Sözlüğü, Kılıçoyunu Terimleri Sözlüğü, Ayaktopu Terimleri Sözlüğü, Sepettopu Terimleri Sözlüğü, Yazın Terimleri Sözlüğü, Matematik Terimleri Sözlüğü, Mantık Terimleri Sözlüğü, Yöntembilim Terimleri Sözlüğü, Felsefe Terimleri Sözlüğü, Orta Öğretim Terimleri Kılavuzu, Dilbilim Terimleri Sözlüğü, Gramer Terimleri Sözlüğü, Türk Dünyası Gramer Terimleri Kılavuzu, Bilgisayar Terimleri Karşılıklar Kılavuzu gibi eserlerde sayının çeşitli disiplinlerdeki anlamları verilmiştir (URL-1). Sayı kavramının özellikle sporun çeşitli dallarında terim anlamı kazandığı görülmektedir.

Dilbilim Terimleri Sözlüğünde sayı şu şekilde tanımlanmıştır: (URL-1), "Fransızca: *nombre* olan terim, *kelimelerin anlattıkları kavramın tek veya çok (bazı dillerde ikili, üçlü) olması temeline dayanılarak yapılan ayırma*. bk. Tekil, Çoğul, İkili, Üçlü." Gramer Terimleri Sözlüğündeki sayı tanımı şu şekildedir: (URL-1), "Türkçe: *kemmiyyet*, Fransızca: *nombre*; ing. *number*, Almanca: *Numerus* olan terim, bir sözcüğün karşıladığı kavramın teklik-çokluk yani sayı bakımından görünümünü yansıtan dil bilgisi kategorisidir." Bu kategorinin çeşitli dillerde teklik, ikilik ve çokluk olmak üzere üç türü vardır. İkili sayı özellikle Arapça için geçerlidir.

Sayılar, günlük hayatta sıklıkla kullanılan sözcükler olup aynı zamanda çeşitli disiplinlerin de çalışma alanıdır. Matematik, felsefe, halk bilimi, astronomi, dil bilimi gibi disiplinler uzun yıllardan beri sayılarla ilgili araştırmalar yapmıştır. Sayılar, insanların var oluşları kadar eskidir ve bu kadimliğin yanı sıra hayatın birçok alanına hitap ederek çok yönlülüğünü ispatlamış ve böylece popülerliğini korumuştur

Eşdizimlilik (*collocation*), *küme deyimleri* olarak bilinen ifadelerin bir alt sınıfıdır. İnsanlar sözcükler yerine ifadeler ve sözcük gruplarıyla konuşmayı yeğlerler, bu yüzden *kümeleşmiş ifadeler* oldukça önem taşımaktadır (Mel'çuk, 1998: 23). Eşdizimlilik iki leksik biriminden oluşmuş anlamlı sözcük öbekleridir (Mel'çuk, 1998: 29). İki veya daha fazla sözcüğün bir araya gelmesiyle oluşan eşdizimlilik kombinasyonu, ana dili konuşurları için kulağa doğru gelen ifadelerdir. Eşdizimlilikte kullanılan sözcükler kalıplaşmış olarak yer alırlar. Örneğin; Türkçede *dikkat etmek* kullanılabilirken *dikkat yapmak* bu ifadenin yerine kullanılamaz. İngilizcede *yoğun yağış* ifadesi *heavy rain* ile karşılanır, *strong rain* kullanılması yanlış olur veya *hata yapmak to make a mistake* olarak kullanılmakta olup *do a mistake* ile karşılanmaz. *do* ve *make* aynı anlama gelseler bile eşdizimliliğe uygun olarak kullanılırlar, birbirlerinin yerine kullanılamazlar. Eşdizimlilik, yardımcı eylemlerle kurulan birleşik eylemlerde, atasözlerinde, deyimlerde, kalıp ifadelerde sıkça görülmektedir. Eşdizimlilik, dilin doğru bir yapıda kurulması ve kullanılması için oldukça önem taşımaktadır. Sayılarla kullanılan eşdizimlilikte de durum aynıdır. Örneğin; Türkçede *bir elin nesi var iki elin sesi var* atasözünde de kullanılan *bir* ve *iki* sayıları eşdizimlilik oluşturmuştur. İngilizcede bu atasözünü benzer olarak *iki baş bir taneden iyidir* anlamındaki *two heads are better than one* atasözünde *two* (*iki*) and *one* (*bir*) sayılarında da durum aynıdır. Bu atasözü kullanıldığında sayıların yerine başka sayı söylenmez ve sayıların yerleri değiştirilmez. Aslında atasözlerine yaşanmışlığı sağlayan, gerçeklik katan, durumun metaforlarla anlaşılmasını sağlayan sayıların kendisi ve eşdizimliliğidir. Herhangi bir sayı, atasözünde yer alan sayının verdiği aynı anlamı veremez. Sayılar değiştirildiğinde atasözleri gerçek dışı olur, halkın zihninde bir değer taşımaz, anlam ifade etmez. O halde sayılarla kurulan eşdizimli ifadeler değiştirilemez. Atasözleri ve deyimleri kalıplaşmış ifade hâline getiren eşdizimliliğin kendisidir.

Bu araştırmada Türkiye Türkçesinde yer alan atasözlerindeki sayıların eşdizimliliği incelenmiştir. Türklerin ve Türkçenin tarihini, kültürünü, sosyokültürel ve sosyoekonomik yapısını yansıtan atasözlerinde tercih edilen sayıların kullanımı önem taşımaktadır. Sayılara yüklenen anlamlar genellikle belirli nedenlere dayanmaktadır. Sayıların kalıplaşmış ifadeler olan atasözlerinde bir aradaki kullanımı bu çalışmada ortaya

konmuştur. Hangi sayının hangi sayıyla birlikte dizildiği Türk Dil Kurumu Atasözleri ve Deyimler Sözlüğü ile birlikte Ömer Asım Aksoy ve İsmail Parlatur'ın sözlüklerinden elde edilen verilere göre sınıflandırılmıştır.

Sayıların Ortaya Çıkışı

Sayıların ortaya çıkma nedenleri düzene duyulan ihtiyaç, aynı ve farklı türden nesnelerin varoluşu ve çoklukları sayma fikridir. Evrenin geçmiş ile gelecek arasındaki varoluş dilinin sayılar olduğu bir gerçektir. Eski medeniyetlerden günümüze yaşamın her alanında ölçme ve değerlendirmenin temel unsuru olarak kullanılmış, gelişme ve geliştirmenin temel aracı olmuştur. Bu durum, en basit teklik ve çokluk ifadelerinden en karmaşık problemlere dek her şeyin doğanın simgesel dili olan sayılarla ilgili olmasından kaynaklıdır (Babacan, 2018: 271).

Sayı, tarihin erken dönemlerinden beri yaratıcı ile âlem arasında bir ölçü unsuru olarak görülmüştür. Muhyiddin İbnü'l-Arabî sayının ilahi bir sır olduğunu ve bu sırrı edinmiş ve onunla amel edenlere sayının sırları, ruhlarının açılacağını bildirir. Sayının ilahi doğasına işaret eden mutasavvıf vahdet anlayışı doğrultusunda ve varlığın oluşumunun üçlü esasına göre *bir*, *iki* ve *üç* sayıları üzerinde durmakta ve bu sayıların varoluştaki ilahi arketipini açıklamaktadır. Böylece sayılarla varoluş arasında orijinal bağlantılar kurmaktadır (Küçük, 2009: 373).

Türkçenin Sayı Tarihçesi

Clauson Türk dillerinin sayı serileri ve sayı sistemlerinin başka hiçbir yerde bulunmayacak kadar eşsiz olduğunu belirtmiştir. Sayıların temel gerçeklerinin bilinmesine rağmen bazı ilginç noktaların henüz hiç tartışılmamış olduğunu üzülenek dile getirmiştir (1959: 19).

Sayılar tüm dillerde ilkel ve daha yeni olanlar olarak ikiye ayrılır: İlkel olanları bir, iki, üç, dört..., on, yüz, bin gibi sayılar oluştururken ilkel olanların çeşitli birleşmeleriyle ortaya daha yeni olanlar on dört, seksen, iki yüz gibi ara sayılar ortaya çıkar. Yeni olan ara sayıların kökeni şeffaflık ilkel olanların kökeni belirsizdir. Ara sayılar genellikle ilkel olan sayıların türetme paradigması kapsamında elde edilmişlerdir: seksen (<sekiz on), on dört gibi. Çeşitli nedenlerden ötürü ilkel sayıların niceliği değişkendir. Türkçenin ilkel sayılarının fazlalığı belli başlı diğer dillerle kıyaslandığında dikkat çekmektedir. Eski Türkçedeki tümen (on bin), Türkiye Türkçesinde yirmi, otuz, kırk, elli gibi sayılar da herhangi bir sayı türetme paradigması kapsamında elde edilmedikleri için ilkel sayı niteliğindedir (Bacanlı, 2012: 76).

Gabain, Eski Türkçede sayı ulamında asıl, sıra, üleştirme, ortaklık, katlama, belirsiz sayılar ve sayılardan türetilmiş sözcüklere yer vermiştir. Burada alışılmışın dışında olan kavram adları ortaklık ve katlama sayılarıdır. Söz konusu farklılık adlandırmadan kaynaklıdır, zira ortaklık sayıları biregü “her biri”, ikigü “her ikisi”, birgülük “bütün, hep” vb. katlama sayıları ise iki kat “iki kere”, üç kata “üç kere”, biş türlü “beş türlü”, altı yol “altı kere” olup bu öbekler günümüzde de kullanılmaktadır (2007: 74-76).

Köktürk ve Eski Uygur Türkçesi dönemlerinde sayı sistemlerinin işleyişi hemen hemen aynıdır. Bu üç döneme ait asıl sayıların kullanım şekli Türkiye Türkçesiyle birkaç ses değişikliği dışında neredeyse aynıdır (Atıcı, 2013: 40; Erenoğlu Ataizi, 2017: 865). Eski Türk sayı sistemi ondalıktır, ona dayalı periyodiklik vardır (Erdal, 2004: 220). Bacanlı “Geçmişten Günümüze Türkçenin Sayıları ve Sayı Sistemi” çalışmasında sayıların geçmişten günümüze geçirdiği evreleri şu şekilde açıklamıştır:

“Eski Türkçe döneminde iki sayı sistemi kullanılmıştır. Bunlardan ilki tek haneli rakamla başlar ve 10'un bir sonraki katıyla biter. Diğerindeyse 10'un katı olan büyük rakamdan sonra ‘artısı, fazlası’ anlamlarındaki artukı eklenerek tek haneli olan küçük sayı kullanılır. İlk Türkçe devrinde ileriye yönelen bir sözdizimi geçerlidir: eki yegirmi (> iki yirmi), “12”, üç yegirmi (> üç yirmi) “13”, bir otuz “21”, sekiz elig (> sekiz elli) “48”. Eski Türkçede 10-100 arası sayıların, az da olsa, diğer ifade biçimi 10'un katı olan bir rakamla başlayan artukı sözcüğüyle devam eden ve tek haneli rakamla biten sayı sistemidir. Köktürk metinlerinde ilk sisteme göre daha az görülen bu sistem, Uygur metinlerinde nadir görülmektedir. otuz artukı bir “31”, kırk artukı yiti “47” kullanımlarındaki artukı sözcüğünün düşürülmesiyle daha kısa ve kolay kullanımlı olan sistem yaygınlaşarak günümüze ulaşmıştır. Özellikle geç dönem Uygur metinlerinde bugünkü

dizilişte sayılar kullanılmaya başlanmıştır: on eki “12”, on biş “15”, yegirmi iki “22”, altı yüz eli iki “652”. Karahanlı döneminde ise kesin olarak günümüz Türk dillerinde görülen sayı sistemine geçiş yapılmıştır” (2012: 76-78).

Karahanlı Türkçesi gramerinde sayılar; sayı sıfatları, asıl sayı sıfatları (bir Tañrı, iki yüzlüg, üç adaklıg, dört hâcet, beş âyet, on kün, on ekki burûc, on dört âyât, otuz tün, kırk yaşlıg, yüz seksen bir âyet, miñ yıl, tümen miñ), üleştirme sayı sıfatları (bire, üçer), sıra sayı sıfatları (ikinç / ikinci, üçinç / üçünç, törtünç / törtünç, bişinç, onınç) biçiminde kategorize edilmiştir (Argunşah ve Sağol Yüksekaya, 2019: 69).

Harezmi Türkçesi gramerinde beş, beş yüz, beşde bir, beşinç, bir, birer, ékinç ~ ékkinç, ékinçi ~ ékkinçi, ékiz (oğlan), ékkişer, kırk, on, on üç, onda bir, onınç, otuz, toksan, toksınç, tört, törtde bir, törtör, törtinçi, üç, üç yüz, üçde bir, üçde iki, üçer, üçinç ~ üçünç, üçinçi ~ üçünçi gibi (Argunşah ve Sağol Yüksekaya, 2019: 194) sayıların asıl, üleştirme, sıra ve kesir sayılarının örnekleri görülmektedir.

Eckmann (2011: 121-122) Çağatay Türkçesi gramerinde sayılara aslı, sıra, üleştirme başlıklarının yanı sıra topluluk ve belgisiz sayılarını da eklemiştir. Asli sayılar 1-10: bir, iki / ikki, üç tört, biş, altı, yiti / yitti ~ yeti / yetti, sikiz / sikkiz ~ sekiz / sekkiz, toquz / toquuz, on; 20-100: yigirmi / yigirme, otuz / ottuz, qırq, ilig / illig, altmış / altımış, yitmiş / yitimiş ~ yetmiş, yetimiş, siksen, toqsan, yüz / (nadiren) üz; 300 üç yüz / üççüz, 1000 ming, hezâr (şiiirde), 10 000 on ming, 100 000 yüz ming, sad hezâr (şiiirde), 1 milyon yüz tümen, 1 milyar yüz ming tümen.

Sayılar ve ‘Değerleri’

Sayılar salt bir matematiksel değer olmayıp derin bir muhteva içermektedir. Çeşitli kültürlerde ve toplumlarda sayılar belirli anlamlar taşımaktadır. Sayılar, tarih boyunca zengin bir içeriği beraberinde taşımıştır. Çeşitli alanlarda faal bir biçimde kullanılan sayılar, doğanın vazgeçilmez bir parçasıdır.

Türk düşünce sisteminde sayılar sadece somut değil aynı zamanda soyut olarak da kültürel değer ve inanç izleri taşımaktadır (Hazar ve Şengönül, 2012: 141). Sayılara yüklenen mesajlar din, inanış, tasavvuf, halk bilimi, edebiyat ve daha birçok alanda kendini göstermiştir. Şairler, yazarlar, mutasavvıflar, ozanlar sayıları gelişigüzel değil belirli bir anlamı ifade etmek için kinaye veya telmih gibi edebî sanatlar çerçevesinde kullanmışlardır.

Sayılar; astrolog, filozof, mutasavvıfların yanı sıra meczupların da sayı simgeçiliğiyle kehanette bulunmak için başvurdukları bir kavram olmuştur. Osmanlı'nın son, Türkiye Cumhuriyeti'nin ilk dönemlerinde yaşamış meczup Âşık Cemal, *Amasya Seyahatnamesi* eserinde beş sayısı ile ilgili birtakım olayların yaşandığını ve çıkarımlarının olduğunu belirtmiştir (Pehlivan, 2017: 26). Sayılar kehanet, büyü alanlarında önem arz etmektedir. Toplumlar tarih boyunca sayılar üzerinden çeşitli inanışlara yönelmişlerdir.

Sayılar, sayı sembolizmi, batıl inançlar, sayı oyunları, birden yirmiye kadar tüm sayılar, sayıların gizemiyle ilgili detaylı bilgiler veren A. Schimmel (1991) kırk, yetmiş gibi sayıların küçük sayılar sözlüğü bölümlerini yazmıştır. Her sayıyla ilgili detaylı veren Schimmel, sayılarla ilgili başvuru kaynağı durumundadır.

Toplumlar deneyim ve yaşamışlıklarına göre sayılara anlam ve kutsiyet atfetmişlerdir. Türk kültüründe üç, yedi, kırk, bin sayıları ortak motif olarak kullanılmaktadır. Bu ortak motifler Şamanizmden başlayarak İslamiyet öncesi ve İslami dönemlerde kültür ögesi olarak günümüze kadar gelmiştir (Schimmel, 1991: 270).

Şairler şiirlerinde sayılara çeşitli anlamlar yükleyerek sayıları kullanmışlardır. Örneğin; Yünus Emre, bir sayısını tek ve mutlak olanı ifade etmek, iki sayısını da bölünmenin ve ayrışmanın metaforu olarak şiirlerinde yansıtmıştır (Babacan, 2018: 274). Şairlerin yanı sıra halkın, ataların sözünde de sayılar rastgele değil, belirli bir amaca uygun olarak kullanılmıştır. Türkçenin söz varlığındaki atasözlerinin yanı sıra deyimlerde, kalıp ifadelerde de sayılara sıkça rastlanmaktadır. Halk, inanışlarında hâlihazırda anlam yüklü olan sayıları belirli bir amaçla bir araya getirerek atasözlerini oluşturmuştur.

Atasözlerinde Sayı

Atasözleri içerisinde yer alan sayı adları sıradan matematiksel ögeler olmayıp her bir sayının bir anlam alanı ve bu kültürü taşıyan kişilerin değerleri mevcuttur. Atasözlerinde yer alan sayı adlarındaki anlamlar yüzyılların birikimini ve duygu değerini göstermektedir (Hirik, 2017: 223).

Toplumların sayı meyli ve tercihleri sayı ile ilgili oluşturulan söz varlığında özellikle atasözü, deyim, kalıp ifadeler ve ikilemelerde belirginleşmektedir. Her toplum kendisi için önemli olan sayılara günlük hayatta sıkça yer verir. Sayıların kullanım sıklığı kültürlere göre farklılık gösterebilir. Zira sayılar, toplumlarda sadece matematikte kullanılmaz. Belli bir inanış ve kültürle harmanlanmış sayıların kullanım amaçları geniş bir yelpazeye sahiptir. Türkçede de çok sayıda atasözünde yer alan sayılar belirli bir amaçla bir araya getirilmiştir.

Atasözlerinde yer alan sayılarla ilgili alanyazındaki çalışmalardan biri, iki sayısını içeren atasözlerinin incelenmesi üzerinedir. Araştırmada Türkiye Türkçesindeki atasözlerinde diğer sayılara göre daha fazla kullanılan birin ardışı olan iki sayısının hangi sözcük türü olarak kullanıldığı ve hangi sözcüklerle ne şekilde kalıplaştığı ele alınmıştır. Çalışmada iki sayısının diğer sayılarla eşdizimliliği de elde edilen verilere göre sıralanmıştır (Sev, 2018: 92-102).

Atasözlerinde Sayı Eşdizimliliği

Bazı eşdizimliler atasözleri, deyimler veya özlü sözlerin bir parçasını veya tamamını oluşturmaktadır. Temel söz varlığı olan sayıların kurmuş olduğu eşdizimlilik atasözlerinde sıkça görülmektedir. Bu sayıların eşdizimliliği genellikle değişmemekle birlikte bazı atasözlerinde nadiren sayıların yerine bir başkasının kullanıldığı görülmüştür. Türk Dil Kurumu Atasözleri ve Deyimler Sözlüğü, İsmail Parlatur ve Ömer Asım Aksoy'un Atasözleri ve Deyimler Sözlüğü'nden elde edilen ve içinde eşdizimli sayı olan atasözleri araştırmanın bulgularını oluşturmuştur.

Bulgular sayıların bir arada bulunmasına göre tasnif edilmiştir. Örneğin; bir ve üç sayısının oluşturduğu eşdizimlilik *bir* sayısının alt başlığına yerleştirilmiştir. Üç ve bir sayısının oluşturduğu eşdizimlilik ise *üç* sayısının başlığının malzemesidir. Malzemelerin tasnifi sayıların atasözlerindeki sırası baz alınarak gerçekleştirilmiştir. Hangi sayının önce geldiği hangi sayının/sayıların bu sayıyı takip ettiği, atasözünün hangi sayıyla sonlandığı eşdizimliliğin konusudur. Bu nedenle bu çalışmada sayıların atasözlerindeki eşdizimliliği, konumlandırılışı dikkate alınmış olup sayıların insan hayatındaki önemine bir kez daha vurgu yapılmıştır.

1. Bir sayısı ve diğer sayılardan oluşmuş atasözleri

Bir; başlangıcın, varlığın tanımıdır. *Bir* atasözlerinde en çok kullanılan sayıdır. Diğer sayılarla en çok eşdizimliliği olan sayı da *birdir*. *Bir* teklifi ifade eder. Bir azlık mefhumunun temsilcisidir. Azlık-çokluk, tekil-çoğul kavramlarını karşılamak üzere hep *birle* başlanmıştır. Bu anlam alanını oluşturmak için *iki*, *yedi*, *dokuz*, *bin* sayılarıyla tamamlanan atasözleri hep *birle* başlamıştır.

1.1. Bir ve bir sayılarıyla oluşmuş atasözleri

Amasya'nın bardağı biri olmasa biri daha (TDK¹) (URL-1).

Baba oğluna bir bağ bağışlamış; oğul babaya bir salkım üzüm vermemiş (TDK)

Bir ağacın gölgesinde bir sürü yatar (Aksoy, 2019 191; Parlatur, 2010: 137).

Bir anaya bir kız, bir kafaya bir göz (TDK).

Bir avuç altının olacağına bir avuç toprağın olsun (TDK).

Bir baş soğan bir kazanı kokutur (TDK).

Bir başa bir göz yeter (TDK).

Bir ev (gemi) donanır, bir kız (çıplak) donanmaz (TDK).

Bir ev, bir dev (Aksoy, 2019: 195).

Bir gül için bir dikene katlanılır (Parlatır, 2010: 140).

Bir kararda bir Allah (TDK).

Bir karıyla bir koca, dırdır eder her gece (TDK).

Bir katar deveyi, bir eşek yeder (Aksoy, 2019: 197; Parlatır, 2010: 141).

Bir kılın bir örmeye faydası var (Aksoy, 2019: 197; Parlatır, 2010: 141).

Bir korkak bir orduyu bozar (TDK).

Bir mih bir nal kurtarır, bir nal bir at kurtarır (TDK).

Bir pire için bir yorgan yakılmaz (Aksoy, 2019: 199; Parlatır, 2010: 143).

Bir selam bir hatır yapar (TDK).

Bir söz ara bozar, bir söz ara düzer (Aksoy, 2019: 199; Parlatır, 2010: 143).

Bir söz bir büyüye bedeldir (Aksoy, 2019: 199; Parlatır, 2010: 144).

Bir söz yola getirir, bir söz yoldan çıkarır (Aksoy, 2019: 200; Parlatır, 2010: 144).

Bir uyuz keçi bir sürüyü boklar (TDK).

Her başın bir derdi bir ağrısı vardır (Parlatır, 2010: 280).

Kul kullanan bir gözünü kör, bir kulağını sağır etmeli (Aksoy, 2019: 376; Parlatır, 2010: 410).

Vaktine göre bir sıçan deliği bir/bin altına olur (Parlatır, 2010: 532).

1.2. Bir ve iki sayılarıyla oluşmuş atasözleri

Bak bana bir gözle, bakayım sana iki gözle (Aksoy, 2019: 177; Parlatır, 2010: 122).

Bir buldu iki ister, akça buldu çıkın ister (TDK).

Bir çöplükte iki horoz ötmez (TDK).

Bir el bir eli yıkar, iki el bir yüzü yıkar (TDK).

Bir elin nesi var, iki elin sesi var (TDK).

Bir evde iki kız, biri çuvaldız biri biz (TDK).

Bir kapıda iki dilenci olmaz (Parlatır, 2010: 141).

Bir koltuğa iki karpuz sığmaz (TDK).

Bir koyundan iki post çıkmaz (Parlatır, 2010: 142).

Bir mescitte iki mihrap olmaz (Parlatır, 2010: 142).

Bir ocakta iki kazan kaynamaz (Parlatır, 2010: 142).

Bir ok ile iki kuş vurulmaz (Parlatır, 2010: 143).

Bir sıçrarsın çekirge, iki sıçrarsın çekirge, sonunda yakalanırsın çekirge (üçüncüsünde avucuma düşersin çekirge) (TDK).

Bir söyle iki dinle (Aksoy, 2019: 199; Parlatır, 2010: 143).

İsteyenin bir yüzü, vermeyenin iki yüzü kara (TDK).

Körün istediği bir göz, Allah verdi iki göz (TDK).

Körün istediği bir göz, iki olursa ne söz (TDK).

1.2.1. Bir, iki ve üç sayılarıyla oluşmuş atasözleri

Bir hatır, iki hatır, üçüncüde vur yatır (Aksoy, 2019: 196; Parlatır, 2010: 141).

Bir sıçrarsın çekirge, iki sıçrarsın çekirge, sonunda yakalanırsın çekirge (üçüncüsünde avucuma düşersin çekirge) (TDK).

Çekirge bir sıçrar, iki sıçrar, üçüncüde ele geçer/girer (Parlatır, 2010: 160).

1.3. Bir ve üç sayılarıyla oluşmuş atasözleri

Bir günlük ölüye üç gün yiyecek gerek (Aksoy, 2019: 196; Parlatır, 2010: 141).

1.4. Bir ve yedi sayılarıyla oluşmuş atasözleri

Bir kötünün yedi mahalleye zararı vardır (dokunur) (TDK).

Yumurtladığı bir yumurta, gürültüsü yedi mahalleyi tutar (Parlatır, 2010: 564).

1.5. Bir ve dokuz sayılarıyla oluşmuş atasözleri

Bir baba dokuz evladı besler, dokuz evlat bir babayı beslemez (TDK).

1.6. Bir ve on sayılarıyla oluşmuş atasözleri

Bir dönüm güzlük on dönüm yazlığa bedeldir (TDK).

Bir söyle on dinle (TDK).

1.7. Bir ve kırk sayılarıyla oluşmuş atasözleri

Bir acı kahvenin kırk yıl hatırı vardır (TDK).

Bir adama kırk gün (deli dersin deli, akıllı dersin akıllı olur) ne dersin o olur (TDK).

Bir deli kuyuya bir taş atar, kırk akıllı çıkaramazmış (TDK).

Bir dost kırk yılda kazanılır (Aksoy, 2019: 185; Parlatır, 2010: 139).

Bir fincan kahvenin kırk yıl hatırı (hakkı) vardır (TDK).

Bir gırtlak kırk boğumdur (Aksoy: 2019: 190; Parlatır, 2010: 140).

Tabancanın dolusu bir kişiyi korkutur, boşu kırk kişiyi (Aksoy, 2019: 440; Parlatır, 2010: 503).

1.8. Bir ve yüz sayılarıyla oluşmuş atasözleri

Kız çocuğu bir koz ağaca, yüz taş atarlar, bir taşa düşer (Parlatır, 2010: 392).

1.9. Bir ve bin sayılarıyla oluşmuş atasözleri

Allah bir kapıyı kaparsa bin kapıyı açar (Parlatır, 2010: 86).

Bir ağızdan çıkıp (çıkan) bin dile (ağza) yayılır (TDK).

Bir dirhem et bin ayıp örter (TDK).

Bir dokun bin ah işit (dinle) (TDK).

Bir düşüşte bin kalles öğrenilir (Parlatır, 2010: 139).

Bir elma bin akçaya soy; bin armut bir akçaya soyma (Aksoy, 2019: 195; Parlatır, 2010: 139).

Bir felaket bin nasihatten yeğdir (TDK; Parlatır, 2010: 140).

Bir fit bin büyü yerini tutar (yerine geçer) (TDK).

Bir kızı bin kişi ister, bir kişi alır (TDK).

Bir selam bin hatır yapar (TDK).

Bir söz bin büyüye bedeldir (Aksoy, 2019: 199; Parlatır, 2010: 144).

Birden çıkan bine yayılır (Aksoy, 2019: 194; Parlatır, 2010: 138).

Biri bilmeyen bini hiç bilmez (TDK).

Deve bir akçeye, deve bin akçeye (TDK).

Dünya bir, işi bin (TDK).

Ev sahibinin bir evi, kiracının bin evi var (TDK).

Garibe bir selam, bin altın değer (TDK).

İnsanın soyu bir, huyu bindir (Parlatır, 2010: 323).

Vaktine göre bir sıçan deliği bir/bin altına olur (Parlatır, 2010: 532).

2. İki sayısı ve diğer sayılardan oluşmuş atasözleri

İki, *bir* sayısından sonra atasözlerinde en çok kullanılan sayıdır. *İki*, *birin* ardışığıdır, *bir* ve *iki* sayıları birbirinin zıddıdır; bir arada bulunarak azlık-çokluk, tekil-çoğul kavramlarına işaret etmektedir. Bununla birlikte *iki* sayısının bir tekrar grubu oluşturarak pekiştirme ve uyum amaçlı *iki*yle eşdizimli olduğu atasözleri vardır. *İki* sayısının ardışığı olan *üç* sayısı ile eşdizimliliğinin yanı sıra *bir* sayının kendisiyle çarpımındaki sembol değeri güçlülüğünden dolayı *ikinin* iki katı olan *dört* sayısı ile da eşdizimli olduğu atasözü bulunmaktadır.

2.1. İki ve bir sayılarıyla oluşmuş atasözleri

Allah insana iki kulak bir ağız vermiş (Parlatır, 2010: 87; Aksoy, 2019: 139).

Dünya iki kapılı bir handır (Aksoy, 2019: 252; Parlatır, 2010: 197).

Dünyanın iki başı (ucu) bir araya gelmez (Aksoy, 2019: 252; Parlatır, 2010: 197)

El iki söylerse sen bir söyle (Parlatır, 2010: 211).

İhmalcinin iki yakası bir araya gelmez (Parlatır, 2010: 309).

İki aslan bir posta sığmaz (TDK).

İki at bir kazığa bağlanmaz (TDK).

İki ayak bir pabuca girmez (Parlatır, 2010: 310).

İki baş bir kazanda kaynamaz (TDK).

İki bülbül bir dala konmaz (Parlatır, 2010: 310).

İki cambaz bir iptе oynamaz (TDK).

İki çıplak bir hamama yakışır (TDK).

İki deliye bir akıllı / uslu gerek / lazımdır (Parlatır, 2010: 310).

İki deliye bir uslu koymuşlar (TDK).

İki dilenci bir kapıda yakışmaz (Parlatır, 2010: 311).

İki dinle bir söyle (TDK).

İki dirhem bir çekirdek (TDK).

İki eğriden bir doğru çıkmaz (Parlatır, 2010: 311).

İki el bir baş içindir (TDK).

İki elin sesi var, bir elin nesi (Parlatır, 2010: 311).

İki emini bir yemin aralar (TDK).

İki göç bir bozgun / yangın yerini tutar (Parlatır, 2010: 312).

- İki göz bir Pazar (TDK).
İki göz bir yüze bakar (Parlatır, 2010: 312).
İki hırtı bir pırtı (TDK).
İki horoz bir çöplükte eşinmez (Parlatır, 2010: 312).
İki kamçı / kanat bir kuyruk, herkes başına buyruk (Parlatır, 2010: 312).
İki kaptan bir gemiyi batırır (TDK).
İki karpuz bir el ile tutulmaz (Parlatır, 2010: 313).
İki karpuz bir koltuğa sığmaz (Aksoy, 2019: 322; Parlatır, 2010: 313).
İki kaynar bir çoşar, evlât / güzelin aşısı tez pişer (Parlatır, 2010: 313).
İki kılıç bir kına girmez /sığmaz (Parlatır, 2010: 313).
İki kişi dinden olursa bir kişi candan olur (TDK).
İki kişiye bir börek, sana ne gerek (Parlatır, 2010: 313).
İki koç bir ağılda olamaz (Parlatır, 2010: 313).
İki koç kafası bir kazanda kaynamaz (Aksoy, 2019: 323; Parlatır, 2010: 314).
İki köpek bir kemiğe düşerse, döğüş eksik olmaz (Parlatır, 2010: 314).
İki köpek bir kemiği paylaşamaz (Parlatır, 2010: 314).
İki kulak bir dil için (TDK; Parlatır, 2010: 314).
İki kuş bir yuvada barınamaz (Parlatır, 2010: 314).
İki ölç, bir biç (TDK).
İki su bir ekmek yerini tutar/ yerine geçer (Parlatır, 2010: 314).
İki şahin bir yerde yuva yapmaz (Parlatır, 2010: 314).
İki tabip bir hastayı candan eder (Parlatır, 2010: 314).
İki tapan / sürgü, bir saban yerine geçer (Parlatır, 2010: 315).
İki testi birbirine dokunsa biri kırılırsa diğeri zedelenir (Parlatır, 2010: 315).
İki testi çarpışınca biri kırılırsa biri çatlar (Aksoy, 2019: 323).
İki testi tokuşunca biri elbet kırılır (TDK; Aksoy, 2019: 323; Parlatır, 2010: 315).
İki testi tokuşunca biri kırılırsa, biri de yarılır (Parlatır, 2010: 315).
İki tımar bir yem yerine geçer (TDK; Aksoy, 2019: 323; Parlatır, 2010: 315).
İkimize bir börek senin neyine gerek (Parlatır, 2010: 315).
İkisini bir kazana koysalar kaynamazlar (TDK; Parlatır, 2010: 316).
Kâr, zarar, ikisi bir arada gezer (Parlatır, 2010: 370).
Kocanın kabı ikiyse birini kır (Aksoy, 2019: 366; Parlatır, 2010: 399).
Komşunu iki inekli iste ki kendin bir inekli olasın (TDK).
Körün istediği iki göz biri ela biri boz (TDK).
2.2. İki ve iki sayılarıyla oluşmuş atasözleri
Değirmen iki taştan, muhabbet iki baştan (Aksoy, 2019: 230; Parlatır, 2010: 176).

İki analı, süttten; iki karılı, bittten ölü (Parlatır, 2010: 310).

İki dudak arasından çıkan iki günde dünyaya yayılır (Parlatır, 2010: 310).

İki gözü iki çeşme (TDK).

İki kere iki dört eder (TDK).

İki kulak bir dil için, iki işit bir söyle (Parlatır, 2010: 314).

Mermer iki taştan, iyilik iki baştan (Aksoy, 2019: 389; Parlatır, 2010: 429).

2.3. İki ve üç sayılarıyla oluşmuş atasözleri

İkinin yanına varma, üçten geri kalma (Parlatır, 2010: 316).

2.4. İki ve dört sayılarıyla oluşmuş atasözleri

İki kere iki dört eder (TDK).

3. Üç sayısı ve diğer sayılardan oluşmuş atasözleri

Üç sayısı ikilik kavramından sonra gelen ilk asıl çokluktur. Zira bazı dillerin sayı sisteminde iki sayısı ikilik, üç ve üçten sonraki sayılar çokluk oluşturmaktadır. Azlık-çokluk kavramı oluşturmak için *üç* sayısı kullanılmakla birlikte *üç* sayısının Türk kültüründeki değeri de atasözlerine yansımış olup içinde *üç* sayısı taşıyan atasözleri sayısı fazladır. Üç sayısının eşdizimlisi ise sadece *bir* ve *beş* söz konusu olmuştur. Atasözleri dışında günlük hayatta da üç-beş eşdizimliliği kullanılmaktadır.

3.1. Üç ve bir sayılarıyla oluşmuş atasözleri

Üç göç bir yangın yerini tutar (TDK).

(İş) üç nalla bir ata kaldı (TDK).

3.2. Üç ve beş sayılarıyla oluşmuş atasözleri

Üç kuruşluk eşeğin beş paralık sıpası olur (Aksoy, 2019: 455; Parlatır, 2019: 529).

4. Dört sayısı ve diğer sayılardan oluşmuş atasözleri

Dört sayısı çift sayı oluşturması bakımından atasözlerinde yer edinmiştir. Bununla birlikte dört element, dört yön, dört halife, dört mezhep gibi meselelere telmih yapmasıyla atasözlerinde *dört*, *bir* ve *dört* sayılarıyla eşdizimlidir.

4.1. Dört ve bir sayılarıyla oluşmuş atasözleri

Dört göz bir evlat için (TDK).

Dünya dört (kırk) kulplu bir kazan, bir kulpunda tut da kazan (Aksoy, 2019: 251; Parlatır, 2010: 197).

4.2. Dört ve dört sayılarıyla oluşmuş atasözleri

Dört atanın dördü de hak (Aksoy, 2019: 249; Parlatır, 2010: 194).

5. Beş sayısı ve diğer sayılardan oluşmuş atasözleri

Bir elin beş parmaktan oluşması, beş duyu organı vb. etmenler atasözleri eşdizimliliğinde *beş* sayısının tercih edilmesine neden olmuştur. İslam'ın beş şartı olması da dinî bir neden olarak *beş*in ardışığı olan *altı* sayısıyla eşdizimli kullanılmasının nedenidir. *Beş*, tekrar grubu olarak *beş*le de eşdizimli kullanılmıştır.

5.1. Beş ve bir sayılarıyla oluşmuş atasözleri

Beş parmak (parmağın) bir (biri) olmaz (TDK).

Beş tavuğa bir horoz yeter (TDK).

Deve büyüktür amma beşini bir eşek yeder (TDK).

5.2. Beş ve beş sayılarıyla oluşmuş atasözleri

Beş kuruşun üzerinde oturmaya, beş batman göt gerek (Aksoy, 2019: 186; Parlatır, 20010: 132).

Beş kuruşun varsa beş yere düğümle (Aksoy, 2019: 186; Parlatır, 2010: 132).

5.3. Beş ve altı sayılarıyla oluşmuş atasözleri

İslâm'ın şartı beş altıncısı haddini bilmek (Parlatır, 2010: 329).

İslâm'ın şartı beş, altıncısı insaf demişler (Aksoy, 2019: 329; Parlatır, 2010: 329).

6. Altı sayısı ve diğer sayılardan oluşmuş atasözleri

Bir yılın yarısı olan *altı*, atasözlerinde zaman belirtmek üzere *kırkla* birlikte eşdizimlilik oluşturmuştur. Bununla birlikte ardışık olarak *altı* ve *yedi* birlikte kullanılmıştır.

6.1. Altı ve yedi sayılarıyla oluşmuş atasözleri

Altı olur, yedi olur, hep Allah'ın dediği olur (TDK).

6.2. Altı ve kırk sayılarıyla oluşmuş atasözleri

Altı aylık seyislikle kırk yıllık fıski karıştırılmaz (TDK).

7. Yedi sayısı ve diğer sayılardan oluşmuş atasözleri

Yedi, Türk kültür ve inanisında oldukça önemli bir yer tutmaktadır. Atasözlerinde de bu zemini gözlemek mümkündür. Yedi Uyurlar, ölünün yedisinin çıkması, yedi mevlidi gibi dinî ve kültürel inanışlar söz konusu geri planı oluşturmaktadır. *Yedi* aynı zamanda bir haftanın gün sayısı olduğu için zaman kavramını belirtmek için sık sık kullanılmaktadır. *Yedi* sayısı kendi onluk sistemi olan yetmişle de matematiksel bir uyum ve devamlılığı sağlamak amacıyla eşdizimlilik oluşturmuştur.

7.1. Yedi ve bir sayılarıyla oluşmuş atasözleri

Yedi adım yolun, bir yudum suyun hakkı vardır (TDK).

7.2. Yedi sayısı ve yetmiş sayılarıyla oluşmuş atasözleri

İnsan yedisinde ne ise yetmişinde de odur (TDK). / Yedisinde ne ise yetmişinde de odur (Parlatır, 2010: 551).

8. Sekiz sayısı ve diğer sayılardan oluşmuş atasözleri

Sekiz sayısı ardışığı *dokuzla* eşdizimlilik oluşturmuştur.

8.1. Sekiz ve bir sayılarıyla oluşmuş atasözleri

Lâf dokuz boğum; sekizini yut birini söyle (Parlatır, 2010: 419).

8.2. Sekiz ve dokuz sayılarıyla oluşmuş atasözleri

Sekiz günlük ömre dokuz günlük nafaka ister (Parlatır, 2010: 482).

Sekiz tarakta dokuz bez olmaz (Parlatır, 2010: 483).

9. Dokuz sayısı ve diğer sayılardan oluşmuş atasözleri

Dokuz rakamların ve birlik sayı sisteminin sonucusudur. Atasözlerinde sıkça tercih edilmiştir. Çokluk-azlık belirtmek üzere *bir* sayısı ile sıkça bir arada kullanılmıştır. Yine gerisindeki *sekiz* ile eşdizimlilik oluşturmuştur.

9.1. Dokuz ve bir sayılarıyla oluşmuş atasözleri

Dokuz at bir kazığa bağlanmaz (TDK).

Dokuz keçe su geçe; bir deri, soğuk geri (Aksoy, 2019: 245; Parlatır, 2010: 191).

Dokuz kurda bir sopa / hurda (Parlatır, 2010: 191).

Dokuz ölç, bir biç (Aksoy, 2019: 246; Parlatır, 2010: 191).

Hilekâr dokuz ocak yıkmayınca, bir ocak yapamaz (Parlatır, 2010: 298).

9.2. Dokuz sayısı ve sekiz sayılarıyla oluşmuş atasözleri

Allah dokuzda verdiğini sekizde almaz (TDK).

Lâf dokuz boğum; sekizini yut birini söyle (Parlatır, 2010: 419).

Mertlik dokuz ise sekizi kaçmaktır (Aksoy, 2019: 355)

10. On sayısı ve diğer sayılardan oluşmuş atasözleri

On, ikili sayı sisteminin ilk sayısıdır. *On* sayısı birden fazla sayıyla eşdizimli olarak kullanılmıştır.

10.1. On ve bir sayılarıyla oluşmuş atasözleri

Güzlük mahsul eken her yıl onar, yazlık eken on yılda bir onar (Parlatır, 2010: 264).

10.1.1. On, bir ve dokuz sayılarıyla oluşmuş atasözleri

Misafir on kısımetle gelir, birini yer dokuzunu bırakır (TDK).

Yiğitlerde yiğitlik ondur, biri zordur dokuzu firardır (Parlatır, 2010: 558).

10.2. On ve iki sayılarıyla oluşmuş atasözleri

On ceviz alsan ikisi çürük çıkar (Aksoy, 2019: 401; Parlatır, 2010: 447).

10.3. On ve dokuz sayılarıyla oluşmuş atasözleri

Erkekliğin onda dokuzu kaçmaktır (TDK).

Güzellik ondur, dokuzu dondur (TDK).

10.4. On ve on sayılarıyla oluşmuş atasözleri

Her zaman eşek ölmez, on köfte on paraya olmaz (TDK).

Kasımdan on gün evvel ek, on gün sonra ekme (TDK).

On para on aslanın ağzında (TDK).

11. On beş sayısı ve diğer sayılardan oluşmuş atasözleri

On beş sayısı bir ayın yarısı olması hasebiyle atasözlerinde eşdizimlilik oluşturmuştur.

11.1. On beş sayısı ve on beş sayılarıyla oluşmuş atasözleri

Ayın on beşi karanlık, on beşi aydınlıktır (Aksoy, 2019: 168; Parlatır, 2010: 116).

Martın on beşi yaz, on beşi kış (Parlatır, 2010: 427).

12. Otuz sayısı ve diğer sayılardan oluşmuş atasözleri

Bir ay *otuz* veya *otuz bir* gündür. *Otuz*, *kırk* ile birlikte eşdizimlilik oluşturmuştur.

12.1. Otuz ve kırk sayılarından oluşmuş atasözleri

Dervişlik olaydı taç ile hırka, bende alırdım otuza kırka (TDK; Parlatır, 2010: 183).

13. Otuz iki ve diğer sayılardan oluşmuş atasözleri

Sağlıklı bir ağızda olması gereken diş sayısı bütünlüğü ile uyum sağlamak amacıyla kullanılmıştır.

13.1. Otuz iki ve otuz iki sayılarından oluşmuş atasözleri

Otuz iki diştten çıkan, otuz iki mahalleye yayılır (TDK).

14. Kırk ve diğer sayılardan oluşmuş atasözleri

Şamanizm ve İslam dininde oldukça önemli bir yer tutan *kırk* sayısı Türk kültüründe de önem arz etmiştir. Günlük hayatta çeşitli alanlarda kullanılan *kırk* sayısı atasözlerinde de birçok sayıyla eşdizimlilik oluşturmuştur. Hemen hemen tüm peygamber kıssalarında kırkinci gün çok önemli bir hadise gerçekleşmektedir. Ölünün kırkının çıkması, kırk mevlidi, tasavvufta kırk günlük süre vd. *kırk* sayısının kullanımının Türk kültüründe ne kadar yaygın olduğunu göstermektedir.

14.1. Kırk ve bir sayılarından oluşmuş atasözleri

Baba kırk oğul beslemiş, kırk oğul bir babayı beslememiş (TDK).

Dünya dört (kırk) kulplu bir kazan, bir kulpunda tut da kazan (Aksoy, 2019: 251; Parlatır, 2010: 197).

Kırk derviş bir sofrada yemek yer (Parlatır, 2010: 388).

Kırk deveye bir eşek (Parlatır, 2010: 388).

Kırk dinle / düşün, bir söyle (Parlatır, 2010: 389).

Kırk gün / yıl tavuk olmaksana, bir gün horoz olmak yeğdir (Parlatır, 2010: 389).

Kırk gün / yıl günahkâr, bir gün tövbekâr (Parlatır, 2010: 389).

Kırk gün taban eti, bir gün av eti (TDK).

Kırk hırsız bir çıplağı soyamamış (TDK).

Kırk serçeden bir kaz iyi (Aksoy, 2019: 360; Parlatır, 2010: 390).

Kırk yılda bir çıracı oldu, ay akşam doğdu (Parlatır, 2010: 390).

Kırk yılda bir hırsızlığa çıktı, ay akşamdan doğdu (Parlatır, 2010: 390).

Kırk yılda bir ölet olur, eceli gelen ölür (kırk yıl kıran olmuş, eceli gelen ölmüş), (Aksoy, 2019: 360; Parlatır, 2010: 390).

Soğuk; “kırk kat keçe, ben ondan geçe; bir kat deri, ben ondan geri” demiş (Aksoy, 2019: 429; Parlatır, 2010: 490).

14.2. Kırk ve kırk sayılarından oluşmuş atasözleri

Ayının kırk türküsü var kırkı da ahlat üstüne (TDK).

Güzele kırk günde doyulur, iyi huyluya kırk yılda doyulmaz (TDK; Parlatır, 2010: 262). / Güzel yüzden kırk günde usanılır, güzel huydan kırk yılda usanılmaz (Parlatır, 2010: 263). / Yüzü güzele kırk günde doyulur; huyu güzele kırk yılda doyulmaz (Aksoy, 2019: 481/ Parlatır, 2010: 567).

Rençber kırk yılda, tüccar kırk günde (TDK; Aksoy, 2019: 416; Parlatır, 2010: 470). / İşçi kırk yılda, tüccar kırk günde (Aksoy, 2019: 330; Parlatır, 2010: 332).

Ekincinin karnını yarmışlar; kırk “bu yılcık” kırk “bıldırcık” çıkmış (Aksoy, 2019: 258; Parlatır, 2010: 204).

15. Yetmiş ve diğer sayılardan oluşmuş atasözleri

Yetmiş sayısı insan ömrünün sonunu belirtmesi açısından eşdizimlilik oluşturmuştur.

15.1. Yetmiş ve yetmiş sayılarından oluşmuş atasözleri

Yetmişinde ne ise yetmişinde odur (Parlatır, 2010: 551).

16. Yüz ve diğer sayılardan oluşmuş atasözleri

Yüz, yüzlük sayı sisteminin ilk sayısıdır. Kendinden bir eksik *doksan dokuz* ve binlik sayı sisteminin ilk sayısı *bin* ile eşdizimliliği vardır.

16.1. Yüz ve bir sayılarından oluşmuş atasözleri

Kız çocuğu bir koz ağacı, yüz taş atarlar, bir taşa düşer (Parlatır, 2010: 392).

16.2. Yüz ve doksan dokuz sayılarından oluşmuş atasözleri

Tilkinin yüz masalı varmış, doksan dokuzu tavuk üstüne (Parlatır, 2010: 518).

16.3. Yüz ve bin sayılarından oluşmuş atasözleri

Koyunu yüze yetir el onu bine yetirir (Aksoy, 2019: 370; Parlatır, 2010: 403).

17. Beş yüz ve diğer sayılardan oluşmuş atasözleri

17.1. Beş yüz ve bin sayılarından oluşmuş atasözleri

Kanının diyeti beş yüz namusunki bin kese (Parlatır, 2010: 360).

18. Bin ve diğer sayılardan oluşmuş atasözleri

Bin özellikle *bir* sayısı ile ahenginden dolayı sıkça eşdizimli olarak kullanılmıştır. Bu armoni hem fonetik hem de zıtlıktan dolayı semantiktir. *Bir* ne kadar azsa *bin* o kadar çoktur ve bu tezatlığa anlambilimsel olarak sıkça başvurulmaktadır.

18.1. Bin ve bir sayılarından oluşmuş atasözleri

Alma alı, satma kır, ille doru, ille doru; yağızın da binde biri (Aksoy, 2019: 141).

Bin bilsen de bir bilene danış (TDK)

Bin dost az, bir düşman çok (TDK).

Bin işçi, bir başçı (TDK).

Bin kişi değmez bir kişi, bir kişi değer bin kişi (Aksoy, 2019: 190; Parlatır, 2010: 136).

Bin merak, bir borç ödemez (Aksoy, 2019: 190; Parlatır, 2010: 136).

Bin nasihatten bir musibet yeğdir (TDK).

Bin ölçüp bir biçmeli (TDK).

Bin tasa bir borç ödemez (TDK).

Dağdaki kekliğin bini bir paraya (Aksoy, 2019: 227; Parlatır, 2010: 173).

Dar yere bin dost sığar, bir düşman sığmaz (Parlatır, 2010: 174).

Denizdeki balığın bini bir paraya (TDK).

Dost bin ise azdır, düşman bir ise çoktur (TDK).

Evlâdın varsa bin derdin var, evlâdın yoksa bir derdin var (Parlatır, 2010: 231).

Yiğit bin yaşar, fırsat bir düşer (TDK).

Sonuç

Araştırmada Türk Dil Kurumu Atasözleri ve Deyimler Sözlüğü ile birlikte Ömer Asım Aksoy ve İsmail Parlatır'ın yayımladığı sözlüklerde yer alan atasözlerinde sayıların eşdizimliliği incelenmiştir. İçinde birden fazla sayı geçen atasözleri araştırmanın örneklemini oluşturmuştur.

Türk atasözlerinde bir sayısı bir, iki, üç, yedi, dokuz, on, kırk, yüz, bin sayılarıyla; iki sayısı bir, iki, üç, dört sayılarıyla; üç sayısı bir ve beş sayılarıyla; dört sayısı bir ve dört sayılarıyla; beş sayısı bir, beş, altı sayılarıyla; altı sayısı yedi ve kırk sayılarıyla; yedi sayısı bir ve yetmiş sayılarıyla; sekiz sayısı dokuzla; dokuz sayısı bir ve sekizle; on sayısı bir, iki, dokuz, on sayılarıyla; on beş sayısı on beş sayısıyla; otuz sayısı kırk sayısıyla; otuz iki sayısı otuz iki sayısıyla; kırk sayısı bir ve kırk sayılarıyla; yetmiş sayısı yetmiş sayısıyla; yüz sayısı bir, doksan dokuz, bin sayılarıyla; beş yüz sayısı bin sayısıyla; bin sayısı bir sayısıyla eşdizimlilik oluşturmuştur. Bir sayısı atasözlerinde hem en çok kullanılan hem de en fazla eşdizimlilik oluşturan sayıdır. Bir sayısını iki, beş, on, yüz sayıları takip etmektedir. Bu sayılar birden fazla sayıyla eşdizimlilik oluşturmaktadır.

Araştırmadan elde edilen verilere göre atasözlerinin taşıdığı kültürel kodların sayılar tarafından da taşındığı görülmektedir. Türk kültürü ve inanışında önem arz eden bir, iki, üç, yedi, kırk, bin sayılarından atasözlerinde sıkça yararlanılmıştır. Bununla birlikte sayıların matematiksel değerleri de göz önünde bulundurularak atasözlerinde sayıların eşdizimliliği söz konusu olmuştur. Azlık-çokluk, zıtlık, ardışıklık belirtmek için sayıların birlikteliğinden yararlanılmıştır. Sayıların içerdiği felsefi değerlerle birlikte tasavvufi anlayış da atasözlerindeki sayı eşdizimliliğine hâkim olmuştur. Folklorik, matematiksel, felsefi, kültürel arka planın yanı sıra atasözlerindeki sayı eşdizimliliğinde kimi zaman iç uyak, abartı, metafor gibi edebî sanatların

ön plânda olduğu görülmektedir. Özlü sözlerde sanatlı söyleyişler, estetik kaygısı söz konusu olduğu için atasözlerinde sıkça başvurulan söz varlığı olan sayılarda da bu amacın sonuçlarının görülmesi mümkündür. Atasözlerinde yaşanan durumu bir cümleyle anlatma amacı olduğu için sözün akılda kalıcılığını sağlamak gerekmektedir. Atasözlerinin akılda kalmasını sağlamak amacıyla temel söz varlığında yer alan ve herkesin günlük yaşamda sıkça kullandığı sayıların eşdizimliliğinden istifade edilmiştir.

Günlük dilde sıkça kullanılan sayılar ve atasözlerinin birlikte kullanımlarıyla söz varlığında geniş çaplı bir veri oluşmuştur. Sayıların eşdizimliliği kültürel kodlar, çeşitli disiplinler ve edebî sanatların öncülüğünde kurulmuştur. Sayıların bir arada bulunması kimi zaman birden fazla alana gönderme yapmaktadır. Bu yönüyle atasözlerin yaratıcılıkları bir kez daha ortaya çıkmaktadır. Atasözlerinde kullanılan sayıların gelişigüzel olmayıp belirli amaçlarla bir araya getirilmesi dilin işlekliliğine, dil kullanıcılarının zekâsına, kültürel mirasın zenginliğine işaret etmektedir.

Buna ek olarak Türk Dil Kurumu Atasözleri ve Deyimler Sözlüğünde yer almayı Aksoy ve Parlatur'un yayımladığı sözlüklerde yer alan atasözleri ayrıca belirtilmiştir. Buna göre TDK'de yer almayan atasözlerinin de sözlüğe kaydedilmesi araştırmanın beklenen sonuçlarındandır.

Sonnotlar

¹ Araştırmada Türk Dil Kurumu Atasözleri ve Deyimler Sözlüğü, TDK olarak kısaltılmıştır.

Kaynaklar

- AKSOY, Ö. A. (2019). *Atasözleri ve Deyimler Sözlüğü*. İstanbul: İnkılâp Kitabevi.
- ARGUNŞAH M. ve SAĞOL YÜKSEKKAYA G., (2019). *Karahanlıca Harezmece Kıpçakça Dersleri*. İstanbul: Kesit Yayınları.
- ATICI, A. (2013). “Sungur Türkçesinin Sayı Sistemi Üzerine”. *Türkbilig*, 2013/25, 39-54.
- BABACAN, V. (2018). “Yûnus Emre Metinlerinde Sayılar”. *TÜRÜK Uluslararası Dil, Edebiyat ve Halkbilimi Araştırmaları Dergisi*, Yıl: 6, S. 15, 270-304.
- BACANLI, E. (2012). “Geçmişten Günümüze Türkçenin Sayıları ve Sayı Sistemi”. *Bilim ve Teknik*, Kasım 2012, 76-78.
- CLAUSON, G. (1959). “The Turkish Numerals”. *Journal of the Royal Asiatic Society of Great Britain and Ireland*, No. 1/2 (Apr., 1959), Cambridge University Press, 19-31.
- ECKMANN, J. (2011). *Harezme, Kıpçak ve Çağatay Türkçesi Üzerine Araştırmalar*. (Haz.: Osman Fikri Sertkaya), 3. bsk., Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- ERDAL, M. (2004). *A Grammar of Old Turkic*. Leiden: Brill.
- ERENOĞLU ATAİZİ, D. (2017). “Kaşkay Türkçesinde Sayı Sözcükleri: Şiraz ve Çevresinden Örnekler”. *Teke Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim Dergisi*, S. 6/2, 865-877.
- GABAIN, A. (2007). *Eski Türkçenin Grameri*. (Çev.: Prof. Dr. Mehmet Akalın), 5. bsk., Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- HAZAR M. ve ŞENGÖNÜL M. (2012). “Türk Kültüründe Sıfırdan Dokuza Kadar Sayı Adları ve Matematik Değerleri”. *BAL-TAM Türklük Bilgisi*, 17, Eylül 2012, Prizen, 141-158.
- HİRİK, E. (2017). “Türk Dünyası Atasözlerinde Sayılar ve Anlam Alanları”. *IJLET International Journal of Languages' Education and Teaching*, C. 5, S. 1, 223-241.

- KÜÇÜK, O. N. (2009). “İbnü’l Arabî Düşüncesinde Varlığın Tasavvufî Yorumunun Sayı Metafiziğine Uzman Yansımaları”. *Tasavvuf İlmî ve Akademik Araştırma Dergisi* (İbnü’l-Arabî Özel Sayısı-2), S. 23, 373-411.
- MEL’ÇUK, I. A. (1998). “Collocations and Lexical Functions”. A.P. Cowie (ed.), *Phraseology. Theory, Analysis, and Applications*, Oxford: Clarendon Press, 23-53.
- PARLATIR, İ. (2010). *Atasözleri ve Deyimler 1*. Ankara: Yargı Yayınevi.
- PEHLİVAN, G. (2017). “Sayı Simgeçiliğinden Kehânete Bir Meccup ve Eseri Âşık Cemâl ve Amasya Seyahatnâmesi”. *Millî Folklor*, Yıl 29, S.115, 19-39.
- SCHIMMEL, A. (1991). *Sayıların Gizemi*. (Çev.: Mustafa Küpüşoğlu), İstanbul: Kabcacı Yayınevi.
- SEV, Gülsel (2018). “Türkiye Türkçesi Atasözlerinde Sayılar: “İki” Örneği”. *TÜRÜK Uluslararası Dil, Edebiyat ve Halkbilimi Araştırmaları Dergisi*, C. 6, S. 14, 88-104.
- Türkçe Sözlük* (2011). Haz.: Şükrü Halûk Akalın vd. (11. Bsk.). Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

İnternet Kaynakları

- URL-1: “Atasözleri ve Deyimler Sözlüğü”. <https://sozluk.gov.tr/>. (Erişim: 12.09.2022).

ÇİZGİ FİLM ŞARKILARI YOLUYLA DEĞER AKTARIMI: NİLOYA ÖRNEĞİ

Hülya YOLASIĞMAZOĞLU*

Öz

İyi bir toplum inşa edilmesi ve varlığının sürdürülebilmesi, o toplumu meydana getiren bireylerin sağlıklı olmalarıyla ilintilidir. Geleceklerini güvence altına almak isteyen toplumlarda değerler eğitimi; sağlıklı düşünebilen ve davranabilen, buna bağlı olarak sağlıklı bir yaşam sürebilen bireyler yetiştirebilmek için bir gereklilik olarak algılanmalı ve uygun aktarım yolları kullanılarak, hedef bireylere küçük yaşlardan itibaren verilmelidir. Değerlerin aktarım yollarından biri çocuk şarkılarıdır. Çocuk şarkıları üzerine yapılan araştırmalar, çocuklara edindirilmek istenen birçok kazanımı bir arada sunan şarkıların, değerler aktarımında güçlü bir araç olduğunu göstermiştir. Çocuk şarkıları gibi çizgi filmlerde kullanılan şarkıların da incelenmesi ve şarkılarda yer bulan değerlerin tespit edilmesi, alanda verimli ve etkili çalışmaların yapılması açısından önemlidir. Buradan hareketle, bu araştırmada çizgi film şarkıları değerler yönüyle incelenmiştir. *Çizgi Film Şarkıları Yoluyla Değer Aktarımı: Niloya Örneği* başlıklı bu araştırma, nitel araştırma yöntem ve teknikleri kullanılarak gerçekleştirilmiştir. Araştırmada çizgi film şarkılarında ifade bulan değerlerin belirlenmesi amaçlanmıştır. Bu amaç ile, çocukların en çok izlediği çizgi filmlerden biri olarak kabul gören Niloya, Millî Eğitim Bakanlığı tarafından belirlenen 10 (on) kök değer doğrultusunda incelenmiş; bölüm şarkılarında hangi değerlerin tercih edildiği ve bu değerlerin hangi sıklıkla kullanıldığı sorularına yanıt aranmıştır. İçerik analizi ile elde edilen sonuçlara göre; *adalet, dostluk, dürüstlük, özdenetim, sabır, saygı, sevgi, sorumluluk, vatanseverlik ve yardımseverlik* olarak belirlenen kök değerlerin tümünün, şarkı sözlerinin 68'inde, şarkıların temaları yoluyla vurgulandığı; şarkıların sözlerinde en çok vurgulanan değer, *vatanseverlik* değeri olduğu; bu değerden sonra en çok vurgulanan değerlerin sırası ile *sevgi, sorumluluk, dostluk, özdenetim, sabır, yardımseverlik ve saygı* değeri olduğu; en az vurgulanan değerlerin ise, *adalet ve dürüstlük* değerleri olduğu tespit edilmiştir. Bununla birlikte; her bir kök değer altında incelenen alt değerlere yapılan vurgu dağılımının geniş olmadığı, vurguların belli başlı alt değerlerde toplandığı; *dayanışma, sadık olma, toplumu önemseme, fedakârlık yapma, güven duyma ve vefalı olma, sözünde durma, tutarlı ve güvenilir olma, davranışlarının sonuçlarını üstlenme, güven duyma, sadık olma, yardımlaşma, gerektiğinde özür dileme, tahammül etme, cömert olma, işbirliği yapma ve paylaşma, alçakgönüllü olma, başkalarına kendine davranılmasını istediği şekilde davranma, diğer insanların kişiliklerine değer verme, eşit davranma ve paylaşma, açık ve anlaşılır olma, güvenilir olma ve sözünde durma* değerlerinin ise hiç vurgulanmamış oldukları tespit edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Çocuk yayımları, çizgi film, çocuk şarkıları, değerler eğitimi, kök değerler.

TRANSFER OF VALUES THROUGH CARTOON SONGS: THE CASE OF NİLOYA

Abstract

Building a good society and maintaining its existence is related to the health of the individuals in that society. Values education should be perceived as a necessity in societies that want to secure their future to raise individuals who can think and behave in a healthy way and therefore lead a healthy life; these values should also be given to target individuals from an early age by using appropriate means of transmission. One of the ways of these values being acquired is using children's songs. Studies on children's songs have shown that songs that provide children with many desired achievements together are a powerful tool for transmitting values. It is important to examine the songs used in cartoons, alongside children's songs, and to determine the values in these songs in order to conduct efficient and

* Dr. Öğr. Üyesi, Giresun Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, İlköğretim Bölümü, Giresun / Türkiye, hulya.yolasiigmazoglu@giresun.edu.tr, ORCID: 0000-000344806383

effective studies in the relevant field. Accordingly, this study aims to determine the values expressed in cartoon songs. The study titled “Transfer of Values Through Cartoon Songs: The Case of *Niloya*” was prepared using qualitative research methods and techniques. *Niloya*, one of the cartoon series that children watch the most, was analysed within the context of the root values determined by the Turkish Ministry of National Education, and answers were sought to the questions of which values are included in the songs in the series’ episodes and how often these values are used. Based on the findings obtained from the content analysis, *justice, friendship, honesty, self-control, patience, respect, love, responsibility, patriotism, and helpfulness* were identified as root values, and it was determined that all of these values were emphasized in 68 of the song lyrics examined in the study through the themes of the songs. The findings showed that the most emphasized value in the lyrics was *patriotism*, which was followed by *love, responsibility, friendship, self-control, patience, helpfulness, and respect*. The values *justice* and *honesty* were emphasized the least. The emphasis on the sub-values examined under each root value was not widely distributed and the emphasis was concentrated on certain values. In addition, the sub-values *being humble, treating others the way you want to be treated, being generous, taking responsibility for the consequences of your own actions, solidarity, valuing other people’s personalities, acting equally, making sacrifices, apologizing when necessary, having confidence, being trustworthy, cooperating, sharing, being loyal, keeping word, caring for the community, being consistent, being loyal, and helping others* were not emphasized at all.

Keywords: cartoons, children’s songs, publications for children, root values, values education.

Giriş

Bireyin toplumla tanışma öyküsü, doğumla başlar. Doğumdan itibaren gelişimini fiziksel olarak sürdüren birey, aynı zamanda hem olgunlaşma hem de öğrenme çabası içindedir. Bu gelişim sürecinde iyi olma kapasitesini artıracak davranışlara yönelen, erdem sahibi, sağlam karakterli, merhametli, güvenilir, adaletli bir birey olarak yetişmesi önemlidir. Nitekim bir toplumun geleceği, kendini iyi yetiştirmiş ve iyi karaktere sahip bireylerin varlığı ile gerçekleşebilmektedir. İyi karakterli bireylerin yetişmesi için ulusal ve evrensel değerlerin öğrenilmesi, içselleştirilmesi ve hayata geçirilmesi gerekmektedir. Söz konusu bu değerler, toplumun bütünlüğü, huzuru ve güvenini temin edici rol üstlenen; toplum tarafından beklenen davranışlar için ölçüt kabul edilen; birey ve toplum için birleştirici görünmez bir güç olarak ifade bulan olgular şeklinde tanımlanmaktadır (Hökeli, 2010: 5; Elbir ve Bağcı, 2013: 1321). Değerler; hayatta önemli olan noktaları öne çıkartırken aynı zamanda bireylerin tercihlerini neye göre yapacaklarını ve sosyal yaşantılarını şekillendirirken nelere dikkat etmeleri gerektiği ile ilgili yol gösteren ölçütlerdir. Ekşi ve Katılmış (2011: 13), bireylerin günlük yaşantılarını şekillendiren bilgi, beceri ve tutumları kazandırmak amacıyla gerçekleştirilen etkinliklerin tümünü değer olarak adlandırmaktadır. Bu tanıma koşut olarak diğer bir tanımda ise değer kavramı, bireylerin hayatlarına yol gösterici ilkeler olarak açıklanmaktadır (Schwartz ve Bardi, 2001: 269). Görüldüğü gibi, değerler ile ilgili yaklaşımların ortak noktası, değerlerin insan davranışlarını yönlendirmede etkili bir rol üstlenmesidir.

Değerlerin her toplumda farklı bir formda görülmesi, sonradan öğrenilmiş davranış biçimleri olduğunu düşündürmektedir. Değerlerin öğrenilebilir ve öğretilbilir olgular olduğu Aydın (2010) tarafından da ifade edilmektedir (URL-1). Bireyin, yaşamının ilk yıllarında edindiği birçok davranış hayatının sonraki dönemlerinde de sergileyecek olması, değerlerin yaşamın şekillenmesinde büyük bir öneme sahip olduğunu göstermektedir (Yılmaz, 2010: 55). Nitekim bireyler, karşılaştığı durumlarla ilgili nasıl bir davranış sergilemeleri gerektiğini, çevresindeki bireylerin davranışlarını gözlemleyerek öğrenmektedirler. Bu bağlamda değerlerin öğretilbilir olduğu ve eğitimle edindirilebileceği söylenebilir.

İyi bir toplumun inşa edilmesi ve varlığını sürdürebilmesi, o toplumu meydana getiren bireylerin sağlıklı olmalarıyla ilintilidir. Dolayısıyla, geleceklerini güvence altına almak isteyen toplumlarda değerler eğitimi; sağlıklı düşünebilen ve davranabilen, buna bağlı olarak sağlıklı bir yaşam sürebilen bireyler yetiştirebilmek için bir gereklilik olarak algılanmalıdır (Şahin, 2017: 28). Değerler eğitiminin temel hedefi; bireyin doğasında var olan iyi yönlerini ortaya çıkarmak ve bunları besleyerek bireyin güzel alışkanlıklarını devam ettirmesini sağlamak (Aydın ve Gürler, 2014: 15), onu kötü duygu ve davranışlarından uzaklaştırmaktır. Izgar (2013: 134-135), değerler eğitiminin bireylerde demokratik tutum ve davranışları gösterme oranını artırdığını; arkadaşlık, saygı, eşitlik, bağımsızlık, adalet, sorumluluk, dürüstlük ve çok yönlü olma boyutlarını da geliştirdiğini ortaya koymuştur. Gökcek (2007: 112-118), değerler eğitiminin pozitif yönde davranış değişikliği meydana getirdiğini; İman Dereli (2014: 249) ise değerler eğitiminin bireylerin sosyal becerisi, problem çözme becerileri ile psikososyal ilerlemeleri üzerinde geliştirici bir güç niteliğinde olduğunu ifade etmiştir. Bu nedenle; bireylerin insan ilişkilerinde denge kurabilmelerini ve davranışlarını kontrol edebilme becerisi kazanabilmelerini sağlamak amacıyla değerler eğitimine önem verilmesi ve değerlerin uygun aktarım yolları kullanılarak, hedef bireylere küçük yaşlardan itibaren kazandırılması gerekmektedir.

Değerlerin aktarım araçlarından biri çocuk yayınlardır. Çocuklara değer aktarımında çocuk yayınlarnın etkili bir aracı unsur olabileceği, çeşitli araştırma sonuçlarıyla da desteklenmiştir (Balkan Delen, 2019; Cengiz, 2020; Çelik, 2019; Karaca, 2019; Karakuş, 2015; Kaya, 2019; Kaya, Günay ve Aydın, 2016; Kavaklı, 2019; Sözkese ve Öztürk Samur, 2015; Taner Duman, 2019; Ünsal, 2019; Yağlı, 2013). Değerlerin aktarılmasında müziğin önemi üzerine yapılan çalışmalar (Göher, 2006; Karagöz, 2013; Yükrük ve Akarsu, 2015; Yükrük ve Akarsu, 2017; Tut ve Kıroğlu, 2017; Turanalp, 2019; Gül, G. vd., 2020, çocukların müzik yoluyla olumlu birçok davranış kazanabileceğini ortaya koymuştur. Müzik, taşıdığı temalar ile bireylerin davranışlarında olumlu yönde değişiklikler yaratırken aynı zamanda bireylere iyi ve doğru davranışları öğretmek için kullanılan etkili bir araç konumundadır. Çocuk şarkılarının sözleri aracılığıyla aktarılan iletiler, çocuklarda kazandırılması istenen değerlerin içselleştirilmesi ve içselleştirilen değerlerin davranışa

dönüşmesi açısından oldukça etkilidir (Dönmez, E. vd., 2017: 321). Bu nedenle, müziğin önemli bir parçası olan çocuk şarkıları da değerlerin aktarımında önemi olan çocuk yayınlarından birisi olarak kabul edilmektedir.

Çocuk şarkıları incelendiğinde; şarkıların sözleri ile çocukları iyilik yapmaya, yardımlaşmaya, çalışmaya, sevgiye, saygıya yönelttiği görülecektir (Karagöz, 2013: 53-65). Çizgi filmler gibi bu yayınlarda kullanılan şarkıların çocukların dikkatini çektiği, onlarda duyarlılık geliştirdiği ve gelişimlerini çok yönlü desteklediği bilinmektedir (Sığırtmaç, 2017: 8). Dolayısıyla çocuk gelişiminde şarkılar, değerli pedagojik araçlar olarak görülebilir. Eğitimde bir araç olarak kullanılan şarkılarla çocuklar; dinleme yeteneği, iletişim becerisi, kelimelerin telaffuzunu öğrenme, cümle yapılarını nasıl kuracağını fark etme gibi kazanımlar edinmektedirler. Bununla birlikte merhamet, sevgi, saygı, sabır, yardımseverlik gibi birçok değeri şarkılar yoluyla öğrenebilmekte ve bu öğrenmeler çocukta kalıcı davranışa dönüşebilmektedir (Karagöz, 2013: 53).

Değerler eğitimi ve müzik üzerine yapılmış araştırmalar incelendiğinde: Karagöz, değerlerin okul şarkıları yoluyla edindirilmesini araştırmış ve bu araştırması ile değerler eğitiminde, okul şarkılarından yararlanmanın etkili bir yol olduğu sonucuna varmıştır (2013: 140-142). Yükrük ve Akarsu 2015 yılında yaptıkları bir araştırmada, 1-4. sınıf müzik öğretiminde kullanılan ders kitaplarında ifade bulan şarkıların Millî Eğitim Bakanlığı'nın değerler yönergesinde belirtilen değerleri; 2017 yılında yaptıkları başka bir araştırmada ise 5-8. sınıf Müzik dersi kitaplarında bulunan şarkıların, değerler eğitimi yönergesinde bulunan değerleri yansıtma düzeyi incelemişlerdir. Tut ve Kıroğlu, 2017'de yaptıkları araştırmada, popüler çocuk şarkılarını değerler eğitimi bağlamında incelemiş ve ilgili şarkılarda değerlere yer verilme sıklığı değerlendirmişlerdir. Karaca, çizgi filmleri değerler eğitimi bağlamında incelemiş ve incelenen bölümlerde değerleri vurgulayan ifadelerle sıkça rastlandığını, kullanılan şarkı sözlerinin de değerleri yansıttığını tespit etmiştir (2019: 134-148). Turanalp, Barış Manço'nun şarkılarını incelemiş ve ilgili şarkıların, dini ve ahlaki değerlerin aktarımına hizmet ettiği sonucuna ulaşmıştır (2019: 685). Gül, G. vd. yaptıkları bir çalışmada ise, şarkılarla değerler eğitiminin okulöncesi dönemdeki çocukların farkındalık düzeyini anlamlı yönde değiştirdiği sonucunu elde etmişlerdir (2020: 10).

İlgili literatür incelendiğinde; hem çocukların izlemekten keyif aldığı çizgi filmlerin hem de etkili bir öğrenme aracı olarak kabul gören çocuk şarkılarının değer aktarımındaki rolüne vurgu yapıldığı görülmektedir. Özellikle müziğin, çocuğa edindirilmek istenen birçok kazanımı bir arada sunan değerlerin aktarımında güçlü bir araç olduğu belirtilmektedir (Akarsu, 2015: 5). Dolayısıyla, çocukların severek izlediği çizgi filmlerdeki şarkıların incelenmesi ve şarkılarda vurgulanan değerlerin tespit edilmesi, alanda verimli ve etkili çalışmaların yapılması açısından önemli bir katkı sağlayacaktır.

Buradan hareketle bu araştırmada; izleyici kitlesi oldukça geniş olarak bilinen *Niloya* adlı çizgi film şarkılarını, taşıdığı kök değerler doğrultusunda incelemek; şarkılarda hangi kök değerlerin tercih edildiği ve bu değerlerin hangi sıklıkla kullanıldığı sorularına yanıt aramak amaçlanmıştır.

1. Yöntem

Bu çalışmada, nitel araştırma yöntem ve teknikleri kullanılmıştır. Nitel araştırma; “*gözlem, görüşme ve doküman analizi gibi nitel veri toplama tekniklerinin kullanıldığı, algıların ve olayların doğal ortamda gerçekçi ve bütüncül bir biçimde ortaya konmasına yönelik nitel bir sürecin izlendiği araştırma*” olarak tanımlanabilir (Yıldırım ve Şimşek, 2008: 39).

Araştırmanın verileri, örnekleminin derinlemesine ve dizgesel bir şekilde incelenmesine olanak tanıyan *doküman inceleme yöntemi* ile toplanmıştır. *Belgesel tarama* olarak da adlandırılan *doküman inceleme*, araştırmanın konusunu oluşturan olgu veya olgular ile ilgili bilgi içeren yazılı veya yazılı olmayan dokümanların toplanıp, amaç doğrultusunda analizlerini içeren bir veri toplama yöntemidir (Yıldırım ve Şimşek, 2008: 188).

Doküman incelemesi yoluyla toplanan veriler, *içerik analizi yöntemi* ile çözümlenmiştir. İçerik analizi yönteminde; birbiriyle benzerlik gösteren veriler, belirli kavramlar ve temalar çerçevesinde bir araya getirilir, okurların anlayabileceği şekilde düzenlenir ve yorumlanır (Yıldırım ve Şimşek, 2008: 227). Toplanan verilerin bu yöntem ile çözümlenmesinde, analiz birimi olarak *tema* tercih edilmiştir.

Araştırmanın evrenini, oyun çağı çocukları için hazırlanmış çizgi filmlerin şarkıları oluşturmaktadır. Doküman incelemesine dayalı olan bu araştırmada, elde edilen tüm verilerin bütüncül olarak analize konu edilebilmesi mümkün görünmemektedir. Bu nedenle, eldeki doküman verisinin içinden bir örneklem oluşturulmaya çalışılmıştır. Buradan hareketle araştırmanın örnekleme olarak, oyun çağı çocukları tarafından en çok izlenen çizgi filmlerden biri olan *Niloya* adlı çizgi film (Yağan Güder vd., 2017: 98; Kadan ve Aral, 2017: 107), şarkıları yönüyle ele alınmıştır.

Niloya, Yumurcak TV'ye ait yerli çizgi film projesidir. Yapımına 2008 yılında başlanan bu çizgi film, tamamen Türk stüdyoları tarafından Türk kültürü ve adetlerine, gelenek ve göreneklerine uygun biçimde tasarlanmıştır. Senaryosu Arzu Demirel Birinci, müzikleri Merve İhlamur tarafından hazırlanmış olan *Niloya*'nın yönetmenliğini ise Metin Çam üstlenmiştir (URL-3). Halen *TRT Çocuk* adlı televizyon kanalında belli saat aralıklarıyla gün içerisinde yayınlanmakta olan *Niloya*, araştırma verilerinin toplandığı tarihlerde, biri tanıtım bölümü olmak üzere 79 bölümden meydana gelmekte idi (URL-4). Günümüzde bölüm sayısı 140'ın üzerindedir (URL-3).

Hedef kitlesi oyun çağı çocukları olan *Niloya* adlı çizgi filmin şahıs kadrosu geniştir. Ana karakter, küçük kız *Niloya*'dır. *Niloya*, geniş bir ailede yaşam sürmektedir. Annesi, babası, ağabeyi Murat, dedesi ve ninesi *Niloya*'nın sıcak, sevgi ve saygı dolu yaşamının ortaklarıdır. *Niloya*'nın yanından hiç ayırmadığı kaplumbağası Tosbik, en yakın arkadaşları Mete, Elif, Mine ve arkadaşlarının aileleri ise çizgi filme renk katan diğer şahıslardır.

Niloya, küçük ve meraklı bir kızın günlük yaşamını, sosyal ilişkilerini ve keşif dolu maceralarını konu alır. Olayların sahnesi, nehir kenarında kurulu şirin bir Karadeniz köyüdür.

Örnekleme oluşturan şarkıların çizgi filmi *Niloya*, çizgi dizinin resmî internet sitesinden temin edilmiştir. İlk, araştırmanın yapıldığı tarihlerde dizinin erişimde olan tüm bölümleri, araştırmacı tarafından bilgisayara yüklenerek arşivlenmiştir. Her biri ortalama on beş dakikalık gösterim süresine sahip olan orijinal bölümler (URL-3), araştırmacı tarafından hiçbir analize tabi tutulmadan izlenmiş ve yazıya aktarılmıştır. Böylece araştırmacı, aynı dokümanı birden fazla kez ve farklı zaman aralıkları ile inceleme olanağı bulmuştur.

Yazıya aktarılan bölümler ve şarkıları, araştırmacı tarafından okunmuş ve şarkıların temalarını belirleme yoluna gidilmiştir. Temaların belirlenmesinin ardından, temalar yoluyla aktarılan değerler tespit edilmiş ve araştırmacı tarafından daha önceden, Millî Eğitim Bakanlığı tarafından belirlenen on kök değer doğrultusunda hazırlanan formun ilgili alanına işlenmiştir.

Araştırmanın güvenilirliğini artırmak için araştırma verilerini çeşitlendirme yoluna gidilmiştir. Bu amaçla; ikisi Türk Dili ve Edebiyatı Öğretmeni, ikisi Türkçe Öğretmeni, altısı da Eğitim Fakültesi son sınıf öğrencilerinden rastlantısal olarak seçilen beş kişilik iki grup oluşturulmuştur. Daha sonra bu grupların, örnekleme oluşturan şarkı metinlerini okuması; şarkıların temalarını, bu temalar yoluyla aktarılan değerleri belirlemeleri sağlanmıştır. Bu yol ile elde edilen veriler, araştırmacı tarafından belirlenen veriler ile karşılaştırılmış; verilerin birbirleriyle tutarlı olup olmadığı incelenmiş ve sonuçlar doğrulanmaya çalışılmıştır. Bu işlemden sonra sonuçlar, araştırmacı başkanlığında iki kişiden oluşan uzman grup tarafından bir kez daha incelenmiş, birbirleriyle tutarlı olmayan sonuçlar tartışılmış ve gerekli düzeltmeler yapılmıştır. Düzeltmelerden sonra değerlere dair kategorilerin dağılımını belirlemek için, her bir kategoriye ait veriler, frekans ve yüzdeleri hesaplanarak tablolar halinde sunulmuş; bulgular yorumlanmaya çalışılmıştır.

2. Bulgular ve Yorum

Araştırmanın bu bölümünde, verilerin analizleri sonucunda elde edilen bulgulara ve bulguların yorumlarına yer verilmiştir.

2.1. Adalet Değerine İlişkin Bulgular

Kök değerlerden adalet değeri ve adalet değerine bağlı alt değerlerin araştırmaya konu şarkı sözlerindeki dağılımı, Tablo 1'de sunulmuştur.

Tablo 1. Adalet Değerine İlişkin Bulgular

Değer Kategorileri	(f)	%	Alt Kategoriler	Sıklığı	TOPLAM
Adalet	1	1,47	Adil olma	1	1
			Eşit davranma		
			Paylaşma		
TOPLAM	68	100			

Tablo 1’de sunulduğu gibi; *adil olma*, *eşit davranma* ve *paylaşma* alt kategorileri ile incelenen *adalet* değeri, şarkıların temaları yoluyla yalnızca 1 defa vurgulanmıştır. Bu değer altında vurgulanan tek alt kategori ise *adil olma* değeri olmuştur. *Adalet* değerine yapılan vurgular, toplam değer vurgusunun %1,47’sini oluşturmaktadır.

2.2. Dostluk Değerine İlişkin Bulgular

Dostluk değeri ve dostluk değerine bağlı alt değerlerin şarkı sözlerindeki dağılımı, Tablo 2’de sunulmuştur.

Tablo 2. Dostluk Değerine İlişkin Bulgular

Değer Kategorileri	(f)	%	Alt Kategoriler	Sıklığı	TOPLAM
Dostluk	7	10,29	Diğerkâmlık	1	7
			Güven duyma		
			Anlayışlı olma	1	
			Dayanışma	3	
			Sadık olma		
			Vefalı olma	2	
			Yardımlaşma		
TOPLAM	68	100			

Tablo 2’de sunulduğu üzere; *diğerkâmlık*, *güven duyma*, *anlayışlı olma*, *dayanışma*, *sadık olma*, *vefalı olma* ve *yardımlaşma* alt kategorileri ile incelenen *dostluk* değeri, şarkıların temaları yoluyla 7 defa vurgulanmıştır. Bu değere yapılan vurgular, toplam değer vurgusunun %10,29’unu oluşturmaktadır. *Dostluk* değerinin frekansını artıran alt kategoriler; 3 defa vurgulanan *dayanışma*, 2 defa vurgulanan *vefalı olma* ile 1’er defa vurgulanan *diğerkâmlık* ve *anlayışlı olma* değerleri olmuştur. *Güven duyma*, *sadık olma* ve *yardımlaşma* değerleri ise hiç vurgulanmamıştır.

2.3. Dürüstlük Değerine İlişkin Bulgular

Dürüstlük değeri ve dürüstlük değerine bağlı alt değerlerin şarkı sözlerindeki dağılımı, Tablo 3’te sunulmuştur.

Tablo 3. Dürüstlük Değerine İlişkin Bulgular

Değer Kategorileri	(f)	%	Alt Kategoriler	Sıklığı	TOPLAM
Dürüstlük	1	1,47	Açık ve anlayışlı olma		1
			Doğru sözlü olma	1	
			Güvenilir olma		
			Sözünde durma		
TOPLAM	68	100			

Tablo 3'ten de anlaşılacağı üzere; *açık ve anlaşılır olma*, *doğru sözlü olma*, *güvenilir olma* ve *sözünde durma* alt kategorileri ile incelenen *dürüstlük* değeri, şarkıların temaları yoluyla yalnızca 1 defa vurgulanmıştır. Bu değere yapılan vurgular, toplam değer vurgusunun %1,47'sini oluşturmaktadır. *Dürüstlük* değeri altında vurgulanan tek alt kategori ise *doğru sözlü olma* olmuştur.

2.4. Öz Denetim Değerine İlişkin Bulgular

Öz denetim değeri ve öz denetim değerine bağlı alt değerlerin şarkı sözlerindeki dağılımı, Tablo 4'te sunulmuştur.

Tablo 4. Öz Denetim Değerine İlişkin Bulgular

Değer Kategorileri	(f)	%	Alt Kategoriler	Sıklığı	TOPLAM
Öz Denetim	6	8,82	Davranışı kontrol etme	1	6
			Davranışlarının sorumluluğunu üstlenme	1	
			Özgüven sahibi olma	4	
			Gerektiğinde özür dileme		
TOPLAM	68	100			

Tablo 4'ten de anlaşılacağı gibi; *davranışlarını kontrol etme*, *davranışlarının sorumluluğunu üstlenme*, *özgüven sahibi olma* ve *gerektiğinde özür dileme* alt kategorileri ile incelenen *özdenetim* değeri, şarkıların temaları yoluyla 6 defa vurgulanmıştır. Bu değere yapılan vurgular, toplam değer vurgusunun %8,82'sini oluşturmaktadır. *Özdenetim* değerinin frekansını artıran alt kategoriler, 4 defa vurgulanan *özgüven sahibi olma* ile 1'er defa vurgulanan *davranışlarını kontrol etme* ve *davranışlarının sorumluluğunu üstlenme* değerleri olmuştur. *Gerektiğinde özür dileme* değeri ise hiç vurgulanmamıştır.

2.5. Sabır Değerine İlişkin Bulgular

Sabır değeri ve sabır değerine bağlı alt değerlerin şarkı sözlerindeki dağılımı, Tablo 5'te sunulmuştur.

Tablo 5. Sabır Değerine İlişkin Bulgular

Değer Kategorileri	(f)	%	Alt Kategoriler	Sıklığı	TOPLAM
Sabır	4	5,88	Azimli olma	3	4
			Tahammül etme		
			Beklemeyi bilme	1	
TOPLAM	68	100			

Tablo 5'te sunulduğu üzere; *azimli olma*, *tahammül etme* ve *beklemeyi bilme* alt kategorileri ile incelenen *sabır* değeri, şarkıların temaları yoluyla 4 defa vurgulanmıştır. Bu değere yapılan vurgular, toplam değer vurgusunun %5,88'ini oluşturmaktadır. *Sabır* değerinin frekansını artıran alt kategoriler, 3 defa vurgulanan *azimli olma* ile 1 defa vurgulanan *beklemeyi bilme* değerleri olmuştur. *Tahammül etme* değeri ise hiç vurgulanmamıştır.

2.6. Saygı Değerine İlişkin Bulgular

Saygı değeri ve saygı değerine bağlı alt değerlerin şarkı sözlerindeki dağılımı, Tablo 6'da sunulmuştur.

Tablo 6. Saygı Değerine İlişkin Bulgular

Değer Kategorileri	(f)	%	Alt Kategoriler	Sıklığı	TOPLAM
Saygı	2	2,94	Alçakgönüllü olma		2
			Başkalarına, kendine davranılmasını istediği şekilde davranma		
			Diğer insanların kişiliklerine değer verme		
			Muhatabının konumunu, özelliklerini, durumunu gözetme	2	
TOPLAM	68	100			

Tablo 6'da sunulduğu gibi; *alçakgönüllü olma*, *başkalarına kendine davranılmasını istediği şekilde davranma*, *diğer insanların kişiliklerine değer verme*, *muhababının konumunu*, *özelliklerini ve durumunu gözetme* alt kategorileri ile incelenen *saygı* değeri, şarkıların temaları yoluyla 2 defa vurgulanmıştır. Bu değere yapılan vurgular, toplam değer vurgusunun %2,94'ünü oluşturmaktadır. *Saygı* değeri altında vurgulanan tek alt kategori ise *muhababının konumunu*, *özelliklerini ve durumunu gözetme* olmuştur.

2.7. Sevgi Değerine İlişkin Bulgular

Sevgi değeri ve sevgi değerine bağlı alt değerlerin şarkı sözlerindeki dağılımı, Tablo 7'de sunulmuştur.

Tablo 7. Sevgi Değerine İlişkin Bulgular

Değer Kategorileri	(f)	%	Alt Kategoriler	Sıklığı	TOPLAM
Sevgi	15	22,05	Aile birliğine önem verme	4	15
			Fedakârlık yapma		
			Güven duyma		
			Merhametli olma	2	
			Vefalı Olma		
			Diğer	9	
TOPLAM	68	100			

Tablo 7'den de anlaşılacağı üzere; *aile birliğine önem verme*, *fedakârlık yapma*, *güven duyma*, *merhametli olma*, *vefalı olma* ve *diğer* alt kategorileri ile incelenen *sevgi* değeri, şarkıların temaları yoluyla 15 defa vurgulanmıştır. *Sevgi* değerine yapılan vurgular, toplam değer vurgusunun yaklaşık %22,05'ini oluşturmaktadır. Bu değerinin frekansını artıran alt kategoriler, 9 defa vurgulanan *diğer*, 4 defa vurgulanan *aile birliğine önem verme*, 2 defa vurgulanan *merhametli olma* değerleridir. *Fedakârlık yapma*, *güven duyma* ve *vefalı olma* değerleri ise hiç vurgulanmamıştır.

2.8. Sorumluluk Değerine İlişkin Bulgular

Sorumluluk değeri ve sorumluluk değerine bağlı alt değerlerin şarkı sözlerindeki dağılımı, Tablo 8'te sunulmuştur.

Tablo 8. Sorumluluk Değerine İlişkin Bulgular

Değer Kategorileri	(f)	%	Alt Kategoriler	Sıklığı	TOPLAM
Sorumluluk	10	14,70	Kendine, çevresine, vatanına karşı sorumlu olma	10	10
			Sözünde durma		
			Tutarlı ve güvenilir olma		
			Davranışlarının sonuçlarını üstlenme		
TOPLAM	68	100			

Tablo 8’te sunulduğu üzere; *kendine, çevresine, vatanına karşı sorumlu olma; sözünde durma; tutarlı ve güvenilir olma* ile *davranışlarının sonuçlarını üstlenme* alt kategorileriyle incelenen *sorumluluk* değeri, şarkıların temaları yoluyla 10 defa vurgulanmıştır. *Sorumluluk* değerine yapılan vurgular, toplam değer vurgusunun yaklaşık %14,70’ini meydana getirmektedir. Bu değer altında vurgulanan tek alt kategori ise *kendine, çevresine, vatanına karşı sorumlu olma* değeri olmuştur.

2.9. Vatanserverlik Değerine İlişkin Bulgular

Vatanserverlik değeri ve vatanserverlik değerine bağlı alt değerlerin şarkı sözlerindeki dağılımı, Tablo 9’da sunulmuştur.

Tablo 9. Vatanserverlik Değerine İlişkin Bulgular

Değer Kategorileri	(f)	%	Alt Kategoriler	Sıklığı	TOPLAM
Vatanserverlik	19	27,94	Çalışkan olma	3	19
			Dayanışma		
			Kurallara ve kanunlara uyma	1	
			Sadık olma		
			Kültürel ve doğal mirasa duyarlı olma	15	
Toplumu önemseme					
TOPLAM	68	100			

Tablo 9’dan da anlaşılacağı üzere; *çalışkan olma, dayanışma, kurallara ve kanunlara uyma, sadık olma, kültürel ve doğal mirasa duyarlı olma, toplumu önemseme* alt kategorileri ile incelenen *vatanserverlik* değeri, şarkıların temaları yoluyla 19 defa vurgulanmıştır. Bu değere yapılan vurgular, toplam değer vurgusunun yaklaşık %27,94’üdür. *Vatanserverlik* değerinin frekansını artıran alt kategoriler, 15 defa vurgulanan *kültürel ve doğal mirasa duyarlı olma*, 3 defa vurgulanan *çalışkan olma* ve 1 defa vurgulanan *kurallara ve kanunlara uyma* değerleri olmuştur. *Dayanışma, sadık olma* ve *toplumu önemseme* değerleri ise hiç vurgulanmamıştır.

2.10. Yardımserverlik Değerine İlişkin Bulgular

Yardımserverlik değeri ve yardımserverlik değerine bağlı alt değerlerin şarkı sözlerindeki dağılımı, Tablo 10’da sunulmuştur.

Tablo 10. Yardımserverlik Değerine İlişkin Bulgular

Değer Kategorileri	(f)	%	Alt Kategoriler	Sıklığı	TOPLAM
Yardımserverlik	3	4,41	Cömert olma	3	
			İşbirliği yapma		

			Merhametli olma
			Misafirperver olma
		2	
			Paylaşma
		1	
TOPLAM	68	100	

Tablo 10’da sunulduğu gibi; *cömert olma*, *işbirliği yapma*, *merhametli olma*, *misafirperver olma* ve *paylaşma* alt kategorileri ile incelenen *yardımseverlik* değeri, şarkıların temaları yoluyla 3 defa vurgulanmıştır. Bu değere yapılan vurgular, toplam değer vurgusunun %4,41’ini oluşturmaktadır. *Yardımseverlik* değerinin frekansını artıran alt kategoriler, 2 defa vurgulanan *merhametli olma* ile 1 defa vurgulanan *misafirperver olma* değerleri olmuştur. *Cömert olma*, *işbirliği yapma* ve *paylaşma* değerleri ise hiç vurgulanmamıştır.

Araştırmaya konu çizgi film şarkılarında tespit edilen kök değerlerin genel dağılımı, yüzdeler oranları ile Grafik 1’de gösterilmiştir.



Grafik 1. Kök Değerlerin Genel Dağılımı (%)

Grafik 1’de sunulduğu gibi; Millî Eğitim Bakanlığı tarafından *adalet*, *dostluk*, *dürüstlük*, *özdenetim*, *sabır*, *saygı*, *sevgi*, *sorumluluk*, *vatanseverlik* ve *yardımseverlik* olarak belirlenen on kök değer tamamı, araştırmaya konu şarkıların temaları yoluyla vurgulanmıştır. Yöndem ve Uçar (2009) tarafından yapılan araştırmada, Millî Eğitim Bakanlığı tarafından belirlenen değerlerin tamamının okul şarkılarında yer aldığı sonucuna ulaşılmıştır (URL-2). Yöndem ve Uçar’ın ulaştığı sonuç, mevcut araştırmanın bu yöndeki sonucu ile örtüşmektedir. Bununla birlikte, mevcut araştırmanın örneklemini oluşturan şarkıların temaları yoluyla Millî Eğitim Bakanlığı tarafından belirlenen kök değerlerin her biri altında incelenen alt değerlere yapılan vurgu dağılımı geniş değildir, vurgular belli başlı alt değerlerde toplanmıştır. Tut ve Kıroğlu tarafından yapılan araştırmada; TRT’nin popüler çocuk şarkıları yarışmasında finale kalan eserlerde ifade bulan değerlerin dengeli bir dağılım göstermediği sonucu elde edilmiştir (2017: 561). Yükrük ve Akarsu tarafından yapılan araştırmada, ortaokul müzik ders kitaplarındaki şarkılarda ifade bulan değerlerin bazılarının birçok kez, bazılarının ise daha az tercih edildiği; şarkılarla ifade bulan değerlerin dengeli bir dağılım göstermediği sonucu elde edilmiştir (2017: 1171). Göher tarafından yapılan çalışmada ise, çocuk şarkılarındaki birkaç değer Türk kültüründe önemsenmesinden ve toplumda yer etmiş olmasından dolayı oldukça yoğun olarak işlendiği sonucu elde edilmiştir (2006: 116-117). Yine Yöndem ve Uçar (2009) tarafından yapılan bir araştırmaya göre, okul şarkılarında ifade bulan değerlerin dağılımının dengeli olmadığı sonucu elde edilmiştir (URL-2). Anılan araştırmalarda, şarkılarda ifade bulan değerlerin dağılımının dengeli olmaması yönünde elde edilen sonuçlar, mevcut araştırmanın bu yöndeki sonucu ile örtüşmektedir.

Grafik 1 incelendiğinde; örnekleme oluşturan şarkıların temaları yoluyla en çok işlenen değer, %27,94 oranı ile *vatanseverlik* değeri olduğu görülmektedir. Göher tarafından yapılan araştırmada, incelenen 1000 yerli çocuk şarkısında en fazla tekrar edilen değer *vatanseverlik* değeri olduğu sonucuna ulaşılmıştır (2006: 116-117). Ulaşılan bu sonuç, mevcut araştırmanın bu yöndeki sonucu ile örtüşmektedir.

Grafik 1'in incelenmesinin devamında, *vatanseverlik* değerinden sonra en çok işlenen değer, %22,05 oranı ile *sevgi* değeri olduğu anlaşılmaktadır. Bu sonuç, Göher tarafından yapılan araştırmanın sonucu ile benzerlik göstermektedir. Göher araştırmasında, özellikle aile ve anne sevgisinin Türk çocuk şarkılarında sıklıkla işlendiği sonucunu elde etmiştir (2006: 116-117).

Yine Grafik 1'in incelenmesinin devamında, *vatanseverlik* ve *sevgi* değerlerini sırası ile, *sorumluluk* (%14,70), *dostluk* (%10,29), *özdenetim* (%8,82), *sabır* (%5,88), *yardımseverlik* (%4,41) ve *saygı* (%2,94) değerlerinin izlediği görülmektedir. Bununla birlikte, şarkıların temaları yoluyla en az vurgulanan değerlerin %1,47 oranı ile *adalet* ve *dürüstlük* değerleri olduğu dikkatleri çekmektedir. Tekrar edilme sıklıklarına göre değerlerin sıralaması yönünde elde edilen sonuçlar, diğer araştırma sonuçlarından farklılık göstermektedir. Bu farklılık, Akarsu (2015: 140-143), Yükrük ve Akarsu (2015: 1684), Yükrük ve Akarsu (2017: 1171), Tut ve Kıroğlu (2017: 561) araştırmalarında Millî Eğitim Bakanlığı'nın değerler yönergesinde belirtilen 27 değer incelenmesinden kaynaklı olabilir. Nitekim mevcut araştırma konusu çizgi filmin şarkıları, Millî Eğitim Bakanlığınca belirlenmiş olan on kök değer doğrultusunda incelenmiştir. Dolayısıyla değerlerin tekrar etme sıklık sıralamasının farklı olması, kabul edilebilir bir sonuç olarak değerlendirilebilir.

3. Sonuç ve Öneriler

Araştırmada, çocuklar tarafından ilgiyle takip edilen *Niloya* çizgi filminde kullanılan şarkıların tema olarak Millî Eğitim Bakanlığı tarafından belirlenen on kök değeri yansıtmayı ve değerlerin şarkılarda yer alma sıklıkları incelenmiştir. İlgili literatür tarandığında değerler eğitimi alanında çok sayıda araştırma yapıldığı dikkat çekerken çocuk şarkılarını değerler eğitimi yönüyle araştıran sınırlı sayıda çalışma olduğu tespit edilmiştir. Bu araştırma ise, yalnızca çizgi film şarkılarında değer aktarımını inceleyen ilk araştırma olması özelliğiyle alana önemli bir katkı sağlayacaktır. Çizgi film şarkılarında değer aktarımını inceleyen başka çalışmaların olmaması sebebiyle çalışmada elde edilen bulgular, çocuk şarkılarında değer aktarımını inceleyen çalışmalarla karşılaştırılmıştır.

Araştırmada, Millî Eğitim Bakanlığı tarafından *adalet*, *dostluk*, *dürüstlük*, *özdenetim*, *sabır*, *saygı*, *sevgi*, *sorumluluk*, *vatanseverlik* ve *yardımseverlik* olarak belirlenen on kök değerlerin tamamının örnekleme oluşturan şarkıların temaları yoluyla vurgulandığı sonucu elde edilmiştir.

Araştırmadan elde edilen sonuçlara göre; örnekleme oluşturan şarkıların temaları yoluyla Millî Eğitim Bakanlığı tarafından belirlenen kök değerlerin her biri altında incelenen alt değerlere yapılan vurgu dağılımı geniş olmamakla birlikte vurgular belli başlı alt değerlerde toplanmıştır. Araştırmadan elde edilen başka bir sonuca göre; örnekleme oluşturan şarkıların temaları yoluyla en sık tekrar edilen değer, *vatanseverlik* değeri olmuştur. *Vatanseverlik* değerinden sonra en sık tekrar edilen değerler sırasıyla; *sevgi*, *sorumluluk*, *dostluk*, *öz denetim*, *sabır*, *yardımseverlik*, *saygı*, *dürüstlük* ve *adalet* değerleri olmuştur.

Elde edilen sonuçlardan hareketle getirilebilecek öneriler şunlardır:

- Araştırmada çizgi film bölümlerine ait şarkıların ele alınması, çalışmanın en önemli sınırlılıklarındandır. Bölüm şarkıları ile birlikte bölüm metinleri de ele alınarak *Niloya*'da işlenen değerler belirlenebilir.
- Araştırmanın ikinci sınırlılığı ise Millî Eğitim Bakanlığı'nca belirlenmiş on kök değeri temel almasıdır. Araştırmanın sınırları farklı değer sınıflandırmaları kullanılarak genişletilebilir.
- Yine *Niloya*'nın 79 bölümü ile sınırlı olan bu araştırmanın örnekleme, araştırma verileri toplandıktan sonra yayın hayatına giren bölümlere ait şarkıların da araştırmaya dâhil edilmesi yoluyla genişletilebilir.
- Yerli çizgi film yapımcıları ve şarkı yazarları, değerler eğitimine hizmet eden, toplumsal değerleri aktaran çocuk yayınlarına ağırlık verebilirler.
- Toplumsal değerleri yeterince işleyen çocuk yayınları medyada daha fazla yer alabilir.

- Okul öncesi kurum öğretmenleri değerler eğitiminde, çocukların değer edinme sürecine veya çocukların değerlere yönelik farkındalık düzeylerinin artırılmasına katkı sağlayabilecek nitelikte olan çizgi film ve şarkılarından yararlanabilir.

Kaynaklar

Basılı Kaynaklar

- AKARSU, S. (2015). İlkokul (1-4) ve Ortaokul (5-8) Müzik Ders Kitaplarında Yer Alan Şarkıların Değerler Bakımından İncelenmesi ve Değerler Eğitimine İlişkin Öğrenci Alguları Doktora Tezi, Yüzüncü Yıl Üniversitesi Eğitim Bilimler Enstitüsü.
- AYDIN, M. Z. ve GÜRLER, Ş. A. (2014). Okulda Değerler Eğitimi. Ankara: Nobel Yayıncılık.
- BALKAN DELEN, H. (2019). Son Dönem Türk-Alman Çocuk Yazınında Resimli Kitaplar Aracılığıyla Değerler Eğitimi Yüksek Lisans Tezi, Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- CENGİZ, Ş. (2020). Çocuk Haftası Dergisindeki Tahkiyeli Eserlerin Türkçe Öğretimi ve Değerler Eğitimi Açısından İncelenmesi Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü.
- ÇELİK, B. (2019). Animasyon Destekli Değerler Eğitimi Programının Akademik Başarıya, Derse ve Bilişim Değerlerine Yönelik Tutuma ve Kalıcılığa Etkisi Doktora Tezi, Aydın Adnan Menderes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- DÖNMEZ, E. Can vd. (2017). Müzik ve Değer Kazanımı İlişkisi. Değerler Bilançosu - Beyaz Kitap (ed. Bircan, H. ve Dilmaç, B.). Konya/İstanbul: Çizgi Kitabevi, 319-328.
- EKŞİ, H. ve KATILMIŞ, A. (2011). Karakter Eğitimi El Kitabı. Ankara: Nobel Yayın Dağıtım.
- ELBİR, B ve BAĞCI, C. (2013). “Değerler Eğitimi Üzerine Yapılmış Lisansüstü Düzeyindeki Çalışmaların Değerlendirilmesi”. Electronic Turkish Studies, C. 8, S. 1, 1321-1333.
- GÖHER, F. (2006). Türk ve Batı Çocuk Şarkılarının Karşılaştırmalı Analizi Doktora Tezi, Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü.
- GÖKÇEK, B. (2007). 5-6 Yaş Çocukları İçin Hazırlanan Karakter Eğitimi Programının Etkisinin İncelenmesi Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü.
- GÜL, Gülnihal vd. (2020). “Şarkılarla Değerler Eğitiminin Okul Öncesi Çocukların Farkındalık Düzeyine Etkisi”. Değerler Eğitimi Dergisi, C. 18, S. 39, 9-31.
- HÖKELEKLİ, H. (2010). “Modern Eğitimde Yeni Bir Paradigma: Değerler Eğitimi”. Eğitime Bakış Dergisi, C. 6, S. 18, 4-10.
- IZGAR, G. (2013). İlköğretim Okulu 8. Sınıf Öğrencilerine Uygulanan Değerler Eğitimi Programının Demokratik Tutum ve Davranışlarına Etkisi Doktora Tezi, Necmettin Erbakan Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü.
- İMAN DERELİ, E. (2014). “Değerler Eğitimi Programının 5-6 Yaş Çocukların Sosyal Gelişimlerine Etkisi: Sosyal Beceri, Psiko-Sosyal Gelişim ve Sosyal Problem Çözme Becerisi”. Kuram ve Uygulamalarla Eğitim Bilimleri, C. 14, S. 1, 249-268.
- KADAN, G. ve ARAL, N. (2017). “Evrensel Değerlerin Çizgi Filmler Açısından İncelenmesi”. Eğitim ve Öğretim Araştırmaları Dergisi, C. 6, S. 4, 104-117.
- KARACA, S. (2019). Çizgi Filmlerde Değerler Eğitimi, Değerler Eğitimi Açısından Rafadan Tayfa Çizgi Filminin İncelenmesi Yüksek Lisans Tezi, İzmir Kâtip Çelebi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- KARAGÖZ, B. (2013). İlköğretim Öğrencilerine Değerlerin Okul Şarkıları Yoluyla Kazandırılması Doktora Tezi, İnönü Üniversitesi Eğitim Bilimler Enstitüsü.
- KARAKUŞ, N. (2015). “Okul Öncesi Döneme Hitap Eden Tema İçerikli Çizgi Filmlerin Değerler Eğitimine Katkısı Yönünden Değerlendirilmesi (Niloya Örneği)”. Değerler Eğitimi Dergisi, C. 13, S. 30, 251-277.

- KAVAKLI, T. (2019). Mavisel Yener'in Masal Kitaplarının Değerler Eğitimi Açısından İncelenmesi Yüksek Lisans Tezi, Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- KAYA, S. (2019). Çocuk Duygusu ve Çocuk Dünyası Dergilerinde Yer Alan Hikâye ve Masalların Değerler Eğitimi Açısından İncelenmesi Yüksek Lisans Tezi, Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü.
- KAYA, Yeliz vd. (2016). "Okul Öncesi Eğitimde Drama Yöntemi İle İşlenen Değerler Eğitimi Derslerinin Farkındalık Düzeyi Üzerindeki Etkisi". Sakarya University Journal of Education, C. 6, S. 1, 23-37.
- SCHWARTZ, S. and BARDI, A. (2001). "Value Hierarchies Across Cultures: Taking A Similarities Perspective". Journal Of Cross-Cultural Psychology, 32, 268-290.
- SİĞİRTMAÇ, A. (2017). Okul Öncesi Dönemde Müzik Eğitimi. Ankara: Eğiten Kitap Yayınları.
- SÖZKESEN, A. ve ÖZTÜRK SAMUR, A. (2015). "60-72 Aylık Çocukların Değer Eğitiminde Öykü Temelli Yaratıcı Drama Yönteminin Etkisi". Ondokuz Mayıs Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi, C. 36, S. 2, 105-117.
- ŞAHİN, N. (2017). Cengiz Aytmatov'un Eserlerinin Değerler Eğitimi Bağlamında İncelenmesi ve Ortaokul Türkçe Kitapları için Metin Önerileri Doktora Tezi, Atatürk Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü.
- TANER DUMAN, M. (2019). Değerler Eğitimi ve Söz Varlığı Açısından Bektaşî Fıkraları Yüksek Lisans Tezi, İnönü Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü.
- TURANALP, M. F. (2019). "Şarkılarla Dinî ve Ahlakî Değer Aktarımı: Barış Manço Örneği". Bilimname, C. 2019, S. 37, 685-724.
- TUT, E. ve KIROĞLU, K. (2017). "TRT'nin Popüler Çocuk Şarkıları Yarışması'nda Finale Kalan Eserlerin Değerler Eğitimi Açısından İncelenmesi". Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi, C. 10, S. 48, 561-569.
- ÜNSAL, S. (2019). Okul Öncesi Döneme Yönelik Çizgi Filmlerin Değerler Bağlamında İncelenmesi Yüksek Lisans Tezi, Karabük Üniversitesi Sağlık Bilimleri Enstitüsü.
- YAĞAN GÜDER, Sevcan vd. (2017). "Okul Öncesi Dönem Çocuklarının İzledikleri Çizgi Filmlerin Toplumsal Cinsiyet Kalıp Yargıları Açısından İncelenmesi: Niloya Örneği". Eğitimde Nitel Araştırmalar Dergisi, C. 5, S. 2, 96-111.
- YAĞLI, A. (2013). "Çocuğun Eğitiminde ve Sosyal Gelişiminde Çizgi Filmlerin Rolü: Caillou ve Pepee Örneği". Electronic Turkish Studies, C. 8, S. 10, 707-719.
- YILDIRIM, A. ve ŞİMŞEK, H. (2008). Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri. Ankara: Seçkin Yayıncılık.
- YILMAZ, H. (2010). "Çocuğun Ailede Kazanacağı Önemli Bir Değer: Kanaatkârlık". Eğitime Bakış Dergisi, C. 6, S. 18, 55-58.
- YÜKRÜK, S. ve AKARSU, S. (2015). "İlkokul (1-4) Müzik Ders Kitaplarında Yer Alan Şarkıların Değerler Bakımından İncelenmesi". Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim Dergisi, C. 4, S. 4, 1684-1707.
- YÜKRÜK, S. ve AKARSU, S. (2017). "Ortaokul (5-8) Müzik Ders Kitaplarında Yer Alan Şarkıların Değerler Bakımından İncelenmesi". Kastamonu Eğitim Dergisi, C. 25, S. 3, 1171-1186.

Elektronik Kaynaklar

- URL-1: Aydın, M. (2010). "Okulda Çalışan Herkesin Görevi Olarak Değerler Eğitimi". <https://mehmetzekiaydin.com/kaptan/dimg/277433052523065289172010-22.pdf> (Erişim: 01.09.2022)
- URL-2: Yöndem, S. ve Uçar, M. (2009). "Evrensel Değerler Arasında Yer Alan Barış Temasının Türk Okul Çocuk Şarkı Sözlerine Yansımaları". https://www.researchgate.net/profile/Sadik_Yoendem/publication/321162449 (Erişim: 01.09.2022)
- URL-3: <https://tr.wikipedia.org/wiki/Niloya> (Erişim: 01.09.2022)
- URL-4: <http://www.niloya.com> (Erişim: 01.03.2018)

TAPU VE KADASTRO ARŞİVİNDEKİ XVI. YÜZYILA AİT İKİ HUDUDNÂME'NİN TEZYİNATI

Emine TEKİŞ* & Sevda EMLAK** & Pınar TOKTAŞ***

Öz

Yüzyıllar boyunca devletler inançları, gelenekleri, görenekleri, duygu ve düşüncelerini gelecek nesillere aktarmak ve kalıcı olmak amacı ile sanat eserleri üretmişlerdir. Bu sanat eserleri arasında yazılı belgeler Türk sanatında önemli bir yer almaktadır. Çeşitli konularda yazılan ve bezenen bu yazma eserler içerisinde sınırlar üzerine yazılan hududnâmeler de bulunmaktadır. Hududnâmeler tek sayfa, harita, rulo, taş ve defter şeklinde yazılmıştır. Araştırma konumuz olan hududnâmeler Tapu ve Kadastro Genel Müdürlüğü Arşivi Defter Emni Server Efendi Sergi Salonunda yer alan Vakf-ı Cedid defterlerine kayıtlı 20 envanter numaralı Şehzade Sultan Mehmet Han Hududnâmesi ve 26 envanter numaralı Merhum Sultan Süleyman Han Hududnâmesi'dir. Bu araştırmanın amacı hududnâmelerin tezyini açıdan incelenerek kullanılan renk, motif ve kompozisyon özelliklerinin belirlenmesi, eserlerin çizimlerinin yapılması ve bu doğrultuda ait olduğu dönemin bezeme anlayışına ilişkin bilgi vermektir. Araştırmanın sonucunda 20 envanter numaralı Şehzade Sultan Mehmet Han Hududnâmesi'nin 1a varağında tuğra tezhibi, 1b varağında unvan tezhibi, 26 envanter numaralı Merhum Sultan Süleyman Han Hududnâmesi'nin ise 5b varağında unvan tezhibi, 2a varağında tuğra tezhibinin yapıldığı belirlenmiştir. Eserlerin unvan tezyinatında hatayi, penç, goncagül ve yaprak motifleri, sade, sarılma, ayırma rumî çeşitleri, bulut, tepelik ve ortabağ motiflerinin kullanıldığı tespit edilmiştir. Unvan sayfası tezyinatında zer-ender-zer, zemini boyalı klasik tezhip ve çift tahrir tekniği kullanılmıştır. Tuğra tezhiplerinde ise halic işi ve çift tahrir tekniği uygulanarak bezemelerde penç, goncagül, yarı üsluplaştırılmış çiçeklerden karanfil, rumî ve bulut motifleri kullanılmıştır. Tuğralarda altın, lacivert ve kırmızı renklerin kullanıldığı görülmektedir. Genel olarak bir yazma eserde kullanılan tezhip alanlarının yanı sıra eserlerde farklı olarak tuğra tezyinatına rastlanmaktadır. Eserlerin motif, renk ve kompozisyon bakımından bir uyum içinde yapıldığı görülmüştür. Eserlerde krem rengi aharlı kâğıdın kullanıldığı, ciltlerde yıpranmalar ve yırtılmaların olduğu, bezemelerin iyi durumda olduğu ancak yer yer zemin rengi ve motif renklerinde dökülmelerin olduğu tespit edilmiştir. Araştırma Osmanlı dönemi hududnâmelerine örnek olmasının yanı sıra hududnâmelerde kullanılan hat, cilt, tezhip ve ebru sanatına dair içerdiği bilgiler açısından Türk sanatları alanına bir kazanımdır.

Anahtar Kelimeler Tezhip, Sultan Süleyman Hududnâmesi, Şehzade Sultan Mehmet Hududnâmesi, Tapu ve Kadastro Arşivi, Tuğra

* Uzman, Gazi Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Geleneksel Türk Sanatları Anasanat Dalı Yüksek Lisans Mezun, emine.tekis@hbv.edu.tr, ORCID: 0000-0002-9975-4106.

** Dr. Öğr. Üyesi, İzmir Demokrasi Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Geleneksel Türk Sanatları Bölümü, sevda.emlak@idu.edu.tr, ORCID: 0000-0001-5311-6726.

*** Doç. Dr., Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, Geleneksel Türk Sanatları Bölümü, pınar.toktas@hbv.edu.tr, ORCID: 0000-0003-1546-6578.

THE ORNAMENTATION OF TWO 16TH CENTURY HUDUDNÂMES IN THE ARCHIVE OF LAND REGISTRY AND CADASTRE

Abstract

Countries have produced works of art for centuries with the aim of transferring their beliefs, traditions, customs, feelings, and thoughts to future generations and being permanent. Among these works of art, manuscripts occupy an important place in Turkish art. Among these manuscripts written and decorated on various subjects, there are also hududnames written on borders. Hududnames are written in the form of a single page, map, roll, stone, and notebook. The study subjects of this research are the Şehzade Sultan Mehmet Khan Hududname with inventory number 20 and the Late Sultan Süleyman Khan hududname with inventory number 26, which are registered in the Vakf-1 Cedid Book placed in the General Directorate of Land Registry and Cadastre Archive Defter Emini Server Efendi Exhibition Hall. This research aims to determine the color, motif, and composition features of hududnames by examining them in terms of illuminations, to conduct drawings of the works, and accordingly to give information about the ornament understanding of the period they belong to. As a result of the research, it was determined that the tughra illumination of the Şehzade Sultan Mehmet Khan Hududname with inventory number 20 was conducted on leaf 1a, the title illumination was conducted on leaf 1b, and the title illumination of the late Sultan Süleyman Khan Hududname with inventory number 26 was conducted on leaf 5b, and the tughra illumination was conducted on leaf 2a. It was determined that hatayi, penç, rosebud and leaf motives, plain, enwinding, rumi types with wings, cloud, headwear decoration, and ortabag motifs were used in the title illumination of the works. In the title page decorations, zer-ender-zer, the classical illumination with the painted ground, and the double tahrir technique were used. In the tughra illuminations, golden horn work and double tahrir techniques were applied and penç, rosebud, carnation from semi-stylized flowers, rumi, and cloud motifs were used in their decorations. It was seen that gold, navy blue, and red colors were used in the tughras. In addition to the illumination areas used in a manuscript in general, tughra decorations are seen differently in the works. It was observed that the works were made in harmony in terms of motif, color, and composition. It was observed that cream-colored barn paper was used in the works, there were frays and tears on the bindings, and the decorations were in good condition; however, there were spills in the ground color and motif colors partly. This research is an achievement for the field of Turkish arts in terms of the information it contains on the art of calligraphy, binding, illumination, and marbling used in the hududnames as well as providing examples of the Ottoman period hududnames.

Keywords Illumination, Sultan Süleyman Khan Hududname, Şehzade Sultan Mehmet Hududname, The Archive of Land Registry and Cadastre, Tughra

Giriş

Sanat eserleri milletlerin gelenek ve kültürlerini ortaya koymak ve sonraki nesillere aktarmak için üretilmiştir. Bu eserlerden Türk kültüründe farklı dönemlere ait ve çeşitli konular üzerine yazılıp süslenen eserler bulunmaktadır. Bu eserler arasında yazma eserler de Türk sanatının önemli bir bölümünü oluşturmaktadır. Çeşitli konular üzerine yazılan ve bezemesi yapılan yazma eserler ihtiva ettiği konuya göre dini, ilmi ve edebi olarak ayrılmaktadır. El yazması eserlerde uygulanan kitap sanatlarının eşsiz örneklerine çeşitli müze, kütüphane ve özel koleksiyonlarda rastlamak mümkündür. Yazma eserlerde kullanılan sanatlar arasında cilt, hat, tezhip, minyatür ve ebru sanatı yer almaktadır. Bu sanatların uygulandığı eserlerin tezyinatı muhteviyatına göre değişiklik göstermekle birlikte sanatçının tasavvuru ile de gelişmektedir. Bu yazma eserler arasında konusu itibari ile belge niteliği taşıyan hududnâmeler ayrı bir yer tutmaktadır.

Hududnâme; sınır kelimesi Yunanca “sinoron” kelimesinden gelmekte olup (Gümüştü, 2010: 80) Arapçadaki karşılığı ‘hudut’tur (Pakalın, 1993: 852). Sınır bağımsız olan bir devletin hâkim olduğu alanın belirlenmesi, siyasi otoritenin ayrılması ve harita üzerinde ince hatlar ile gösterilen çizgileri ifade etmektedir (Akengin, 2015: 99). Sınırnâmeler Osmanlılarda komşu ülkeler ile olan il, köy, vakıf ve mülk durumundaki toprak sınırlarının belirlenmesi amacıyla yazılan, resmi özellik taşıyan belgeler olarak adlandırılmıştır (Kütükoğlu, 1998: 303). Siyasi sınırlar devletlerin savaş sonunda, genellikle diğer devletlerin de etkili olduğu görüşmeler yoluyla belirlenen sınırlardır ve ilişkilerde son derece önem teşkil etmektedir (Korkut, 1970: 99).

Hududnâmelerde belirlenen sınırlarda iki yöntem esas alınmıştır. İlki devletlerarasında önceden var olan sınırın belirlenmesi, ikincisi ise doğal ya da yapay unsurlardan faydalanarak yeni bir sınırın oluşturulmasıdır (Karaca, 2019: 12). Sınırlar tespit edilirken taraf ülkeler arasında onaylanan hududnâme ile tam olarak belirlenerek resmiyete dökülmüştür. Bu belgeler devletlerin il, vakıf ve mülk arazilerinin sınırlarını da belirtmektedir. Sınırnâme olarak da isimlendirilen bu belgeler ülkeler arası hududu belirleyenler ahitnamelere bağlı olarak hazırlanmaktadır (Kütükoğlu, 1998: 303). Ahitnamelerde her iki tarafın delegelerinin bir arada bulunması ve çizimi yapılacak hududu tespit edilerek tayini gerçekleşen hudut için bir belge hazırlanmıştır (Kurtaran, 2018: 286).

Hududnâmelerin baş tarafında genellikle bir mukaddime bulunmaktadır. Belgede bir sınır çizilmiş ise Osmanlı Devleti padişahı ile sınır çiziminde bahsi geçen hükümdarlar sıfatları ve adlarıyla anılmaktadır. Sonraki aşamada ise hududun çizilmesine vesile olan olaydan bahsedilmektedir. Belgede hududu oluşturan hattın ayrıntılı açıklamasından önce belgenin hangi sebeple düzenlendiği ve taraflardan sınır tayini için belirlenen delegelerin isimleri ve vazifeleri de açıklanarak yer verilmiştir. Sınır çizilmesinde farklı bir devletin elçisi görev almışsa bu da belirtilmektedir. Hududnâmeler zaman içerisinde bazen içerik çoğunlukla da şekil bakımından değişiklik göstermiştir (Kütükoğlu, 1998: 303).

Osmanlı toprakları içerisinde il sınırları, köy sınırları, mülk arazileri ya da vakıf topraklarının sınırları itinayla çizilmiştir. Toprak tahrirlerinden sonra meydana çıkan sınır ihtilafları kadılar tarafından yerinde incelenerek ilgili kişilere sınırnâmeler verilmiştir (Kütükoğlu, 1998: 303-304). Bu sınırnâmeler defterhanede yer alan ilgili sancağın defterine işlenmiştir (Gümüştü, 2010: 90). Sınır çiziminde bölgede yaşayan bilirkişi ve tarafsız kişilerden yararlanılmış, bilgisinden istifade edilen kişiler belirtilerek sınır çizimine başlanmıştır. Burada ise yön değişiklikleri belirtilerek; “şarka teveccüh edip” veya “şimal canibinde” gibi terimler kullanılmaktadır. Hududnâmeler ilk olarak belge biçiminde bulunduğu yerde hazırlanmış daha sonra ise “Hududnâme-i Hümayunlar” (Sınırnâme-i Hümayun) olarak düzenlenmiştir (Kütükoğlu, 1998: 304).

Hududnâmeler içerdiği bilgilerin yanı sıra sanatsal açıdan da büyük önem taşımaktadır. Hududnâmelerin yazıldığı nesnelere üzerine çeşitli bezemeler yapıldığı görülmektedir. Osmanlı döneminde hazırlanan tezyinatlı hududnâme örnekleri incelendiğinde sınırlı sayıda olduğu anlaşılmaktadır. Hududnâme belgelerinde tezhip ve ebru sanatının yanı sıra hazırlandığı dönemin padişahının imzası olan tuğraların genellikle yer aldığı görülmektedir. Hududnâme defterlerinde cilt, unvan sayfası, hatime sayfası, tuğra ve ebru tezyinatına rastlanmaktadır. Hududnâmeler harita, tek sayfa, defter, rulo ve taş şeklinde olup bulunduğu dönemin şartlarına uygun biçimde yazılmıştır. Şekillerine göre hududnâme örneklerine bakıldığında; Tapu ve Kadastro Genel Müdürlüğü Arşivinde bulunan 159 envater numaralı (H.1321/1903) Muhacirin Karyeleri

Hudud ve Sınırnâmesi (Işık vd., 2012:345) harita şeklinde yazılan bir örnek olarak gösterilebilir. Sakıp Sabancı Müzesinde yer alan 160-0028 envanter numaralı (H.983/M.1575) Sokullu Mehmed Paşa Sınırnâmesi (Tanındı ve Kilercik, 2012:206), Sakıp Sabancı Müzesinde yer alan 369 envanter numaralı (H.919/M.1513) Yavuz Sultan Selim Tuğralı Sınırnâmesi (Derman, 2002:257), Türk ve İslam Eserleri Müzesinde yer alan 2401 envanter numaralı (H.953/M.1546-1547) Kanuni Sultan Süleyman Sınırnâmesi, 2231 envanter numaralı (H.963/M.1556) Kanuni Sultan Süleyman Sınırnâmesi, 4125 envanter numaralı (H.976/M.1569) Sultan II. Selim Sınırnâmesi, 4127 envanter numaralı (H.983/M.1575) Sultan III. Murad Sınırnâmesi (Nadir, 1987:50-65), T.C. Başbakanlık Devlet Arşivleri Genel Müdürlüğü Arşivinde bulunan 002 envanter numaralı (H.982/M.1574) Rumeli Beylerbeyi Ahmed Paşa Sınırnâmesi (Toktaş, 2019:405), Tapu ve Kadastro Genel Müdürlüğü Arşivi Vakf-ı Cedid Defterlerinde yer alan 200 envanter numaralı (H.931/M.1524) Ayas Paşa'nın Hududnâmesi (Aslantürk, 2012: 172), Türk ve İslam Eserleri Müzesinde yer alan 2292 envanter numaralı (H.1081/M.1671) Sultan IV. Mehmed Sınırnâmesi ve 2233 envanter numaralı (H.1099/M.1684) Sultan II. Süleyman Sınırnâmesi (Nadir, 1987:100-103)XVI. ve XVII. yüzyılda tek sayfa şeklinde yazılan hududnâmelere örnek olarak gösterilmektedir. Tek sayfa olarak yazılan bu hududnâmelere tuğra tezminatının yer aldığı görülmektedir. Defter halinde yazılan hududnâmelere ise; Tapu ve Kadastro Genel Müdürlüğü Arşivinde bulunan 6 envanter numaralı (H.807/M.1405) Ebu'l Feth Sultan Mehmed Han Hududnâmesi (Yıldırım vd., 2009:42) XV. yüzyıla, Tapu ve Kadastro Genel Müdürlüğünde bulunan 22 envanter numaralı (H.965/M.1557) Mihrimah Sultan Hududnâmesi (Alkan, 2018:101), Vakıflar Genel Müdürlüğü Arşivinde yer alan 1393 envanter numaralı (H.954/M.1547) Şehzade Mehmed Hududnâmesi ve 1375 envanter numaralı (H.911/M.1506) Sultan II. Bayezid Han Hududnâmesi XVI. yüzyıla ve Tapu ve Kadastro Genel Müdürlüğü Arşivinde bulunan 68 envanter numaralı (H.1075/M.1664) Alasonya Hassları Hududnâmesi (Işık vd., 2012:337) XVII. yüzyıla örnek eserlerdendir. Eserlerde unvan sayfası, tuğra ve ebru tezminatı bulunmaktadır. Kahramanmaraş Arkeoloji Müzesinde yer alan A.104.3 envantere kayıtlı (M.Ö. 811-783) III. Adad-nirari sınırtası (Elçi, 2019:47-48) ise tezminatlı taş sınırnâmelere örnektir. Sakıp Sabancı müzesinde yer alan 180-0369 envanter numaralı (H.1512-1520) Sultan I. Selim Sınırnâmesi rulo şeklinde yazılan hududnâmelere örnektir.

Yöntem

Bu araştırma nitel araştırma yöntemlerinden doküman analizine göre yapılandırılmıştır. Buna göre doküman analizi; belli bir konu ile ilgili kaynakları bulma, okuma ve değerlendirme olarak yapılan bir yöntemdir (Kıral, 2020:170-189). Araştırma konusu ile ilgili çeşitli belge, yazı ve araştırılması hedeflenen olgu veya olgular ile ilgili bilgi içeren yazılı materyallerin analizini kapsamaktadır (Kuzu, 2013:109).

Bulgular

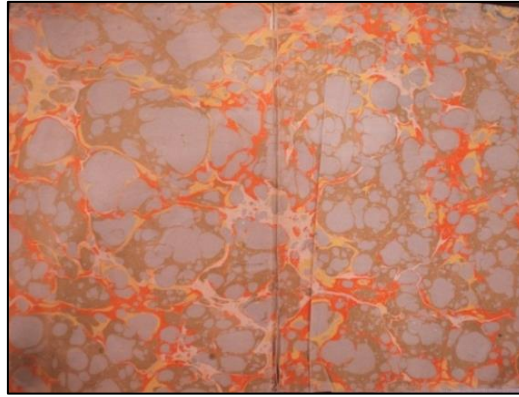
Tapu ve Kadastro Genel Müdürlüğü Defter Emni Server Efendi Sergi Salonunda teşhirde bulunan Vakf-ı Cedid defterlerinde yer alan XVI. yüzyıl'a ait Hududnâmelerin klasik üsluptaki tezminatlarının incelemesinin yapıldığı bu çalışmada elde edilen veriler iki tema altında toplanıp sunulmuştur. Bunlara göre ilk tema 20 Envanter Numaralı Şehzade Sultan Mehmet Han Hudutnamesi, ikinci tema ise 26 Envanter Numaralı Merhum Sultan Süleyman Han Hududnâmesi başlığı altında ele alınmıştır. Eserlerin cilt ve tezhip özellikleri betimsel olarak aktarılmış, motif, renk, kompozisyon özellikleri ortaya konulmuş ve eserlerdeki süslemelerin çizimleri yapılarak 20 ve 26 envanter nolu hududnâmelerin özellikleri belirlenmiştir.

20 Envanter Numaralı Şehzade Sultan Mehmet Han Hududnâmesi



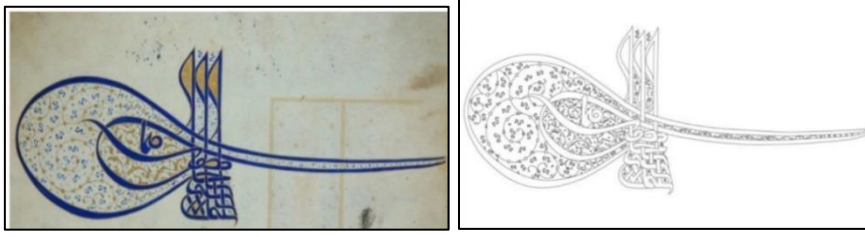
Görsel 1.a.20 Envanter Numaralı Şehzade Sultan Mehmet Han Hududnâmesi Üst Kabı, b. Alt Kabı, c. Mıklep, H.953, M.1546, 19x29 cm, Tapu ve Kadastro Genel Müdürlüğü Arşivi

Alt kabı, üst kabı ve mıklebi bulunan eserin cildi şemseli olup koyu kahverengi sahtiyan deri kullanılmıştır (Görsel 1a-b-c). Eserin alt, üst kabı ve mıklebinde yer alan şemse desenleri serbest bir biçimde tezyin edilmiştir. Şemse tezyinatında hatayi grubu bitkisel motiflerin kullanıldığı belirlenmiştir. Şemse tasarımlarında motif birliği ve teknik bütünlüğü mevcuttur. Alttan ayırma tekniği ile bezenen şemsede, zemin altın ile doldurulmuş olup motifler deri renginde bırakılmıştır. Cildin üst kabı, alt kabı ve mıklebinde yer alan şemse tezyinatları dendanlar ile çevrelenmektedir. Mıklebin etrafı ise altın cedvel ile nihayetlendirmiştir. Eserin üst kabı, alt kabı ve mıklebinde bulunan deri yüzeyinde soyulma ve yırtılma görülürken şemse bezemelerinin iyi durumda olduğunu söylemek mümkündür.



Görsel 2.20 Envanter Numaralı Şehzade Sultan Mehmet Han Hududnâmesi Battal Ebru Yan Kâğıdı, H.953, M.1546, Tapu ve Kadastro Genel Müdürlüğü Arşivi

Eserin kab içi ve yan kâğıdında battal ebru yer almaktadır (Görsel 2). Ebruda sarı, kırmızı, kahverengi ve çivit mavisi toprak boyalar kullanılmıştır. Dört renk atılarak yapılan battal ebrunun renklerinin canlı oluşu hem koruma koşulları hem de gelenekli Türk ebrusunda kullanılan boyaların asit ve kazein içermemesinden kaynaklandığını gösteren güzel bir örnektir.



Görsel 3. a. 20 Envanter Numaralı Şehzade Sultan Mehmet Han Hududnâmesi Kanuni Sultan Süleyman Tuğrası, H.953, M.1546, 24x9cm, Tapu ve Kadastro Genel Müdürlüğü Arşivi. **b.** 1a Varak Çizimi.

Eserin 1a varağında bulunan Kanuni Sultan Süleyman'a ait tuğra, krem rengi aharlı kâğıda bedahşi lacivertle çekilmiş olup zer (altın) mürekkep ile tahrirlenmiştir (Görsel 3a-b). Tuğranın dış beyze, iç beyze, hançere arasında kalan boşluğun zemini ve kürsü (sere) bölümünde yer alan bazı boşlukların zemini kâğıt rengindedir. Dış beyze tezîyatında, altın tek helezon üzerine penç, goncagül ve yaprak motifleri serbest kompozisyonda bezenerek desen aralarına lacivert renkli bulut motifleri uygulanmıştır. İç beyzenin alt, üst bölümünde rumî motifleri altınla bezenerek, motif aralarına lacivert renk ile üç nokta uygulanmıştır. Hançere (kollar) arasında kalan boşluğa çift tahrir tekniği ile lacivert renkli goncagül ve yaprak motifleri yapılmıştır. Tuğlar ve zülfeler arasında yer alan boşluğun bir kısmı sıvama altın ile bezenmiş, bir kısmı ise kâğıt renginde bırakılarak çift tahrir tekniğiyle tek helezon üzerine lacivert renkli hatayi grubu motifleri uygulanmıştır. Tuğların üzeri lacivert renkte bulut motifleri ile nihayetlendirilmiştir. Kâğıt yüzeyinde lekelenmeler ve yıpranmalar tespit edilmiştir. Altın ve renklerde dökülme olmadığından desen net biçimde görülebilmektedir.



Görsel 4. a. 20 Envanter Numaralı Şehzade Sultan Mehmet Han Hududnâmesi Unvan Sayfası, H.953, M.1546, 15.5x10 cm, Tapu ve Kadastro Genel Müdürlüğü Arşivi. **b.** 1b Varak Çizimi

Eserin 1b varağında unvan sayfa tezhibi bulunmaktadır (Görsel 4a-b). 7 satırlık Rika hattı (hatt-ı icaze) ile yazılan metnin yazı araları altın helezonî duraklı olup siyah renk ile detaylandırılmıştır. Yazı alanının üstüne unvan tezhibi, ¼ simetrik olarak dikdörtgen formda tasarlanmıştır. Burada yer alan yazı sahası sıvama altın ile doldurularak boş bırakılmıştır. Dikdörtgen tezhip alanın zeminine altın sürülmüş bulut motifleri ile pafta ayırımı yapılmıştır. Bulut motiflerinin içinde kalan zeminler siyah ile doldurulmuş ve üzerine beyaz renk ile üç nokta uygulanmıştır. Bu yönüyle Fatih devri tezhiplerine benzerlik göstermektedir. Bulut motiflerinin dışında kalan alanda ise zemini boyalı klasik tezhip tekniği kullanılmıştır. Hatayi grubu motiflerde altın, küf yeşili, sarı, mor, mavi, turuncu renkler kullanılarak aynı rengin tonları ile gölgelendirilmeler yapılmış, motif ortalarına ise iğne perdahı uygulanmıştır. Zeminde uygulanan lacivert renkte ve motiflerde kullanılan renklerde yer yer dökülmeler mevcuttur. Dikdörtgen tezhipli alan altın iplik, küf yeşili zencerek ve altın cedvel ile nihayetlenmektedir.

Başlık tezhibi ½ simetrlili olarak tasarlanarak, altın sarılma rumîler ile pafta ayrımı yapılmıştır. Paftaların zemininde klasik tezhip tekniği uygulanırken, paftaların dışında kalan alanda ise zer-ender-zer tekniğinin uygulandığı görülmektedir. Hatayi grubu motiflerinde mavi, altın, mor, sarı, küf yeşili, turuncu renkleri kullanılmıştır. Motifler aynı rengin tonları ile gölgelendirilirken motif ortalarına iğne perdahı uygulanmıştır. Taç kısmını altın ve lacivert dendanlar sınırlandırmaktadır. Dendanlar çift tahrir tekniğinde, lacivert ve kırmızı renkli tığlar ile nihayetlenmektedir. Unvan sayfası altın cedvel ve siyah kuzu ile tamamlanmıştır.

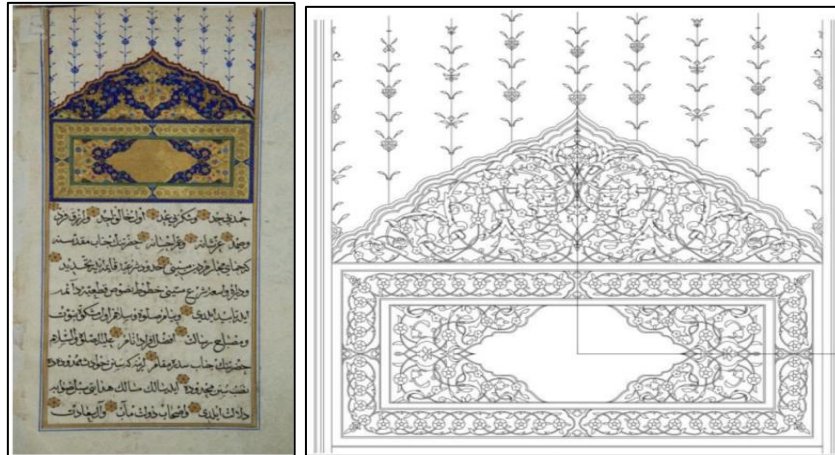
26 Envanter Numaralı Merhum Sultan Süleyman Han Hududnâmesi



Görsel 5. a. 26 Envanter Numaralı Merhum Sultan Süleyman Han Hududnâmesi Cilt Üst Kabı, b. Alt Kabı, c. Mıklep, H.976, M.1570, 22.5x34.5 cm, Tapu ve Kadastro Genel Müdürlüğü Arşivi.

Eserin cildi kahverengi olup sahtiyan deri kullanılarak yapılmıştır (Görsel 5a-b-c). Alt kabı, üst kabı salbek şemseli olan eserin mıklebinde ise şemseli cilt örneği bulunmaktadır. Cildin alt kabı, üst kabı ve mıklebinde yer alan desenler serbest kompozisyonda tezyin edilmiştir. Alttan ayırma tekniği kullanılarak yapılan şemse tezyinatının zemini altın ile doldurularak motifler deri renginde bırakılmıştır. Şemse ve salbek bezemelerinde dilimli yaprak, penç ve hatayi motifleri kullanılmıştır. Şemseler dendanlar ile çevrelenerek uçlarına küçük tığlar yapılmıştır.

Cildin alt kabı, üst kabı ve mıklebinde yer alan desenler benzer şekilde tezyin edilerek cild kabının etrafını altın cedvel ve zencerek tamamlamaktadır. Eserin alt ve üst kabında soyulma ve yırtılmalar tespit edilmiştir. Şemse ve salbek tezyinatlarının iyi durumda olduğunu söylemek mümkündür.



Görsel 6.a. 26 Envanter Numaralı Merhum Sultan Süleyman Han Hududnâmesi Unvan Sayfası, H.976, M.1570, 28x12.5 cm, Tapu ve Kadastro Genel Müdürlüğü Arşivi b.5b Varak Çizimi.

Eserin 5b varağında unvan sayfa tezhibi bulunmaktadır (Görsel 6a-b). 9 satırlık rika hattı (hatt-ı icaze) ile yazılan metnin yazı araları şeşhâne duraklıdır. Yazı alanının üstüne unvan tezhibi ¼ simetrlili olarak tasarlanmıştır. Dikdörtgen tezhip alanında yer alan yazı bölümü sıvama altın ile doldurularak boş bırakılmıştır. Bu tezhipli alanda ayırma rumîler ile pafta ayrımı yapılmış, zer-ender-zer tekniği kullanılmış, tepelik ve ortabağ motiflerinin zeminleri siyah ile renklendirilerek üzerine beyaz ile noktalar uygulanmıştır. Rumîli paftaların dışında kalan bölümlerde ise zemini boyalı klasik tezhip tekniği kullanılmıştır. Altınla renklendirilen rumî, tepelik ve ortabağ motifleri kırmızı renk ile detaylandırılmıştır. Hatayi grubu motiflerinde altın, pembe, küf yeşili, açık mavi, turuncu, beyaz, sarı, eflatun renkler kullanılarak kendi tonları ile gölgelendirilmiş ve motif ortalarına iğne perdahı uygulanmıştır. Bazı altınlı alanlar ve motif renklerinde dökülme ve solmalar mevcuttur. Dikdörtgen tezhip alanını altın cedvel, küf yeşili ince ara suyu, kitabeli zencerek, altın cedvel ve lacivert renk arasuyu çevrelemektedir. Küf yeşili ile yapılan ince arasuyu zemini üzerine (+,-) şeklinde bezemeler yapılarak altın cedvel çekilmiştir. Kitabeli zencerek alanı ¼ simetrlili olarak tasarlanarak paftalarda zer-ender-zer tekniği uygulanmıştır. Bu alanda iki iplik üzerine yaprak ve penç motifleri tezyin edilmiştir. Altın ile yapılan penç motifleri bordo renk ile gölgelendirilerek ortalarına iğne perdahı yapılmıştır. Pafta aralarında yer alan sahalar lacivert renkli olup üzerine beyaz ile çift tahrir tekniğinde, yarım penç motifi uygulanmıştır. Kitabeli zencereğin etrafına altın cedvel çekilerek lacivert zemin üzerine beyaz renkte (+,-) şeklinde bezemelerle ince arasuyu yapılmıştır. Altın cedvel ile sonlandırılmıştır.

Kubbeli başlık tezhibi ½ simetrlili olarak tasarlanarak altın sarılma rumîler ile pafta ayrımı yapılmış ve zer-ender-zer tekniği uygulanmıştır. Altın rumî ve ortabağ motifleri kırmızı renk ile detaylandırılmıştır. Ortabağ zemini siyah renkli olup üzerine beyaz ile nokta uygulanmış, dışında kalan alanda ise zemini boyalı klasik tezhip tekniği kullanılmıştır. Penç, goncagül ve yaprak motiflerinde altın, pembe, küf yeşili, açık mavi, turuncu, beyaz, sarı ve eflatun renkleri kullanılarak kendi tonları ile gölgelendirme yapılmıştır. Kubbeli saha dandanlı biçimde sınırlandırılmış, altın cedvel ve bordo renkli iplikle çevrelenmiştir. Çift tahrir tekniğinde yapılmış hatayi grubu motiflerden oluşan lacivert renkli tığlarla bezeme tamamlanmıştır.

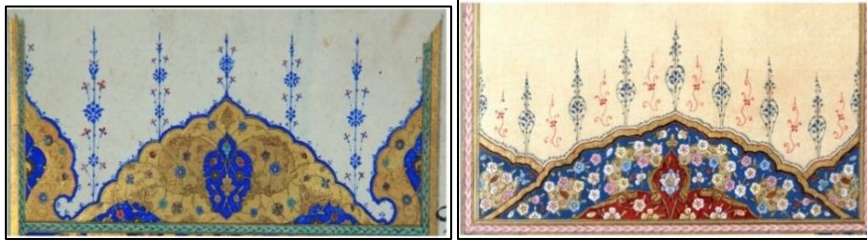


Görsel 7.a. 26 Envanter Numaralı Merhum Sultan Süleyman Han Hududnâmesi Kanuni Sultan Süleyman Tuğrası, H.976, M.1570, 28.5cmx12.5 cm, Tapu ve Kadastro Genel Müdürlüğü Arşivi, b.6a Varak Çizimi.

Eserin 6a varağında yer alan Kanuni Sultan Süleyman'a ait olan tuğra krem rengi aharlı kâğıda altın ile çekilerek siyah mürekkep ile tahrirlenmiştir (Görsel 7a-b). Tuğranın dış beyze, iç beyze, hançere, tuğ ve zülfeler arasında kalan bazı boşlukların zemini kâğıt rengindedir. Dış beyzede altın ve lacivert renk ile halîç işi şeklinde tezyinat yapılmıştır. Altın helezon üzerine, penç, goncagül ve yaprak motifleri uygulanırken, lacivert helezon üzerine çift tahrir tekniğinde, bitkisel motiflerden penç ve dilimli yaprak uygulanmıştır. İç beyzenin alt bölümünde altın kullanılarak yapılan üç iplik rumî deseni yer almaktadır. İç beyzenin üst bölümünde ise altın helezonlar üzerine yarı üsluplaştırılmış kırmızı ve lacivert renkli karanfil motifleri bezenmiştir. Hançere ve kollar arasına yer yer lacivert ve kırmızı renkli tirfiller yapılmıştır. Tuğ ve zülfeler arasında yer alan bazı boşlukların zemini lacivert renkli olup diğer kısımlar kâğıt renginde bırakılmıştır. Kâğıt renginde bırakılan alanda ve tığlarda çift tahrir tekniğinde, tek helezon üzerine lacivert renkle goncagül ve yaprak motifleri yer almaktadır. Kürsü (sere) üzerinde bulunan boşlukların zemini lacivert renklidir. Tuğranın yazı metni talik hat ve rika hat (hatt-ı icâze) ile yazılmıştır. Yazı araları altın helezonî duraklıdır. Tuğra ve yazı metni altın cedvel, siyah iplik ve lacivert kuzu ile çevrilidir.

Karşılaştırma ve Değerlendirme

Araştırmanın bu bölümünde Tapu ve Kadastro Genel Müdürlüğü Arşivinde bulunan XVI. yüzyıla ait 20 ve 26 envanter numaralı hududnâmeler ile Tapu ve Kadastro Genel Müdürlüğü Arşivi'nde bulunan 6 envanter numaralı hududnâme, Vakıflar Genel Müdürlüğü Arşivi'ndeki 1393 envanter nolu hududnâme ve Türk İslam Eserleri Müzesinde bulunan 4125 envanter numaralı sınırnâmeler tezvinat bakımından karşılaştırılmıştır. 20 ve 6 envanter numaralı (T.K.G.M.A) hududnâmelerin başlık tezhipleri, 26 envanter numaralı (T.K.G.M.A.) hududnâme ile 1393 envanter numaralı (V.G.M.A) hududnâmenin dikdörtgen tezhip alanları ve 26 envanter numaralı (T.K.G.M.A) hududnâme ile 4125 envanter numaralı (T.İ.E.M) sınırnâmenin tuğraları ele alınarak kompozisyon, motif ve renk bakımından değerlendirmeleri yapılmıştır.



Görsel 8. a. 20 Envanter Numaralı Şehzade Sultan Mehmed Han Hududnâmesi Başlık Tezhibi, Tapu ve Kadastro Genel Müdürlüğü Arşivi, **b.** 6 Envanter Numaralı Ebu'l Feth Sultan Mehmed Han Hududnâmesi Başlık Tezhibi, Tapu ve Kadastro Genel Müdürlüğü Arşivi (Yıldırım vd., 2009:42)

20 envanter numaralı Şehzade Sultan Mehmet Han Hududnâmesi ile 6 envanter numaralı Ebu'l Feth Sultan Mehmed Han Hududnâmesi (T.K.G.M.A) başlık tezhipleri (Görsel 8a-b) karşılaştırıldığında, başlık tezhipleri ½ simetrik şekilde rumîler ile pafta ayrımı yapılmıştır. Başlık tezhibinde çift tahrir tekniği, zemini boyalı klasik tezhip tekniği ve zer ender zer tekniğinin uygulandığı görülmektedir. Tezhipli alan, altın cedvel, zencerek ve arasuyu ile sınırlandırılmıştır. 20 envanter numaralı eserin küf yeşili zemini üzerine zencerek, 6 envanter numaralı eserin pembe zemini üzerine kırmızı renk ile (>) şeklinde bezeme yapılmıştır. Başlık tezhibini, çift tahrir tekniği ile uygulanan lacivert ve kırmızı renkli tuğlar sonlandırmaktadır. 20 ve 6 envanter numaralı başlık tezhipleri bazı benzerlikler taşısa da kompozisyon, motif ve renk açısından farklılık göstermektedir.



Görsel 9. a. 26 Envanter Numaralı Merhum Sultan Süleyman Han Hududnâmesi Dikdörtgen Tezhip Alanı, Tapu ve Kadastro Genel Müdürlüğü Arşivi, **b.** 1393 Envanter Numaralı Şehzade Mehmed Hududnâmesi Dikdörtgen Tezhip Alanı, Vakıflar Genel Müdürlüğü Arşivi

Karşılaştırmada 26 envanter numaralı Merhum Sultan Süleyman Han Hududnâmesi (T.K.G.M.) ile 1393 envanter numaralı Şehzade Mehmed Hududnâmesi'nin (V.G.M.A) dikdörtgen tezhip (Görsel 9a-b) alanları karşılaştırıldığında ¼ simetrik olarak tasarlandığı görülmektedir. Dikdörtgen tezhip alanındaki yazı kısmı; 26 envanter numaralı eserde sıvama altın ile doldurularak boş bırakılmıştır. 1393 envanter numaralı eserde ise zeminini sıvama altın ile doldurularak üzerine beyaz üstübeç mürekkebi ile yazı yazılmıştır. Yazı alanlarının her iki tarafında zer-ender-zer ve zemini boyalı klasik tezhip tekniği uygulanarak rumî paftalar ile zemin ayrımı yapılmıştır. 26 envanter numaralı eserin dikdörtgen alanı altın cedvel, arasuyu ve kitabeli zencerek ile çevrelenirken, 1393 envanter numaralı eserin dikdörtgen alanı arasuyu ile çevrelenerek küf yeşili zemin üzerine (+,-) şeklinde bezemeler yapıldığı görülmektedir. 26 ve 1393 envanter numaralı

dikdörtgen tezhip alanında benzerliklerin olduğu kadar farklılıklarda mevcuttur. Bu farklılıklar kompozisyon özellikleri, paftaların ayırımı, motif ve zemin ayırımının renklendirilmesidir.



Görsel 10. a.26 Envanter Numaralı Merhum Sultan Süleyman Han Hududnâmesi Kanuni Sultan Süleyman Tuğrası, Tapu ve Kadastro Genel Müdürlüğü Arşivi, b. 4125 Envanter numaralı Sultan II. Selim Tuğrası Sınırnâme, Türk ve İslam Eserleri Müzesi (Nadir, 1987:63)

26 envanter numaralı Merhum Sultan Süleyman Han Hududnâmesindeki Kanuni Sultan Süleyman Tuğrası (T.K.G.M.A) ile 4125 envanter numaralı Sultan II. Selim Tuğrası (T.İ.E.M), (Görsel 10a-b) karşılaştırıldığında 26 envanter numaralı tuğra altın ile çekilerek siyah ile tahrirlenmiştir. 4125 envanter numaralı tuğra ise lacivert ile çekilip altın ile tahrirlenmiştir. Aharlı krem renk kâğıt üzerine yazılan tuğraların dış beyze ve iç beyze zemini kâğıt renginde olup benzer şekilde tezyin edilmiştir. 26 envanter numaralı eserde tuğ, zülfe ve kürsü (sere) bölümünde yer alan bazı boşlukların zemini lacivert ile renklendirilirken, 4125 envanter numaralı eserin zemini sıvama altın ile doldurulmuştur. 26 ve 4125 envanter numaralı eserlerin kompozisyon özellikleri ve motifleri benzerlik taşımaktadır. Ancak tuğraların renkleri, motifleri, tuğ ve zülfeleri arasındaki bezemelerde bazı küçük farklılıklar mevcuttur.

Karşılaştırmanın bu bölümünde; hududnâme ve sınırnâmelerde yer alan unvan sayfası dikdörtgen tezhip alanı, başlık tezhibi ve tuğralar ele alınmıştır (Görsel 8, 9, 10). Hududnâmelerin tezyinatında kullanılan motif, renk ve kompozisyon benzerlikleri ile hududnâmelerin bezeme alanlarına dair bilgiler elde edilmeye çalışılmıştır.

Sonuç

Türk sanatında önemli bir yere sahip olan hududnâmeler il, köy, vakıf ve mülk durumundaki toprakların sınırlarının belirlenmesi sonucu yazılan resmi özellik taşıyan belgeler olmuştur. Bu sebeple hududnâmeler içerdiği bilgilerin yanı sıra tezyinat bakımından da önemli belgelerdir.

Araştırma konusu olan Tapu ve Kadastro Genel Müdürlüğü Defter Emini Server Efendi Sergi Salonunda yer alan, Vakf-ı Cedid Defterlerine kayıtlı 20 envanter numaralı Şehzade Sultan Mehmet Han Hududnâmesi ve 26 envanter numaralı Merhum Sultan Süleyman Han Hududnâmesi tezyini açıdan incelenmiş, Tapu ve Kadastro Genel Müdürlüğü Arşivi'nde bulunan 6 envanter numaralı hududnâme, Vakıflar Genel Müdürlüğü Arşivi'nde yer alan 1393 envanter numaralı hududnâme ve Türk ve İslam Eserleri Müzesi'nde bulunan 4125 envanter numaralı sınırnâme ile karşılaştırmaları yapılmıştır.

Araştırma sonucunda 20 ve 26 envanter numaralı hududnâmelerde (T.K.G.M.A) unvan sayfası, tuğra ve ebru tezyinatına rastlanmıştır. Hududnâmelerde bulunan tezhiplerin ince bir işçilikle uygulandığı ve XVI. yüzyıl tezhip özelliklerini yansıttığı tespit edilmiştir. 20 ve 26 envanter numaralı hududnâmelerde (T.K.G.M.A) kullanılan kâğıt krem rengi aharlı olup yazıda siyah is mürekkebi tercih edilmiştir. Eserlerde bulunan yazı alanları cedvel ile çevrelenmiştir.

Hududnâmelerde; hatayi grubu, rumî ve bulut motifleri kullanılmıştır. Motifler XVI. yüzyıl dönemi özelliklerini belirgin bir şekilde yansıtmaktadır. Bu dönemde sıkça karşılaştığımız sade rumî, ayırma rumî, sarılma rumî, bulut, tepelik ve ortabağ motiflerinin kullanıldığı tespit edilmiştir. Bununla beraber 26 envanter numaralı eserin tuğrasında yarı üsluplaştırılmış çiçek motifleri de kullanılmıştır.

Hududnâmelerin unvan sayfalarında zemini boyalı klasik tezhip, zer-ender-zer ve çift tahrir tekniğinin uygulandığı tespit edilmiştir. Tuğralarda ise çift tahrir ve haliç işi tekniği uygulanmıştır.

Hududnâme tezyinatının renk özelliklerine bakıldığında XVI. yüzyıl klasik tezhibinin ana rengi olan lacivert ve altın bol bir şekilde kullanılarak küçük alanlarda ise az da olsa siyah renk uygulandığı belirlenmiştir. Çift tahrir tekniğinde dönem örneklerinde de rastladığımız kırmızı ve lacivert rengin uygulandığı görülmüştür. Çiçek motiflerinde altın, lacivert, kırmızı, sarı, turuncu, küf yeşili, mavi, açık mavi, beyaz, pembe, mor ve eflatun renkleri tercih edilerek gölgelendirmeler yapılmıştır. Rumî motiflerinde altın, bulut motiflerinde ise altın ve lacivert renkler kullanılmıştır.

Araştırmada 20 ve 26 envanter numaralı (T.K.G.M.A) hududnâmeler ile 6 envanter numaralı (T.K.G.M.A), 1393 envanter numaralı (V.G.M.A) hududnâmeler ve 4125 envanter numaralı (T.İ.E.M) sınırnâmelerin karşılaştırılmaları yapılmıştır. Bunun sonucunda XV. ile XVI. yüzyılda yapılan hududnâmeler ve sınırnâmelerin tezyinatı kompozisyon, motif ve renk açısından benzerlik gösterse de pafta ayrımı, motif ve zemin ayrımının renklendirilmesi, tuğraların renkleri, tuğ ve zülfe arasında yer alan bezemeler bakımından farklılık göstermektedir. Tek sayfa ve defter şeklinde yazılan hududnâmeler karşılaştırılarak tezyinatına dair önemli bilgiler ortaya çıkarılmıştır. Hududnâmelerin tezhipli bölümleri tespit edilerek karşılaştırmada yer alan hududnâme ve sınırnâmelerin unvan sayfası ve tuğraları müzehhep olup iç kab ve yan kâğıtlarında ebrunun kullanıldığı tespit edilmiştir. Hududnâmeler harita, tek sayfa, defter, rulo ve taş şeklinde yazılarak farklı dönemlerine ait çeşitli örneklerine rastlanılmaktadır. Hududnâmelerde; cilt, hat, ebru, unvan sayfası, tuğra, imza ve hatime sayfası tezhibine yer verilmiştir.

Araştırmanın hududnâme çeşitleri ve tezyinatına dair bilgiler içermesi açısından araştırmacılara katkı sağlayacağı düşünülmektedir. Kaynaklar doğrultusunda tezyinatlı hududnâmeler ile ilgili sınırlı sayıda araştırma yapıldığı görülmüştür. Bu bakımdan araştırmaya konu alınan eserler yazıldığı dönem hakkında bilgi vermesinin yanı sıra Türk sanatları alanında hududnâme tezyinatı üzerine yapılacak araştırmalara bir kaynak oluşturması bakımından önem arz etmektedir.

Kaynaklar

- AKENGİN, H. (2015). *Siyasi Coğrafya İnsan ve Mekân Yönetimi*. Ankara: Pegem Akademi Yayınları.
- ALKAN, M. (2018). ‘‘Osmanlı Devleti’nde Hudûdnâmelerin Kaynak Değeri Üzerine Bir Araştırma’’. *Gazi Akademik Bakış Dergisi*, C. 11, S. 23, 99-109
- ASLANTÜRK, H. A. (2011). ‘‘Sadrazam Ayas Paşa’nın Vakfiyeleri ve Bir Sınırnâmesi’’. *Osmanlı Araştırmaları The Journal Of Ottoman Studies*, C.37, S. 37, 165-180.
- DERMAN, M. U. (2002). *Sakıp Sabancı Müzesi Hat Koleksiyonundan Seçmeler*, İstanbul: Akbank Yayınları.
- ELÇİ, İ. (2019). *Geç Hitit Krallıklarından Gurgum’un Tarihi, Tarihi Coğrafyası ve Çevre Kültürlerle Etkileşimi*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Tarih Anabilim Dalı Eskiçağ Tarihi Bilim Dalı.
- GÜMÜŞÇÜ, O. (2010). ‘‘Siyasi Coğrafya Açısından Sınırlar ve Tarihi Süreç İçinde Türkiye’de Sınır Kavramı’’. *Bilig- Türk Dünyası Sosyal Bilimler Dergisi*, S. 52, 79-104.
- İŞİK, S., KADIOĞLU, S., YILDIRIR, M. (2012). *Kuyûd-ı Kadîme Arşiv Kataloğu*, Ankara: T.C. Bayındırlık ve İskân Bakanlığı Tapu ve Kadastro Genel Müdürlüğü Arşiv Daire Başkanlığı Yayınları.
- KARACA, Z. (2019). *1699-1739 Osmanlı Avusturya Antlaşmalarına Göre Sınır Tespit Çalışmaları*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Karamanoğlu Mehmet Bey Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Tarih Ana Bilim Dalı Yeniçağ Tarihi Bilim Dalı, Karaman.
- KETEN, İ. VE ŞAHİN, M. N. (2004). *Vakfiye Tuğraları*, Ankara: Vakıflar Genel Müdürlüğü Yayınları.
- KIRAL, B. (2020). ‘‘Nitel Bir Veri Analizi Yöntemi Olarak Doküman Analizi ‘’. *Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, C. 8, S. 15,170-189.
- KORKUT, C. (1970). *Siyasi Coğrafya Açısından Devlet Sınırları ve Türkiye’nin Sınırları*, İzmir: Karınca Matbaacılık.

- KURTARAN, U. (2018). ‘‘Pasarofça Antlaşması’na Göre Yapılan Sınır Tahdit Çalışmaları ve Belirlenen Yeni Sınırlar’. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 11 (55), 285-300.
- KUZU, A. (2013). *Bilimsel Araştırma Yöntemleri*, Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları.
- KÜTÜKOĞLU, M. (1998). ‘‘Hududnâme’’, *TDV İslam Ansiklopedisi*, C.18, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları. 303-304.
- NADİR, A. (1987). *Osmanlı Padişah Fermanları*. 1.Basım, İngiltere.
- ÖZEN, E. M. (1985). *Yazma Kitap Sanatları Sözlüğü*, İstanbul Üniversitesi Fen Fakültesi Yayınları.
- PAKALIN, M. Z. (1993). *Osmanlı Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü III*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- TANINDI, Z., KİLERCİK, A. A. (2012). *Sakıp Sabancı Müzesi Kitap Sanatları ve Hat Koleksiyonları*, İstanbul: Sakıp Sabancı Müzesi Yayınları.
- TOKTAŞ, P. (2019). ‘‘T.C. Başbakanlık Devlet Arşivleri Genel Müdürlüğü’nde Yer Alan Sultan III.Murad’a Ait Üç Adet Beratin Tezhip Özelliklerinin İncelenmesi’’, International Black Sea Coastline Countries Symposium II, Samsun.
- YEKELER, N., ÖZDEMİR, İ., TEMEL, M. S., SİVRİDAĞ, A. (2021). *Osmanlı Ferman ve Beratları*, İstanbul: Devlet Arşivleri Yayını.
- YILDIRIR, M., KADIOĞLU, S., DALKIRAN, A., MERCAN, F. (2009). *Osmanlıdan Günümüze Tapu Arşiv*, Ankara: T.C. Bayındırlık ve İskân Bakanlığı Tapu ve Kadastro Genel Müdürlüğü Arşiv Daire Başkanlığı Yayınları.

DOI: 10.55666 folklor.1174731

AFYON İLİ BAYAT İLÇESİ TÜRKMEN KİLİMLERİNİN KOMPOZİSYONLARININ TASARIM İLKELERİ AÇISINDAN DEĞERLENDİRİLMESİ

Zeynep BALKANAL*

Öz

Tasarımın günlük kullanım eşyaları, giyim kuşam, el sanatı ürünleri, iç-dış mimari, kitaplar vb. akla gelebilecek tüm yaşama ilgili her şeyde olduğu bir gerçektir. Kompozisyonların tasarım ilkelerine uygun olarak yapılması hem ergonomik hem de kişisel zevkler açısından daha fonksiyonel olmaktadır. Tasarım ilkeleri tekrar, ritim, zıtlık, denge, egemenlik-vurgu, birlik-bütünlük, çeşitlilik, armoni-uyum, ve oran-orantı ilkelerinden oluşmaktadır. Tasarım ilkelerinin ortak noktası her bir ilkenin birbiri ile bağlantılı olmasıdır. Tasarım öğelerinin (nokta, çizgi, form, renk, biçim vb.) birbirleri ile etkileşimli ve bütün bir şekilde düzenlenmesini sağlayıcı elemanlar olan tasarım ilkelerinin amacı kompozisyonda ideal bütünlüğü sağlamaktır. Bu çalışmada, Türk Patent Enstitüsü tarafından tescillenerek mahreç işareti almış 14 adet Bayat Türkmen Kilimi tasarım ilkelerinden tekrar, ritim, zıtlık, denge, egemenlik-vurgu, birlik-bütünlük, çeşitlilik, armoni-uyum ve oran-orantı ilkeleri açısından değerlendirilmiştir. Doküman sanatlarından biri olan kilim dokümanlarında tasarım ilkelerinin kullanımı incelenerek, kilimlerde nasıl kullanıldığı açıklanmıştır. Bayat Türkmen kilimlerinin kendine has motif zenginliği, kompozisyon ve renklerinin orijinal olarak günümüzde yapılması ve yine bu kilimlerin tasarım ilke ve öğeleri açısından yorumlanabilmesi, her bir kilim çeşidinin kendine has sanatsal ürün olması araştırma konusunun seçiminde etkili olmuştur. Ülkemizde kilim dokümacılığında belirli bir ünü olan Bayat Türkmen kilimleri sanatsal ifadesi ile de farklı bir yere sahiptir. Kilimler hikayeleri ya da kullanılan motiflere göre “Avşar Güzeli”, “Ejder Kilimi”, “Başaklı”, “Seleser”, “Bindallı”, “Hayat Ağacı”, “Otağ”, “Bıtraklı”, “Konya Deseni”, “Saç Bağlı”, “Asarcık”, “Muskalı”, “Kütahya Kilimi”, “Kör Çiçek” gibi isimler almışlardır. Geçmişten gelen kültür zenginliğini kilimlerine ilmek ilmek işleyen Bayat yöre halkı kilimlerinde duygularını, yaşanmışlıklarını ve mesajlarını ifade etmiştir. Çalışma kapsamında incelenen kilimlerde hem motiflerin hem de renklerin tekrar edilmesi ile kompozisyonların oluşturulduğu görülmüştür. Bu tekrarlar ritmi, hareketi, dengeyi, zıtlığı ve egemenliği sağlayarak kompozisyonda ideal bütünlüğü oluşturmuştur. Aynı zamanda tasarım ilkelerinin bir arada kullanılması, farklı motiflerin ve renklerin kompozisyonlarda bulunması çeşitliliği zenginleştirerek tasarımlara hareket ve canlılık kazandırmıştır. Kilimlerde bazı motiflerin zeminde daha büyük ölçülerde gösterilmesi ile ya da kilimlere ismini veren motiflerin belli ölçü ve aralıklarla tekrar edilmesi ile vurgu yapılarak egemenlik ilkesi sağlanmıştır. Çalışma sonucunda tasarım ilkelerinin diğer plastik sanatlarda olduğu gibi kilimlerde de uygulandığı anlaşılmaktadır. Anadolu’da birçok yörede bulunan el dokuması kilimler tasarımsal açıdan incelendiğinde güncel sanat içerisinde en üst seviyede olduğu görülmektedir. İncelenen örneklerde, kullanılan motifler ve renklerdeki uyum kompozisyonlara mükemmel bir şekilde işlenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Kilim, Tasarım İlkeleri, Motif, Bayat, Afyon

* Doç. Dr. Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Geleneksel Türk Sanatları Bölümü, Bolu/Türkiye, zbkalkanal@gmail.com, ORCID: 0000-0003-4967-4164

THE EVALUATION OF THE COMPOSITIONS OF TURKMEN KILIMS IN BAYAT DISTRICT OF AFYON IN TERMS OF DESIGN PRINCIPLES

Abstract

Design's daily use items, clothing, handicraft products, interior and exterior architecture, books, etc. It is true that it is present in every conceivable life-related thing. Making compositions in accordance with design principles is more functional in terms of both ergonomic and personal tastes. Design principles consist of repetition, rhythm, contrast, balance, dominance-emphasis, unity-integrity, diversity, harmony-harmony, and proportion-proportion. The common point of design principles is that each principle is interconnected. The aim of design principles, which are elements that enable the arrangement of design elements (point, line, form, color, shape, etc.) interactively and in a whole way, is to provide ideal unity in the composition. In this study, 14 Bayat Turkmen Kilims, which were registered by the Turkish Patent Institute and received the sign of origin, were evaluated in terms of the design principles of repetition, rhythm, contrast, balance, dominance-emphasis, unity-integrity, diversity, harmony and proportion-proportion. The use of design principles in kilim weaving, which is one of the weaving arts, is examined and how it is used in kilims is explained. The originality of motifs, composition and colors of the old Turkmen rugs, the fact that these rugs can be interpreted in terms of design principles and elements, and that each rug type is a unique artistic product has been effective in the selection of the research topic. Bayat Turkmen rugs, which have a certain reputation in rug weaving in our country, have a different place with their artistic expression. According to the stories of the rugs or the motifs used, "Avşar Güzeli", "Ejder Kilimi", "Başaklı", "Seleser", "Bindallı", "Hayat Ağacı", "Otağ", "Bıtraklı", "Konya Deseni", "Saç Bağlı", "Asarcık", "Muskalı", "Kütahya Kilimi", "Kör Çiçek". The local people of Bayat, who weave the cultural richness of the past into their rugs, have expressed their feelings, experiences and messages in their rugs. It was observed that compositions were created by repeating both motifs and colors in the rugs examined within the scope of the study. These repetitions created the ideal unity in the composition by providing rhythm, movement, balance, contrast and dominance. At the same time, the use of design principles together and the presence of different motifs and colors in compositions enriched the diversity and brought movement and vitality to the designs. The principle of sovereignty has been ensured by emphasizing that some motifs are shown on the floor in larger sizes or by repeating the motifs that give the rugs their names at certain sizes and intervals. As a result of the study, it is understood that design principles are applied in rugs as in other plastic arts. When the hand-woven rugs in many regions of Anatolia are examined in terms of design, they seem to be at the highest level in contemporary art. In the samples examined, the harmony in the motifs and colors used is perfectly embroidered into the compositions.

Keywords: Rug, Design Principles, Motif, Bayat, Afyon

Giriş

Çok çeşitli kullanım alanına sahip dokumalar insanların yaşadıkları çevrenin iklim şartlarına bağlı olarak yapılmış ve günümüze kadar gelmiştir. Anadolu dokuma konusunda ürün ve kullanım alanı açısından zengin çeşitliliğe sahiptir. Geçmişten günümüze her biri birer sanat eseri niteliğinde motif ve kompozisyonları ile önemli bir yere sahip olan kilimler yöreden yöreye değişen kendine has özelliklere sahip bir dokuma çeşididir.

Afyonkarahisar ili Bayat ilçesinde dokunan karakteristik özelliğe sahip kilimler Bayat Türkmen Kilimi adını dokunduğu yörenin isminden almıştır. Bayat Sosyal Yardımlaşma ve Dayanışma Vakfı Kilim Atölyesi İşletmesi tarafından 28.04.2000 tarihinde Türk Patent Enstitüsüne başvuru yapılmış ve 10.06.2000 tarihinde Bayat Türkmen Kilimi mahreç işareti almıştır (URL-1). Türk Patent Enstitüsünün sayfasında mahreç işareti Türk Patent Enstitüsünün sayfasında mahreç işareti *“Belirgin bir niteliği, ünü veya diğer özellikleri itibarıyla belirli bir coğrafi alan ile özdeşleşmiş olan; üretim, işleme ya da diğer işlemlerinden en az birinin belirlenmiş coğrafi alan içinde gerçekleşmesi gereken ürünlerin konu olduğu coğrafi işaretlere “mahreç işareti” denir. Hammaddesi veya üretim, işleme aşamalarından bir tanesi yörede gerçekleşen bir ürün mahreç işareti olarak tescillendiğinde diğer üretim ve işleme aşamaları kaynaklandığı yöre dışında da gerçekleştirilebilir”* ifadesiyle açıklanmıştır (URL-2). Bayat Türkmen Kilimi mahreç işareti belgesine göre ürünün tanımı ve ayırt edici özellikleri, üretim metodu, Bayat Türkmen kilimi desenleri açıklanmıştır (URL-3). Mahreç işareti belgesine göre 12 farkı desen çeşidi bulunmaktadır. Bunlar, Avşar Güzeli, Saçbağlı, Bindallı, Körççek, Hayat Ağacı, Başaklı, Bıtrıklı, Ejderhali, Seleser, Parmaklı, Konya ve Kütahya’dır. Bunlar haricinde çeşitli kaynaklardan edinilen bilgilere göre Otağ, Parmaklı, Asarcık, Örümcekli, Çamçalı, Muskalı gibi desen isimleri verilen kilimler de mevcuttur (Bayat Kaymakamlığı, t.y.: 28-41; Ölmez, 2005: 101-103; Urfalı, 2012: 207-211).

Oğuzların 24 boyundan biri olan Bayat Boyu Selçuklu Sultanı I. Alaaddin Keykubat (1203) döneminde bazı uç beyliklerin Afyon yöresine atanması ile başlar. İlk yerleşimleri eski köy olarak bilinen yerden bugünkü yerleşim alanına gelip yerleştikleri bilinmektedir (URL-4). Kaşgarlı Mahmud Divanü Lugaü’t Türk’te Oğuz boyları listesinde Bayatlar’a dokuzuncu sırada yer vermiş ve damgasının şeklini de göstermiştir. Fahreddin Mübarekşah’ın Türk ve Oğuz boyları listesinde de Bayatlar zikredilmiştir. Reşidüddin ise listesinde Bayat’ı Bozak boyları arasında saymış ve boyun adına *“devletli ve nimeti bol”* şeklinde mana vermiştir. Yine aynı müellif Bayatlar’ın damgasını göstermiş, diğer üç boyla ortak olan ongununun (totem kuşu) şahin şölenlerdeki et paylarının *“sağkarı yağrın”* (sağ kürek kemiği) kısmı olduğunu bildirmiştir (Sümer, 1992: 218-219).

Tarihi Bayat Türkmen kilimleri yüzyıllardır ticari kaygılardan çok kızların çeyiz ihtiyaçları ve evler için dokunmuş; 1980’lerin sonunda Bayat Kaymakamlığı’nın uğraşlarıyla ticari bir boyut kazanmaya başlamıştır. Bayat kilimlerinin bu tarihe dek yalnız bireysel kullanımlar için olup dışarıya çok sonradan açılması ise kilimlerin yöreye özgü geleneksel özelliklerinin korunmasına yardım etmiştir (Şemin, 2019: 98).

Ölmez (2005), *“Bayat İlçesinde Kilimcilik ve Üretilen Kilimlerin Bazı Teknolojik Özellikleri”* isimli makalesinde *“Bayat ilçesinde atölyelerde kilim dokumacılığı yapılmaktadır. Atölyeler, Kaymakamlığa bağlı olarak, eskiden beri kilim dokumacılığı yapılan köyler belirlenerek bu yörelerde kurulmuştur. Atölyeler belediyeler ve muhtarlıklar tarafından tahsis edilmekte, binalara tezgâh montajı Kaymakamlık tarafından yapılmakta, üretilen kilimler ilçe merkezinde atölyenin de bulunduğu büyük bir mağazada satışa sunulmaktadır”* ifadelerine yer vererek yörede kilim dokumacılığının halen yapılıp pazarlandığına vurgu yapmıştır (Ölmez, 2005: 92).

Araştırmanın Amacı

Araştırmanın amacı yöresel kilimlerde tasarım ilkelerinin nasıl uygulandığını görmek ve farklı bir bakış açısıyla yorumlamaktır. Ülkemizde birçok kendine has dokuma mahreç işareti ile tescillenmiştir. Bayat Türkmen Kilimleri de adını duyurmuş ve Türk Patent Enstitüsü tarafından tescillenerek mahreç işareti almıştır. Bayat Türkmen kilimlerinin kendine has motif zenginliği, kompozisyon ve renklerinin orijinal olarak günümüzde yapılması ve yine bu kilimlerin tasarım ilke ve öğeleri açısından yorumlanabilmesi, her bir kilim çeşidinin kendine has sanatsal ürün olması araştırma konusunun seçiminde etkili olmuştur.

Araştırmanın Önemi

Bayat Türkmen kilimlerinin literatür taraması sonucunda birçok araştırmaya konu olduğu görünmüştür. Fakat tasarım ilkeleri açısından incelenmediği göze çarpmıştır. Araştırmanın amacı kendine has özellikleri olan Bayat Türkmen kilimlerini tasarım ilkeleri açısından analiz etmektir. Bu amaç doğrultusunda 14 adet Bayat Türkmen kilimi tasarım ilkelerinden tekrar, ritim, zıtlık, denge, egemenlik-vurgu, birlik-bütünlük, çeşitlilik, armoni-uyum ve oran-orantı ilkeleri başlıkları altında incelenerek açıklanmıştır. Bu örnekler üzerinden açıklanan tasarım ilkelerinin kilim dokuma sanatında nasıl yer aldığını göstermek de çalışmanın amaçları arasındadır. Farklı bir bakış açısı ile kilimlerin kompozisyonlarını tasarım ilkeleri doğrultusunda inceleyen bu çalışma konu ile ilgili araştırma yapacak kişilere yol göstermesi açısından önem taşımaktadır.

Materyal ve Metot

Çalışmada Afyon ili Bayat ilçesi Türkmen kilimleri tasarım ilkeleri açısından değerlendirmeye alınmıştır. Bu amaçla Afyon Kaymakamlığı ve Kaymakamlık bünyesinde kurulmuş olan kilim atölyesi yetkilileri ile görüşmeler sağlanmıştır. Afyon Kaymakamlığının yayınlamış olduğu Bayat kilimi ile ilgili katalog bilgileri ışığında atölye yetkilileri ile görüşmeler sonucunda gerekli veriler elde edilmiştir. Konu ile ilgili literatürde bulunan bugüne kadar yapılmış çalışmalar taranmıştır. Araştırma kapsamına alınan 14 adet Bayat Türkmen kiliminin tasarım ilkeleri açısından değerlendirmesi yapılarak sonuca ulaşılmıştır.

Tasarım Kavramı

Tasarım kavramını kısaca açıklamak gerekirse;

Türkçe sözlükte “*Zihinde canlandırılan biçim, tasavvur; bir sanat eserinin, yapının veya teknik ürünün ilk taslağı; daha önce algılanmış olan bir nesne veya olayın bilinçte sonradan ortaya çıkan kopyası*” (URL-5) olarak tanımlanan tasarım kısaca; sanatçının tüm belleğinde bulunan bilgi ve becerilerinin zihninde aldığı biçimleri bir kâğıda, bir objeye vb. dönüştürmesi işlemidir.

Tasarım kavramı tasar kelimesinden türemektedir. Tasarım, tasarlama sürecinin bir ürünü olup, “tasar” eyleminin sanatçının bilgi ve becerileri süzgecinden geçmesi ile oluşmaktadır. Kelime kökeni itibari ile incelendiğinde tasarım, yazmak eyleminden türetilen yazım kelimesinin benzeri bir şekilde, tasarlama eyleminin isimleştirilmiş halidir. Bunun yanı sıra tasarıya da dayanmaktadır. Tasarı, bir kimsenin yapmayı düşündüğü şey, olması ya da yapılması istenen bir şeyin tasarlama sonucu zihinde aldığı biçim olarak kullanılmaktadır (Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 1997: 1746).

Tasarım birçok öge ve ilkenin bir arada kullanılması ile meydana gelmektedir. En tesadüfi bir tasarımda bile, kaçınılmaz olarak yer alan birtakım elemanlar ögeler bulunmaktadır. Tasarlama, görsel elemanların tasarım ilkeleri doğrultusunda bir araya gelmesiyle tamamlanmaktadır. Tasarım ögeleri zihinde canlanan şekillerin tüm parçalarını tanımlarken, tasarım ilkeleri bu şekillerin fonksiyonel ve estetik anlamda bir araya gelişini belirleyen kurallardır (Atalayer, 1994: 111). Tasarım hemen akla gelen her şeyde vardır. Günlük kullanım eşyaları, giyim kuşam, el sanatı ürünleri, iç-dış mimari, kitaplar vb. akla gelecek her şeyde bir tasarım olduğu görünmektedir. Bu tasarımlar insanların görsel algısına hoş görünmesi amacıyla ya da daha ergonomik kullanım amacıyla yapılmaktadır. Kişinin bir ürünü ya da objeyi tasarlarken bilinçaltında bir amacı vardır. Gerek vermek istediği mesaj gerekse kullanım amacı gibi. Tasarımın özgün, fonksiyonel, kişi ya da bir yere ait, bir amacının olması beklenen niteliklerdir. Bunun yanısıra tasarım ilkelerine uygunluğu da önem taşımaktadır. Tasarım ilkeleri çeşitli kaynaklarda farklı şekillerde açıklanmış olmasına karşın ortak nokta her bir ilkenin birbiri ile bağlantılı olmasıdır. Tasarım öğelerinin (nokta, çizgi, form, renk, biçim vb.) birbirleri ile etkileşimli ve bütün bir şekilde düzenlenmesini sağlayıcı elemanlar olan tasarım ilkelerinin amacı kompozisyonda ideal bütünlüğü sağlamaktır.

Anadolu insanı ürettiği her biri sanat eseri niteliği taşıyan kilimler ile duygu ve düşüncelerini sözsüz ifade etmiştir. Aynı zamanda kilimlerin kompozisyonlarını kusursuz bir şekilde tasarlayarak dokumuştur. Bayat Türkmen kilimleri de buna en iyi örnek oluşturan kilimlerdir. Bayat Türkmen kilimlerinin her birinin farklı bir hikayesi vardır. Her bir kilimde motiflerin kullanımının da farklı bir anlamı vardır. Bayat Türkmen

kilimlerinde motiflerin ve renklerin, kompozisyonda yerleştiriliş biçimlerinin tasarım ilke ve öğelerine uygunluğu göze çarpmaktadır. Bu bakımdan incelenen örneklerde tasarım ilkelerinin açıklamaları yapılmıştır. Bayat Türkmen kilimlerini oluşturan dokuyucular tasarım üzerine herhangi bir eğitim almamış kişiler olarak tasarım ilkelerini kusursuz bir şekilde uygulamışlardır.

Tasarım İlkeleri

Çeşitli kaynaklarda tasarım ilkeleri; ritim ve hareket, denge, vurgu, kontrast, birlik (bütünlük), çeşitlilik (Buyurgan ve Buyurgan, 2007: 119-123; Alakuş ve Aydın, 2015: 3), armoni (uyum), ritim, örüntü, tamamlama, örtüşme, denge, zıtlık (kontrast), oran, baskınlık (vurgu), hareket, tekrar ve ekonomi (Yücel, 2018: 88) olarak sıralanmıştır. Tasarım ilkeleri kompozisyonlarda birbiri ile ilişkilidir. Çalışmada Afyon ili Bayat ilçesi Türkmen kilimleri tasarımın tekrar, ritim, zıtlık, denge, egemenlik-vurgu, birlik-bütünlük, çeşitlilik, armoni-uyum ve oran-orantı ilkeleri açısından incelenmiştir.

Tekrar: Temel tasarım ilkelerinden tekrar (yineleme) ilkesi Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisinde “Aynı örgeğin ya da ögenin bir düzen içinde art arda ya da yan yana kullanılması” olarak tanımlanmıştır (Erzen, 1997: 1944). Tasarımlarda kullanılan ögenin ya da motiflerin birden çok sayıda yan yana, arka arkaya, farklı şekillerde sıralanması tekrar ilkesini oluşturmaktadır. Tasarım bir öge ya da motifin tek başına tekrarı ile oluşturulabilirdiği gibi birden çok öge ve motifin grup şeklinde tekrarı ile de oluşturulabilmektedir.

Ritim: Ritim ilkesi, tasarımda öğelerin tekrarıyla, “hareketi” gösteren en temel tasarım ilkesidir (Abalı, 2020: 43). Ritim, sürekliliktir ya da benzer ve eşit parçaların tekrardan meydana gelen alışkanlıktır (Öztuna, 2007: 31). Ritim ilkesi tekrar ve zıtlık ilkeleri ile ilişkili olarak tasarımda kullanılan renklerle, öğelerin ve motiflerin kullanım şekilleri ile oluşturulabilmektedir. Tasarımda kullanılan öge veya motiflerin oluşturduğu bütünlük aynı zamanda ritim duygusunu da ön plana çıkarmaktadır. Kompozisyonda ritim kullanılması görsel olarak tasarıma hareketlilik ve canlılık katmaktadır.

Zıtlık: Temel tasarım ilkelerinde zıtlık, kullanılan öğelerin formu, rengi, yönü, dokusu, ölçüsü vb. ile verilebilmektedir. Dikkat çekilmek istenen ana öge ile zıtlık sağlanabileceği gibi yardımcı öğelerle de zıtlık oluşturulabilmektedir. Bu sayede zıtlık ilkesi tasarımda hareketliliği sağlayarak canlı bir görüntü oluşturabilmektedir. Zıtlık ilkesi tekrar ve denge ilkeleri ile düzenlendiğinde tasarım daha etkili olmaktadır.

Denge: Temel tasarım ilkelerinde denge tüm tasarım öge ve ilkelerinin birbirleri arasındaki bütünlüğü ile ilgilidir. Özsoy ve Ayaydın (2016) Görsel Tasarım Öge ve İlkeleri isimli kitaplarında “Konusu ne olursa olsun bir tasarımın gözü rahatsız etmemesi için dengeye ihtiyacı vardır. Denge, tasarımı oluşturan öğelerin düzenli dağılımıdır, bir anlamda görsel zıtlıkların birbiriyle denge içinde olması halidir. Denge, bütünlük kurar, kararlı ve kendinden emin olma hissi verir, bitmişlik hissi verir” ifadelerine yer vererek her tasarımda denge ilkesinin olması gerektiğini vurgulamışlardır (Özsoy ve Ayaydın, 2016: 191).

Egemenlik-Vurgu: Temel tasarım ilkelerinde egemenlik-vurgu kullanılan öğelerden bir veya birkaçının ölçü olarak diğerlerinden daha büyük kullanılması ile oluşturulabileceği gibi çeşitli tekrarlarla, formlarla, dokularla da sağlanabilmektedir. Gürer (1990) Temel Tasarım isimli kitabında egemenlik-vurgu ilkesi ile ilgili “Tasarımda cisimlerin önemlilik derecesi ile de egemenlik sağlanmaktadır. Egemenlik tasarımda vurgulanmak istenenin daha kolay anlatılmasını sağlamaktadır. Tasarıma hâkim olan eleman o tasarıma egemen olmuş demektir. Birlik, egemenlik ve denge tasarımda beraber etki eder. Elemanlar birbirleriyle karşıt veya kontrast ya da biri egemen durumda ise denge ve birlikten söz edilmektedir” ifadelerine yer vermiştir (Gürer, 1990: 89).

Birlik-Bütünlük: Temel tasarım ilkelerinden bütünlüğü sağlamak için diğer tasarım ilkeleri birlik içinde kullanılmalıdır. Tekrar, ritim, vurgu, zıtlık, denge tasarım ilkelerinin hepsi bütünlük ilkesinin içinde yer almaktadır. Becer (2011) İletişim ve Grafik Tasarım isimli kitabında bütünlük konusunda “Bir bütünlük oluşturmak için benzer şekiller bir yüzeyde tekrarlandığında, oluşturdukları dokuda bir ritim oluşur ve bu ritim tek tip ve sıra dışı olanı birleştirir. Birimler, kendi aralarında yarattıkları kontrastlarla yenilikçiliği ve tazeliği vurgular ve birlikte oluşturdukları doku bütünlüğü oluşturur” ifadeleri ile benzer şekillerin tasarımda ritim duygusu oluşturarak bütünlüğü sağladığını vurgulamıştır (Becer, 2011: 72).

Çeşitlilik: Tasarımı tekdüzelikten kurtarmak için çeşitlilik gereklidir. Çeşitlilik aynı olan öğelerin farklı şekillerde kullanılması ile sağlanabildiği gibi farklı öğelerle de sağlanabilmektedir. Tasarım ilkelerinden zıtlık ilkesi de çeşitlilik açısından kompozisyona canlılık kazandırmaktadır. Öztuna (2007) Görsel İletişimde Temel Tasarım isimli kitabında çeşitlilik konusunda “Bir ölçü de çeşitlilik, benzer olmayan öğelerle sağlanır; birlik (bütünsellik), görsel özelliklerin benzerliğinden meydana gelir. Gereğinden fazla benzerliğin sıkıcılığı ve kontrol edilmeyen çeşitliliğin karmaşası arasındaki denge hem yaşamda hem de sanatta sürekliliği, dikkati ve canlılığı sağlar” ifadelerine yer vermiştir (Öztuna, 2007: 125).

Armoni-Uyum: Tasarımda armoni-uyum kullanılan öğelerin dengeli bir dağılımla yerleştirilmesi ile sağlanabilmektedir. Bunun yanı sıra büyük-küçük ve renk zıtlıklarının etkili bir şekilde kullanılması da tasarımı uyumlu hale getirmektedir. Gürer (1990) “Temel Tasarım” isimli kitabında “Tasarım elemanlarıyla resim düzlemi üzerinde anlamlı bir bağını ve anlamlı bir ifade birliği ararken kurulacak düzende elemanlar birbirinin tamamen aynısıysa “tekrar”, birbirine benzerse “armoni”, tamamen birbirinden biçim, ölçü, yön, değer, doku vb. yönlerden farklı ise “kontrast” vardır” ifadelerinde tekrar, armoni ve kontrast arasındaki farklılıkları ortaya koymuştur (Gürer, 1990: 78). Güven (2022) “Burdur Yöresi Ölümlük-Dirimlik Dokumalarının Tasarım İlkeleri ile Yorumlanması” isimli makalesinde “Bir kurgunun birimlerini birbiri ile ilişkilendiren etmenlerdir. Bir örüntü, örge ve renk yinelemeleri, miktarlarının etkin biçimde yerleşimi kurguda görsel uyumu yaratır. Renk Uyumu; Ton Armonisi; bir rengin açıktan koyuya olan ışıklanması ve gölgelenmesidir. Ayırtı (Nüans) Armonisi; ince bir ayırtıdır. Renklerin çok yakın değerlerle ilişkilerini ve geçişlerini belirtir. Karşıtlık (Kontrast) Armonisi; birbirlerine karşıt olan renklerden oluşur. Örneğin; sıcak renklerin egemenliği içinde soğuk renklerin en aza indirgenmiştir” diyerek armoni çeşitlerini açıklamıştır (Güven, 2022: 181).

Oran-Orantı: Tasarımda oran-orantı ilkesi kullanılan öğelerin boyutları, derinlikleri ve birbirleri arasındaki mesafeyi ifade etmektedir. Aynı zamanda oran-orantı tasarımda çeşitliliği de sağlamaktadır. Bir kompozisyonun içindeki elemanların birbiriyle ve kompozisyonun tümüyle, boyut olarak ilişkisine oran denir. Oran-orantı, değişik uzunluktaki iki çizginin birebirinden ne kadar uzun olduğu veya küçüğünün büyükte kaç kere var olduğunu araştırmaktan doğan bir sonuçtur (Çağlarca, 1995: 9). Uçar (2004) Görsel İletişim ve Grafik Tasarım isimli kitabında “Bir tasarımı algılamada insan gözü yapıların birbirleri ile olan dengesiz bağlantılarını arar. Bu arayış zıttından ve doğadan gelen dengesiz ilişki ile izah edilebilir. Tasarımını tüm parçaları ve bu parçaların birbiriyle ilişkili pozisyonu bakımından değerlendirilir ve bu ilişki orantı olarak tarif edilebilir” ifadeleri ile orantı kavramını açıklamaktadır (Uçar, 2004: 151).

Bayat Türkmen Kilimlerinin Tasarım İlkeleri Açısından Değerlendirilmesi



Görsel 1: Yörede “Avşar Güzeli” Adı Verilen Kilim (Bayat Kaymakamlığı, t.y.: 28).

Yörede “Avşar Güzeli” Adı Verilen Kilimde Bulunan Tasarım İlkeleri;

Tekrar: Kilimin zemini büyük ve küçük motiflerin dikey şekilde tekrarı ile oluşmuştur. Tasarımda bulunan ince ve kalın sütunlar yan yana tekrar edilmiş ve içlerindeki motifler tam tekrar edilerek tamamlanmıştır. Kilimin alt ve üst kısa kenarı yatay bordür şeklinde motiflerin tekrarı ile tüm yüzeyi ise hem motif hem de renk tekrarları ile oluşturulmuştur.

Ritim: Kompozisyonda motiflerin tekrar etmesi ritim ilkesinin göstergesidir. Tekrar eden motifler ve renkler kendi içinde ritmik bir denge sağlamıştır. Sütunların ince ve kalın olarak kullanılması ve içinde kullanılan motiflerin ve renklerin düzenli devam etmesi ritmi oluşturmuştur. Sütunların sağ ve sol kenarındaki zikzak şeklinde ve aralarında bulunan motifler kompozisyona hareket katarak ritmi oluşturmuştur.

Zıtlık: Kilimde büyük-küçük motifler sütunlar şeklinde dikey olarak sıralanarak ölçü zıtlığını oluşturmuştur. Kompozisyonda renk zıtlığı (krem rengi-kahverengi, mavi-turuncu, siyah-beyaz) dikkati çekmektedir. Tasarımda kullanılan ince-kalın sütunlar ölçü zıtlığını, sağ ve sol kenardaki farklı yönde yerleştirilen motifler de yön zıtlığını göstermektedir. Tasarımda kullanılan zıtlıklar kompozisyonda farklı bir etki yaratarak hareket kazandırmaktadır.

Denge: Tekrar eden ince ve kalın sütunlar ve sütunların içlerindeki sıralanan büyük-küçük motifler kompozisyonun tamamına bakıldığında dengeli bir şekilde oluşturulmuştur. Kilimdeki renklerin de dengeli bir şekilde kullanıldığı göze çarpmaktadır. Tasarımda kullanılan motifler sürekli tekrar edilerek tasarımda dengeyi sağlamıştır.

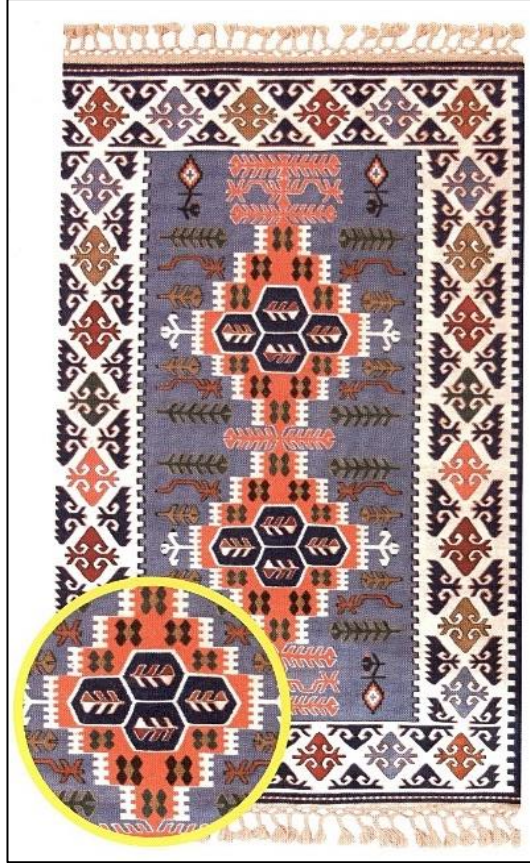
Egemenlik-Vurgu: Kilimde beyaz zemin içerisinde bulunan motifler daha çarpıcı bir şekilde ön planda tutulmuş ve egemenlik-vurgu sağlamıştır. Kompozisyonda kalın sütunlar ve sütunların zemininin açık renkte kullanılması tasarıma egemen olmaktadır.

Birlik-Bütünlük: Kilimde tekrarlanan motifler ritmik bir denge kurarak bütünlüğü sağlamıştır. Kompozisyonda motiflerin yönü, ölçüleri, aralıkları tam tekrar etmiştir. Aynı zamanda kullanılan renklerin tekrar etmesi ile de bütünlük görülmektedir. Tasarımda bulunan iki ince sütunun içindeki tekrar eden motiflerin alt ve üst kenarında bulunan bordürlerde devam ettirilmesi de bir bütünlük sağlamıştır.

Çeşitlilik: Kilimde kullanılan tekrarlar, büyük-küçük motifler, renklerin zıtlığı tasarıma çeşitlilik katmıştır. Çeşitlilik aynı zamanda tasarıma dinamizm ve canlılık kazandırmıştır. Çeşitlilik zıtlıkla ilgili bir tasarım ilkesi olduğundan dolayı kompozisyon tekdüzelikten kurtulmuştur.

Armoni-Uyum: Kilimin kompozisyonunda kullanılan motifler ölçüleri, biçimleri, boyut ve renk zıtlıkları bütün olarak değerlendirildiğinde uyumlu olduğu görülmektedir. Yan yana tekrar eden sütunlar ve içlerindeki motiflerin yerleştiriliş biçimleri armoni-uyum yaratmıştır.

Oran-Orantı: Kilimde kullanılan kalın ve ince sütunlar ve içlerindeki motiflerin yerleştirilişi, dengeli dağılımı oran-orantı ilkesinin göstergesidir. Sütunların incelik ve kalınlıklarına göre motiflerin büyüklükleri ayarlanmıştır. Kompozisyonda motifler ve kullanılan sütunların orantılı bir şekilde yerleştirildiği görülmektedir. Kilimin geneline bakıldığında bütünlük ilkesinin uygulandığı görülmektedir. Bu sebeple tasarımında kullanılan motiflerin boyutları ve renkleri arasında dengeli bir dağılım söz konusu olduğu için oran-orantı ilkesi sağlanmıştır.



Görsel 2: Yörede “Ejder Kilimi” Adı Verilen Kilim (Bayat Kaymakamlığı, t.y.: 29).

Yörede “Ejder Kilimi” Adı Verilen Kilimde Bulunan Tasarım İlkeleri;

Tekrar: Kilimin zemini büyük ve küçük motiflerden oluşmaktadır. Kenar çerçeve şeklinde bordür birbirlerine karşılık gelecek şekilde aynı renk ve motiflerin tekrar etmesi ile oluşturulmuştur. Kenar bordürlerde motiflerin tam tekrarının yanı sıra boşlukları doldurmak amacıyla kullanılan yarım tekrarlar görülmektedir.

Ritim: Kilimde zemin ve kenar bordürde tekrarlanan renk ve motifler ritim oluşturmuştur. Aynı zamanda bordürde bulunan büyük eli belinde motiflerinin arasında kullanılan birbirine karşılıklı gelen küçük eli belinde motifleri de ritim duygusunu hissettirmektedir. Dolayısı ile kilimin geneline bakıldığında ritim ve hareket söz konusudur.

Zıtlık: Kilimde motiflerin yönlerinde ve renklerinde zıtlık bulunmaktadır. Büyük-küçük motifler ve tasarımda zıt renklerin bir arada kullanılması (siyah-beyaz, mavi-turuncu) renk zıtlığının göstergesidir. Kilimin kenar bordürlerinde kullanılan eli belinde motifleri karşılıklı gelecek şekilde yerleştirilerek yön zıtlığı oluşturulmuştur.

Denge: Kilimde simetrik bir denge söz konusudur. Kilimin kompozisyonu ortadan dikey ve yatay ikiye ayrıldığında her bir parçanın eşit olduğu görünmektedir. Bu şekilde simetrik bir denge sağlanmıştır. Kompozisyona hâkim renkler turuncu ve mavidir. Burada da sıcak ve soğuk renklerin dengesi vardır.

Egemenlik-Vurgu: Kilimin yazılı kaynaklarda geçen hikayesinde “Selçuklu İmparatorluğunun büyüklüğünü ve gücünü ejderha ile bütünleştiren halk, bu kilime “ejder” adını vermiştir. Kilimin merkezinde kullanılan büyük geometrik şekiller Selçuklu İmparatorluğunun gücünü gösterir” (Bayat Kaymakamlığı, t. y.: 29; Urfalı, 2012: 211; URL-6) ifadesinde de görüleceği üzere kilimin merkezinde kullanılan iki büyük motif egemenlik- vurgu ilkesinin göstergesidir.

Birlik-Bütünlük: Kilimde tekrarlanan motifler ritmik bir denge kurarak bütünlüğü sağlamıştır. Kilimin kenar bordürlerinin içinde bulunan sıralı motiflerin boşluklarına aynı motifin yarısı birbirine karşılık gelecek şekilde yerleştirilerek boşlukları tamamlamış ve bütünlük sağlamıştır. Bunun yanı sıra motiflerde kullanılan renklerde de bütünlük görünmektedir.

Çeşitlilik: Kilimde kullanılan büyük-küçük motiflerin tekrarları, renklerin zıtlığı çeşitlilik sağlayarak tasarımı zenginleştirmiştir. Çeşitlilik aynı zamanda tasarıma dinamizm ve canlılık katmıştır. Kilimde kullanılan farklı motifler çeşitliliği sağlamaktadır.

Armoni-Uyum: Kilimin kompozisyonunda kullanılan motiflerin ölçüleri, biçimleri, boyut ve renk zıtlıkları bütün olarak değerlendirildiğinde uyumlu olduğu görünmektedir. Kilimin zemininde bulunan iki büyük motifin boşlukları çeşitli motiflerle uyumlu bir şekilde yerleştirilmiştir. Kompozisyonun geneline bakıldığında farklı motiflerin farklı renklerde bir arada kullanılması tasarımda uyumun sağlandığının göstergesidir.

Oran-Orantı: Kilimde kullanılan motiflerin boyutları, yerleştiriliş mesafeleri ve dengeli dağılımı oran-orantı ilkesinin göstergesidir. Tasarımda kullanılan tüm motifler bütün olarak değerlendirildiğinde orantılı yerleştirildiği görünmektedir. Kilimin geneline bakıldığında kullanılan motiflerin boyutları ve renkleri arasında dengeli bir dağılım söz konusu olduğu için oran-orantı ilkesi sağlanmıştır.



Görsel 3: Yörede “Başaklı” Adı Verilen Kilim (Bayat Kaymakamlığı, t.y.: 30).

Yörede “Başaklı” Adı Verilen Kilimde Bulunan Tasarım İlkeleri;

Tekrar: Kilimin zemininde bereketi temsil eden başak motifleri aralıklı olarak tekrar edilmiştir. Kilimin dört kenarında yer alan bordürde çiçek motifleri sıralı bir şekilde tekrarlanmıştır. Tasarımın zemininde aynı motiflerin farklı yerlerde tekrar edilmesi kompozisyonu tekdüzelikten kurtararak hareket kazandırmıştır.

Ritim: Kilimde zemin ve kenar bordürde tekrarlanan renk ve motiflerde kendi içinde ve kompozisyonun tamamında ritim oluşturulmuştur. Zeminde kullanılan motiflerin farklı yerlerde tekrarı da kendi içinde ritmik dengeyi sağlamıştır.

Zıtlık: Kompozisyonun zemininde kullanılan başak motiflerinin yerleştiriliş düzeninde yön zıtlığı görülmektedir. Tasarımda zıt renklerin kullanımı (siyah-beyaz, mavi-turuncu) dikkat çekiciliği artırmıştır. Zeminde farklı yönlerde kullanılan motifler tasarıma hareket katmaktadır.

Denge: Kilimin kenar bordürlerinde simetrik, zemininde ise asimetric bir denge söz konusudur. Kenar bordürlerde düzenli bir tekrar görülmektedir. Zemini incelediğimizde motifler yüzeyde birbirinden farklı yerlerde yerleştirilerek asimetric denge oluşturulduğu gözlemlenmektedir. Kilimde her iki dengenin kullanılması aynı zamanda tasarıma hareket etkisi de vermektedir.

Egemenlik-Vurgu: Kilimin ana teması başak motifleri olduğu için zeminde daha çok bu motif kullanılarak kompozisyonda egemenlik-vurgu oluşturulmuştur. Kilimin zemininde bulunan karmaşık yerleştirilmiş motiflerle de tasarıma vurgu yapılmıştır. Kilimin zemininde vurgulanmak istenen başak motifleri asimetric olarak yerleştirilmiştir.

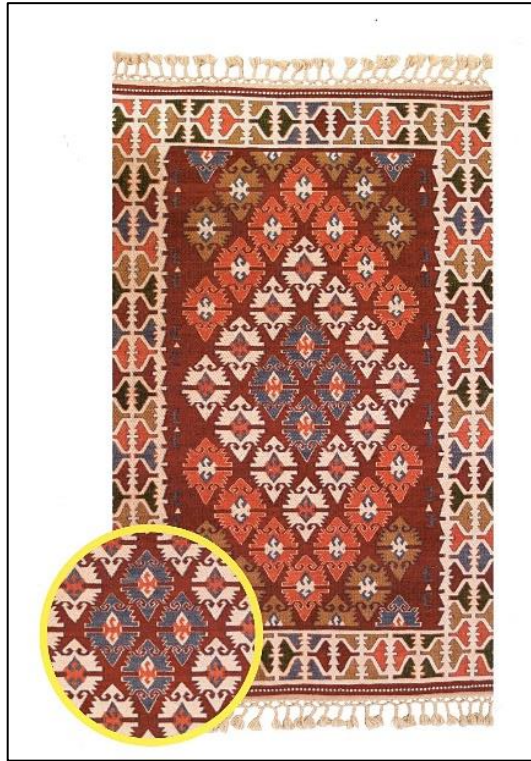
Birlik-Bütünlük: Kilimde tekrarlanan motifler ritmik bir denge kurarak bütünlüğü sağlamıştır. Kullanılan renkler, motifler kendi içinde ritim oluşturmuş ve denge sağlanmıştır. Tasarımda kullanılan

motifler ve renkler birbirini tamamlayarak bütünlüğü oluşturmuştur.

Çeşitlilik: Kilimde kullanılan büyük-küçük motiflerin tekrarları, renklerin zıtlığı tasarıma çeşitlilik katmıştır. Tasarımda farklı motiflerin bir arada kullanılması çeşitliliği artırarak canlılık kazandırmıştır.

Armoni-Uyum: Kilimin kompozisyonunda kullanılan motiflerin ölçüleri, biçimleri, boyut ve renk zıtlıkları bütün olarak değerlendirildiğinde birbirleri ile uyumlu olarak bir bütün oluşturduğu görünmektedir.

Oran-Orantı: Kilimde kullanılan motiflerin boyutları, yerleştiriliş mesafeleri ve dengeli dağılımı oran-orantı ilkesinin göstergesidir. Tasarımda çeşitli motifler farklı aralıklarla yerleştirilmiştir. Kompozisyonda zemin ve kenar bordürlerde kullanılan motiflerin boyutlarının birbiri ile uyumlu olması tasarımın tamamı ile orantılıdır. Kilimin geneline bakıldığında bütünlük ilkesinin uygulandığı görünmektedir. Bu sebeple tasarımda kullanılan motiflerin boyutları ve renkleri arasında dengeli bir dağılım söz konusu olduğu için oran-orantı ilkesi sağlanmıştır.



Görsel 4: Yörede “Seleser” Adı Verilen Kilim (Bayat Kaymakamlığı, t.y.: 31).

Yörede “Seleser” Adı Verilen Kilimde Bulunan Tasarım İlkeleri;

Tekrar: Kilimin zemin ve bordürü aynı ölçülerde motiflerin tekrarı ile oluşturulmuştur. Zeminde bulunan motifler baklava dilimi şeklinde, kenar bordürü ise sıralı bir şekilde tekrar edilmiştir. Aynı zamanda renkler de tekrar edilmiştir. Zeminde bulunan motiflerde aynı renkler karşılıklı gelecek şekilde kullanılmıştır. Bu da kompozisyona hareket kazandırmıştır.

Ritim: Kilimde zemin ve kenar bordürde tekrarlanan renk ve motifler ritim oluşturmuştur. Zeminde motifler baklava şeklinde kendi içinde ritmi oluşturmuş, bordürde bulunan motifler ise sıralı bir şekilde ritmik bir düzen sağlamıştır. Kompozisyonda motiflerde farklı renklerin kullanılması simetrik tekrar edilmesi görsel bir hareket kazandırmıştır. Kilimin zemininde oluşturulan motiflerin aynı, renklerin farklı kullanılması tasarıma ritim katmaktadır.

Zıtlık: Kilimin zemini yatay ikiye ayrıldığında motiflerin yerleştiriliş düzeninde yön zıtlığı görünmektedir. Kenar bordürlerde kullanılan motiflerin birbirine karşılık gelecek şekilde kullanılması yön

zıtlığını göstermektedir. Tasarımda kullanılan bu zıtlıklar kompozisyona hareket katmaktadır. Kilimin kompozisyonunda renk zıtlığı (krem rengi-kahverengi, mavi-turuncu) dikkati çekmektedir.

Denge: Kilimin genelinde tekrar eden motifler aynı ölçüde kullanıldığı için denge oluşturulmuştur. Kompozisyon dikey ve yatay ikiye bölündüğünde küçük farklarla simetrik denge sağlanmıştır.

Egemenlik-Vurgu: Kilimin orta zemininde bulunan baklava şeklinde sıralanmış eli belinde motifleri bir arada vurgulanarak egemenlik-vurgu ilkesini sağlamıştır. Kompozisyonun zeminindeki motiflerin farklı renklerde tekrarı da vurguyu sağlamaktadır.

Birlik-Bütünlük: Kilimde tekrarlanan motifler ritmik bir denge kurarak bütünlüğü sağlamıştır. Kilimde kullanılan renkler, motifler kendi içinde ritim oluşturmuş ve denge sağlanmıştır. Tasarımda kullanılan motifler ve renkler birbirini tamamlayarak bütünlüğü oluşturmuştur.

Çeşitlilik: Tasarımda farklı motiflerin bir arada kullanılması çeşitliliği artırarak canlılık kazandırmıştır. Aynı zamanda motiflerde kullanılan renkler tasarımda kendi içinde belli bir ritmik dengeyi sağlayarak çeşitliliği arttırmıştır.

Armoni-Uyum: Kilimin kompozisyonunda kullanılan motiflerin ölçüleri, biçimleri, boyut ve renk zıtlıkları bütün olarak değerlendirildiğinde birbirleri ile uyumlu olarak bir bütün oluşturduğu görülmektedir.

Oran-Orantı: Tasarımın zemininde kullanılan motifler belli aralıklarla yerleştirilmiştir. Kilimde kullanılan motiflerin boyutları, yerleştiriliş mesafeleri ve dengeli dağılımı oran-orantı ilkesinin göstergesidir. Kilimin geneline bakıldığında bütünlük ilkesinin uygulandığı görülmektedir. Bu sebeple tasarımda kullanılan motiflerin boyutları ve renkleri arasında dengeli bir dağılım söz konusu olduğu için oran-orantı ilkesi sağlanmıştır.



Görsel 5: Yörede “Bindallı” Adı Verilen Kilim (Bayat Kaymakamlığı, t.y.: 32).

Yörede “*Bindallı*” Adı Verilen Kilimde Bulunan Tasarım İlkeleri;

Tekrar: Kilimde zemin, iç ve dış kenar bordüründeki motifler tekrar edilerek kompozisyon oluşturulmuştur. Orta zeminde iki büyük motif, bordürlerde ise küçük motifler sıralı bir şekilde tekrar edilmiştir. Kompozisyonda belli aralıklarla renk tekrarları görülmektedir.

Ritim: Kilimde zemin ve kenar bordürde tekrarlanan renk ve motifler ritim oluşturmuştur. Tasarımın ana unsuru olan zemindeki iki büyük motifin kenarlarına bütünleyici küçük motiflerin yerleştirilmesi de ritmi arttırmıştır. İçi içe görünen bordürlerde bulunan motifler düzenli renklerde yerleştirilmiştir. Bu da görsel anlamda ritmi oluşturmaktadır.

Zıtlık: Kilimin kompozisyonunda zıt renkler (siyah-beyaz, mavi-turuncu) kullanılarak renk zıtlığı sağlanmıştır. Kilimin dış kenar bordüründe tasarım yatay ikiye ayırıldığında yönlerinde zıtlık olduğu görülmektedir. Yön zıtlığı tasarıma hareket ve canlılık kazandırmıştır.

Denge: Kilimde simetrik bir denge söz konusudur. Kilimin kompozisyonu ortadan dikey ve yatay ikiye ayrıldığında her bir parçanın eşit olduğu görülmektedir. Bu şekilde simetrik bir denge sağlanmıştır. Kompozisyona hâkim renkler kırmızı, turuncu, yeşil ve mavidir. Burada da sıcak ve soğuk renklerin dengesi vardır.

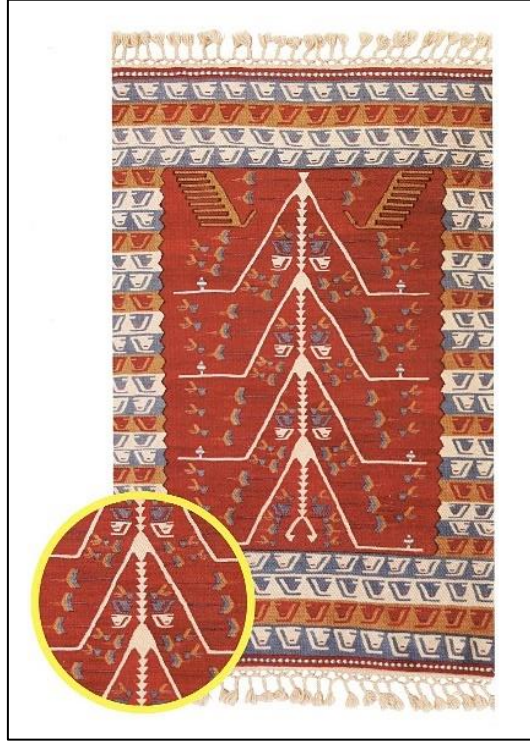
Egemenlik-Vurgu: Kilimin orta zemininde bulunan iki büyük motif egemenlik-vurgu ilkesini sağlamıştır. Tasarımda vurgusunun yapıldığı iki büyük motif kilimin tam ortasına yerleştirildiği için kompozisyonda daha fazla dikkat çekmektedir.

Birlik-Bütünlük: Kilimde tekrarlanan motifler ritmik bir denge kurarak bütünlüğü sağlamıştır. Kilimin zemininde vurgu yapılan iki ana motifin kenarlarındaki boşlukların küçük motiflerle doldurulması da bütünlüğü sağlayarak tasarımı tamamlayıcı olmuştur. Kompozisyonda kullanılan ve tekrar edilen renkler de bütünlüğü sağlamaktadır.

Çeşitlilik: Tasarımda farklı motiflerin bir arada kullanılması çeşitliliği artırarak canlılık kazandırmıştır. Aynı zamanda motiflerde kullanılan renkler tasarımda kendi içinde belli bir ritmik dengeyi sağlayarak çeşitliliği arttırmıştır. Tasarımın dış kenar bordüründe kullanılan yön zıtlığı da çeşitliliği sağlamaktadır.

Armoni-Uyum: Kilimin kompozisyonunda kullanılan motiflerin ölçüleri, biçimleri, boyut ve renkleri bütün olarak değerlendirildiğinde birbirleri ile uyumludur. Tasarımda kullanılan farklı renklerin uyumlu olarak kullanılması da güçlü bir tasarım yaratmaktadır.

Oran-Orantı: Tasarımın zemininde kullanılan iki büyük motif üst üste yerleştirilmiş ve motiflerin alt ve üstüne küçük motiflerle bağlantılar yapılmıştır. Bu bağlantılar zeminde motiflerin orantılı bir şekilde yerleştirilmesini sağlamaktadır. Kilimin kenar bordürleri belli aralıklarla oluşturulmuştur. Bu da kompozisyonda dengeyi sağlamaktadır. Kilimin geneline bakıldığında bütünlük ilkesinin uygulandığı görülmektedir. Bu sebeple tasarımda kullanılan motiflerin boyutları ve renkleri arasında dengeli bir dağılım söz konusu olduğu için oran-orantı ilkesi sağlanmıştır.



Görsel 6: Yörede “Hayat Ağacı” Adı Verilen Kilim (Bayat Kaymakamlığı, t.y.: 33).

Yörede “Hayat Ağacı” Adı Verilen Kilimde Bulunan Tasarım İlkeleri;

Tekrar: Kilimde zemin ve kenar bordüründeki motifler tekrar edilerek kompozisyon oluşturulmuştur. Orta zeminde kilimde kullanılan hayat ağacı motifini tamamlayıcı motifler belli bir düzende tekrar edilmiştir. Kilimin zemininde ve bordürlerinde tam tekrar ilkesiyle oluşturulmuş motifler görünmektedir. Bunun yanısıra aynı motifler de aynı renklerle tekrar edilmektedir.

Ritim: Kilimde zemin ve kenar bordürde tekrarlanan renk ve motifler ritim oluşturmuştur. Kompozisyonda motiflerde farklı renklerin kullanılması simetrik tekrar edilmesi görsel bir hareket kazandırmıştır. Zeminde bulunan hayat ağacı motifinin yanında kullanılan küçük motiflerin yerleştiriliş biçimleri de ritmik bir düzen içerisindedir. Kilimin kenar bordüründeki bir sağa bir sola doğru sıralanmış motifler ritmik bir denge oluşturarak tasarıma hareket kazandırmaktadır.

Zıtlık: Kilimin bordürlerinde kullanılan motiflerin sıralı bir şekilde sağ ve sola doğru yerleştirilmesi tasarımda yön zıtlığını göstermektedir. Kompozisyonda motiflerin zıt yönde yerleştirilmesi tasarıma farklılık ve hareket kazandırmaktadır. Kilimin kompozisyonunda renk zıtlığı (krem rengi-kahverengi, mavi-turuncu) dikkati çekmektedir.

Denge: Kilimde simetrik bir denge söz konusudur. Zeminde bulunan hayat ağacı motifini ve ağaçtaki kuşları simgeleyen motifler ritmik bir denge oluşturmuştur. Kenar bordürlerindeki motiflerin her sırada bir sağa, bir sola dönük oluşturulması da dengeyi sağlamıştır. Kilimde aynı zamanda sıcak-soğuk renklerin bir arada kullanılması da dengeyi sağlayan unsurlardandır.

Egemenlik-Vurgu: Kilimde egemenlik-vurgu orta zeminde bulunan hayat ağacı üzerine odaklanmıştır. Kilimin isminden de anlaşılacağı üzere kompozisyon hayat ağacı üzerine kurgulanmış ve bu motif egemen olmuştur.

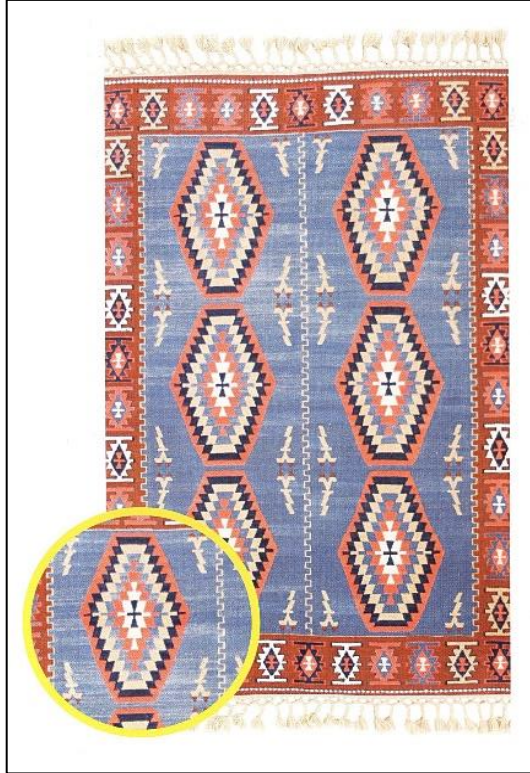
Birlik-Bütünlük: Kilimde tekrarlanan motifler ritmik bir denge kurarak bütünlüğü sağlamıştır. Kilimin bordürlerinde kullanılan motiflerin sağ ve sola doğru yerleştirilmesi tasarımda bütünlüğü ve hareketi sağlamaktadır. Kilimin ortasında bulunan hayat ağacı motifinin tamamlayıcısı olan motifler zeminde ve

kompozisyonda kullanılan, tekrar edilen renkler de bütünlüğü sağlamaktadır.

Çeşitlilik: Tasarımda farklı motiflerin bir arada kullanılması çeşitliliği artırarak canlılık kazandırmıştır. Aynı zamanda motiflerde kullanılan renkler tasarımda kendi içinde belli bir ritmik dengeyi sağlayarak çeşitliliği arttırmıştır. Tasarımın dış kenar bordüründe kullanılan yön zıtlığı da çeşitliliği sağlamaktadır.

Armoni-Uyum: Kilimin kompozisyonunda kullanılan motiflerin ölçüleri, biçimleri, boyut ve renkleri bütün olarak değerlendirildiğinde birbirleri ile uyumludur. Kompozisyonda kullanılan farklı renklerin uyumu güçlü bir tasarım yaratmaktadır. Kenar bordürlerde kullanılan zıt yöndeki motiflerin tekrarı tasarıma farklı bir armoni-uyum kazandırmaktadır.

Oran-Orantı: Kilimde kullanılan motifler ölçülü, düzenli, estetik ve orantılı yerleştirilmiştir. Kilimi çevreleyen kenar bordürleri belli aralıklarla oluşturulmuş ve dengeyi sağlamıştır. Kilimin zemininde bulunan hayat ağacı motifi tasarımın ortasına yerleştirilerek tasarım bu motifin etrafında şekillendirilmiştir. Tasarımda kullanılan tüm motifler orantılı dağıtıldığı için kompozisyonda denge oluşturulmuştur. Kilimin geneline bakıldığında bütünlük ilkesinin uygulandığı görülmektedir. Bu sebeple tasarımında kullanılan motiflerin boyutları ve renkleri arasında dengeli bir dağılım söz konusu olduğu için oran-orantı ilkesi sağlanmıştır.



Görsel 7: Yörede “Otağ” Adı Verilen Kilim (Bayat Kaymakamlığı, t.y.: 34).

Yörede “Otağ” Adı Verilen Kilimde Bulunan Tasarım İlkeleri;

Tekrar: Kilimin zemini iki parçaya bölünmüş ve zemin karşılıklı üç büyük motifin tam tekrarı ile oluşturulmuştur. Zeminde bulunan büyük motiflerin boşluklarına küçük motifler aralıklı tekrar edilmiştir. Dört bir kenarı çevreleyen bordüründe aynı motiflerin tekrarı görülmektedir. Zeminde ve bordürde aynı renkler karşılıklı gelecek şekilde tekrar edilmiştir.

Ritim: Kilimde zemin ve kenar bordürde tekrarlanan renk ve motifler ritim oluşturmuştur. Zeminde bulunan yan yana dizilmiş büyük motifler, bordürde tekrarlanan küçük motifler ritim duygusunu

hissettirmektedir. Kompozisyonda motiflerde farklı renklerin kullanılması simetrik tekrar edilmesi görsel bir hareket kazandırmıştır. Zeminin orta ve iki yanında bulunan zikzak şekilleri kompozisyona ritim katmaktadır.

Zıtlık: Zeminde kullanılan büyük ve bordürdeki küçük motifler zıtlığı oluşturmuştur. Kilimde mavi-turuncu renkler kullanılmıştır ve bu da renk zıtlığını sağlamaktadır. Kilimin tamamında renk zıtlığı bulunduğu için kontrast bir denge söz konusudur. Tasarımda kullanılan zıtlıklar kompozisyonda farklı bir etki yaratarak hareket kazandırmaktadır.

Denge: Kilimde simetrik bir denge söz konusudur. Kilimin kompozisyonu ortadan dikey ve yatay ikiye ayrıldığında her bir parçanın eşit olduğu görünmektedir. Bu şekilde simetrik bir denge sağlanmıştır. Kompozisyona hâkim renkler turuncu ve mavidir. Burada da sıcak ve soğuk renklerin dengesi vardır. Tasarımda kullanılan motiflerin ölçüleri eşit olduğu için de dengeli bir dağılım söz konusudur.

Egemenlik-Vurgu: Kilimin zemininde mavi renk üzerinde kullanılan altı adet büyük motif egemenlik sağlamıştır. Kompozisyonun zemininde bulunan mavi renk tasarımda diğer renklerden daha çok kullanıldığı için renk üstünlüğü sağlamaktadır.

Birlik-Bütünlük: Kilimde tekrarlanan motifler ritmik bir denge kurarak bütünlüğü sağlamıştır. Kilimin zemininde ve bordüründe kullanılan motiflerin dengeli bir şekilde dağılımı bütünlük oluşturmaktadır. Zeminde ve kompozisyonda kullanılan, tekrar edilen renkler de bütünlüğü sağlamaktadır.

Çeşitlilik: Tasarımda farklı motiflerin bir arada kullanılması çeşitliliği artırarak canlılık kazandırmıştır. Kilimin zemininde kullanılan altı adet büyük motif ve zeminin boşluklarında bulunan küçük motifler tasarıma farklılık katmaktadır. Aynı zamanda motiflerde kullanılan renkler tasarımda kendi içinde belli bir ritmik dengelyi sağlayarak çeşitliliği arttırmıştır.

Armoni-Uyum: Kilimin kompozisyonunda kullanılan motiflerin ölçüleri, biçimleri, boyut ve renkleri bütün olarak değerlendirildiğinde birbirleri ile uyumludur. Kompozisyonda renk zıtlığı uygulandığı için renk uyumu kontrast bir denge yaratmaktadır.

Oran-Orantı: Kilimde kullanılan motifler ölçülü, düzenli, estetik ve orantılı yerleştirilmiştir. Kilimi çevreleyen kenar bordürleri belli aralıklarla oluşturulmuş ve dengelyi sağlamıştır. Kilimin zemininde bulunan altı adet birbirine paralel dizilmiş motif belli bir oranda yerleştirilmiştir. Kilimin geneline bakıldığında bütünlük ilkesinin uygulandığı görünmektedir. Bu sebeple tasarımda kullanılan motiflerin boyutları ve renkleri arasında dengeli bir dağılım söz konusu olduğu için oran-orantı ilkesi sağlanmıştır.



Görsel 8: Yörede “*Bitiraklı*” Adı Verilen Kilim (Bayat Kaymakamlığı, t.y.: 35).

Yörede “*Bitiraklı*” Adı Verilen Kilimde Bulunan Tasarım İlkeleri;

Tekrar: Kilimde zemin, iç ve dış kenar bordüründeki motifler tekrar edilerek kompozisyon oluşturulmuştur. Orta zeminde üç büyük pıtrak motifi ve bu motifleri çevreleyen iki bordürün içindeki motifler sıralı bir şekilde tekrar edilmiştir. Kompozisyonda belli aralıklarla renk tekrarları görülmektedir.

Ritim: Kilimde zemin ve kenar bordürde tekrarlanan renk ve motifler ritim oluşturmuştur. Tasarımın ana unsuru olan zemindeki üç büyük motif üst üste, kenar bordürlerin içindeki motifler sıralı bir şekilde yerleştirilerek ritmik bir denge oluşturmaktadır. Kompozisyonda motiflerde farklı renklerin kullanılması simetrik tekrar edilmesi görsel bir hareket kazandırmıştır. Zeminin iki kenarında bulunan tarak motifleri kompozisyona ritim katmaktadır.

Zıtlık: Kilimin kompozisyonda renk zıtlığı (siyah-beyaz, mavi-turuncu, krem rengi-kahverengi) dikkati çekmektedir. Tasarımda kullanılan renk zıtlıkları kompozisyonda farklı bir etki yaratarak hareket kazandırmaktadır.

Denge: Kilimde simetrik bir denge söz konusudur. Kilimin kompozisyonu ortadan dikey ve yatay ikiye ayrıldığında her bir parçanın eşit olduğu görülmektedir. Bu şekilde simetrik bir denge sağlanmıştır. Tasarıma genel olarak bakıldığında kullanılan motif ve renklerin dengeli dağılımı söz konusudur.

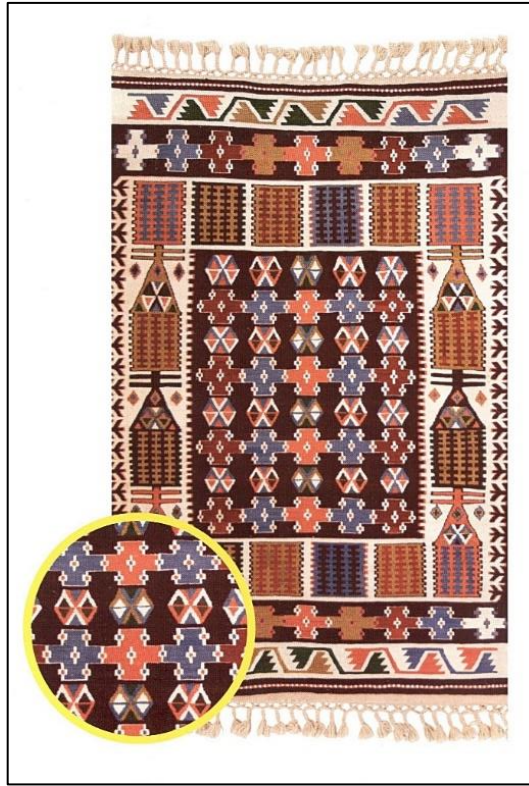
Egemenlik-Vurgu: Kilimin orta zemininde bulunan üç büyük pıtrak motifi egemenlik-vurgu ilkesini sağlamıştır. Tasarımda vurgusunun yapıldığı üç büyük motif kilimin tam ortasına yerleştirildiği için kompozisyonda daha fazla dikkat çekmektedir.

Birlik-Bütünlük: Kilimde tekrarlanan motifler ritmik bir denge kurarak bütünlüğü sağlamaktadır. Kilimin zemininde vurgu yapılan üç ana motifin kenarlarındaki boşlukların küçük motiflerle doldurulması da bütünlüğü sağlayarak tasarımı tamamlayıcı olmuştur. Kompozisyonda kullanılan ve tekrar edilen renkler de bütünlüğü sağlamaktadır. Aynı zamanda kullanılan zıt renkler de bütünlük sağlayarak tasarımda dengeyi oluşturmaktadır.

Çeşitlilik: Tasarımda farklı motiflerin bir arada kullanılması çeşitliliği artırarak canlılık kazandırmıştır. Aynı zamanda motiflerde kullanılan renkler tasarımda kendi içinde belli bir ritmik dengeyi sağlayarak çeşitliliği arttırmıştır. Zeminin iç kenar bordüründe kullanılan zıt renkler de tasarıma çeşitlilik katmaktadır.

Armoni-Uyum: Kilimin kompozisyonunda kullanılan motiflerin ölçüleri, biçimleri, boyut ve renkleri bütün olarak değerlendirildiğinde birbirleri ile uyumludur. Tasarımda uyumlu olarak kullanılan farklı renkler güçlü bir tasarım etkisi yaratmaktadır. Ayrıca tasarımda görsel bütünlük motif ve renklerin tekrar etmesi ile oluşturulmuştur.

Oran-Orantı: Kompozisyonda kullanılan motifler orantılı bir şekilde yerleştirilerek oran-orantı ilkesi sağlanmıştır. Tasarımın zemininde kullanılan üç büyük motif üst üste yerleştirilmiştir. Kenar bordürlerdeki motiflerin kendi içinde orantılı bir şekilde sıralandığı görülmektedir. Tasarımında kullanılan motiflerin boyutları ve renkleri arasında dengeli bir dağılım söz konusu olduğu için oran-orantı ilkesi sağlanmıştır.



Görsel 9: Yörede “Konya Deseni” Adı Verilen Kilim (Bayat Kaymakamlığı, t.y.: 36).

Yörede “Konya Deseni” Adı Verilen Kilimde Bulunan Tasarım İlkeleri;

Tekrar: Kilimde tasarım zemin ve kenar bordür motiflerin belirli şekilde tekrarı ile oluşturulmuştur. Zeminde motifler üst üste ve yan yana gelecek şekilde tekrar edilerek kilimin orta göbeğini, dikey ve yatay motiflerin tekrarı ise kenar bordürleri oluşturmaktadır. Kompozisyonda belli aralıklarla renk tekrarları görülmektedir.

Ritim: Kilimde zemin ve kenar bordürlerde tekrarlanan renk ve motifler ritim oluşturmaktadır. Orta zeminde bulunan üst üste ve yan yana gelen küçük motifler hem renk tekrarı hem de aynı şekillerde olması ritmik bir denge sağlamaktadır. Kilimin alt ve üst kenar bordürlerinde bulunan iç içe geçmiş motifler hem renk hem de hareket bakımından ritim ilkesini zenginleştirerek tasarıma hareket kazandırmaktadır.

Zıtlık: Kilimin kompozisyonunda renk zıtlığı (krem rengi-kahverengi, mavi-turuncu) dikkati çekmektedir. Tasarımın genelinde krem rengi-kahverengi renklerin baskın olduğu görülmektedir. Kontrast

bir denge söz konusudur. Tasarımda kullanılan zıtlıklar kompozisyonda farklı bir etki yaratarak hareket kazandırmaktadır. Kilimin alt ve üst kenar bordürlerinde bulunan iç içe geçmiş motifler hem renk hem de yön bakımından zıtlık ilkesini zenginleştirerek tasarıma hareket kazandırmaktadır.

Denge: Kompozisyona hâkim renkler krem rengi ve kahverengidir. Zıt renklerin bir arada kullanılması kontrast dengeyi sağlamaktadır. Tasarımda kullanılan motiflerin ölçüleri eşit olduğu için de dengeli bir dağılım söz konusudur. Tasarım yukarıdan aşağı ikiye ayrıldığında simetrik bir denge sağlanmaktadır.

Egemenlik-Vurgu: Kilime genel olarak bakıldığında zıt renklerin yoğunlukta kullanıldığı görülmektedir. Tasarıma bu renkler egemen olmaktadır. Kilimde göz motifleri orta zemini oluşturmuştur. Alt ve üst kenar bordürde de bu motifler tekrar edilerek egemenlik-vurgu sağlanmıştır.

Birlik-Bütünlük: Kilimde tekrarlanan motifler ritmik bir denge oluşturmaktadır. Kilimin zemininde vurgu yapılan göz motifleri yan yana ve üst üste dizilerek bütünlük ilkesini sağlamıştır. Kompozisyonda kullanılan ve tekrar edilen renkler de bütünlüğü sağlamaktadır. Aynı zamanda kullanılan zıt renkler de bütünlük sağlayarak tasarımda dengeyi oluşturmaktadır.

Çeşitlilik: Tasarımda farklı motiflerin bir arada kullanılması çeşitliliği artırarak canlılık kazandırmaktadır. Aynı zamanda motiflerde kullanılan renkler tasarımda kendi içinde belli bir ritmik dengeyi sağlayarak çeşitliliği arttırmaktadır. Kilimin genelinde ağırlıklı olarak kullanılan krem rengi-kahverengi renklerin yanı sıra turuncu-mavi tonlar tasarıma çeşitlilik katmaktadır.

Armoni-Uyum: Kilimin kompozisyonunda kullanılan motiflerin ölçüleri, biçimleri, boyut ve renkleri bütün olarak değerlendirildiğinde birbirleri ile uyum içerisindedir. Tasarımda uyumlu olarak kullanılan farklı renkler güçlü bir tasarım etkisi yaratmaktadır. Kompozisyonda görsel bütünlük motif ve renklerin tekrar etmesi ile oluşturulmuştur. Tasarımda zıt renklerin kullanılması kontrast dengeyi sağlayarak armoni-uyum oluşturmaktadır.

Oran-Orantı: Kompozisyonda kullanılan motifler orantılı bir şekilde yerleştirilerek oran-orantı ilkesi sağlanmıştır. Tasarımın zemininde kullanılan göz motifleri yan yana ve üst üste yerleştirilmiştir. Kenar bordürlerdeki motiflerin kendi içinde orantılı bir şekilde sıralandığı görülmektedir. Tasarımında kullanılan motiflerin boyutları ve renkleri arasında dengeli bir dağılım söz konusu olduğu için oran-orantı ilkesi sağlanmaktadır.



Görsel 10: Yörede “Saç Bağı” Adı Verilen Kilim (Bayat Kaymakamlığı, t.y.: 37).

Yörede “Saç Bağlı” Adı Verilen Kilimde Bulunan Tasarım İlkeleri;

Tekrar: Kilimde tasarım zemin ve kenar bordürlerinde bulunan motiflerin belirli şekilde tekrarı ile oluşturulmuştur. Zeminde üç adet kilime adını veren saç bağı motifi üst üste sıralanarak tekrar edilmiştir. Kilimin kenar bordürlerinde bulunan motiflerde belli aralıklarla renk tekrarları görülmektedir.

Ritim: Kilimde zemin ve kenar bordürlerde tekrarlanan renk ve motifler ritim oluşturmuştur. Zeminde üç adet saç bağı motifi üst üste sıralanarak tekrar edilmiş ve ritmik dengeyi sağlamıştır. Kenar bordürlerinde bulunan motiflerde belli aralıklarla renk tekrarları oluşturularak ritim ilkesi sağlanmıştır. Kilimin bordürlerinin başlangıç ve bitiş noktalarına dikey olarak uygulanan tarak motifleri hareket hissi vererek ritim oluşturmaktadır.

Zıtlık: Zeminde kullanılan büyük ve bordürdeki küçük motifler zıtlığı oluşturmaktadır. Kilimde kullanılan siyah-beyaz kontrast renkler renk zıtlığını sağlamaktadır. Tasarımda kullanılan zıtlıklar kompozisyonda farklı bir etki yaratarak hareket kazandırmaktadır.

Denge: Kilimde simetrik bir denge söz konusudur. Kilimin kompozisyonu ortadan dikey ve yatay ikiye ayrıldığında her bir parçanın eşit olduğu görülmektedir. Bu şekilde simetrik bir denge sağlanmaktadır. Kompozisyonda kullanılan renkler de dengeyi sağlamıştır. Kompozisyonun geneli incelendiğinde kullanılan motiflerin yönü, renkleri, oran-orantı birbirleri ile uyumlu görünerek dengeli bir tasarım oluşturmaktadır.

Egemenlik-Vurgu: Kilim deseninde kullanılan saç bağı motifi genç kızların dile getiremediği evlenme isteğini belirtmek amacıyla yapılmıştır (Ölmez, 2005: 101; Urfalı, 2012: 208). Dolayısıyla zeminde bulunan üç adet saç bağı motifi kilimde egemenlik-vurgu ilkesinin göstergesidir.

Birlik-Bütünlük: Kilimde tekrarlanan motifler ritmik bir denge kurarak bütünlüğü sağlamaktadır. Kilimin zemininde vurgu yapılan saç bağı motifleri üst üste dizilerek bütünlük ilkesini sağlamaktadır. Kompozisyonda kullanılan ve tekrar edilen renkler de bütünlüğü oluşturmaktadır. Tasarımın genelinde iç içe geçmiş bordürler ve bordürlerin içinde belli aralıklarla ve renklerle sıralanan motifler bütünlüğü sağlayarak tasarıma hareket kazandırmaktadır.

Çeşitlilik: Tasarımda farklı motiflerin bir arada kullanılması çeşitliliği artırarak canlılık kazandırmaktadır. Aynı zamanda motiflerde kullanılan renkler tasarımda kendi içinde belli bir ritmik dengeyi sağlayarak çeşitliliği arttırmaktadır. Kilimin ortasında bulunan saç bağı motiflerinin farklı renklerde kullanımı da çeşitliliği sağlamaktadır.

Armoni-Uyum: Kilimin kompozisyonunda kullanılan motiflerin ölçüleri, biçimleri, boyut ve renkleri bütün olarak değerlendirildiğinde birbirleri ile uyum içerisindedir. Kompozisyonda uyumlu olarak kullanılan farklı renkler güçlü bir tasarım etkisi yaratmaktadır. Ayrıca tasarımda görsel bütünlük, motif ve renklerin tekrar etmesi ile oluşturulmuştur. Kilimin bordürlerinde kullanılan motifler kendi içinde ve tasarımın genelinde armoni-uyum ilkesini sağlamaktadır.

Oran-Orantı: Kompozisyonda kullanılan motifler orantılı bir şekilde yerleştirilerek oran-orantı ilkesi sağlanmıştır. Tasarımın zemininde kullanılan saç bağı motifleri üst üste sıralanmıştır. Kenar bordürlerdeki motiflerin kendi içinde orantılı bir şekilde yerleştirildiği görülmektedir. Tasarımda kullanılan motiflerin birbiri ile kurduğu boyut ilişkisi de oran-orantı dengesini sağlamaktadır.



Görsel 11: Yörede “Asarcık” Adı Verilen Kilim (Bayat Kaymakamlığı, t.y.: 38).

Yörede “Asarcık” Adı Verilen Kilimde Bulunan Tasarım İlkeleri;

Tekrar: Kilimin zemininde bulunan büyük motifin alt ve üst kısmına ikişerli orta boy motif tekrar edilmiştir. Zeminin motifleri dışında kalan boşluklarda bulunan eğik çizgi şeklindeki motifler belli bir düzen içinde tekrar etmiştir. Aynı zamanda bu motiflerin renk tekrarları görülmektedir.

Ritim: Kilimin zemininde büyük motifin alt ve üst kısmında tekrar edilen motifler renk farklılıkları ile ritim oluşturmaktadır. Zemin motifleri dışında kalan alanda kullanılan eğik çizgi şekilleri kilimin genelinde ritmik hareket yaratmaktadır. Zemin motiflerinin kenar sınırında kullanılan zikzak ve tarak motifleri tasarıma hareket kazandırmaktadır. Kilimde kullanılan büyük göbek motifinin kenarında kullanılan çengel motifleri tekrar edilerek ritim ilkesi oluşturmaktadır.

Zıtlık: Kilimde zemin motifleri dışında kullanılan eğik çizgi şeklindeki motiflerde siyah-beyaz kontrast renkler kullanılmıştır. Zemin sınırlarında kullanılan krem rengi-kahverengi renklerde de zıtlık ilkesi görülmektedir. Kilim dikey ikiye ayrıldığında boşluklarda kullanılan eğik çizgi motifleri ters yönde sıralanmaktadır. Burada da yön zıtlığı görülmektedir.

Denge: Kompozisyonda kullanılan motifler belli bir ölçüde ve oranda tekrar edilmiş ve aynı zamanda renkler ile de denge oluşturulmuştur. Tasarımda hem simetrik hem de asimetric denge kullanılmıştır. Kilimin zemin motifi ortadan dikey ve yatay ikiye ayrıldığında her bir parçanın eşit olduğu görülmektedir. Zeminde simetrik bir denge söz konusudur. Zemin motiflerinin dışında kalan boşluklarda tasarım yatay ikiye ayrıldığında asimetric bir denge oluşturulmuştur.

Egemenlik-Vurgu: Kilimde üstünlüğü sağlamak için zeminde bulunan motiflere vurgu yapılmıştır. Dolayısı ile egemenlik bu motiflerle oluşturulmuştur.

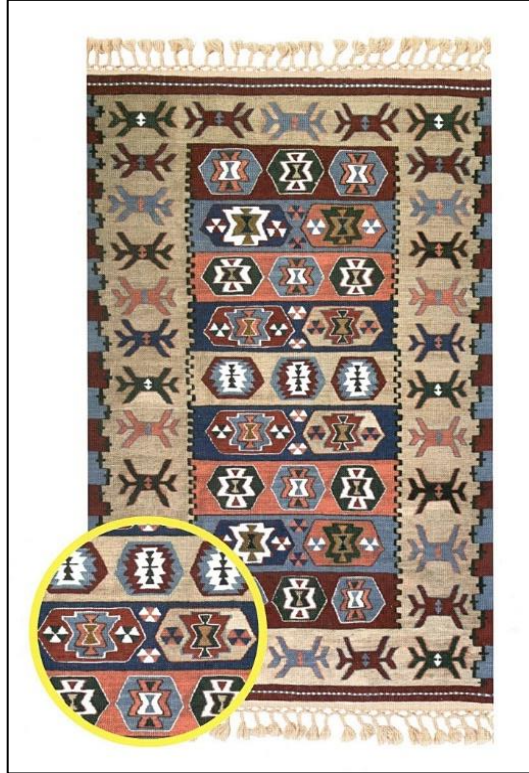
Birlik-Bütünlük: Kilimde tekrarlanan motifler ritmik bir denge kurarak bütünlüğü sağlamaktadır. Kilimin zemininde vurgu yapılan motifler üst üste dizilerek bütünlük ilkesini oluşturmaktadır. Kompozisyonda kullanılan ve tekrar edilen renkler de bütünlüğü sağlamaktadır. Zeminin dışında kalan

boşluklarda bulunan eğik çizgi şeklindeki motifler belli bir düzen içinde tekrar edilerek tasarımın tamamlayıcısı olmuşlardır.

Çeşitlilik: Tasarımda farklı motiflerin bir arada kullanılması çeşitliliği artırarak canlılık kazandırmıştır. Aynı zamanda motiflerde kullanılan renkler tasarımda kendi içinde belli bir ritmik dengeyi sağlayarak çeşitliliği arttırmaktadır. Zeminin dışında kalan boşluklarda bulunan eğik çizgi şeklindeki motifler belli bir düzen içinde tekrar edilerek çeşitliliği sağlamaktadır. Aynı zamanda eğik çizgilerde kullanılan siyah-beyaz kontrast renkler de çeşitliliği zenginleştirmektedir.

Armoni-Uyum: Kilimin kompozisyonunda kullanılan motiflerin ölçüleri, biçimleri, boyut ve renkleri bütün olarak değerlendirildiğinde birbirleri ile uyum içerisindedir. Kompozisyonda uyumlu olarak kullanılan farklı renkler güçlü bir tasarım etkisi yaratmaktadır. Ayrıca tasarımda görsel bütünlük, motif ve renklerin tekrar edilmesi ile oluşturulmuştur. Kilimde kullanılan simetrik ve asimetrik denge tasarımın genelinde armoni-uyum ilkesini sağlamaktadır.

Oran-Orantı: Kompozisyonda kullanılan motifler orantılı bir şekilde yerleştirilerek oran-orantı ilkesi sağlanmaktadır. Tasarımın zemininde büyük motifin alt ve üstüne bulunan motifler belli bir mesafede yerleştirilerek bütünlüğü sağlamaktadır. Kilimde zeminin dışında kalan boşluklarda kullanılan eğik çizgi şeklindeki motifler belli bir düzen ve mesafede tekrar edilerek oran-orantı ilkesini oluşturmaktadır.



Görsel 12: Yörede “Muskalı” Adı Verilen Kilim (Bayat Kaymakamlığı, t.y.: 39).

Yörede “Muskalı” Adı Verilen Kilimde Bulunan Tasarım İlkeleri;

Tekrar: Kilimin zemini yatay bordürlere yerleştirilen farklı motiflerin tekrarı ile oluşturulmuştur. Kompozisyonun dört kenarında bulunan bordürde aynı motifler belli bir renk düzeninde tekrar etmektedir.

Ritim: Kilimin zemin ve kenar bordüründe tekrarlanan renk ve motifler ritim oluşturmaktadır. Zeminde bulunan yatay bordürlerin içlerine yerleştirilen motiflerin farklı renklerde ve biçimlerde olması görsel olarak ritmi oluşturarak tasarıma hareket katmaktadır. Zeminin sağ ve sol yanında bordür sınırında kullanılan tarak motifleri ritim oluşturmaktadır. Kilimin bordüründe kullanılan motiflerin renk düzeni de

ritmik bir denge yaratmaktadır.

Zıtlık: Kilimin kompozisyonunda renk zıtlığı (siyah-beyaz, mavi-turuncu, kahverengi-krem rengi) dikkati çekmektedir. Renk zıtlığı tasarımı monotonluktan kurtarmakta ve kompozisyona bir canlılık kazandırmaktadır.

Denge: Kompozisyonda kullanılan motifler belli bir ölçüde ve oranda tekrar edilmiş ve aynı zamanda renkler ile denge oluşturulmuştur. Tasarımın geneli biçim ve renk açısından incelendiğinde dengeli bir dağılım söz konusudur. Tasarımda zıt renklerin bir arada kullanılması kompozisyonda dengeyi sağlamaktadır.

Egemenlik-Vurgu: Kilimde yatay bordürlere yerleştirilen farklı motiflerin tekrarı ile oluşturulan zemine vurgu yapılmıştır. Zeminde kullanılan motiflerin farklı renklerde tekrar etmesi egemenliği sağlamaktadır.

Birlik-Bütünlük: Kilimde tekrarlanan motifler ritmik bir denge kurarak bütünlüğü sağlamaktadır. Kilimin zemininde vurgu yapılan yatay bordürlere yerleştirilen farklı motifler birbirleri ile bütünlük ilkesini oluşturmaktadır. Kompozisyonun tamamında kullanılan ve tekrar edilen renkler de bütünlüğü sağlamaktadır. Kilimin dört kenarını çevreleyen bordürde motiflerin belli aralıklarla ve renklerle tekrarı ritmik bir denge yaratarak bütünlük ilkesini sağlamaktadır.

Çeşitlilik: Tasarımda farklı motiflerin bir arada kullanılması çeşitliliği artırarak canlılık kazandırmıştır. Aynı zamanda motiflerde kullanılan renkler tasarımda kendi içinde belli bir ritmik dengeyi sağlayarak çeşitliliği arttırmaktadır. Yatay bordürlerin zeminlerinin farklı renklerde kullanılması da çeşitliliği sağlamaktadır.

Armoni-Uyum: Kilimin kompozisyonunda kullanılan motiflerin ölçüleri, biçimleri, boyut ve renkleri bütün olarak değerlendirildiğinde birbirleri ile uyum içerisindedir. Kompozisyonda uyumlu olarak kullanılan farklı renkler güçlü bir tasarım etkisi yaratmaktadır. Ayrıca tasarımda görsel bütünlük motif ve renklerin tekrar edilmesi ile oluşturulmuştur. Kilimde görsel bütünlüğün olması armoni-uyum ilkesinin kullanıldığının göstergesidir.

Oran-Orantı: Kompozisyonda kullanılan motifler orantılı bir şekilde yerleştirilerek oran-orantı ilkesi sağlanmıştır. Tasarımın zemininde tekrar eden yatay bordürlere yerleştirilen motifler belli bir oranda ve aralıklarla yerleştirilmiştir. Kilimin dört kenarını çevreleyen bordürde motifler belli aralıklarla tekrar edilmiştir. Kilimin geneline bakıldığında bütünlük ilkesinin uygulandığı görülmektedir. Bu sebeple tasarımda kullanılan motiflerin boyutları ve renkleri arasında dengeli bir dağılım söz konusu olduğu için oran-orantı ilkesi sağlanmaktadır.



Görsel 13: Yörede “Kütahya Kilimi” Adı Verilen Kilim (Bayat Kaymakamlığı, t.y.: 40).

Yörede “Kütahya Kilimi” Adı Verilen Kilimde Bulunan Tasarım İlkeleri;

Tekrar: Kilim zemin ve kenar bordüründeki büyük ve küçük motiflerden oluşmaktadır. Kilimin en uçtaki alt ve üst iki kenar bordürü eli belinde motiflerinin bir aşağı bir yukarı bakacak şekilde tekrarlanması ile içte yer alan iki kenar bordürü motiflerin sıralı bir şekilde tekrar etmesi ile oluşturulmuştur.

Ritim: Kilimin zemin ve kenar bordüründe tekrarlanan renk ve motifler ritim oluşturmaktadır. Zeminde bulunan büyük göbek motifinin kenarında kullanılan çengel motifleri tekrar edilerek ritim ilkesi görünmektedir. Bordürlerde dikey olarak yerleştirilen farklı motifler ve yatay olarak görünen sıralı aynı motifler tasarıma hareket kazandırarak ritim oluşturmaktadır. Kilimin alt ve üst iki kenar bordüründe eli belinde motiflerinin bir aşağı bir yukarı bakacak şekilde tekrarlanması da tasarıma ritmik bir hareket kazandırmaktadır. Bordürlerin dikey iki kenarında bulunan tarak motifleri kompozisyona ritim katmaktadır.

Zıtlık: Kilimin kompozisyonunda renk zıtlığı (krem rengi-kahverengi, mavi-turuncu) dikkati çekmektedir. Kilimin en uçtaki alt ve üst iki kenar bordüründe eli belinde motifleri bir aşağı bir yukarı bakacak şekilde tekrarlanmıştır. Burada da yön zıtlığı bulunmaktadır. Tasarım genel olarak incelendiğinde kullanılan zıtlıkların hareket etkisi kazandırdığı görülmektedir.

Denge: Tasarım dikey olarak ikiye bölündüğünde simetrik bir denge görünmektedir. Kompozisyonda zıt renklerin kullanılması da dengeyi sağlamaktadır. Kilimin yatay ve dikey bordürlerinde kullanılan birbiri ile aynı olan motiflerin boyutları da aynı şekilde kullanılmıştır. Burada da bir denge söz konusudur.

Egemenlik-Vurgu: Kilimin zemin deseni koç boynuzu ve çengel motiflerinin bir arada kullanılması ile oluşturulmuş ve kompozisyonda vurgu yapılarak egemenlik sağlanmıştır.

Birlik-Bütünlük: Kilimde tekrarlanan motifler ritmik bir denge kurarak bütünlüğü sağlamaktadır. Kilimin zemininde bulunan büyük motifin alt ve üstünde kullanılan çengel motifleri hem zeminin boşluklarını doldurmakta hem de kullanılan motifi bütünleyici özelliğe sahip olmaktadır. Bordürlerde kullanılan motiflerin belli aralıklarla ve renklerle tekrarı ritmik bir denge yaratarak bütünlük ilkesini sağlamaktadır.

Çeşitlilik: Tasarımda farklı motiflerin bir arada kullanılması çeşitliliği artırarak canlılık kazandırmaktadır. Aynı zamanda motiflerde kullanılan renkler tasarımda kendi içinde belli bir ritmik dengeyi sağlayarak çeşitliliği arttırmaktadır. Kilimin en uçtaki alt ve üst iki kenar bordüründe eli belinde motifleri bir aşağı bir yukarı bakacak şekilde tekrarlanarak tasarıma hareket etkisi kazandırarak çeşitliliği zenginleştirmektedir.

Armoni-Uyum: Kilimin kompozisyonunda kullanılan motiflerin ölçüleri, biçimleri, boyut ve renkleri bütün olarak değerlendirildiğinde birbirleri ile uyum içerisindedir. Kompozisyonda uyumlu olarak kullanılan farklı renkler güçlü bir tasarım etkisi yaratmaktadır. Ayrıca tasarımda görsel bütünlük motif ve renklerin tekrar etmesi ile oluşturulmuştur. Kilimde görsel bütünlüğün olması armoni-uyum ilkesinin doğru kullanıldığının göstergesidir. Kilimin alt ve üst iki kenar bordüründe bir aşağı bir yukarı yerleştirilen eli belinde motifleri tasarıma hareket etkisi kazandırarak armoni-uyum yaratmaktadır.

Oran-Orantı: Kompozisyonda kullanılan motifler orantılı bir şekilde yerleştirilerek oran-orantı ilkesi sağlanmaktadır. Tasarımın bordürlerinde motifler belli bir oranda ve aralıklarla tekrar edilmiştir. Kilimin alt ve üst iki kenar bordüründe eli belinde motifleri bir aşağı bir yukarı bakacak şekilde belli bir mesafede tekrarlanmıştır. Kilimin geneline bakıldığında bütünlük ilkesinin uygulandığı görülmektedir. Bu sebeple tasarımda kullanılan motiflerin boyutları ve renkleri arasında dengeli bir dağılım söz konusu olduğu için oran-orantı ilkesi sağlanmaktadır.



Görsel 14: Yörede “Kör Çiçek” Adı Verilen Kilim (Bayat Kaymakamlığı, t.y.: 41).

Yörede “Kör Çiçek” Adı Verilen Kilimde Bulunan Tasarım İlkeleri;

Tekrar: Kilim iç içe tekrarlanmış bordürler ve motiflerden oluşmaktadır. Alt-üst kenar ve iki yan kenar bordürler motiflerin zemin ve kenar bordüründeki büyük ve küçük motiflerden oluşmaktadır. Kenar çerçeve şeklinde bordür birbirlerine karşılık gelecek şekilde aynı renk ve motiflerin tekrar etmesi ile oluşturulmuştur. Bordürlerin içlerindeki motifler aynı ölçülerde tekrar edilmiştir.

Ritim: Kilimin zemin ve kenar bordüründe tekrarlanan renk ve motifler ritim oluşturmaktadır. Zeminde bulunan dikdörtgen form içinde çiçek motifleri birbirine bağlantılı şekilde yerleştirilerek tekrar

edilmiş ve ritim oluşturulmuştur. Tasarımda zeminin kenarında bulunan dört adet kenar bordürünün her birinin içinde aynı motifler tekrar ettirilerek ritim ilkesi sağlanmıştır.

Zıtlık: Kilimin kompozisyonunda renk zıtlığı (krem rengi-kahverengi, mavi-turuncu) dikkati çekmektedir. Kilimin yeşil zemin üzerine bordüründe bulunan krem rengi motifler bir sağa bir sola sıralanmıştır. Burada yön zıtlığı oluşturulmuştur. Tasarımda hem renk hem de yön zıtlıklarının kullanılması kompozisyona hareket ve canlılık kazandırmaktadır.

Denge: Kilimin zemini ve bordürlerinde kullanılan motifler aynı düzende ve aynı ölçüde kullanılmıştır. Kompozisyonda kullanılan renklerin birbirleri ile dengesi ve motiflerin ölçüleri birbirleri ile denge oluşturmaktadır. Tasarım yatay ve dikey olarak bölündüğünde simetrik bir denge söz konusudur.

Egemenlik-Vurgu: Kilimin zemininde ortada içinde üst üste üç tekrar yapılan stilize edilmiş çiçek motifleri bulunan dikdörtgen forma vurgu yapılmıştır. Kilimin yöresel ismi kör çiçektir. Bu sebeple tasarımda egemenlik ve odak noktası çiçek motiflerinin bulunduğu kümelenmiş formlardadır.

Birlik-Bütünlük: Kilimde tekrarlanan motifler ritmik bir denge kurarak bütünlüğü sağlamaktadır. Tasarımda kullanılan motifler ve renkler dengeli bir şekilde yerleştirilmiştir. Ayrıca motiflerin ve renklerin belli aralıklarla tekrarı da ritmik bir denge sağlayarak bütünlük ilkesini oluşturmaktadır.

Çeşitlilik: Kilimin zeminde bulunan dikdörtgen form içinde çiçek motifleri birbirine bağlantılı şekilde oluşturularak tekrar edilmiş ve ritim oluşturularak tasarıma çeşitlilik sağlamıştır. Tasarımda kullanılan farklı motifler çeşitliliği zenginleştirerek kompozisyona hareket ve canlılık kazandırmıştır. Aynı zamanda motiflerde kullanılan renkler tasarımda kendi içinde belli bir ritmik dengeyi sağlayarak çeşitliliği arttırmaktadır.

Armoni-Uyum: Kilimin kompozisyonunda kullanılan motiflerin ölçüleri, biçimleri, boyut ve renkleri bütün olarak değerlendirildiğinde birbirleri ile uyum içerisindedir. Kompozisyonda uyumlu olarak kullanılan farklı renkler güçlü bir tasarım etkisi yaratmaktadır. Ayrıca tasarımda görsel bütünlük motif ve renklerin tekrar etmesi ile oluşturulmuştur.

Oran-Orantı: Kompozisyonda kullanılan motifler orantılı bir şekilde yerleştirilerek oran-orantı ilkesi sağlanmıştır. Tasarımın bordürlerinde motifler belli bir oranda ve aralıklarla tekrar edilmiştir. Bu orantı tasarımda dengeyi sağlamaktadır. Kilimin geneline bakıldığında bütünlük ilkesinin uygulandığı görülmektedir. Bu sebeple tasarımda kullanılan motiflerin boyutları ve renkleri arasında dengeli bir dağılım söz konusu olduğu için oran-orantı ilkesi sağlanmaktadır.

Sonuç ve Öneriler

Ülkemizde el dokumacılığında belirli bir ünü olan Bayat Türkmen kilimleri sanatsal ifadesi ile de farklı bir yere sahiptir. Geçmişten gelen kültür zenginliğini kilimlerine ilmek ilmek işleyen Bayat yöre halkı kilimlerinde duygularını, yaşanmışlıklarını ve mesajlarını ifade etmişlerdir. Afyonkarahisar ili Bayat ilçesinde dokunan bu kilimler Türk Patent Enstitüsünde tescillenmiş olması ve halen yörede dokunmaya devam edilmesi açısından büyük öneme sahiptir.

Bayat Türkmen kilimlerindeki motiflerin her birinin farklı bir anlama sahip olması, kilimlerin hikayeleri, ipliklerinin doğal yünden ve doğal boyalarla boyanarak elde edilmesi yine kilimleri özel kılan özelliklerindedir. Türklerin göçebe hayatında vazgeçilmez bir yere sahip olan en eski el sanatlarından kilimler kullanım kolaylığı, temizliği ve fonksiyonel olmasından dolayı günümüze kadar Anadolu halkının ortak mirası olarak gelmiştir.

Bu çalışmada, Türk Patent Enstitüsü tarafından tescillenerek mahreç işareti almış 14 adet Bayat Türkmen Kilimi tasarım ilkelerinden tekrar, ritim, zıtlık, denge, egemenlik-vurgu, birlik-bütünlük, çeşitlilik, armoni-uyum ve oran-orantı ilkeleri açısından değerlendirilmiştir. Çalışmada, dokuma sanatlarından biri olan kilim dokumalarda tasarım ilkelerinin kullanımı incelenerek, kilimlerde nasıl kullanıldığı açıklanmıştır. İncelenen kilimlerin tamamında bu tasarım ilkeleri bulunmaktadır. Bunun sonucunda, tasarım ilkelerinin diğer plastik sanatlarda olduğu gibi kilimlerde de uygulandığı anlaşılmaktadır.

İncelenen kilimlerin hepsinde bulunan tasarım ilkelerinden tekrar ilkesi, kilimleri oluşturan motiflerin düzenli bir biçimde tekrar ettirilerek uygulanmıştır. Kilimler incelendiğinde tekrar edilen motiflerin kompozisyonda tekdüze olmasını engellemek amacıyla renkleri değiştirilerek belli bir hareket sağlandığı gözlemlenmiştir. Tasarım ilkelerinin birbiri ile bütünleştiği kilimlerde tekrarlar ritmi, hareketi, dengeyi, zıtlığı ve egemenliği sağlamıştır. İncelenen kilimlerde ritim ilkesi, kilimlerin kompozisyonlarında hem motiflerin hem de renklerin tekrar edilmesi ile ritmik bir denge sağlanarak oluşturulmuştur. Kilimlerin zemininde kullanılan farklı boyutlardaki motifler kenar bordürlerinde tekrar edilerek ritmi sağlamıştır. Kompozisyonlarda zıtlık büyük-küçük motiflerin kullanılması, sıcak-soğuk ve zıt renklerin bir arada kullanılması ile uygulanmıştır. Kilimlerin hemen hepsinde simetrik bir denge olduğu gözlemlenmiştir. Yatay-dikey veya düzensiz sıralanan motifler ritmik bir denge oluşturarak kompozisyonlar oluşturulmuştur. İncelenen örneklerin bazılarında hâkim renkler kullanılmış ve bu renkler diğer renklerle birlikte dengelenerek kullanılmıştır. Sıcak-soğuk ve zıt renklerin bir arada kullanılması da kompozisyonlarda dengeyi sağlamıştır. Kilimlerin birçoğu ortadan dikey ve yatay ikiye ayrıldığında her bir parçanın eşit olduğu görülmektedir. Bu şekilde simetrik bir denge sağlanmıştır. Egemenlik ilkesi ise daha çok kilimlerde vurgu yapılmak istenen motiflerin zeminde daha büyük ölçülerde kullanılması ile ya da kilimlere ismini veren motiflerin belli ölçü ve aralıklarla tekrar edilmesi ile verilmiştir. Kilimlerde tekrarlanan renkler ve motifler ritmik bir denge kurarak bütünlüğü sağlamaktadır. Kompozisyonlarda kullanılan farklı motifler ve renkler çeşitliliği zenginleştirerek tasarımlara hareket ve canlılık kazandırmıştır. Kilimlerin kompozisyonlarında kullanılan motiflerin ölçüleri, biçimleri, boyut ve renkleri bütün olarak değerlendirildiğinde birbirleri ile uyum içerisinde olduğu gözlemlenmiştir. İncelenen kilimlerin tamamında motifler orantılı bir şekilde yerleştirilerek oran-orantı ilkesi sağlanmıştır.

Tasarım ilkelerinin kilimlerin kompozisyonlarında bu denli sanatsal bir ifade olarak görünmesi, kilimleri tasarlayıp dokuyan kişilerin kendilerini kompozisyon, renk ve tasarım açısından geliştirmiş olduğunun ispatıdır. İncelenen örneklerde, kullanılan motifler ve renklerdeki uyum kompozisyonlara mükemmel bir şekilde işlenmiştir. Yörelere bulunan bu tarz kilimler tasarımsal açıdan incelenerek literatüre kazandırılmalıdır. Çalışmanın tasarımcılara geleneksel dokumalarla yeni tasarımlar oluşturmak açısından örnek oluşturarak faydalı olacağı düşünülmektedir. Tasarım ilkelerinin doğru ve net bir şekilde uygulanabilmesi bu konuda yapılmış araştırma ve sanatsal değerlerin incelenmesi ile mümkündür. Çalışmanın kilimler ve tasarım ilkeleri konularında araştırma yapacak kişilere katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

Kaynaklar

- ABALI, A. (2020). *Piyale Paşa Camii Çinilerinin Tasarım İlkeleri Açısından Analizi*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü.
- ATALAYER, F. (1994). "*Temel Sanat Öğeleri*". Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları.
- ALAKUŞ, A. O. ve AYDIN, B. (2015). "Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümleri Web Sayfalarına İlişkin Görsel Bir Analiz". *Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi*, Cilt:14, Sayı:53, 1-22.
- BAYAT KAYMAKAMLIĞI. (T.Y.). *Kilim Diyarı Bayat*. Tanıtım Kitapçığı, Afyonkarahisar: Bayat Kaymakamlığı.
- BECER, E. (2011). "*İletişim ve Grafik Tasarım*". (4.Baskı). Ankara: Dost Kitapevi.
- BUYURGAN, S. ve BUYURGAN, U. (2007). "*Sanat Eğitimi ve Öğretimi*". Ankara: Pegem Yayıncılık.
- ÇAĞLARCA, S. (1995). "*Renk ve Armoni Kuralları*". İstanbul: İnkılâp Yayınları.
- ECZACIBAŞI SANAT ANSİKLOPEDİSİ. (1997). Yapı-Endüstri Merkez Yayınları, ISBN: 9757438510, 9789757438519.
- ERZEN, J. (1997). "Yineleme", *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, Cilt 2, İstanbul: YEM Yayın.
- GÜRER, L. (1990). "*Temel Tasarım*". İstanbul: İTÜ Yayınları.
- GÜVEN, H. N. (2022). "Burdur Yöresi Ölümlük-Dirimlik Dokumalarının Tasarım İlkeleri ile Yorumlanması". *SDÜ ART-E Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi*, Cilt15, Sayı 29, 171-194.

- ÖLMEZ, F. N. (2005). “Bayat İlçesinde Kilimcilik ve Üretilen Kilimlerin Bazı Teknolojik Özellikleri”. *Millî Folklor*, Yıl 17, Sayı 66, 90-104.
- ÖZSOY, V. ve AYAYDIN A. (2016). “*Görsel Tasarım Öge ve İlkeleri*”. Ankara: Pegem Akademi Yayıncılık.
- ÖZTUNA, H. Y. (2007). “*Görsel İletişimde Temel Tasarım*”. İstanbul: Tibyan Yayıncılık.
- SÜMER, F. (1992). “Bayat”. *İslam Ansiklopedisi*, 5. Cilt, Türkiye Diyanet Vakfı.
- ŞEMİN, M. E. (2019). *Gördes, Milas, Eşme, Bayat Dokumacılarında Halı ve Kilimin Kültürel Yeri*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- UÇAR, T. F. (2004). “*Görsel İletişim ve Grafik Tasarım*”. (3. Baskı). İstanbul: İnkılap Yayınevi.
- URFALI, A. (2012). *Bayat Tarihi*. Ankara: Bayat Belediyesi.
- YÜCEL, Ş. (2018). “Tasarım İlkeleri Açısından Bir Yörük Halısının Analizi”. *Kırıkkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, Cilt 8, Sayı 1, 87-106.

İnternet Kaynakları

- URL-1: <https://ci.turkpatent.gov.tr/cografisi-isaretler/detay/37892> (Erişim: 12.06.2022)
- URL-2: <https://ci.turkpatent.gov.tr/sayfa/co%C4%9Frafisi-i%C5%9Faret-nedir> (Erişim: 07.07.2022)
- URL-3: <https://ci.turkpatent.gov.tr/Files/GeographicalSigns/1d2ef270-496c-495b-b9a6-b089628a6985.pdf> (Erişim: 09.06.2022)
- URL-4: <https://www.bayat.bel.tr/tarihce> (Erişim: 09.06.2022)
- URL-5: <https://sozluk.gov.tr> (Erişim: 10.06.2022)
- URL-6: <http://www.bayat.gov.tr/kilimlerimiz> (Erişim: 10.06.2022)

MÜZİKAL TİYATRO YAZIMI VE YAPIM HAZIRLIKLARI ÜZERİNE BİR ÇALIŞMA: “SACİDE NİNE’NİN SİHIRLI BASTONU”

Selda ERGEN* & Tan TEMEL** & Turan SAĒER***

Öz

Müziğin anlatım olanaklarıyla desteklenen bir tiyatro çeşidi olan “muzikal tiyatro”, İtalyan operasına karşı London, West-End’de üretilmiş bir öykü anlatım biçimidir. Müzikal tiyatro daha sonra New York, Manhattan bölgesinde Broadway caddesinde ve civarında yer alan tiyatro ve konser salonlarında gelişim göstermiş, turne geleneğinin etkisiyle öncelikle İngilizce konuşulan ülkelerde, daha sonra dünya genelinde yayılmıştır. Operadan en büyük farkı, ses ustalığının değil, oyunculuğun ilk önem sırasında olmasıdır. Oyuncudan mükemmel bir ses performansı beklenmez. Buna karşın öykü anlatımının oturduğu zemin müziktir. Müzik repertuarı operada olduğu gibi klasik eserlerden değil daha popüler olan eserlerden oluşturulmaktadır. Müzikal tiyatrodaki oyunculuk ve beden performansı ön plandadır. Mekân ve kostüm tasarımı operanın aksine abartıdan uzak, öyküye hizmet eder niteliktedir. Oyuncu, içinde olduğu hüznün veya sevinç gibi duygusal durumları monologlar veya tiradlar ile değil söylediği şarkısı ile seyirciye aktarır. Bu özellikleri ile müzikal tiyatro anlatım biçimi, dramatik kurgusu ve sunum şekliyle konvansiyonel tiyatro yaklaşımından da ayrılmaktadır. Bu makalede, müzikal tiyatronun doğuşu ve tarihsel gelişimi ile ilgili genel bir bilgi verilirken, Yıldız Teknik Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi Müzik ve Sahne Sanatları Sanatta Yeterlik Programı tez projesi olarak hazırlanan “Sacide Nine’nin Sihirli Bastonu” isimli özgün müzikal tiyatro eseri üzerinden bir müzikal tiyatro prodüksiyonunun hazırlık aşamaları incelenir ve bu tür bir hikâye anlatımında, metin-söz ve müzik işbirliğiyle temanın nasıl şekillendiği ile birlikte besteleme süreçleri de ortaya konur. Metin, şarkı sözleri ve müziğini Selda Ergen’in yazdığı “Sacide Nine’nin Sihirli Bastonu” isimli eser müzikal tiyatro alanının ülkemizdeki gelişimine katkı sağlamak amacıyla hizmet eder. Projenin yazım aşamasında, Türk izleyicisinin anlatılan öyküyle ve oyun kişileriyle rahat iletişim kurabilmesi için tüm dramatik ve müzikal unsurlara özen gösterilmiştir. Metinde geleneksel olarak nesilden nesile geçmiş olan söylemlere, hepimizin aşına olduğu davranış kalıplarına ve müzikal olarak bize tanıdık gelen ezgilere dikkatli bir şekilde yer verilmiştir. Kullanılan bu unsurların, oyunun ana temasının izleyici tarafında hemen kavranmasına ve benimsenmesinde önemli bir etken olacağı düşünülmektedir. Oyun T.C. Devlet Opera ve Balesi bünyesinde, 2022/2023 sezonunda sahnelenmek üzere onay beklemektedir.

Anahtar Kelimeler: Müzikal, Bestecilik, Tiyatro, Prodüksiyon, Sahne

* Öğrenci, Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat ve Tasarım Fakültesi Müzik ve Sahne Sanatları Sanatta Yeterlik Programı, seldaergenmusica@gmail.com

** Doç. Dr., Yıldız Teknik Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi, Müzik ve Sahne Sanatları Bölümü Dans Ana Sanat Dalı, ttemel@yildiz.edu.tr

*** Prof. Dr., Yıldız Teknik Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi, Müzik ve Sahne Sanatları Bölümü, trnsager@gmail.com

A PROJECT ON MUSICAL THEATHER WRITING AND PRODUCTION PREPARATION: “GRANDMA SACIDE AND HER MAGIC CANE”

Abstract

Musical theatre, which is a type of theater, supported by the narrative possibilities of music, is a form of storytelling produced in West-End, England against Italian opera. Musical theater later improved in theaters and concert halls located on and around Broadway in New York, Manhattan, and spread first in English-speaking countries, then throughout the world, with the influence of the touring tradition. The biggest difference from opera is that acting, not voice mastery, is of primary importance. A perfect sound performance is not expected from the player. On the other hand, the ground of storytelling is music. The musical repertoire is composed of more popular works, not classical works as in opera. Acting and body performance are at the forefront in musical theatre. The venue and costume design, unlike opera, is far from exaggeration and serves the story. The actor expresses his emotional states such as sadness or joy with his song, not with monologues or tirades. With these features, musical theater differs from the conventional theater approach with its narrative style, dramatic setup and presentation style. In this article, while a general information about the birth and historical development of musical theater is given, the preparation steps of a production will be examined via the original musical theater work "Sacide Nine's Magic Cane", which was prepared as a thesis project of Yıldız Technical University Art and Design Faculty Music and Performing Arts Proficiency in Arts Program, and how the theme was shaped in this kind of storytelling with the collobaration of text-lyrics and music are also exposed as well as the composing processes. The work named "Sacide Nine's Magic Cane", whose text, lyrics and music were written by Selda Ergen, serves the purpose of contributing to the development of the field of musical theater in our country. During the writing phase of the project, attention was paid to all the dramatic and musical elements so that the Turkish audience could easily communicate with the story told and the characters of the play. In the text, the discourses that have traditionally been passed down from generation to generation, the behavioral patterns that we are all familiar with, and the melodies that are musically familiar to us are carefully included. It is thought that these elements used will be an important factor in the immediate comprehension and adoption of the main theme of the play by the audience. Play is awaiting approval to be staged in T. R. Mersin State Opera and Ballet within in the season 2022/2023.

Keywords: Musical, Composition, Theatre, Production, Stage

Giriş

Müzikal tiyatro, bir öyküyü seyircisine çoklu anlatıcılarla aktarma olanağına sahip müzik zeminine inşa edilmiş bir tiyatro türüdür. Öykünün aktarılmasında müzik, kelimeler, şarkı sözleri, müzik dışı sesler, hareketler, danslar, dekor, kostüm, ışık, makyaj, aksesuar gibi sahne unsurları, müzisyenler ve şarkıcı oyuncular tam bir iş birliği içinde birbirini destekler.

“Müzikal güldürünün kökeni İngiliz Balad Opera' dır. Balad Opera, on sekizinci yüzyılın başlarındaki “duygusuz”, biçimci İtalyan operasına bir protesto olarak ortaya çıkmıştır” (Nutku, 1990: 85-86). Ciddi, ağırbaşlı şarkılı konuşma burada yerini güldürülü günlük konuşma biçimine ve popüler şarkılara bırakmıştır. Müzikal tiyatroya ilk örnek olarak metnini ve şarkı sözlerini İngiliz şair John Gay’in yazdığı, şarkılarını Pepusch’un tamamladığı, düzeltmelerini ve yapımcılığını Frederic Austin’in üstlendiği “Dilencinin Operası”¹ verilebilir.

Müzikal, opera ya da operet değildir. Opera kökünü eski Yunan tragedyasından (Katharsis)² alıp bunu şarkıcının ustalığını sunabileceği ezgilere dayalı müzik zeminine yerleştirir. Opera İngilizler’e göre Katolik İtalya’nın müziğidir. Bu nedenle Protestan İngiltere için rahatsız edici olmuş olabilir. Ülkenin VIII. Henri’ den itibaren mezhep ayırımından dolayı verdiği savaşlar düşünüldüğünde müzikal ile operanın durumu daha anlaşılabilir bir hale gelebilir. Her ne kadar erken Barok bestecisi Henry Purcell ve daha sonra Haendel geleneksel Batı müziğini İngiliz halkına tanıştırmış olsa da bu müzik türü Avrupa modası olarak görülüp dışlanmıştır. Geleneksel Batı Müziği repertuarına baktığımızda bu açıkça görülmektedir. Terminoloji İtalyanca, Almanca ve Fransızca terimlerden oluşurken, İngilizce terimlere neredeyse hiç rastlanmaz. Ayrıca ülkede Klasik Batı müziğine yönelmiş besteci sayısı da oldukça azdır.

Kısa adıyla müzikal, İngiltere’de üretilip Amerika ve diğer sömürge ülkelerine turne düzenlenerek, İngilizce konuşulan ülkelerde yayılmıştır.

Sanayi devrimiyle birlikte her şeyin satılabilir olması gerektiği anlayışına müzik de dahil edilmiştir. Bunun için Tin Pan Alley’de³ siyahilerin müzik ve dans gereçleri ile batı müziğinin⁴ majör ve minör dizileri bir araya getirilerek, Amerikan popüler müziği kurgulanmıştır. Müzikal tiyatro popüler müzik üzerine kurulduğundan Amerikan müzikallerinin İngiliz müzikallerinden farklılık göstermesi doğaldır. Amerikalı besteci Kern’in oyun dili ve müzik kimliği konusunda İngilizler ile Amerikalılar arasında fark yaratmak istemesi de bu tiyatro türünün Amerika’da kendine özgü bir nitelik kazanmasının yolunu açmıştır.

“Daha çok melodramatik sahneleri içeren, duyguyu ön plana alan müzikli güldürüler, ABD seyircisi tarafından tutulunca bu tür çeşitli yönlerde doğru gelişmiştir. Bunların kimi folklorik öğeleri kullanmış, kimi güncel, bireysel sorunları ele almıştır. Amerikan müzikli güldürüsünün belli başlı yazar ve bestecileri arasında Richard Rodgers ve Oscar Hammerstein, Loewe ve Lerner, Kurt Weill, Andrew Lloyd Webber, Tim Rice en önemlileridir” (Nutku, 1990:85).

Müzikal, tiyatronun güldürü kolundan ilerleyen bir türdür. Kısaca “zihinsel ya da ruhsal arınma” olarak adlandırabileceğimiz Katharsis,

“... insanın bütünlüğünün ve insan idesinin kaybedildiği durumu hissettiren tragedyadır. Trajik olanın bize öyküyle birlikte sunulduğu yer de tragedyadır. Katharsis bu trajik öykünün sunulmasında yatar; sanatsal yaratmanın koşuludur. Örneğin, müzik hem Platon’un hem Aristoteles’in önerdiği bir arınma yöntemidir... Peters’in Antik Yunan Terimleri Sözlüğü’nde... müzik (mousike) aracılığıyla etki altına alınan ruhun arınışı, yani ruhu ahenkli hale getirmek suretiyle arındırmadır” (Can, 2006: 67, 62).

Topluma bir anlamda etik ve ahlak eğitimi vermeyi misyon edinmiş Antik Yunan Tiyatrosu seyirciye nefes aldırma amacıyla sahnelerin aralarına güldürülü kısa oyunlar yerleştirmiştir. Zamanla tiyatronun ikinci türü olan comedia bu şekilde doğmuştur.

Müzikal tiyatro oyununun diğer güldürü çeşitlerinden en büyük farkı sağlam bir olay örgüsüne (plot) sahip olmasıdır. Müzikal tiyatro yapısını oluştururken operetten, dolayısıyla operadan ve tragedyadan destek almıştır.

“Komedyanın öğretici yanı ağır basar. İnsanların yanlış ve gülünç yanlarını eleştirdiği için seyirciyi yumuşak bir yolla etkiler. İnsanların zayıf yanlarını güldürerek gösterdiğinden eleştiriler seyirciye sevimli

gelir” (Nutku, 1990: 65). “Sacide Nine’nin Sihirli Bastonu” adlı müzikal tiyatro oyunu işlediği konuyu seyirciye güldürü çerçevesi içinde fark ettirmeyi tercih eder. İzleyici üzerinde içinde bulunduğu yeni günlük hayat hakkında farkındalık yaratılmak istenir. Ruhu elinden alınmak istenen insan, uzaktan yönetilen bir dijital köleye dönüştürülme tehlikesiyle karşı karşıyadır. Yeni dünya düzeninde teknoloji, Halide Edip’in de “Maske ve Ruh” adlı oyununda söz ettiği gibi mutlu eden değil, meşgul eden, insanı gerçek hayattan mahrum bırakan, sosyal bağları koparan bir icat olarak kullanılmaktadır. Ancak bütün bunlar olup bitirken, dijital dünyanın sunduğu sözde kolaylıklarla gözü boyanan insan, mutlu olduğuna inandırılır. Her geçen gün herkes biraz daha ötekine benzemekte, kendisine ve yakın çevresine yabancılaşmaktadır. Bu durum oyunda Anne karakteri üzerinden ortaya konur. Bu karakterin zıttı olarak Sacide Nine karakteri ise eğer kendi izin vermezse, sistemin bir insanı asla bozamayacağını temsil eder.

Oyun, bazı sahnelerde edebiyat akımlarından gerçeküstücülük hareketine özgü fantastik karakterler ile izleyiciyi bilinçdışı bir yolculuğa davet eder. İzleyici içinde bulunduğu yaşam biçimini, alışkanlıklarını, beklentilerini, tercihlerini sorgulamaya başlayarak, kendisini, yakın çevresini ve dünyanın durumunu anlamlandırmaya çalışır.

“Sacide Nine’nin Sihirli Bastonu” özgün bir müzikal tiyatro oyunudur. Oyun kişileri bakımından Anadolu’yu, konu ve teknoloji açısından ise yazıldığı dönemin özelliklerini yansıtır. Yazarın gelecek nesillerin anlaması için yarattığı öykü Ortadoğu, kapitalizm ve emperyalizm ilişkilerini kendi anladığı kadarıyla yorumlamasına dayanır. Müzikal, müzik kompozisyonu ve dansa yaklaşımıyla da alışlagelmişin dışına çıkmayı hedefler.

Bu makalede, Yıldız Teknik Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi, Müzik ve Sahne Sanatları Sanatta Yeterlik Programı bitirme projesi olarak hazırlanan “Sacide Nine’nin Sihirli Bastonu” isimli müzikal tiyatro eseri üzerinden müzikal tiyatronun tarihsel gelişimi, ülkemizdeki gelişimi ve yapılan çalışmalardan örnekler ile bir prodüksiyonun hazırlık aşamaları anlatılacaktır. Anlatılan öyküde konunun metin-şarkı sözleri ve müzik iş birliği içinde nasıl şekillendiği ve müzik açısından hazırlık süreçleri incelenecektir.

1. Müzikal Tiyatronun Tanımı ve Tarihsel Gelişimi

Müzikal, edebiyat⁵ ve müzik olmak üzere en az iki farklı yapının iç içe geçmiş olduğu bir tiyatro türüdür. Burada dans da şüphesiz büyük önem taşır. Koreograf öykünün anlatımında dramaturg ve besteci ile iş birliği içindedir.

İki yapıdan biri olan dramatik kompozisyon, müzik kompozisyonundan önce gelir. Çünkü metin, müzik kompozisyonu için gereken malzemeyi üretecektir. Besteci ve yazar aynı kişi ya da farklı iki kişi olabilir. Burada eserin iki koldan birlikte yürümesi de mümkündür. Yazarlar bütüne ait parçaların eskizlerini birbirinden bağımsız üretip daha sonra bunları birleştirmek üzere bir araya gelebilirler. Burada esnek bir çalışma disiplini söz konusudur.

Dramatik kompozisyonu açısından müzikal, tiyatronun güldürü⁶ kolundan ilerlemiştir. Güldürünün kaynağına baktığımızda, Antik Tiyatrodan bu yana trajediden sonra gelen ikinci dramatik tür olduğunu görürüz. “...Komedya, tragedyanın seyirci üzerindeki gerilimini biraz olsun dağıtmak için yazılmaya başlandı... Tragedyayı, melodramı ve farsı bir kenara ittiğimizde geriye kalan hemen her tür komedyanın kavramının içine girer” (Nutku, 1990: 55-56, 60, 62).

Katharsise hizmet eden tragedyanın tam aksi olan commedia, günlük yaşama dair konuları işler. Bunu da tragedya gibi ciddi ve ağırbaşlı bir üslubun dışında halkı yönetenleri taşlama, hiciv, uyaklı konuşma, ince-kalın şakalar, açık saçık göndermeler, gülünç taklitler gibi güldürü unsurlarını kullanarak yapar. Herkesin birlikte söylediği güncel şarkılar, bilinen ezgiler de tüm bunlara eşlik eder. Bu bağlamda, müzikal tiyatronun bir diğer adı da müzikal güldürüdür.⁷

“...Tragedya nasıl tapınaktan tiyatroya geldiyse, komedyada halk eğlencelerinden tiyatroya atlamıştır... Komedyada sözcüğünü Comos ve Oidia sözcükleri oluşturmuştur. Comos, halk, cümbüş, curcuna, hatta köy anlamına gelir. Oidia ise ezgi... Böylece, komedyada curcuna ya da halk ezgisi anlamına da gelir” (Nutku, 1990: 55-56, 60, 62).

Öykü ve olay örgüsü tragedyanın kalbidir. Önem sırasında olay örgüsü8 oyun kişilerinden9 önce gelir.

Yaklaşık yüz otuz yıl süren bu yapının harcında vodvil, burlesk, minstrel show gibi popüler eğlence türlerinden başka kökü tragedyaya dayanan opera ve onun türevi olan operet de bulunur. J. Offenbach’ın 19. yy’da Fransız seyircisi için ürettiği Johann Strauss, Franz Lehar ve Francisco Alonso gibi bestecilerle olgunlaşan operet10, olay örgüsünü tamamlama aşamasında müzikal tiyatroya destek vermiştir. Bununla birlikte besteci ve yazarların daha çok seyirci çekmek için çeşitli denemeler yapması da müzikal tiyatronun gelişim sürecinde bir gelenek haline gelmiştir. Örneğin “... müzikal komedi, komik opera biçimlerine güncel müzik ve dramatik malzemenin sokulmasıyla ve vodvil ile müzikholün birbirinden tamamen farklı öğelerinin birbirine bağlanarak dramaya dahil edilmesi gibi çeşitli denemelerden ve çabalardan sonra ortaya çıkmıştır” (TNGD, 1980: 453).

Müzikalin anadile, halkın konuşma diline ve güncelliğe dayanan ilkesi, kendini ilk olarak metin, karakter ve kostümdeki yaklaşımlarda gösterir.

“...Örneğin Edward Harigan ve Tony Hart, 1876 yapımı Mulligan Guard müzikalinde karakter olarak Amerikalı işçi sınıfını kullanmıştır. Yine benzer şekilde eski Britanya müzikal komedisi “Our Miss Gibbs”i yıllar sonra sahneye koyarken, müzikal komedinin temelini oluşturan güncel olma şartı gereği oyundaki karakterlerin daha çağdaş ve tanıdık olması için kostümler günün modasına uygun hale getirilmiştir. Örneğin dekorda dramatik mekân olarak, o çağda henüz inşa edilmemiş olan The White City Stadiumu’nun kullanılması gibi uyarlamalar yapılmıştır” (TNGD, 1980: 455).

Müzikalin inşasında geldiği son nokta için kısaca “Güncel ve pop müzik tarzlarının dramatik bir yapı içinde birleştirildiği, içinde şarkı ve dans parçalarının (numara/sayılarının) yer aldığı, 20. yy. Batı müzikal tiyatrosunun temel biçimidir” (TNGD, 1980: 453) diyebiliriz.

Borroff’a göre (1984), müzikal, gelişimini daha çok ragtime ve jazz gibi eski popüler tarzların etkisinde kalarak tamamlamıştır. Zaman içinde pop müzik öğelerinin keşfi tiyatral sunumlardaki yenilikler ve konuların dramatik açıdan genişlemesiyle birlikte olgunlaşmıştır. Yeni müzikal yapı, Britanya müzikal güldürüsünün eski örneklerinden Gaiety ve Daily’den11 kalma art arda getirilmiş parçalarla bütün oluşturma formülü yerine sağlam bir olay örgüsüne sahip öyküyü popüler şarkı tarzlarıyla birleştirmek ve bu karmadan dengeli bir bütün oluşturmak yönünde ilerlemiştir.

Popüler müzik tarzlarındaki değişimler de gerek müzikalin tınısının gerekse operet biçimlerinin güncellenmesi için gereken malzemeyi sağlamaktadır.

“Müziğin kendisine yeni bir ivme kazandırmak için yeni popüler şarkı tarzlarının geliştirilmesi gerekiyordu. Bu noktada ragtime gibi siyahi müzik keşifleri tıkanan yolu açmıştır. Örneğin “In Dahomey” (1902 New York, 1903 Londra) adeta cakewalk12’un reklamının yapıldığı bir prodüksiyon olmuştur. Cakewalk bazı temsillerle Avrupa’ya, oradan da operetlerin içine sızmıştır” (TNGD, 1980: 455).13

Müzikali müzik kompozisyonu açısından ele aldığımızda dramatik kompozisyondaki karmaşık yapı burada da karşımıza çıkar. Hem geleneksel opera benzeri bir müzik akışı, hem popüler müziğin farklı tarzlardaki şarkılarıyla örülmüş bir bütün söz konusudur. Tek bir bestecinin ya da şarkı yazarının bu işin içinden çıkması oldukça zordur diyebiliriz. Bu durumu G. Verdi’den hem opera orkestrasının öyküyü destekleyecek müziğini yazması hem de reggae tarzında birkaç şarkı yazmasını beklemeye benzetebiliriz. Broadway, besteci ve şarkı yazarlarından oluşan bir müzik ekibi14 kurmayı tercih etmiştir.15 Hatta armoniyi bir besteci16, orkestrasyonu bir diğer besteci17 yaparak18 yazma sürecini iş bölümü ile hızlandırma yoluna gitmişlerdir.

Müzikal tiyatro oyununu, dramatik kompozisyonun temel alınarak, klasik ve popüler müzik kompozisyonun gereçleriyle harmanlandığı bir oyun türü olarak ifade etmek mümkündür. Daha önce de belirtildiği gibi müzikal tiyatro yapısını oluştururken Offenbach’ın Fransız seyircisi için ürettiği operet formülünden dolayısıyla operadan destek almıştır. Operanın antik Yunan tragedyasını müzikle birleştirmek hareketinden doğduğunu göz önüne alarak, müzikal tiyatronun da bu bağlamda tragedyaya temelli olduğunu

söyleyebiliriz. Belki de müzikal ile opera- operet benzerliklerinin akıl karıştıran bir nedeni de yapısında birden fazla kök barındıran müzikal tiyatro türünün köklerinden birinin de tragedya olmasıdır. Müzikal tiyatronun diğer güldürü türlerinden ayrılmasının en büyük farkı budur. Tüm güldürü çeşitlerinde olduğu üzere taşlama, hiciv, kalın ya da ince espriler yapısında mevcuttur.

Müzikalin ciddi konulu uzun operaya¹⁹ bir tepki olarak ortaya çıkan operetle bir diğer benzerliği de hafif, eğlenceli bir öyküye sahip oluşu, ya da kolay anlaşılır müzikler içermesi olabilir. Ancak müzikalin işlediği konular zamanla genişlemiştir. Operetin öykü sınırlarıysa bellidir. Ayrıca operetin hitap ettiği seyirci kitlesi²⁰ seçkinler iken müzikal doğrudan halk için yazılmış olsa da seçkin izleyici kitlesi tarafından da ilgi görmektedir. Müzikal tiyatro barındırdığı müziklerin güncel olması nedeniyle “yaşayan” bir oyun ise operet 19. yy. Fransa’sını yansıması bakımından “Antik”tir. Zaten ezgi yapısı olarak da operet, operadan evrilmiş bir türdür. Müzikalin ezgileri ise tiyatronun güldürü kolundan ilerlediği için halkın içinden çıkan herkesin aklında kalan popüler ezgilerdir.²¹

“Şarkıların gücü öyle büyüktür ki Disney 1980’de bunu fark ederek karanlığa gömülme üzere olan uzun metrajlı canlandırma sinemasını şarkılarla yani müzikallerle kurtarmıştır. Başarıyı yakalayan animasyon müzikaller daha sonra tekrar sahneye taşınmıştır. Hem sahne hem de sinema için memnun edici sonuçlar ortaya koymuştur” (Rosky, 2017).

Bilinen bir prodüksiyonu farklı bir ortamda sunma fikri televizyon dizileri olarak da karşımıza çıkmaktadır. Görüldüğü üzere müzikal tiyatronun yapısı her ortamda yeni ürün verme olanağı sunmaktadır. Bununla birlikte müzikal tiyatronun özellikle “sadece İngilizce konuşulan” ülkelerde filizlenip kök salmasına gösterilen özen de dikkat çekicidir. İngiltere, bir ada ülkesi olup Avrupa’ya kara bağlantısının bulunmayışı, 19. yy. da Avrupa ile ilişkilerinin bozulmasından sonra kendi ulusal müzik kimliğini oluşturmaya başlamış olması, kendisini kendi dilini konuşan ülkelerle dünyadan izole etmiş bir zihniyetle karşı karşıya olduğumuz düşüncesini doğurmaktadır.

Müzikal tiyatronun müzik tarzı için karakteristik bir İngiliz ve Amerikan müziğidir demek yanlış olmaz.

Ne kadar korunmaya çalışılsa da kültür mizacı gereği etkileşime açıktır. Buna dayanarak, yeni müzikallerin yeni müzik türlerini denemek isteyen bestecilerle birlikte değişebileceği de hesaba katılmalıdır. Örneğin İngiliz Milletler Topluluğu’ndan (eski sömürgelerden) gelen göçle birlikte ortaya çıkan reggae ve bhangra gibi etkisi büyük müzik türleri yeni üretilecek olan müzikallerde yerini alabilir.

İngiltere’nin Doğu sömürgesi olan Hindistan’da da müzikal tiyatro oyunları sahnelenmektedir. Buna 2018 yılında İstanbul’a turne yapan Taj Express müzikali örnek olarak gösterilebilir. Müzikal tiyatro bir İngiliz mührü olma yolunda ilerlemekte olsa da ortaya koyduğu müzik ve dans kimliği melezleşme yolundadır denilebilir.

“Bir insanın tutkusunu ve başka bir insanın dehasını konu alan müzikal, dünyanın en üretken film endüstrisinin sırlarını ve sihirlerini sahneye taşımaktadır. Yönetmenliğini Bollywood’un ünlü ismi Shruti Merchant’in üstlendiği prodüksiyonun baş döndüren koreografisi ise başarısı birçok ödülle taçlanan Vaibhavi Merchant’a aittir. Bu renkli şova, Akademi Ödüllü besteci A.R. Rahman’ın eserlerinin yanı sıra, Hindistan’ın dikkat çeken bestecileri Salim & Sulaiman Merchant ve Monty Sharma’nın da parçaları eşlik etmektedir” (Diren Sanat, 2018).

İngiltere ve ABD, müzikal tiyatro repertuarını oluşturan iki lider ülke olarak öne çıkar. Diğer ülkeler onlardan etkilenecek ürün vermiş, Almanya ve sonrasında İtalya da müzikal tiyatro türüne ilgi göstermiştir. 2000’li yıllarda Hollanda, Brezilya, Fransa, Kanada ve Rusya’da da bu alanda başlayan yeni girişimler görülür (Almada, 2015). Eğlence şirketlerinin kurulmasıyla alana katkı sağlayan bu yeni ülkelerin kendi özgün ürünlerini verme süresinin yaklaşık on beş yıl olduğu görülmektedir. Kendi seyirci kitlesini oluşturmak, özgün yapıtların CD kayıtlarını gerçekleştirmek, müzikal tiyatro müzik ödülleri geleneğini başlatmak gibi birçok çaba gerektiren bu yeni oluşum sürecinde İngiltere ve Amerika’dan prodüksiyon ihraç etmek önem taşır.

İngilizce’ nin sahip olduğu ses yapısı da adeta popüler kültürle bütünleşmiş gibidir. Örneğin orijinal dili Fransızca olan Bizet’in “Carmen” operası İngilizce söylendiğinde kulağa gelen ilk etki klasik operanın birdenbire müzikal tiyatroya dönüşmesidir.

2. Ülkemizde Müzikal Tiyatro

Türkiye’de güldürü türleri arasında en çok tanınan kabaredir. İspanyolca “renkli çanak” anlamına gelen “...cabaretta, şarkılar, danslar, skeçler, monologlar, diyaloglar vb. kısacası tasarlanan eleştiri için ne gerekiyorsa onu sahneye getiren renkli bir karışımdan oluşur. Türkiye’de ilk kabare, yabancılar tarafından 1906’da İstanbul’da açılıp, 1910’a kadar çalışmalarını sürdüren ‘Cotocloum`dur” (Nutku, 1990: 84). Ancak Türkiye’nin ilk gerçek Kabare tiyatrosu, 1962’de, İstanbul’da Haldun Taner’in öncülüğünde açılmıştır. Taner daha sonra 1967/68 tiyatro döneminde “Devekuşu Kabare Tiyatrosu” adını verdiği sürekli topluluğu kurmuştur. Bu tiyatro daha sonra etkinliğini Metin Akpınar-Zeki Alasya ikilisi yönetiminde sürdürmüştür. Devekuşu Kaberesi’nin açılışından sonra kısa süreli birkaç Kabare tiyatrosu daha açılmıştır. Bunlar “Üç Maymun (Rıfat Ilgaz)”, “Çuvaldız (Necati Cumalı)”, “Marko Paşa Kabare Tiyatrosu” (Aziz Nesin) `dir.

Müzik zeminine inşa edilmiş, operadan evrilen operet de Leon Hancıyan, Dikran Çuhacıyan, Muhlis Sebahattin, Asaf Kardeşler, Rey Kardeşler, Halk Opereti Topluluğu’ndan Naşit, Karaca ve Sururi Aileleri ve Haldun Dormen ile Anadolu’da varlığını sürdürmüş özgün eserlerin yazıldığı halk tarafından rağbet gören bir tür olmuştur.

Geleneksel Batı müziği türlerinin Anadolu’da yer bulması Tanzimat Dönemi’nde başlar. Cumhuriyet Dönemi’nde masaya yatırılıp üstünde ciddi olarak düşünülecek kadar önemli konular arasına katılır.

Geleneksel Türk tiyatrosu da aynı durumdadır. Ancak opera ve operet, armoni, çok seslilik, Türk Beşleri’nin Avrupa’ya gönderilmesi vb. girişimlerin arasında müzikal tiyatro hiçbir şekilde yer almamış, kimsenin İngiltere ya da Amerika’ya gönderilmesi düşünülmemiştir. Yeni kurulmakta olan Türkiye’nin popüler olana değil de klasik olana yatırım yapmayı uygun görmüş olduğu söylenebilir. Bu durumun Osmanlı İngiliz ilişkilerinin tarihte pek dostça olmadığı için olabileceği düşünülse de İtalya’nın bu türe gösterdiği ilgiyi göz önüne aldığımızda daha çok Birleşik Krallığın mahremiyetini korumakta kararlı olduğu ihtimali üzerinde durmak gerekir. İngiltere, müzikal tiyatronun yayılması konusunda İtalya’nın ve sonra Fransa ve Almanya’nın operanın yayılması konusunda gösterdikleri heyecanı göstermez.

Yaklaşık yarım asır sonra Haldun Dormen ve Haluk Bilginer kendi olanaklarıyla bu ülkelere giderek müzikal tiyatro türünde kendilerini yetiştirmiş ilk sanatçılarımızdır.

Konusu Anadolu’da bir çadır kumpanyasının assolist arayışı ve bir köy ağasının assoliste aşkı ile gelişen komik olayları içeren “Hisseli Harikalar Kumpanyası”nın Haldun Dormen’in yazıp yönettiği, 1980 yapımı ilk Türk müzikali olduğunu söyleyebiliriz. Şarkı sözlerini Çiğdem Talu, müziklerini Melih Kibar, düzenlemelerini ve müzik yönetmenliğini Esin Engin’in yaptığı prodüksiyonda Erol Evgin, “Her Böyle Kal” ve “Söyle Canım” şarkıları gibi daha sonra pop müziği parçaları olarak popüler olacak şarkılarla oyuncu kadrosunda yer alır. Müzikal, 13 Haziran 2009 tarihinde Broadway’de sahnelenen ilk Türk müzikalidir. Yönetmenliğini Gülçin Hatıhan, yapımcılığını İbrahim Yazıcı, koreografisini Korhan Başaran, müzikal direktörlüğünü Onur Selçuk’un üstlendiği yapımda pop sanatçısı olarak Burak Kut yer almıştır. Besteci ve orkestra şefi Kıvanç Tepe’nin müzik düzenlemelerini yaparak senfonik orkestraya uyarladığı müzikal, Devlet Opera ve Balesi repertuarına alınarak, ilk defa 2019 yılında Şahan Gürkan’ın yönetmenliğinde Samsun Devlet Opera ve Balesi’nde sahnelendi (Vikipedi, “Hisseli Harikalar Kumpanyası”).

Dormen’in 1984’te Egemen Bostancı’nın yapımcılığını üstlendiği ikinci müzikali ise “Şen Sazın Bülbülleri”dir. Dormen’in 1985’te sahneye koyduğu ve otuz yıl boyunca aralıksız ve genellikle kapalı gişe oynayan “Lüküs Hayat” adlı oyunu ise bir operettir. Eserin müzikleri Türk Beşlerinden biri olan Cemal Reşit Rey’e aittir. Ülkemizde müzikal tiyatro ile operet terimlerinin hala birbiri yerine kullanılması bu iki farklı türün hala yeterince anlaşılmamış olduğunu göstermektedir.

Tanzimat Döneminde başlayan ancak Cumhuriyet Dönemi’ne uzayan müzikte devrim, büyük olasılıkla Atatürk’ün “çağdaş olun” sözünün “Avrupalı olun” sözüyle karıştırılması üzerinedir (Gizlenen

Atatürk Belgeseli, 2006). Türk müziği radyolardan yasaklanmıştır. Bu kararın başında Ziya Gökalp ve Türk Beşleri bulunur. Avrupalı olmak için yasaklanan geleneksel Türk tiyatrosu ve Türk müziği, sahip olduğumuz edebi ve müzik türlerin ayıklanıp yerleştirilememesi, tiyatronun beklenen olgunluğa ulaşamaması, müzikte özgün kimliğin oluşturulamaması sonucu yüzyıl sonra dinleyicinin şaşkınlığı ile kendisini gösterir. Tiyatro halkın aynasıdır. Tiyatronun gelişiminin durması o toplumda bir şeylerin yolunda gitmediğini düşündürülebilir. Kültür ve sanat siyasi araçlar arasında yer almamalı, acil durumlarda korunacak miraslar olarak saklanmalıdır. Müzikal tiyatrodaki Türk kimliğine özgü yeni bir yapı inşa edebilmek için müzikten başlayıp Bartok ve Saygun'un kaldığı yerden araştırmalara devam etmeliyiz. Bu düşünce müziğimizin gelişimi için bizi harekete geçirecek yeni bir güç olabilir. Orta Asya Türklerinin müziğinde var olan doğayla kurulmuş organik bağın etkisini Anadolu'ya ve oradan da uluslararası müzik platformuna taşımamızın Türk müzik kimliğini oluşturmada önemli olduğu düşünülmektedir.

“Hisseli Harikalar Kumpanyası” bünyesinde barındırdığı Türk eğlence türlerini, tanıdık güncel ezgileri ve esprileri bir araya getirerek hafif de olsa bir olay örgüsüne sahip ilk Türk müzikalidir diyebiliriz. H. Dormen'in yazıp yönettiği 1980 yapımı çalışma, müzikal tiyatronun neredeyse tüm özelliklerini yansıtmaya rağmen şarkıların rastgele seçilmiş olması, temayı destekleyecek şarkı sözlerinin üzerinde durulmamış olmaması ve sadece seyirciyi eğlendirme hedefli olması nedeniyle müzikal tiyatro tarihinin ilk yıllarını yansıtır. Yapısı günün müzikallerine göre oldukça primitiftir. Oysa bu tarihte The Phantom Of The Opera, Cats, Les Misérables gibi yapımlar ortaya konmuştur. Buna rağmen Broadway sahnelerine kadar ilerlemeyi başarmış, Samsun Devlet Opera ve Balesi'nin repertuvarına alınmıştır.

İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı'nda açılan Müzikal Tiyatro Bölümü'nde de ders vermiş olan Dormen, bu alana emek vermiş en önemli isimdir. Bu alanda yol almaya devam etmek, özgün Türk müzikal tiyatrosunu kurmak, geliştirmek, özgün eserler ortaya koymak için kurumsal bilinç oluşturulması önerilmektedir.

Günümüz Türk tiyatro yazarları ve oyuncularının da müzikal tiyatroya pek sıcak baktığı söylenemez. Oyunun müzik zeminine inşa edilmesi, onları belki de bu türden uzak tutmaktadır. Bunun nedeni, bir müzikal tiyatro eserinin üretilmesi için dramatik kompozisyon gereçleriyle müzik kompozisyon gereçlerinin iç içe geçmiş olarak bir bütün oluşturması gerektiği ve bunun bilinen tiyatro yazarlığı ve bestecilik eğitimlerinden daha farklı bir eğitim gerektirdiği olabilir.

Müzikalin yazım aşamasında var olan sorun sahne üstü performansında da kendini göstermektedir. Burada tiyatro oyuncularından, opera/operet oyuncularından beklendiği kadar dans etme ya da şarkı söyleme becerilerini geliştirmeleri beklenmemektedir. Benzer şekilde opera sanatçılarından da oyunculuk yönlerini fazlasıyla geliştirmeye ihtiyaçları yoktur. Müzikal tiyatrodaki oyuncunun iyi dans etmesi de beklenir. Ayrıca şarkı söylerken sesinin eğitilmiş olmasından çok iyi şarkı söylemesi eserin kalitesini arttıracaktır. Edinilen tecrübeler sonucu, bu durum için de bir çözüm bulunmuş, topluluğa ünlü bir şarkıcı dahil etme formülü ortaya çıkmıştır. Bu formül aynı zamanda bilet satışlarını da olumlu yönde etkiler. Unutmamak gerekir ki devlet destekli klasik türlerden farklı olarak özel şirketlerin üstlendiği popüler türlerde eserin yaşaması satış grafiğine bağlıdır.

Tüm anlatıları bir araya getirirsek müzikal tiyatro oyunculuğu için farklı bir eğitim programının hazırlanması gerektiği sonucunu çıkarmaktayız. Ülkemizde ilk olarak 90'lı yılların başında Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Devlet Konservatuvarı bünyesinde Müzikal Tiyatro Bölümü açılıp, 1996 yılında kapatılmıştır. İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı yarı zamanlı olarak sertifika programı açmıştır. 2018 yılında tam zamanlı olarak lisans eğitimine başlamıştır. 2020 yılında Bahçeşehir Üniversitesi konservatuvar bünyesinde Müzikal Tiyatro tam zamanlı ve yarı zamanlı eğitim programı açmıştır. Tüm bu gelişmeler müzikal tiyatronun Türkiye'de gelişimi için umut vericidir. Kurumların uyguladıkları müfredat, alanında donanımlı eğitmenlere yer vermeleri, ortaya koydukları prodüksiyonlar ise sonucu etkileyecektir. Var olmaları kadar yaşayan okullar olmaları önemlidir.

Coğrafyamızda müzikal tiyatronun gelişimini anlamak için Borroff 'un 1984 yılında yaptığı tanımlama mercek altına almak yerinde olacaktır. Bu tanımda yazar “müzikal komedinin tek bir kökü olmayıp genel olarak köklerinin komik operaya ve operete, müzikhole, minstrel şovlara, vodvil ve burleske uzandığını

söyleyebiliriz” der. Tanımda sözü geçen müzikal tiyatronun bütün bileşenleri aslında İngiltere ve Amerika’nın sanat ve eğlence alışkanlıklarıdır. Bunların Osmanlı müzik, tiyatro ve eğlence anlayışında mâni, destan, semai, şarkı, incesaz, kanto, sirtaki, rembetiko, zeybek, ortaoyunu, gölge oyunu, cambazlık, hokkabazlık gibi isimlere karşılık geldiğini söyleyebiliriz.

Saray eğlencelerinden biri olan ciddi konulu operalar, 1789 Devrimi’nden sonra ortaya çıkan yeni asiller topluluğunun talepleri üzerine geliştirilen operet, Avrupa ve Amerika’da olduğu gibi, Osmanlı topraklarında da önemli seyirci kitlesi oluşturmayı başarmıştır. İtalyanlar ve Ermeniler’in alana gösterdikleri ilginin büyüklüğü, ayrıca padişahların desteklemeleri sonucu olarak, Cuhacıyan’dan Cemal Reşit Rey’e kadar süren uzun bir zaman dilimi içinde ürün verilmiş bir tiyatro biçimi olarak karşımıza çıkmaktadır.

Sadece müziğin değil tiyatronun da kendi içinde gelişmesi, müzikal tiyatroyu doğrudan etkileyen bir etkidir. Türklerin Orta Asya’dan yanında getirdikleri kopuz, davul, gırtlak müziği, özgürlük dolu ezgileri, etkileyici türküleri halen müziğe dahil olamamıştır. Ancak cumhuriyet öncesi geleneksel tiyatroya katkıları büyüktür. Kültürlerini yansıttıkları gölge oyunu, orta oyunu, meddahlık Türklerin Osmanlı topraklarına getirdikleri önemli bir zenginliktir. Bunları meydanlarda, çadırlarda, kahvehanelerde, köy odalarında icra ederlerdi.

“...Meddahlık, Osmanlı’da seyir sanatının esası sayılır... Osmanlı coğrafyasında âdeta gezici kütüphane görevi görerek; ortak kültürün oluşmasına ve yayılmasına büyük katkı sağlar. Halk hikâyeleri, destanlar, dinî hikâyeler hep bunlar vasıtasıyla ülkenin en ücra köşelerine kadar ulaştırılır. Meddahların taklide dayalı hikâye anlatma tarzları okuma yazma bilmeyen halkın yoğun ilgisini çeker ve halkın genel kültürü böylece ortak bir zemine oturur” (Töre, 2009: 2187-2189).

Anadolu kendiliğinden var olan büyük bir zenginliğe sahipken, din ve sosyal baskılar nedeniyle, Türk (men)ler, müziğe ve tiyatroya uzun yıllar seyirci kalmışlardır. Osmanlı zamanında müzikli tiyatro (opera ve operet) ve müziği şekillendiren, Anadolu’da zaten var olan gayri müslim Osmanlı vatandaşları ve İtalyanlardır. Anadolu’ya sonradan dahil olmuş olan Türk (men)ler, aksak ritimleri dışında Cumhuriyet’e kadar bu gelişime katılmamıştır. Türk müziği olarak adlandırılan mevcut müzik, Yunan, İran, Musevi (Arap), İtalyan, Arnavut, Laz ve Çingene gibi etnik kökenli halk şarkıları ve çalgılarının harmanıdır diyebiliriz.²²

3. Yeni Nesil Özgün Türk Müzikali: “Sacide Nine’nin Sihirli Bastonu” Yazım Aşaması

Bir oyun metninin yazım aşaması sahnelenme sürecine kadar dönüşüme açık bir oyun alanı gibidir. “Yazmak, yeniden yazmaktır” (Arıcı, 2020: 326) yazarların eser yazımına başladıkları zaman benimsemeleri gereken ilk durum olabilir.

“Yazdığına asla âşık olma, çünkü gerekirse onu kesip atmalısın” öğüdü eklendiğinde, yazma sanatının emek ve sabır ile kendi içinde yoğunlaşan bir yolculuk olduğunu söyleyebiliriz. Arıcı’nın da dediği gibi, “masaya oturup, tek seferde bir oyun metnini bitireceğinizi asla düşünmeyin. Oyun metninin sahne sahne, birim birim işlemeniz gereken bir doku olduğunu hatırlayın. Bu yüzden, doğru deseni bulana dek söküp yeniden örmeyi de öğrenmemiz gerekiyor” (Arıcı, 2020: 323-326).

“Sacide Nine’nin Sihirli Bastonu” metni de defalarca yeniden yazılmıştır. Yaklaşık dört yıl ve her gün en az 4-5 saatlik bir mesai gerektiren oyun metninde vurgulanmak istenen mesaj şarkılarla desteklenmiştir. Şarkının mesajı iletmenin en kısa yolu olduğu düşünülerek, “ekranı kapat, hayata yeni bir hareket kat. Hayat yaşamak için var” adlı şarkı, oyunun mesajını ileten en önemli şarkı olarak tasarlanmıştır.

Oyun, anlatı bakımından çocukların anlayacağı, içerik bakımından ise ebeveynlere seslenen bir yapıdadır. Bu nedenle ailece birlikte seyredilebilecek bir oyun olarak sahnelenmesi planlanmıştır.

Projenin hazırlıkları 2018 yılında başlamıştır. Çalışma yazarın kendi gözlem ve deneyimlerinden ortaya çıkmış özgün bir eserdir. 21. yy. in sosyo-politik, sosyo-ekonomik değişimleri ve hızlı gelişen teknolojilerin toplumların davranış ve iletişim özelliklerine etkilerinden yola çıkılarak kavramsal alt yapısı oluşturulmuş ve yazarın kendi deneyimleri ile şekillenmiştir. Eserin ilk ana temasının oluşturulmasının ardından karakterler belirlenerek, müziklerin bestelenme süreçleri ve diğer sahne unsurlarının eklenmesi ile eser sahnelenmeye uygun hale getirilmiştir.

Oyunun Dramatik Kompozisyonu

Eserin ana konusu, gizli öykü, öykünün üzerine kurulduğu kavramlar, görünen öykü, ana konuyu destekleyen yan konular ve bu konuların kahramanları olarak ortaya çıkan oyun kişileri, olay örgüsü, olay örgüsünün farklı bir sıralamayla anlatıldığı sahne akışı olmak üzere dramatik kompozisyon ayrıntılı olarak uzun bir çalışma gerektirmiştir. Ancak dramatik yapıdaki bölümler tam olarak saptandıktan sonra müzik kompozisyonuna geçilebilmiştir. Oyunun ana konusu, çağımızı simgeleyen ‘ekran’ ve bu ekranın içine ‘sıkışmış insan’dır. “Ekran bağımlısına dönüşen insanlığı bu durumdan çıkarmak için birileri bir şey yapmalıdır” öngörüsü ile dramatik kompozisyon şekillenmektedir.

Gizli Öykü:

“Sacide Nine’nin Sihirli Bastonu” “aile, çocuk, ekran, telefon, tablet, ekran bağımlılığı, kültür emperyalizmi, bireysel kimlik, ekran diyeti” olmak üzere dokuz kavram üzerine kurulmuş bir öyküyü anlatır.

Oyun başarıya odaklanmış, çok çalışan bir baba, reklamların ve trendlerin kurbanı, kimlik arayışında bir anne ve bütün bu kargaşanın ortasında ilgisiz kalmış çocuklardan kurulu bir aileye odaklanır. Bu ailede herkes mutsuzdur. Ancak hiçbirisi neden mutsuz olduğunu, hayatlarında neyin eksik olduğunu tam olarak anlayamamaktadır. Görünürde her şey neredeyse yolundadır. İşlerden dolayı eve yardımcı olamayan baba, daha ucuz olur düşüncesiyle, eşine yeni çağın yardımcıları olarak tablet ve telefon hediye eder. Ancak kısa bir süre sonra tablet ve telefon, ev halkını birer bağımlı köleye dönüştürür.

Çağımızın içinde bulunduğu durum yönetildiğimiz sistemin kurgusudur. Oyun bu sistem kurucularının kimler olduğunu, onların tuzaklarından kurtulmanın yollarını arar.

Genç Doktor Aş ve eski toprak Sacide Nine, aileyi hapsedikleri ekranlardan kurtaran iki kahraman olarak karşımıza çıkar. Aslında kötü kalpli olmayan telefon ve tableti (bilgisayarı) kullanmayı bir düzene oturtup tekrar insan dostu hale getirirler. İnsanlığı mutlu ediyoruz diye meşgul edip uyutan İstilacı Karınca ve Altın Böcek’in çirkin oyunu böylece bozulur. Herkes sonunda kendini bulur, hayata döner ve mutludur. Sacide Nine’nin bastonuyla tanışan karınca ve böcek, bir daha kendilerine ait olmayan hiçbir şeye el uzatmamayı öğrenmişlerdir. Unutacak olurlarsa bastonun sesi her şeyi hatırlamaları için yeterlidir.

Eserin Görünen Kısa Öyküsü:

İstilacı Karınca ve Altın Böcek’in aralarında yaptıkları anlaşmaya göre Altın Böcek herkesi uyutacak, bunun karşılığında karıncanın ele geçirdiği dünyayı alacaktır. Karıncanın kazancıyla, herkes uyurken, yeryüzünde dilediği yeri daha rahat istila edebilmek olacaktır.

Bunun üzerine Altın Böcek, insanları yakalayıp bir kafesin içine tıkmanın yolunu aramaya başlar. Aklına birden parlak bir fikir gelir: İnsan “meraklı” bir varlıktır. Her şeyi bilmek ve her şeyden haberdar olmak ister. Onları bu sayede kandırır, kısıklı yakalayabilirim diye düşünür. Hayaline ulaşmak için iletişim ve bilişim araçlarını kötü niyetle kullanacaktır. Tablet Adam ve Telefon Kadın’ı üretir. İnsanları bunlarla oyalayıp uyuşturur ve sanal dünyanın parmaklıkları ardına hapseder.

Yan Konular ve Oyun Kişileri

Sacide Nine, yeni icatlar karşısında kendini kaybetmeden, “saygın bir şahsiyet olarak yaşamak” isteyen Türklerin Anadolu’daki resmini temsil eder. Türk toplumu annelerin yönlendirmeleriyle şekillenen büyüklere saygının önemli olduğu bir yapıdadır. “Aklını başına toplamak” ya da “kendine gelmek” gibi büyüklerimizin nizama giden yolu unutanlara hatırlatma yaptığı araçlardan biri olarak baston oyunda önemli bir aksesuar olarak yerini alır.

Halide Edip’in modern dünya karşısında insanın özünü koruması gerektiğini işaret edip Nasreddin Hoca’nın türbesindeki “... etrafı tamamen açık eski türbenin kapısında asılı duran koca kilidi görünce insan bu zihniyetin ... bütün pencere ve kapılarını dünyaya açmış bir ruhun kendine mahsus bir köşesi olduğunu ilan eden bir sembol (Karaca, 2013: 13-38) olarak yaptığı yorum dikkat çekicidir. Sacide Nine’nin Sihirli Bastonu’nda, “yeniliğe açık ol, ancak onu kullan, kölesi olma”, diyerek Sacide Nine karakteri, Nasreddin Hoca gibi, yeni nesil için yol gösterici bir pusula olarak karşımıza çıkar.

Kendi içinde bütünlüğü olan yan öyküler ayrıca üretilip ana metne dahil edilmiştir. Ana temayı besler nitelikteki bu öyküler yazılırken oyunun eksik olan kişileri de birer birer ortaya çıkmıştır. Mesajlar ana metni destekleyen şarkılarla iletmeye çalışılmıştır. Bu aşamada diyaloglar şarkıda kullanılmak üzere şarkı sözüne dönüştürülerek gerekli konuların altı çizilmiştir.

Oyunun ilk metni oluşturulduktan sonra, İzmir Devlet Opera ve Balesi’nin (İZDOB) baş rejisörü Mehmet Ergüven’in değerli görüşleri alınarak metin son haline getirilmiştir.

Projenin yazım aşamasında, Türk izleyicisinin anlatılan öyküyle ve oyun kişileriyle rahat iletişim kurabilmesi için tüm dramatik ve müzikal unsurlara özen gösterilmiştir. Kullanılacak müzik gereçlerinin seçiminde bulunduğumuz coğrafyayı yansıtmayı, ancak evrensel platformun dışında kalmaması gerektiği doğrusu, anlatılan öykünün özünü ters düşmemesi gerektiği gibi kriterler dengeleri kurarken belirleyici olmuştur.

Dramatik Yapıdaki Bölümler

Nutku’ ya göre,

“Önce öykü ya da konu (Mitos) ile olay dizisi (plot) arasındaki farkı görmek gerekir. Öykü, başlangıcı ve sonu belli olmayan, istediği kadar uzatılabilen bir şeydir. Oysa Aristoteles, tragedyanın tanımında olay dizisinden söz ederken başlangıç-orta-sonu zorunlu görür. Başlangıcı, ortası ve sonu olan olay dizisi oyunun yapısını kurar; başka deyişle bu ozanın ya da yazarın yarattığı bir şeydir. Yazar, olay dizisini kendi saptar ve oyunun gelişimini bir bütünlüğe oturtur” (1990: 38-39).

Olay dizisini ortaya çıkaran temel öğeler “*serim- önseme (ip uçları/foreshadowing), problem- çatışma (Düğüm) – doruk noktası – final (çözüm) olarak sıralanır*” (Göktaş, 2010: 153-154).

Buna göre Sacide Nine’nin Sihirli Bastonu’ nda anlatılmak istenen öykü, aşağıdaki olay örgüsüne göre düzenlenmiştir.

Serim:

Tuhaf Hemşirenin Falı / Karınca ve Böceğin Anlaşması

Doktor Aş ve Maymunlar

Akıllı Adam ve Karısı

Önseme / İpuçları:

Akıllı Adam ve Karısı

Problem:

Parmaklıklar Ardında

Çatışma / Düğüm:

Tehlike Çanları

Sinsi Plan Tik Tak

Doruk Noktası:

7/24 Kulübü

Kariyer Basamakları

Yalnız Çocuğun Gözyaşları

Final / Çözüm:

Doktor Aş ve Sacide Nine İş Başında / Çirkin Oyunu Bozma Vakti

Baston Sen Nelere Kadirsin

Eserin kuruluşunda oyun kişileri olay örgüsünden sonraki sırada yer alır.

Temel Kişiler:

Parla (Kız): Yedi yaşında, büyümüş de küçülmüş bir kız.

Özgür Adam (Oğlan): On yaşlarında, basketbol dışında başını ekrandan kaldırmayan bir çocuk.

Tablet Adam-Canemen: Biraz sihirbaz ya da büyücü gibi, ürkütücü bir çekiciliği olan Tablet Adam, bir enerji avcısı. Siyah-beyaz giyinmeyi seviyor. İnce yapılı, bilgileri ezberlemiş, ancak akıllı değil.

Telefon Kadın-Zamanyiyen: Genç, şişman, ancak atletik, kulakları her yerde, meraklı, sevimli bir kadın. Gerektiğinde şarkı söyler, haber okur, oyun oynar, fotoğraf çeker, dedikodu yapar, fatura öder, alışveriş yapar vb. En sevdiği zaman dilimi yemek zamanı.

Sacide Nine: Yetmiş yaşlarında esprili, neşeli, gençlerle dost olmayı bilen bilge bir kişi. Konuşma temposu ne yavaş ne hızlı. Teknolojik gelişmeleri takip etse de kullanmada seçici davranan, sorgulayan, tartan eski toprak bir kadın. İktidar sahibi bir anne.

Doktor Aş: Genç, yakışıklı, bekar, idealist doktor. Atasözlerini öğrenmeyi ve kullanmayı seviyor. Alanında yeni deneyler yapmaktan, yeni çözümler üretmekten çekinmeyen bu kişi, şifayı kimyasallarda değil doğada aramaktan yana. Yaşlılardan öğrenilecek çok şey olduğunun farkında.

İkinci Kişiler:

Anne: Kendisiyle meşgul olmaya her şeyden daha hevesli, moda ve reklam kurbanı güzel, genç kadın, isteklerine bir türlü fırsat bulamadığı için durumundan yakınan çaresiz biri. Ailenin işleriyle tek başına başa çıkmakta zorlanıp ağlayan bir kişiliğe sahip ve çabuk kandırılabilen bir yapısı var.

Baba: Şişman, genç adam, uzun kravatını boynundan asla çıkarmayan, elindeki çantayı başının altına yastık yapan bir iş insanı. Önemli biri gibi görünmeye çalışıyor, ama yarım akıllı, şaşkın, cimri biri.

İstilacı Karınca: Başkasına ait olana göz diken, onu ele geçirmek için yalandan iyilikler vadeden kibar bir beyefendi görünümünde merhametsiz haydut. Sarışın, fit, kendinden emin, güler yüzlü, soğuk bir tip. Dans etmeyi seviyor.

Altın Böcek: Duygu sömürsünü iyi bilen, kurnaz, açgözlü esmer tüccar, yakalanmamak için kılık değiştirip gizlenmek maharetine de sahip. Altına karşı büyük bir zaafı var.

Yan Kişiler:

Hemşire (Şarkıcı-oyuncu): Halktan bir kız, iyi bir izdivaç peşinde, evde kaldı kalacak yaşlarda. Tuhaf bir saç modeli ve doktorun ilgisini çekmek için ürettiği makyajı var.

Fincan Cini (Balet-solo dansçı): Agresif orta yaşlı bir erkek cin.

1. Maymun Batuga (Balet-solo dansçı)- Savaşçı
2. Maymun Şakacı (Balet-solo dansçı)- Şakacı
3. Maymun Bonibon (Jimnastikçi-kız- solo dansçı)- Sevimli

Maymunlar korusu, Dans Topluluğu, Müzik Topluluğu / Orkestra olmak üzere sanatçı kadrosu, on bir şarkıcı-oyuncu ile bir koro, bir müzik topluluğu ve dört solist dansçıyla bir dans topluluğundan oluşur.

Eser çalışmasının dramatik kompozisyon aşamasında ilk metnin sahne metnine dönüştürülmesi için ilk metin bittikten sonra eser baştan sona okuma provası yapılarak gözden geçirilmiştir. Burada karşılaşılan sorun, doğal olmayan bir diyalog akışıdır. Bunun için oyun sahnede oynamayı gerektirir. Sanatçılarla provalardan önce bu sorunu gidermek için üretilen çözüm ‘maket sahnede maket sanatçıları kullanmak’ olmuştur. Bu çalışma sonucunda ilk yazılan metindeki diyaloglar yeniden düzenlenmiştir.

Yazarın kendisi için yapmış olduğu ve ön-reji çalışması olarak adlandırabileceğimiz maket sahnede, maket oyuncularla yapılan çalışma, olay örgüsünün oluşturulmasına, dans ve müzik sayılarının yerlerinin

belirlenmesine katkı sağlamıştır. Yönetmen öyküyü sahneye taşıırken, bitmiş metni eline aldığıında sahnede ki akış sırası yeniden değişebilir. Eserin olay örgüsü ile sahne akışı da farklı sıralamadır.

Sahne Akışı

Birinci Sahne: Uyanış / Rönesans II

Açılış: “Parmaklıklar Ardında”

Birinci Tablo: “Tuhaf Hemşirenin Falı” / “Karınca ve Böceğin Anlaşması”

İkinci Tablo: “Doktor Aş ve Maymunlar”

İkinci Sahne: Tehlike Çanları

Birinci Tablo: “Akıllı Adam ve Karısı”

İkinci Tablo: “Tehlike Çanları” (Ana Tema)

Üçüncü Tablo: “Doktor Aş Çocukları Kurtarıyor”

Dördüncü Tablo: “Sinsi Plan Tik Tak”

Üçüncü Sahne: İşte Yine Birlikteyiz

Birinci Tablo: “7 / 24 Kulübü”

İkinci Tablo: “Kariyer Basamakları”

Üçüncü Tablo: “Yalnız Çocuğun Gözyaşları”

Dördüncü Sahne: Hayat Böyle Daha Güzel

Doktor Aş ve Sacide Nine İş Başında

Müzik Kompozisyonu

Bir şarkı ses tasarımı bakımından müzik, söz tasarımı bakımından edebiyatsa, ritim ve uyak bakımından matematik olduğunu söyleyebiliriz. Seslerin birbirine bağlanma biçimi (armonik yapı) ya da biçimi (form) ise zaman ve mekân bilgisini taşır. Bütün bunların dikkate alınarak ortaya konan yaratının dinleyici üzerinde uyandırdığı duygular bakımından psikolojik boyutu da unutulmamalıdır. Burada şarkının hızı da (tempo) büyük önem taşır. Bir şarkının A bölümünde dinleyiciyle paylaştığı öykü, B (Nakarat) bölümünde iletildiği mesaj göz önüne alındığında, yapının boyutları tartışmasız çokludur. Belki de bu özelliği onu sayfalarca yazmak yerine, üç dakikada anlatmak gibi, iletişimdeki en hızlı ve en kısa süreli araçlardan biri kılar.

Dramatik kompozisyon ile müzik kompozisyonu müzikal, opera ya da operet gibi müzik zeminine oturan tiyatro türlerinde birbiriyle iç içe geçmiş bir yapı oluşturur. Bu nedenle gerek dramatik kompozisyona gerek müzik kompozisyonuna ait desenler, motifler ve üslup birbirini tamamlar nitelikte olmalıdır. Aksi halde bir bütün oluşturmak mümkün olamaz. Sacide Nine’nin Sihirli Bastonunda eserin genel müzik tasarımı yapılırken, öykünün 2020’lerin Anadolu coğrafyasını yansıtmayı göz önünde tutulmuş, oyun kişilerinin karakterleri, oyunun konuşma dili, şarkı sözleri, ezgiler, ritimler vb. bu bakış açısına göre üretilmiştir.

Bu coğrafyada cumhuriyetten önce Yunan²³, İran²⁴, Arap²⁵, Ermeni²⁶, İtalyan, Tasavvuf, Mehter ve Cumhuriyet sonrası Fransa, Almanya, Amerika²⁷ gibi birbirinden çok farklı renklerin izleri birbirine karışmıştır. Bu nedenle eserde tonal, modal, makamsal ve caz müzik skalaları kullanılmıştır. Armonik açıdan eserin dokusu, bestecinin estetik anlayışına göre polifonik, homofonik ve heterofonik olmak üzere karma, geleneksel ve caz armoni kuralları bakımından da tamamen serbesttir. Basit (2 ve katları), bileşik (3 ve katları) zamanların yanında, özellikle Türklerin Orta Asya mührü olan “aksak zamanlara” (karma) da yer verilmiştir. Bartok ve Saygun tarafından diğer bir Türk mührü olarak kabul edilen pentatonik dizi, diğer dizilerle kaynaşamayacak kadar farklı bir etki yarattığı için bu eserin içeriğinde yer verilmemiştir.

Metinde şarkıların yerleri saptanıp oyun kişilerinin karakterleri ortaya çıktıktan sonra yansıttıkları kişiliklere uygun olarak ses renkleri seçilmiş ve ses genliklerine²⁸ göre ezgilerin sınırları belirlenmiştir.

Şarkı sözlerinin yapısı şarkının formunda karar verici olmuştur. Burada düzgün dörtlüklerden oluşan bir konser parçası yazma hedefi söz konusu değildir. Çünkü hedef, yazılacak şarkının seyirciye oyun kişisiyle ilgili bilgi aktarma işlevini yerine getirmesidir. Bununla birlikte bazen de beliren ezginin ritmi ya da ezgi eğrisinden vazgeçmemek için şarkı sözlerinin yeniden yazılması tercih edilmiştir.

Eser için yazılan No.5 “Doktor Aş ve Maymunlar” adlı parça sahnelemenin gerekliliklerine göre rondo formunda yazılmıştır. Müzik zeminine inşa edilen tiyatro türlerinde üretilen her parça ya da parçacığın öykü ve öykünün çekirdeğine hizmet etmesi en önemli unsurdur.

Müzik kompozisyonu, ezgiler ortaya çıktıktan sonra piyano eşliğinin yazılmasıyla devam eder. Kurşun kalemle yazılmış el yazmaları, bilgisayarda temize çekilerek yazma işlemi son bulmuştur. Partitürda kâğıt üstünden sahne üstüne taşınmaya hazırdır. Piyanonun tek başına bir orkestra olduğunu söyleyebiliriz. Bütün eser bir piyano eşliği ile baştan sona sahnelenebilir niteliktedir. Notalar ortaya çıktıktan sonra bir korrepetitör²⁹ kâğıt üstündeki müziksel tasarımı seslendirebilir. Şarkıcılar, dansçılar, oyuncular, figüranlar, teknik elemanlar bu eşlikle eseri deşifre edip ortaya çıkarırlar.

Müzik kompozisyonundaki yazım aşamasında olduğu gibi orkestra eşliği piyanolu provalardan sonra gelir. Orkestra küçük ya da büyük olabileceği gibi birkaç kişiden oluşan bir müzik topluluğu da oyunun müziklerini seslendirebilir. İmkanlar kısıtlıysa ya da turne için gerekliyse iyi örneklenmiş³⁰ seslerin yer aldığı ses bankaları kullanılarak altyapı hazırlanabilir. Bilgisayar ortamında piyano eşliğinde hazırlanan müzikler ile şarkıcı-oyuncular sahnede canlı veya playback yaparak oyun akışını gerçekleştirebilirler.

Yaklaşık elli dakika ve bir perde olarak tasarlanan “Sacide Nine’nin Sihirli Bastonu” adlı müzikal tiyatro oyunu, şarkılar, dans parçaları, arka plan ve sahne bağlayıcı müzikler olmak üzere toplam on dört asıl parçadan (sayıdan) oluşmaktadır. Eser kâğıt üstünden sahne üzerine aktarılırken, yönetmenin gerekli gördüğü yerlere yeni müzik sayıları eklemek mümkündür. Eserin sahnelenebilmesi için bir yapımcı gerekmektedir.

- No.1 Parmaklıklar Ardında
- No.2 Matrak Cini Sürprizi
- No.3 Yapraklar Yapraklar
- No.4 Daha Çok Kahve
- No. 5 Doktor Aş ve Maymunlar
- No.6 Akıllı Adam / Yalan Yok
- No.7 Gece Yarısı Ayini
- No.8 Hayata Yeni Bir Hareket Kat
- No.9 Tik Tak
- No.10 Ben Ben Ben
- No.11 Bay Mucize
- No.12 Yalnız Çocuğun Gözyaşları
- No.13 Sacide Nine İş Başında
- No.14 Ey Baston Sen Nelere Kadirsin

“Sacide Nine’nin Sihirli Bastonu” Müzikalinin Yapım Aşaması

“Sacide Nine’nin Sihirli Bastonu” adlı oyunun metni ve partituru DOB31 sanat kuruluna sunulup gerekli onay verildikten sonra sahnelenmeyi bekleyecektir. İlgili müdürlükler eserin oynanması talebinde bulunması durumunda yönetmen, koreograf ve tasarımcılarla yazar; şarkıcı-oyuncularla korrepetitör, orkestrayla ise besteci çalışmaya başlar. Prodüksiyonu sahnelemek için ayrılan toplam süre beş haftadır.

Yapılması gereken işler düşünüldüğünde bu süre oldukça kısıtlıdır. Kastın oluşturulması, yönetmen, koreograf ve tasarımcılarla masa başı çalışmaları, piyanoda korrepitör ve şarkıcı-oyuncuların çalıştırılması, orkestrasyonun yapılıp notalarının hazırlanması gibi çalışmaların yanında; eserin tanıtımı için gerekli olan afiş, basın yazısı, bilet satışı, protokol davetiyelerinin basılıp dağıtılması gibi prodüksiyona ait diğer işlerin gerekliliği bir eserin sahnelenme sürecinin ne kadar zahmetli ve mutlaka bir ekip ve alt ekiplerin iş birliğiyle mümkün olabildiğini göstermektedir.

4. Türk Müzikal Tiyatrosu İçin Öneriler

Müzikal tiyatro, iyi dengelenmiş geleneksel ve popüler müzik ile örülen dramatik bir yapıdır. İngiltere ya da Amerika pop müziğini taklit etmek yerine özgün olan tınıyı yakalamak önemlidir. Bu nedenle müzik kimliğini oluşturmak kaçınılmazdır. Popüler müzik kökünü geleneksel olandan aldığına göre öncelikle geleneksel müziği tam olarak ortaya koymanın önemli olduğu düşünülmektedir. Geleneksel müzik, doğu ve batı olmak üzere iki yöne doğru ilerlemiştir. İkisi de kökünü doğu müziği olan Bizans müziğinden alır. Bu durumda Bizans’ın tanımına bir kez daha bakmak yerinde olacaktır.

Türklerin 1000 yıldır üzerinde yaşadığı Orta Asya bozkırlarından sonraki yeni yurdu olan Anadolu’da, daha önceden bin yıl varlığını sürdürmüş olan Bizans İmparatorluğu³² bulunuyordu. Doğu Roma olarak da adlandırılan başkenti Konstantinopolis (günümüzde İstanbul, önceleri Byzantion) olan ülke, Geç Antik Çağ ve Orta Çağ boyunca Roma İmparatorluğu’nun devamı şeklinde varlığını sürdürür. Halkı kendisine Romalı, vatanına da Roma demektedir (Vikipedi, “Bizans İmparatorluğu”).

Bu durumda Osmanlı İmparatorluğu 1453 yılında kültürel açıdan Roma’yla değil, Yunan kültürüyle bir araya gelmiştir. Bu kültürün ayrıca daha önce Bulgar ve Sasani³³ kültürüyle Hristiyanlıktan önce var olan Musevi dini vasıtasıyla Arap kültürüyle harmanlanmış olduğunu düşündüğümüzde karşımıza “doğu müziği” çıkar.

Bizans ya da yukarıdaki açıklamaya dayalı olarak “doğu müziği” Hristiyanlıktan sonra iki kola ayrılmış, bugün doğu ve batı müzikleri olarak adlandırdığımız türler buna göre şekillenmiştir. Görüldüğü üzere her iki müziğin kökü de Bizans müziğidir.

Avrupa, Doğu makamlarından sadece ikisini³⁴ olarak müzik üretmeye devam etmiştir. Ses fiziğine göre bu dizlerin I., IV. ve V. dereceleri ilk önemde, diğerleri ise bu derecelerin yerlerine vekil olarak kullanılabilen derecelerdir. Aynı anda birden fazla sesin duyulması, bu seslerin belli kurallarla birbirlerine bağlanması³⁵ olarak kısaca tanımlayabileceğimiz armoni, bugünkü uluslararası müzik platformu olarak kabul edilir. Diğer renkler ise etnik olarak kendine özgüdür.

Müzikte kimliğimizi oluşturmak üzere bütün bu bilgiler doğrultusunda etkileşimler olabildiğince ayıklanmalıdır ki Orta Asya’dan getirilen kültürel değerler ortaya çıkabilsin. Bu nedenle müzikologların Bartok ile Saygun’ un kaldığı yerden devam edip onların yaptıkları araştırmaları tamamlamalarının önemli olduğu düşünülmektedir. Türk kökenli olduğu var sayılan Macaristan ve Finlandiya müzikleriyle ortak ya da benzerlikler bulunup ortaya çıkarılmalıdır. Türklerin İslam öncesinde ve sonrasında değişen tınıları da ayrı bir araştırma gerektirir ve coğrafyamızın Türk kimliği açısından büyük önem taşır.

Müzik üretmenin önündeki engellerden bir diğeri ise Batı müzik türlerinin yeterince anlaşılabilmesiyle ilgilidir. Eğitimde “biçim ve tür bilgisi” olarak tanımlanan ders, “türler bilgisi” olarak etraflıca ele alınabilir. Örneğin Cumhuriyet kurulduğundan bu yana operet ile müzikal tiyatro türlerinin akademik araştırmalarda dahi birbiri yerine kullanıldığı görülmektedir.

Yeni nesle ürün vermenin ve yapımcılığın önemi anlatılabilir. Takım ruhu aşılıp geliştirilebilir. Oda müziği dersi gibi ortak proje yapma alışkanlığı ile hem tiyatro ve müzik yaratıcı alanları, hem de performans alanları iş birliği geliştirilip ekol/okul gelenekselleştirilebilir. Prodüksiyon ekibini oluşturan basın-yayın ve halkla ilişkiler gibi önemli bir alanı da bu iş birliğine dahil etmek ihmal edilmemelidir. Ayrıca Müzikal Tiyatro akademik programının oluşturulması söz konusu ise bu programda mutlaka ilkökul-lise öğrencilerine de yer verilmesinin eğitim kalitesini yükselteceğine inanılmaktadır.

Sonuç

Müzikal tiyatro, bir öyküyü seyircisine çoklu anlatıcılarla aktarma olanağına sahip, müzik zeminine inşa edilmiş bir tiyatro türüdür. Burada üç farklı anlatım aracının kaynaşması kendiliğinden gelişir. Düz yazı, ayaklı yazı ve müzik aralarında bir takım oyunu kurmak durumundadır.

Müzikal tiyatro, adından da anlaşılacağı gibi edebiyat ve müzik olmak üzere en az iki farklı yapının iç içe geçmiş tiyatro türüdür. Yazım aşamasında dramatik kompozisyon, müzik kompozisyonundan önce gelir. Metin müzik kompozisyonu için gereken malzemeyi üretir.

Müzikali müzik kompozisyonu açısından ele aldığımızda dramatik kompozisyondaki karmaşık yapı karşımıza çıkar. Müzikal tiyatrodaki geleneksel opera benzeri bir müzik akışı ile popüler müziğin farklı tarzlardaki şarkılarıyla örülmüş bir bütün söz konusudur. Tek bir besteci ya da şarkı yazarının dışında örneğin Broadway besteci ve şarkı yazarlarından oluşan bir müzik ekibi kurarak armoni ve orkestrasyonu yapma sürecini hızlandırmıştır.

Müzikal, tiyatronun güldürü kolundan ilerleyen bir türdür. Kökeni İngiliz Balad Operasına dayanan tür on sekizinci yüzyılın başlarındaki duygusuz, biçimci İtalyan operasına bir protesto ortaya çıkmıştır. Ciddi, ağırbaşlı şarkılı konuşma, burada yerini güldürülü günlük konuşma biçimine ve popüler şarkılara bırakmıştır. Müzikal tiyatronun bütün diğer güldürü türlerinden en büyük farkı, sağlam bir olay örgüsüne sahip olmasıdır. Öykü ve olay örgüsü önem sırasında oyun kişilerinden önce gelir. Olay örgüsü tragedyaya dayandığından müzikal opera ve operetle karıştırılmaktadır. Ancak müzikal, opera ya da operet değildir.

İngilizler ve Amerikalılar müzikal tiyatro türünün yayılmaması için dikkat çekici bir özen göstermektedirler. Ancak 2000’li yıllarda Hollanda, Fransa, Kanada, Brezilya, Rusya ve son yıllarda Hindistan gibi ülkeler bu alanda yeni özgün ürünler vermektedir. Türkiye’de son dönemde yapılan çalışmalar umut vericidir. Müzikal tiyatro üretiminde kendi özgün müzik kimliğini oluşturmak ve geleneksel Türk tiyatrosunu canlandırmak gibi alt konuları içeren yeni çalışmalara imkân tanınmasının değerli olduğu düşünülmektedir. Klasik kompozisyon bölümlerine müzikal tiyatro besteciliği diye bir alt dal eklemenin gereğine vurgu yapmak önemlidir. Anadolu müziğinin müzikal tiyatro üretmek için yeterince renkli malzemeye sahip olduğu düşünülmektedir.

Müzikal tiyatronun en önemli özelliği yapısında yaşayan müzikler ve güncel konularda yazılan yaşayan öyküler barındırmasıdır. Bu bakımdan tiyatronun var oluş nedenine de uygun olarak toplum bilincine hizmet edebilir.

Günümüz Türk tiyatro yazarları ve oyuncularının müzikal tiyatroya yaklaşımları önemlidir. Oyunun müzik zeminine inşa edilmesi, onları belki de bu türden uzak tutmaktadır. Bunun nedeni, bir müzikal tiyatro eserinin üretilmesi için dramatik kompozisyon gereçleriyle müzik kompozisyon gereçlerinin iç içe geçmiş olarak bir bütün oluşturması gerektiği ve bunun bilinen tiyatro yazarlığı ve bestecilik eğitimlerinden daha farklı bir eğitim gerektirdiği olabilir. Müzikal tiyatro oyunculuğu için dans ve ses eğitiminin daha yoğun olarak verildiği farklı bir eğitim programının uygulanmasının bu alanda yapılan çalışmaların kalitesini arttıracığı düşünülmektedir.

“Sacide Nine’nin Sihirli Bastonu” güçlü bir olay örgüsüne sahiptir. Türkçe ve Türk kültürüne ait değerlere önem verilerek yazılmış, özgün bir müzikal tiyatro oyunudur. Oyun kişileri açısından Anadoluyu, konu ve teknoloji bakımından ise yazıldığı dönemin özelliklerini yansıtır. Müzik kompozisyonu ve dansa yaklaşımıyla da alışlagelmişin dışına çıkmayı hedefler.

On dört şarkıdan, on bir şarkıcı-oyuncuyla bir koro, bir müzik topluluğu ve dört solist dansçıyla bir dans topluluğundan oluşan tek perdelik oyun, bir aile müzikali olarak tasarlanmıştır. İşlediği konu telefon ve tabletin kölesi haline gelen insanlığın içinde bulunduğu durumdur. Oyun, izleyicinin günümüz şartlarında içinde bulunduğu yeni günlük hayatı sorgulaması üzerine kurgulanmıştır. Teknolojinin gelişimi ile ortaya çıkan telefon, tablet gibi aygıtlar ve bunların aşırı kullanımı, insanı, mutlu eden değil, meşgul ederek oyalayan, hareket etmektan, hayatın içinde aktif olarak yer almaktan mahrum bırakan, sosyal bağları koparan bir icat olarak tanımlanır. “Sacide Nine’nin Sihirli Bastonu” aile, çocuk, ekran, telefon, tablet, ekran

bağımlılığı, kültür emperyalizmi, bireysel kimlik, ekran diyeti olmak üzere dokuz kavram üzerine kurulmuş bir öyküyü anlatır. Çağımızın içinde bulunduğu bu durum, yönetildiğimiz sistemin kurgusu olarak düşünülür. Oyun bu sistem kurucularının kimler olduğunu, onların tuzaklarından kurtulmanın yollarını arar.

Teşekkürler:

Doç. Tan Temel, Uğur Gülbaharlı, Prof. Dr. Turan Sağer, Mehmet Ergüven, Tamer Levent, Tayfun Çebi, Serbülent Biçer ve Tolga Ergen, Prof. N. Özgül Turgay

Sonnotlar

- 1 The Beggar's Opera, 1728.
- 2 Ruhsal ve zihinsel arınma
- 3 Tin Pan Alley, 19. yüzyılın sonlarında ve 20. yüzyılın başlarında Amerika Birleşik Devletleri'nin popüler müziğine hakim olan New York City müzik yayıncılarının toplandığı bölgeye verilen isimdir. New York birçok Amerikan kültürel hareketinin de doğum yeridir. Edebiyat ve görsel sanatlarda Harlem Rönesansı, resimde soyut ekspresyonizm (New York Ekolü), müzikte hip hop, punk, salsa ve Tin Pan Alley bu hareketlerden bazılarıdır.
- 4 Köküne baktığımızda, Majör ve minör diziler de Doğu müziği makamlarına ait olup Avrupalıların bunların arasından seçip aldığı makamlardır. Bu makamlar çok sesli müziğin inşa edilmesine olanak verdikleri için tercih edilmiştir.
- 5 Tiyatro edebiyat kolunda yer alır.
- 6 Commedia
- 7 Musical comedy. Müzikal komedi terimi, seyirciye bir eserin baştan sona şarkıyla anlatılmadığını (through-sung), oyunda konuşmaların da yer aldığını belirtmek için de kullanılmıştır. Örneğin ‘The Witches of Eastwick (London, 2000).’ (The New Grove Dictionary of Music and Musicians, 1980: 453 – 464).
- 8 Plot
- 9 Characters
- 10 Operacık, küçük opera. 1800'lerin ortalarında Fransa'da ünlü bir form haline geldi ve popüleritesi birçok ulusal operet stiline gelişmesine yol açtı. Avusturya, Almanya, İngiltere, Osmanlı, İspanya, Filipinler, Meksika, Küba ve Amerika Birleşik Devletleri gibi ülkelerde farklı stiller ortaya çıktı. Bir tür olarak Operetta, 1930'larda önemini kaybetti ve yerini modern müzikal tiyatroya bıraktı. (Vikipedi, “Operetta”, [Erişim Tarihi:04.09.2022](#))
- 11 Gaiety (1547) ve The Daily Tiyatroları yapımcı George Edwardes’in yönettiği tiyatrolardır. Edwardes yapımlarında hızlı popüler şarkılar, romantik şakalar ve modern elbiseli kızların şık gösterilerinin yer aldığı aile dostu müzikal tiyatro tarzlarını denemişti.
- 12 Cakewalk: Geleneksel Afro-Amerikan müzik ve dans çeşidi. 19.yy. ortalarında, genellikle G. Amerika'daki siyahi köleler özgürleşmeden önce ve sonra, köle tarlaları üzerinde bir araya gelip karşılıklı dans atışması yaparlardı. Sahipleri de en iyi dans edene bir dilim kek bahşederdi. Adını buradan alır. Ragtime buradan türetilmiştir.
- 13 Yeni dans tarzlarının yayılması için “In Dahomey” gibi gösteriler çok önemli idiye de siyahi dansçılar yüzyılın ilk bölümünün büyük bir kısmında müzikal tiyatrodaki yer almaz. Daha çok revüde ün salmışlardır.
- 14 Music crew
- 15 Çoğu zaman bu gösteriler bir iş birliği içinde yapılırdı. Eserin daha karmaşık ansambl yazma ve klasik lirizm bölümleri için I. Caryll ve H. Talbot gibi bestecilerden yararlanılırken, diğer müzikler için ise L. Monckton, L. Stuart ve P. Rubens gibi şarkı yazarları birlikte çalışırlardı. (A.g.e.)
- 16 Harmonizer
- 17 Orchestrator
- 18 Orkestrasyonu başka bir bestecinin yapması klasik müziği bestecileri arasında da görülür.
- 19 Bizet’in Carmen adlı eseri içerik olarak bir trajedi olan eser, opera comique türüne bir örnektir. Burada yanıltıcı olan güldürtü ve gülünç kavramlarına dikkat etmek gerekir.
- 20 Operetin Fransız seyircisi için Jacques Offenbach tarafından üretildiği kabul edilir. Örneğin 1863, Güzel Helen (La Belle Helene) adlı eser gösterilebilir.
- 21 Müzikli oyun müzik zeminine kurulmuş bir tiyatro türü olmadığından, müzikal tiyatroyla arasında bir bağ söz konusu değildir.
- 22 Cumhuriyetten sonra yeni müzik kimliği arayışına giren hükümet, kökleri Hun Türkleri’ne dayanan Macar (Hungarian) besteci, müzikolog Bartok ile (1935-36) kendi öz müziğinin izlerini aramaya başladıysa da bunu devam ettirmek yerine, kendisine hiç benzemeyen tamamen farklı bir kültürden gelme Alman besteci Hindemith ile yeni kurulan devletin müziğini oluşturma çabasına girişmiştir. Türkiye Alman ekolünden önce de İtalyan ve Fransız ekolleriyle tanıştırılmıştır. Opera ve operet buralardan mirastır.
- 23 Bizans
- 24 Pers
- 25 Musevi, Mısır, Suriye
- 26 “Gerek Ermeni Kilise Müziği gerek Rum Ortodoks Kilise Müziği, Doğu Müziği olarak Osmanlı şehir müziğiyle teknik bakımdan ortak paydalara sahip. Bu müziklerin hepsi makam sistemine dayanır, belli bir dizi ve aralıklar vardır, karar sesi bulunur. Bunlar ortak özelliklerdir, dolayısıyla zaten en baştan beri bunlar birbirleriyle çok sıkı ortak ilişkileri olan müziklerdir.” <https://www.agos.com.tr/tr/yazi/14588/18-yuzyil-rum-ortodoks-muziginin-altin-cagiydi>. Erişim tarihi: 27.08.2022

- 27 Sanayi devrimi sonrası, müziğin de satılması gerektiği düşüncesi sonucu üretilen popüler müzik.
 28 Register
 29 Bir yönüyle de vokal koçu olan piyanist
 30 Sampling
 31 Devlet Opera ve Balesi
 32 Bizans İmparatorluğu veya Doğu Roma İmparatorluğu ya da kısaca Bizans, Geç Antik Çağ ve Orta Çağ boyunca Roma İmparatorluğu'nun devamı şeklinde var olan ve başkenti Konstantinopolis (günümüzde İstanbul, önceleri Byzantion) olan ülke. 5. yüzyılda Batı Roma İmparatorluğu'nun dağılışı ve çöküşü sürecinden sonra ayakta kalan imparatorluk, 1453'te Osmanlı'ya yenik düşünceye kadar yaklaşık bin yıl boyunca var olmaya devam etmiştir.
 "Bizans İmparatorluğu" ve "Doğu Roma İmparatorluğu" terimleri ülkenin yıkılışından sonraki tarihçiler tarafından yaratılmış olup imparatorluk vatandaşları kendi ülkelerine Roma İmparatorluğu kendilerineyse "Romalılar" demekteydi. Bizans teriminin günümüzde de devam eden yaygın kullanımı, Bizans'ın Roma İmparatorluğu'nun devamı olduğu fikrini muhafaza ederek tarihi seyir içinde özgün bir yapı haline geldiğinin kabulünü yansıtmaktadır.
 33 İran
 34 Majör (Ion) ve minör (Eol)
 35 Harmonia: Bağlantı

Kaynaklar

- ARICI, O. (2020). *Kurmacanın İnşası*. İstanbul: Habitus Yayıncılık. İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü.
- CAN, H. (2006). *Aristotheles'te Katharsis Kavramı*. Dergi Park, Cilt, Sayı 2, 63- 70, 01.09.2006. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/803611>.
- GÖKTAŞ, E. (2010). "Melodi, Dramatik Aksiyon ve Olay Dizisi". *Sanat Dergisi*, C.0, S.2. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/ataunigsfd/issue/2590/33327>.
- KUTLAY, E. (2017). "Osmanlı Modernleşmesinin Müzikal Boyutu". *Z Dergisi -Kültür, Sanat, Şehir-Mevsimlik Tematik dergi*. <https://www.zdergisi.istanbul/makale/osmanli-modernlesmesinin-muzikal-boyutu-385>
- MEYER, R. E. (2013). "Türk Modası ve On Sekizinci Yüzyıl Müziği". (Çev. Genç, S.) *Tarih Dergisi*, Sayı 56 (2012 / 2), İstanbul. s. 147-165.
- NUTKU, Ö. (1990). *Dram Sanatı Tiyatroya Giriş*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- TNGD, (The New Grove Dictionary of Music and Musicians), (1980). 2nd ed., edited by Stanley, S. & Executive editor Tyrrell, J., Oxford University Press, 1980- ISBN 0-333-60800-3, pages: 453 – 464. (Çev: Ergen, S.).
- TORUN, İ. (2002). "Kapitalizmin Zorunlu Şartı "Protestan Ahlak". *Cumhuriyet Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi*, Cilt 3, Sayı 2, ss. 89-98.
- TÖRE, E. (2009). "Türk Tiyatrosunun Kaynakları". *Journal of Turkish Studies*, Volume 4 /1-II, p:2187-2188-2189, doi: <http://dx.doi.org/10.7827/TurkishStudies.614>.

İnternet Kaynakları

- Almaida, M. H., (2015). "Top 5 Countries that kick ass in Musical Theater ". <https://newmusicaltheatre.com/blogs/green-room/top-5-countries-that-kick-ass-in-musical-theater> (Erişim tarihi:20.09.2022)
- Diren Sanat, (2018). "Bollywood Müzikali Taj Express Başladı/ Müzikalin Başrol Oyuncuları Koreografisini Öğretecek". <https://www.dirensanat.com/2018/01/24/bollywood-muzikali-taj-express-basladi/> (Erişim Tarihi: 28.08.2022)
- Estukyan, V. (2016). "18. Yüzyıl Rum Ortodoks müziğinin altın çağıydı". <https://www.agos.com.tr/tr/yazi/14588/18-yuzyil-rum-ortodoks-muziginin-altin-cagiydi> (Erişim tarihi: 27.08.2022)
- Rosky, N. (2017). "The Musicalization of Animation: How Broadway Made the Big ScreenSing". <https://www.broadwayworld.com/article/The-Musicalization-of-Animation-How-Broadway-Made-the-Big-Screen-Sing-20170513>(Erişim tarihi: 10.09.2022)

Serkan Koç / Kam Film, (2006). “Gizlenen Atatürk Belgeseli”. <https://www.izlesene.com/video/gizlenen-ataturk-belgeseli/9289451>(Erişim tarihi: 30.08.2022)

Vikipedi, “Bizans İmparatorluğu”. https://tr.wikipedia.org/wiki/Bizans_%C4%B0mparatorlu%C4%9Fu (Erişim Tarihi: 06.09.2022)

Vikipedi, “Hisseli Harikalar Kumpanyası”.

https://tr.wikipedia.org/wiki/Hisseli_Harikalar_Kumpanyas%C4%B1 (Erişim Tarihi 28.08.2022)

Vikipedi, “Operatta”. <https://wikitrtr.top/wiki/operetta> (Erişim Tarihi:04.09.2022)

DOI: 10.55666/folklor.1179255

TATAR, BAŞKURT, ÇUVAŞ DESTANLARINDA HAYVANLAR VE İŞLEVLERİ*

Gizem KESKİNSU** & Murat ÖZŞAHİN***

Öz

Destanlar, toplumların tarihleri boyunca millî bilinci ve millî kültürü güçlendirmesini sağlayan sözlü anlatı türleri arasında yer almaktadır. Toplumların hayatlarında derin izler bırakmış tarihî olayları ve halk inanışları arasında yer alan olağanüstülükleri konu edinen destanların temeli ise mitolojik döneme dayanmaktadır. Mitolojik dönemin etkilerinden biri olan olağan ve olağanüstülükler, böylece destanların önemli kaynağının mitoloji olduğunun en büyük kanıtı olmuş ve aynı zamanda destanları oluşturan temel öğelerden biri hâline gelmiştir. Destanların içerisinde yer alan kahramanlar, milletin ortak duygularını, beklentilerini ve ortak fikirlerini içerisinde barındıran bir unsur olarak yer almaktadır. Kahramana yardım eden ve destanın içerisinde yardımcı bir unsur olarak yer alan ve en az kahraman kadar önem arz eden hayvanlar ise farklı işlevlerde destanın oluşmasında ve olayların gelişiminde etkili olmuşlardır. Tarihte Türklerin bir kısmının göçebe yaşam tarzı sürmesi ve hayvanlarla olan yakın ilişkileri destanlarda yer alan hayvan unsurunu açıklar niteliktedir. Türklerin hayvanlarla yakın ilişki içerisinde olmasının başlıca nedenini avcı göçebe toplum yapısı oluştururken, diğer en büyük nedeni ise hayvanların inanç ve kültürel hayatta kutsal kabul edilmeleri oluşturmaktadır. İnsanoğlu varoluşundan bu yana yaşadığı tabiatı ve çevresinde bulunan canlı veya cansız her varlığı anlamlandırmaya çalışmış ve kendisiyle bir canlı arasında bağ kurma ihtiyacı hissetmiştir. Bunun sonucunda hayvanlara yükledikleri inanç unsuru olma özelliği insan- hayvan ilişkisini yeni bir boyuta taşımıştır. İnsanların hayvanlarla kurmuş oldukları bağ inanç sisteminde “hayvan-ata/ana” gibi yeni kavramların ortaya çıkmasını sağlamıştır. Göçebe hayat tarzının temelini oluşturan canlılar arasında yer alan at ise destanlarda en çok karşımıza çıkan canlı türüdür. Atın kahraman ile her daim yan yana olduğu ve çeşitli işlevlerle kahramana yardım ettiği görülmektedir. Her durumda kahramanla birlikte destanlarda yer alması, ata diğer canlı türlerinde görülmeyen yardımcı, yoldaş gibi işlevleri kazandırmıştır. Tilki, balık, öküz, kartal, baykuş, doğan, serçe, bülbül, güvercin gibi tespit edilen diğer canlı türlerinin ise olayların gelişiminde belli yerlerde katkı sağladıkları görülmüştür. Bu çalışmada Tatar-Başkurt destanlarında ve Çuvaş alp hikâyelerinde yer alan hayvanların renk özellikleri ve destanlardaki işlevi incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Destan, hayvanlar, Tatar, Başkurt, Çuvaş.

* Bu çalışma, Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü bünyesinde hazırlanmış “Tatar-Başkurt-Çuvaş Destanlarında Hayvanların İşlevlerinin İncelenmesi” başlıklı tezden üretilmiştir.

** Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Programı Mezunu, Muğla/Türkiye ORCID: 0000-0002-5064-7676

*** Doç. Dr., Afyon Kocatepe Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Çağdaş Türk Lehçeleri ve Edebiyatları Bölümü, Afyonkarahisar / Türkiye ORCID: 0000-0003-2135-0985

ANIMALS IN TATAR, BASHKIR AND CHUVASH EPICS AND THEIR FUNCTIONS

Abstract

Epics are among the types of oral narratives that enable societies to strengthen national consciousness and national culture throughout their history. The basis of epics, which deal with historical events that have left deep traces in the lives of societies and the extraordinary among folk beliefs, is based on the mythological period. Ordinary and extraordinary events, which are one of the effects of the mythological period, thus became the greatest proof that the important source of epics is mythology, and also became one of the basic elements that make up epics. The heroes in the epics take place as an element that includes the common feelings, expectations and common ideas of the nation. The animals, which help the hero and take place as an auxiliary element in the epic and are at least as important as the hero, have been effective in the formation of the epic and the development of events in different functions. The nomadic lifestyle of some of the Turks in history and their close relations with animals explain the animal element in the epics. The main reason why Turks are in close relationship with animals is the hunter-nomadic society structure, while the other biggest reason is that animals are considered sacred in religious and cultural life. Since its existence, human beings have tried to make sense of the nature in which they live and every living or non-living being around them, and they have felt the need to establish a bond between themselves and a living thing. As a result, the feature of being an element of belief attributed to animals has carried the human-animal relationship to a new dimension. The bond that people have established with animals has led to the emergence of new concepts such as "animal-ancestor/mother" in their belief system. The horse, which is among the creatures that form the basis of the nomadic lifestyle, is the most frequently encountered creature in epics. It is seen that the horse is always side by side with the hero and helps the hero with various functions. In any case, being included in epics with the hero has given the horse functions such as helper and comrade, which are not seen in other living species. It has been observed that other species such as fox, fish, ox, eagle, owl, falcon, sparrow, nightingale and pigeon contributed to the development of events in certain places. In this study, the color characteristics of animals in Tatar-Bashkir epics and Chuvash alpine stories and their function in epics were examined.

Keywords: Epic, animals, Tatar, Bashkir, Chuvash.

Giriş

Destanlar, milletlerin yaşamlarının birer yansıması olarak görülen sözlü anlatı türleri arasında yer almaktadır. Toplumların, tarihleri boyunca yaşamış oldukları sosyolojik olayların, ideolojik fikirlerin ve tarihî kahramanların konu edildiği kültürel bir miras olarak görülmektedir.

Geniş bir destan mirasına sahip olan Türklerin göçebe hayat tarzı, inanışları, bu mirasın oluşumuna kaynaklık etmiştir. Türklerin benimsemiş olduğu göçebe hayat tarzı hayvanlarla olan bağlarını oldukça güçlendirmiştir. Bunun yanı sıra kültürel hayatta kutsal olarak görülen hayvanlar inanışlarda da yer bulmuştur. Kültürel hayatta kutsal addedilen hayvanlar birer “totemizm” unsuru olarak görülmektedir. Totemizm kelimesi kısaca şu şekilde tanımlanabilmektedir:

Totem inancı ile ilgili törenler ve âdetlerin toplamına totemizm denilmektedir. 1791 yılında İngiltere’de görülen TOTEM kelimesi (John Long) un (Voyges and Travels of Indian Interpreter and Tiadee, London 1791) adlı eserinde kullanılarak ortaya çıkmıştır. Bir hayvan, bir bitki (ağaç v.b.) veya başkaca herhangi bir cisim (Kaya), ırmak v.b. o gibi, bir kabilenin kutsal tanınarak, ona özel bir arma, bir sembol şeklinde bağlanması olarak görülmüştür (Tanyu, 1983: 158).

Temeli bir inanışa dayanan totemizm, Türk kültüründe görülmektedir. Fakat, totemizmin içinde yer alan tapma olayı ise Türk kültüründe yer almamaktadır. Bunun sonucunda hayvanlar, Türk kültüründe tapılan kutsal bir varlık olarak görülmemiştir. Ancak sosyal hayatta ve kültürün içinde kutsiyet kazanmış ve bu doğrultuda kutsal kabul edilmişlerdir.

Sosyal bir varlık olan insan, tarih öncesi dönemden itibaren hayvanlarla yakın bir ilişki kurmuştur. Hayvan-insan ilişkisi ilk olarak temel ihtiyaçları gidermek için oluşmuştur. Hayvanlar, insanın varoluşundan bu yana önem arz eden canlılar olmuşlardır. Taş Devrinin son dönemlerine doğru mağara duvarlarında yer alan figürler sadece hayvanlara aittir. Bu durum, o dönemde insanlar için hayvanların ve avcılığın önemini ortaya koymaktadır (Baldick, 2011:14). İnsan hayatında birçok temel ihtiyacı karşılayabilen hayvanlar, daha sonraları inanışların içerisinde de yer almaya başlamıştır. Böylece hayvanlar, inanışların ve sosyo-kültürel hayatın şekillenmesinde de büyük role sahip olmuşlardır. Tarih öncesi dönemde mağara duvarlarına çizilen hayvan figürleri, insan-hayvan mücadelesini anlatan resimler, hatta alfabelerin oluşmasında kullanılan figürler, o dönemde hayvana yüklenen kutsal anlamları ve insan-hayvan ilişkisini anlatan ve kültürel mirasın oluşumunu ispatlayan en önemli kaynaklar arasında yer almaktadır.

Tarih öncesi toplulukların yaşadığı dönemde içerisinde buldukları doğal ortam, inanç sisteminin de oluşumuna zemin hazırlamıştır. Bu dönemde yaşamış olan avcı-toplayıcı topluluklar doğada var olan canlı cansız her nesnenin bir ruha sahip olduğuna inanmışlardır. Avcı-toplayıcılar, benimsemiş oldukları animistik düşünce tarzı ile doğada var olan varlıklarla aralarında akrabalık bağı olduğuna inanmışlardır. Bu inanış daha sonra totemizmin de oluşumuna zemin hazırlamıştır. Totemizm ile birlikte insan-hayvan ilişkisi yeni bir boyut kazanmış ve besin ihtiyacını karşılamak için kullanılan hayvanlar bu akrabalık bağı sayesinde “hayvan ata” olarak nitelendirilmiştir (Siddiq 2019: 35; Gacar, 2020: 18 ’den). Bu düşünceyi destekleyen ve örneklendiren diğer bir durum ise Türklerde her boyun bir ongununun bulunması durumudur. Türklerde genellikle kuş türlerinin boyların ongunu olarak kullanılması, hayvanlara yüklenen kutsallığın ve gücün simgesidir. Hayvanların boy sembolü olarak seçilmesi inanışların sonucudur. Bir hayvan-ata dan veya hayvan-anadan türeme mitleri ve Şamanizmde yer alan inançlar, sembol olarak hayvanların kullanılmasını açıklar niteliktedir.

İnanışların içinde oldukça önemli bir yer edinen hayvanlar, öteki dünya ile de ilişkilendirilmiştir. Mezarlarda bulunan hayvan kalıntıları, insanların dünya üzerinde hayvanlarla kurdukları ilişkiyi öteki dünyada da devam ettirme düşüncesinde olduklarını göstermektedir. Evcilleştirme süreciyle birlikte bu düşünce değişmemiştir.

Evcilleştirme sürecinin başlamasıyla birlikte hayvanlarla olan ilişki daha da gelişmiştir. Yerleşik hayatın başlaması ve tarım faaliyetleri, hayvanlara olan ihtiyacı artırmıştır. Bu yeni düzen, insanlarda sahiplenme duygusunu ön plana çıkarmış ve hayvanlar, sahip olunan bir nesne konumuna geçiş yapmıştır. İnanç sistemlerinin değişimi, toplumlarda uzun vadede meydana gelen bir olgudur. Bu durum hayvanların

da içerisinde bulunduğu inanç sistemlerinde de görülmüştür. Daha önceleri hayvanlara yüklenen kutsal anlamlar, yerleşik hayatta meydana gelen evcilleştirme sürecinde de devam etmiştir. Hayvanlar, her ne kadar sahip olunan birer nesne olarak görülseler de kendilerine saygı duyulmaya devam edilmiştir.

Evcilleştirilerek insan hayatını kolaylaştıran hayvanlar, kültürel alışverişin de gelişmesine olumlu yönde katkı sağlamışlardır. Daha önceleri gidilemeyen, fethedilemeyen yerlere hayvanlar sayesinde ulaşılması mümkün hâle gelmiştir. Sosyal hayata olan olumlu etkileri edebî eserlere de yansımıştır. Göçebe hayatın getirmiş olduğu yaşam tarzı, sözlü anlatı türlerinde de hayvan motifini kahramanın kendisi kadar önemli hâle getirmiştir. “Hayvanın hayatın her alanında aktif olarak rol alması ekolojik destanlar içerisinde kendisine önemli bir yer bulmasını sağlamıştır. Hayvanlara destanların içerisinde yer verilmesi, epik destan geleneğinde hayvan kahraman tipinin oluşmasına zemin hazırlamıştır” (Gacar, 2020: 140).

Bu çalışmada da Tatar, Başkurt destanları ve Çuvaş alp destanlarında tespit edilen hayvanların özellikleri ve destanlardaki işlevleri tasnif edilmiştir.

1. Hayvanları Betimleyen Renkler

Toplumlar, sosyal ve kültürel açıdan etrafında yer alan canlı veya cansız tüm varlıkları renklerle nitelendirmişlerdir. Renk sembolizminin dinî açıdan yansıması da anlatı türlerinde karşımıza çıkmaktadır. Her dinî inanışın içerisinde barındırdığı renkler ve bu renklerin temsil ettiği anlamlar kültüre ve edebî eserlere de yansımıştır. Renk sembolizmi, farklı kültürlerin ve dinlerin etkisiyle çeşitli anlamları içerisinde barındırmaktadır. Renk unsuru her kültürde ve inanışta aynı olsa da anlamı bu iki olguya bağlı olarak değişmektedir. Batı’dan Doğu’ya kadar çeşitli anlamlarla renklerin tanımlandığı görülmektedir. Bu durumu temel renkler arasında yer alan ve çalışmamızda en çok kullanılan renk olan beyaz renk üzerinden somutlaştırabiliriz. Beyaz renk Türk kültüründe saflığın, bilgeliğin ve ululuğun simgesi olmuştur (Yıldız, 2020: 47). Hristiyanlıkta ise saflığın, temizliğin simgesi olarak görülmüştür. Budizm’de de benzer anlamlarla, beyaz rengin dinginliğin ve bilginin sembolü olarak yer aldığı görülmektedir (Albayrak, 2008: 2-6). Dinî inanışlarda yer alan belli başlı bazı renk çeşitleri ve anlamları halk anlatılarında da anlamı değiştirilmeden kullanılmıştır (Hisamitdinova, 2002: 22). Beyaz renge yüklenen saflık, temizlik, iyilik anlamları destanlarda hayvanlar üzerinden işlenmeye devam edilmiştir.

Tablolarda yer alan hayvan türlerinin incelenen destanlar içerisinde renklerine göre anlam kazandığı da tespit edilmiştir. Doğal renklerinin yanı sıra, sıra dışı renklerle de karşımıza çıkan hayvanlar, nitelendirildikleri renklerin mitolojik anlamlarıyla birlikte destanlarda yer almışlardır. Destanlarda renklerle tasvir edilen hayvan türleri ve taşıdıkları renkler çalışmamızda tablo hâlinde verilmiştir.

Tablo 1: Hayvanları Betimleyen Renkler

Hayvan İsimleri	Beyaz(Ak)	Mavi(Gök)	Boz	Siyah(Kara)
AT	+		+	+
KARTAL	+			
KURT		+		
ÖKÜZ		+		
BAYKUŞ	+			

İncelenen destanlarda da beyaz renkle tasvir edilen hayvanların söz konusu saf, iyi, temiz gibi vasıfları taşıdığı görülmektedir. Başkurlara ait olan *Miney Batır ile Şülgen Padişahu* destanında yer alan kartal beyaz omuzlu olarak tasvir edilerek kurtarıcı işleviyle yer almıştır:

...Miney Batır dönüp, kurtardığı kızları bıraktığı dağ deliğine tekrardan gelip baktığında, yedi kızın hiçbirini yoktu. Miney: "Of!" diye yukarıya göz atmıştı, hemen o anda gökyüzünde beyaz omuzlu kartalı gördü, ona ok fırlattı. Kartal pat diye vurulmuş gibi oldu. Miney'in önüne ufak bir kayın kabuğu düşüverdi. Kayın kabuğu üzerine: "Biz İrendek civarındaki Yayık ortasındaki taştayız." Yazılmıştı (Başkurt Destanları I, 2014: 47).

Burada dikkat çeken durum, incelenen destanlarda genel olarak beyaz rengin kurtarıcı anlamı taşımasıdır. Verilen destan örneğinin dışında *Ural Batır* adlı destanda da beyaz renkli atın kurtarıcı işleviyle yer aldığı görülmektedir. Bu at, başka anlatılarda bir kahraman olarak da gördüğümüz *Akboz* attır:

...Bir kara ormanın ortasına varınca *Akboz*, durmuş. *Ural*, ne oldu ki deyip yere atlayıp indi. O zaman *Akboz*, dile gelip: "Biz şimdi *Tirihiv* yolunu kapatıp yatan dokuz başlı dev perisi yanına geldik. Senin onunla savaşman gerekir. Yelemden üç tane kılıcı al. Gerek olursam, onları yakarsın da ben gelir yetişirim" demiş (Başkurt Destanları I, 2014: 150-151).

Ayrıca tabloda baykuşun da beyaz renkle tasvir edildiği görülmektedir. Baykuş, Türk coğrafyasında ve Anadolu sahasında halk arasında olumlu ve olumsuz anlamlar taşımaktadır. Ölümle bağdaştırılmasının yanı sıra nazardan ve kötülükten koruduğuna inanılmaktadır (Köse, 2019: 295). Yer alan metinde baykuşun beyaz renk ile tasvir edilmesi kendisine olumlu bir anlam yüklediğini göstermektedir. İdil-Ural coğrafyasında görülmeyen "beyaz baykuş" tasvirinin destanda yer almasının sebebi de baykuşa yüklenen olumlu anlamı belirtmek içindir.

Tabloda yer alan siyah rengin ise olumsuz anlam taşımasına rağmen destanlarda atın olumsuz bir işlevde yer almadığı tespit edilmiştir. Anlaşılan o ki buradaki *kara* olumsuzluğu değil, gücü, cesareti, sağlamlığı bildirmektedir:

Mesem kızını *Ebley*'e vermeye razı olmuş; *Nögöş* ağanın oğlu *horlanıp*, *baturlarıyla* geri dönüp gitmiş. *Bunlar* büyük bir *toy* kurmuşlar; *Ebley*'le *Maktumhılv*, kendilerini kavuşturmaya sebep olan *Kara Yorga*'yı sevip:

"Hay *Kara Yorga*,

Vay Kara Yorga,

Yumru güzel toynağını

Nallayalım Yorga.

Güzeller güzeli yelelerini,

Örelim Yorga!

deyip halkın içinde yırlamışlar."(Başkurt Destanları I,2014:312-313).

Beyaz ve gök(mavi) rengin Tanrıyla ilişkilendirildiği de görülmektedir. Bu renklerle tasvir edilen hayvanlar her zaman kutsal ve olumlu işlevlerde kullanılmıştır. Gök(mavi) rengin kutsallık ifade etmesi ise eski Türklerin benimsemiş olduğu Gök Tanrı inancı ile ilgilidir. Eski Türklerde gök rengi gökyüzü ve ululukla ilişkilendirilmektedir (Mazlum, 2011: 133). Beyaz ve mavi rengin farklı toplumlarda yas rengi olarak kullanılması ve sonsuz hayatın başlangıcında bu iki rengin tercih edilmesi tesadüf değildir. Tanrısallığın ve ölümle birlikte tanrıya dönüşün bir göstergesi olarak görülmektedir (Kalafat,2012:40-42). Bu durumun bir yansıması olarak da anlatılarda gök rengiyle tasvir edilen hayvanlara tanrısallık anlamı yüklenmiştir. Başkurlara ait olan *Cengizname* adlı destanda kurdun "gök yelesi kurt" olarak tasvir edilmesi tanrısallık özelliğini göstermektedir.

...*Bu üç kişiyi çağırdılar.*

Tan vakti olmuş idi.

Havadan bir parça gün indi.

Gördüler ise, akılları şaştı.

Bunlar yine birazdan sonra, akıllarını toplayıp aldılar ise, birbirlerine sordular:

-Önceki gün olup inmiş ne idi? dediler

-Geliniz, bizler sarhoş gibi (1: bizler sarhoş olmuş adam gibi) olup oturmakta, yeşellerimizi dağıtıp çıkalım (1: gelelim; 2: Çıkalım). Kurt ise, çıkar, dediler. Sonra, kalkıp yeşellerini dağıtıp atlarını koştular. Gördüler ki: yılki yeşeli gök kurt çıka geldi. Arkasına bakıp: “Çinkiz (2: Cinkiz)! Çinkiz!” diye avaz verdi. Gidip orman içine girdi (Başkurt Destanları III, 2014 :81).

Verilen destan örneğinde kurdun dile gelmesi bahsedilen tanrısallık özelliğinin en somut örneğini oluşturmaktadır. Çünkü bahsedilen dile gelme durumu olağanüstü bir durumdur. Benzer bir örnek *Zayatülek ile Hıvılv* destanında da görülmektedir. Destanda yer alan “Kök Tulpar” adlı at, dile gelerek kahramanı tehlikeden kurtarmaktadır.

...Fakat onların art niyetleri olmamış. Kök Tulpar dile gelip Zayatülek’e:

“Ağabeylerin bu gece seni öldürmeyi düşünmüyorlar. Gece olunca ben çadırın arkasına gelirim. İki kaburgama kamçıyla birer defa vurursun da gözden kayboluruz diye tembihlemiş (Başkurt Destanları I, 2014: 318).

Tabloda gök renk ile tasvir edilen bir diğer hayvan ise öküzdür. Öküzün destanda “gök öküz” olarak yer aldığı ve kahramana şifa verdiği görülmektedir. Tanrısallık özelliğinin bir yansıması olarak “şifacı” işlevini belirtmek için gök rengin kullanıldığı anlaşılmaktadır. Bu özelliğin bulunduğu destan örneğine ise daha sonraki bölümde yer verilecektir.

Tabloda yer verilen hayvanlar işlevlerine göre değerlendirilmeden önce mitolojik açıdan hangi anlamları taşıdıkları belirtilmiştir. Taşıdıkları anlamlara göre Türk topluluklarına ait destanlarda yer alan hayvanlar, olayın gelişimine ve kahramana sağlamış oldukları yararlar açısından değerlendirilerek en çok işleve sahip olan hayvan türlerine detaylı şekilde yer verilmiştir. Yukarıda renklerle ilgili verilen tabloda atın, diğer canlı türlerine göre birden fazla renk çeşidine sahip canlı türü olduğu görülmektedir. Bu durumu yine atın sosyal hayatta edindiği işlevlerin ve konumun sonucu olarak değerlendirebiliriz. Atın ve diğer canlı türlerinin insanın sosyal hayatındaki yeri ve insan için ifade ettiği anlamlar edebî eserlere yansımaktadır. Aşağıda yer alan bölümde canlı türlerinin edebî eserlere yansıyan özelliklerini ve mitolojik anlamlarını daha detaylı bir şekilde görmek mümkündür.

2. İşlevleri Açısından Hayvanlar

Anlatılarda yer alan hayvanlar, kahramanın kendisi kadar önemlidir. Olayın gelişimine ve kahramanın yolculuğuna katkı sağlamışlar ve birden çok işleve sahip olmaları destanlarda kahramanın en büyük yardımcısı olduklarını göstermiştir. Kahramanın yardımcısı, yoldaşı, kurtarıcısı gibi işlevlerle destanlarda yer alarak olayların seyrini etkilerler. Bu kadar önemli bir yere sahip olmalarının nedeni ise sosyal hayatta hayvanlarla kurulan ilişkinin anlatı türlerine direkt olarak yansıtılmasıdır. Çünkü, hayvanlar insan hayatında sadece temel ihtiyaçları karşılamada kullanılan bir araç olarak görülmemiş, insanın psikolojik olarak duygu eksikliğini gideren ve gerektiğinde yalnızlığını paylaşan bir arkadaş olarak nitelendirilmişlerdir. İnsan hayatındaki duygu eksikliğini gideren hayvanların değerli ve önemli bir yere sahip olmasının bir diğer sebebi ise hayatın birçok alanında insana eşlik etmesidir. Var olduğu andan itibaren etrafındaki canlılarla ilişki kuran insanoğlu, inanışlarında, ritüellerinde, benimsemiş olduğu dinî inançlarda, mitolojide, sanatsal ve edebî tüm eserlerde hayvana yer vermiştir. Hayvan unsurunun, yer aldığı alanlarda etkili ve vazgeçilmez bir unsur olduğu yadsınamaz bir gerçektir. Evcilleştirilerek aileden bir birey gibi görülmeleri anlatı türlerine de aktarılan bir özellik olarak karşımıza çıkmaktadır. İncelenen destan örneklerinde de yer alan hayvanlardan bazılarının kahramanın en yakın arkadaşı olarak görülmesi, bu durumu kanıtlar niteliktedir. Destanlarda tespit edilen hayvan türleri ve destanlardaki işlevleri açısından hayvanlar, yardımcı, kurtarıcı, kılavuz, haberci ve avcı kuş olarak kategorize edilerek verilmiştir. Hayvanları belli kategorilere ayırmamızın nedeni ise işlevlerinin destanlara göre farklılık göstermesidir.

Çuvaş metinlerinin daha sınırlı olması sebebiyle Çuvaş alp hikâyelerinde tablo oluşturacak kadar bir veri sunamamaktayız. Aşağıda verilen iki tabloda ise Tatar ve Başkurt destanlarındaki hayvanların işlevleri değerlendirilebilir:

Tablo 2: Tatar Destanlarında Yer Alan Hayvanların İşlevleri

Hayvan İsimleri	Yardımcı, Yoldaş	Kurtarıcı	Kılavuz	Haberci	Avcı Kuş
AT	+	+	+	+	
KAZ				+	
GÜVERCİN				+	
BÜLBÜL				+	
SERÇE			+	+	
BALIK			+		
TİLKİ			+		
BAYKUŞ					+

Tablo 3: Başkurt Destanlarında Yer Alan Hayvanların İşlevleri

Hayvan İsimleri	Yardımcı, Yoldaş	Kurtarıcı	Kılavuz	Haberci	Avcı kuş	Şifacı
AT	+	+	+	+		
KARTAL				+	+	
KAZ		+		+	+	
DOĞAN					+	
KURT				+		
BAYKUŞ					+	
DEVE		+				
SERÇE				+		
ÖKÜZ						+

İncelenen destanlarda yer alan hayvan türleri ve işlevleri tabloda yer verilmiştir. Bu hayvan türlerinden en fazla işleve sahip canlının at olduğu görülmektedir. Ayrıca at, incelenen destanlar arasında en fazla kullanılan canlı türü olmuştur. Hemen hemen her destanda kahramanın yanında yer aldığı görülmektedir¹. Atın bu kadar fazla işleve sahip olmasının ve eserlerde yer almasının temelinde, evcilleştirilen canlılar arasında insana birden çok alanda yardımcı olması yer almaktadır. Destanlarda tespit ettiğimiz canlılar arasında yer alan atın sosyal hayatın her alanında yer alması doğal olarak anlatı türlerinde de aynı özelliği göstermesini sağlamıştır. At, yiğitliğin, kahramanlığın sembolü olarak görülmüş ve her zaman olumlu yönleriyle anlatılarda yer almıştır. Anlatı türlerini ve sosyal hayatı doğru orantılı bir şekilde ele aldığımızda atın bu kadar anlatılarda yer alması ve kahramana en yakın canlı türü olması olağan bir durumdur.

Atın yanı sıra kazın da birden çok işlevde yer aldığı görülmektedir. Bunun sebebi ise Başkurt halk anlatılarında kaz motifinin oldukça geniş yer almasıdır. Anlatılarda, kazın kıza benzetilmesi, kız suretine bürünmesi gibi kullanımlar sıkça görülmektedir². Fakat incelenen eserlerde ise bu özelliğinden farklı işlevler üstlendiği görülmüştür. İncelenen Tatar destanlarından *Alıpmemşen* destanında, Başkurlara ait olan *Alpamişa* destanında ve *Çuvaş alp hikâyelerinde* kazın en fazla haberci işleviyle yer aldığı görülmektedir.

Bir ara Alıpmemşen Alp savaşa çıkmış. Şimdi yiğit olarak güçlü.

Çıkıp gitmiş. Bunun nerede olduğunu da bilmiyorlarmış.

Yaz günü karısı Mercensulu ile kız kardeşi Karlıgaçsulu su almaya çıkmışlar. Köprü başında kazlar oturmuş. Onlar hiç de kalkmıyorlarmış. Kız kardeşi Karlıgaçsulu, buna öylece vurayım, demiş. Terazisini vurayım, dediğinde kazlar uçup, yana oturmuşlar. Birisinin tüyü düşmüş. O tüyü, uzak yerin tüyü diye suya inip almış. Alıp bakınca, saf altın ile yazılmış yazı bulmuş tüyde. “Zindanda yatıyorum”, diye yazmış Alıpmemşen. Yazıyı okuyup, ağlaşıp eve dönmüşler (Tatar Destanları I, 2007: 215).

...Alpamişa bu derin çukurda yatarken uçup geçen yabancı kazların sürüsünü görür ve yır söyler:

Karaca kazım, karaca kazım,

Kanadına mektup yazayım,

Barsınhılıv sevdiğim kız,

Ballışeker sağ kanadım,

İnsenize, ben onlara

Kanadına mektup yazayım.

Orada çok aşağıdan uçmakta olan kazlar, onun sesini duyup, birden kanatlarını salladıklarında, iki kaz tüyü yere düşer. Alpamişa bundan üfleme çalgısı yapıp çalarken, onu aramaya çıkan Ballışeker, atı susadığından su arayıp çukura bakıp dururken kulağına üflemenin sesi gelir. Burada cin mi, dev mi herhangi can iyisi mi var, der de:

Dibin ata ay eşitlenmiş

Derin ırmak, sırrını söyle:

Yüreğinde kimin yatar,

Saçımı versem, yakalayıp boyla.

Diye altı kulaç uzun saçını çukura salar. Saçına tutunup çıkan yiğit ağabeyi Alpamişa'dır (Baskurt Destanları I, 2014: 359).

... Alp, tek başına ıstırap çekerek kalmış çukurda. Yukarıya bakıyor, çıkmak istiyor, çikamıyormuş. Bakar ki, kaz uçup gidiyor.

-Ey yaban kazı, yaban kazı! Sen özgür kuşsun. Her yere ulaşabilirsin. Her tarafa uçabilirsin. Dört köşeli tabiatta özgürce dolaşırsın. Gidip söyle Çuvaşlara kaygımı. Tatarlar hileyle beni çukura attılar. Yemeksiz, susuz kurutarak öldürmek istiyorlar. Gidip söyle Çuvaşlara! Arabalarını koşup gelsinler. Kırk at

arabasıyla kırk arşın uzunluğundaki halatı yükleyip getirsinler. Çukurdan çıkarsınlar beni. Kırk at arabası yiyecek alıp getirsinler. Öyle olmazsa Çuvaşlar yok olacaklar.

Yaban kazı, Çuvaşların kan akıtıp savaştıkları yere uçup gitmiş. Çuvaşlara Alp baturun sıkıntıya düştüğünü anlatmış (Çuvaş Alp Hikâyeleri, 2009: 113).

2.1. Kartal

Kartal, Türk kültüründe kutsal sayılan kuşlar arasında yer almaktadır. Şamanizmde tanrıya ulaşmayı sağlayan yardımcı ruhlar arasında yer alan kartal, bu sayede kutsal kabul edilmiştir. Tanrıya ulaşmayı sağlayan kartal, aynı zamanda tanrının bir parçası olarak görülmüştür (Çoruhlu, 2019: 86). Türk kültüründe gücün ve otoritenin simgesi olarak görülmüş ve devlet sembolü olarak kullanılmıştır. Anlatılarda ise güç sembolü olmasının yanı sıra haberci kuş olarak da yer aldığı görülmektedir. Bu haberci kuş işlevi ise kahramana olumlu etkisi olan bir işlev olarak anlatılarda kullanılmıştır. İncelenen metinlerde de bu özelliği görmek mümkündür:

...Miney Batır dönüp, kurtardığı kızları bıraktığı dağ deliğine tekrardan gelip baktığında, yedi kızın hiçbiri yoktu. Miney: "Of !" diye yukarıya göz atmıştı, hemen o anda gökyüzünde beyaz omuzlu kartalı gördü, ona ok fırlattı. Kartal pat diye vurulmuş gibi oldu. Miney'in önüne ufak bir kayın kabuğu düşüverdi. Kayın kabuğu üzerine: "Biz İrendek civarındaki Yayık ortasındaki taştayız." Yazılmıştı (Başkurt Destanları I, 2014: 277).

2.2. Kaz

Eski Türk inançları arasında yer alan Şamanizmde kaz figürü, yapılan törenlerde Tanrıya ulaşmak için kılığına girilen kuş türleri arasında yer almaktadır (Eliade, 1999: 223). Anlatılarda ise bu uygulama "don değiştirme" motifi olarak karşımıza çıkmaktadır. Güzelliğin simgesi olarak görülen kaz, bu motif ile birlikte halk anlatılarında sevgiliyi tasvir etmek için kullanılan canlılar arasında yer almıştır. Genel olarak incelenen eserlerde ise bu özelliğinin yanı sıra haberci kuş olarak yer aldığı görülmüştür:

... Alp, tek başına ısırap çekerek kalmış çukurda. Yukarıya bakıyor, çıkmak istiyor, çıkamıyormuş. Bakar ki, kaz uçup gidiyor.

-Ey yaban kazı, yaban kazı! Sen özgür kuşsun. Her yere ulaşabilirsin. Her tarafa uçabilirsin. Dört köşeli tabiatta özgürce dolaşırsın. Gidip söyle Çuvaşlara kaygımı. Tatarlar hıleye beni çukura attılar. Yemeksiz, susuz kurutarak öldürmek istiyorlar. Gidip söyle Çuvaşlara! Arabalarını koşup gelsinler. Kırk at arabasıyla kırk arşın uzunluğundaki halatı yükleyip getirsinler. Çukurdan çıkarsınlar beni. Kırk at arabası yiyecek alıp getirsinler. Öyle olmazsa Çuvaşlar yok olacaklar.

Yaban kazı, Çuvaşların kan akıtıp savaştıkları yere uçup gitmiş. Çuvaşlara Alp baturun sıkıntıya düştüğünü anlatmış (Çuvaş Alp Hikâyeleri, 2009: 113).

2.3. Doğan

Avcı kuşlar arasında yer alan bir diğer canlı ise doğandır. Doğan da kartal gibi güç ve kudret sembolü olarak görülmüş ve Oğuz boylarının ongunları arasında yer almıştır (Sever, 2011: 87). Ayrıca, Tanrının elçisi olarak görülmüş ve kutsallık kazanmıştır. İncelediğimiz destanlarda doğan ve kartalın bir arada yer aldığını görmek mümkündür. İslâmiyet öncesi dönemde, hükümdarların güç gösterisinde bulunmak, eğlenmek gibi amaçlarla yaptıkları avlarda seçilen kuşların başında doğan ve kartal gelmektedir (Çoruhlu, 2000: 89). Avcı kuş olarak seçilen bu kuşların dinî inanışlarda da farklı roller üstlendiği görülmektedir. Eski Türklerde Şamanizmde yer alan kuş kılığına girme motifi İslâmiyet'in ilk dönemlerinde de görülmeye devam etmiştir. İslâmiyet'in yayılmasında büyük rol oynayan dervişlerin kuş donuna girdiği belirtilmiş ve bu kuşlar arasında doğan ve güvercinin yer aldığı bildirilmiştir (Ersoylu, 2015:37-38).

Başkurt destanlarında ve masallarında kuş motifinin sıkça görülme nedeni, kuşa duyulan saygıdan dolaydır. Saygı duyulan kuşlar arasında kartal ve doğan da yer almaktadır. Kartal, doğan, atmaca gibi yarıcı kuşları ehlileştirip ava çıkmak, Başkurt kültüründe görülen bir gelenektir. Nitekim bu geleneğin *Zayatülele ile Hivhılv* destanında yer aldığını görmekteyiz:

Semer Han'ın yedi oğlu, Yılkı sürüsüne gidip birer birer gemlerini şingirdatmışlar. Büyük hanımdan doğan altı oğlana oynayıp duran çok büyük altı aygır dönüp bakmış. Zayatülek gemini şingirdatınca ona yapağısını bile dökmemiş boz aygır bakmış. Uçurmak için kuş seçende, altı oğlanın bir kısmı kartal bir kısmı laçin, doğan almışlar. Zayatülek'i sevmeyen ağabeyleri: "Sana şu yarar!" deyip ak baykuşu vermişler (Başkurt Destanları I, 2014: 315).

2.4. Baykuş

Zayatülek ile Hıvhlıv destanında seçilen avcı kuşlar arasında baykuş da yer almaktadır. Günümüzdeki olumsuz anlamının aksine Şamanizmde baykuş koruyucu ruhlar arasında yer almaktadır. Halk inanışlarında da baykuşa olumsuz bir anlam yüklendiği görülmektedir. Örneğin; Anadolu'da baykuş kıyametin, ölümsüzlüğün sembolü olarak görülmüştür (Gülakan, 2015: 1142). Baykuşa yüklenen olumsuz anlam *Zayatülek ile Hıvhlıv* destanında da karşımıza çıkmaktadır.

Semer Han'ın yedi oğlu, Yılkı sürüsüne gidip birer birer gemlerini şingirdatmışlar. Büyük hanımdan doğan altı oğlana oynayıp duran çok büyük altı aygır dönüp bakmış. Zayatülek gemini şingirdatınca ona yapağısını bile dökmemiş boz aygır bakmış. Uçurmak için kuş seçende, altı oğlanın bir kısmı kartal bir kısmı laçin, doğan almışlar. Zayatülek'i sevmeyen ağabeyleri: "Sana şu yarar!" deyip ak baykuşu vermişler (Başkurt Destanları I, 2014:316). Burada baykuşun tercih edilmeyen kuş türü olarak yer almaktadır.

2.5. Güvercin

Güvercin, insanlar tarafından evcilleştirilen ilk kuş türü olarak bilinmektedir. Evcilleştirilme tarihi M.Ö. 4500'lü yıllara dayanmaktadır. Güvercin ilk olarak besin kaynağı olarak görülmüş ve bu nedenle evcilleştirilmiştir. Daha sonra yazının keşfi ile haberleşmeyi sağlayan bir araç olarak kullanılmıştır (Yılmaz vd., 2014: 201). İyiliğin, saflığın ve masumiyetin simgesi olan güvercin Türk kültüründe İslâmiyetten sonra ayrı bir öneme sahip olmuştur. Hz. Muhammed'in Sevr mağarasında müşriklerden saklandığı esnada, mağaranın girişinde bulunan örümcek ağına yuva yapan güvercinler sayesinde müşriklerin mağaraya giremediği rivayet edilmektedir (Şişçi, 2018: 49).

Edebî eserlerde ise don değiştirme motifinin yanı sıra haberci kuş işleviyle de karşımıza çıktığı görülmektedir. *Yirtöşlük* adlı Tatar destanında güvercin, kahramana kaybettiği atının yerini bildiren, haber ulaştıran bir yardımcı görevinde karşımıza çıkmaktadır:

Böyle yaşarken, günlerden bir gün, kızın yaşadığı evin penceresinde iki kuş konuşuyor. Bir güvercin:

-Sen görünmeden nereye gittin?

Diğeri:

-Ben bu nehrin öteki yakasına çıktım, orada bir hâl, yani bir şey gördüm. Bir at gördüm, kızıl bir attı. Nehir kenarına koşup gelip, nehrin içine bakıp kişneyip durdu. Tekrar koşup gelip, yine nehrin içine bakıp kişneyip duruyor.

Köner onu duyup, güvercine:

-Pencereyi açayım, girin, yemleyeyim! Bu nehrin öteki kıyısına uçup, kızıl ata, sahibin şurada, deyin. At nehri yüzüp buraya çıksın!

Güvercin girdi. Köner güvercini besledi. Üç günden sonra güvercin nehrin öteki kıyısına uçup gitti. Gittikten sonra, kızıl at nehrin kenarına koşup gelip, kişneyip duruyor. Güvercin onun kafasına konup, kulağına sözlerini söyledi. Kızıl at, uç, yüzeyim dedi. Güvercin tekrar uçtu, kızıl at bunun arkasından yüzdü (Tatar Destanları II, 2007: 167).

2.6. Bülbül

Bülbül, edebiyatta ve tasavvufta gülün âşığının sembolü olarak görülmektedir. Edebiyatta iki sevgilinin özlemini, sevgisini anlatırken gül ile bülbül eserlerde yer almaktadır. Tasavvufta ise ilahi aşkı temsil etmektedir (Çoruhlu, 2000: 310).

İncelediğimiz Tatar destanlarından olan ayrılığın, ölümsüz aşkın anlatıldığı *Leyla ile Mecnun* destanında Mecnun, söylediği beyitlerde bülbül ve güvercine Leyla'dan bir haber olup olmadığını sormaktadır.

...*Rivayet odur ki Leylâ'nın kabilesi Necid adlı bir dağın eteğindeymiş, Mecnûn her sabah o yâren ile aşağı inip uzaktan Leylâ'nın obasına hasretle bakıp ah vah edip gözlerinden kanlı yaşlar dökerken, yüzü erguvan çiçeği gibi kırmızı olup Leylâ tarafından esen yele şu beyti söyledi:*

-*Ey nesim, canı sihirleyerek nereden geliyorsun?*

Bülbül ey, kondun bu dala, ne haberin var senin?(Tatar Destanları II, 2007: 207).

2.7. Serçe

Genel anlamda diğer kuşlar gibi olumsuz bir anlama sahip olmayan serçe, anlatılarda karşımıza haberci kuş işleviyle çıkmaktadır. Tatar destanlarından biri olan *Kuzı Körpe ile Bayansılı* destanında serçe kuşu haberci kuş olarak yer almaktadır.

...*Kuzı Körpe gitti, çöle varıp yattı. Bir çok büyük ağaç dibinde yattı, atını serbest bıraktı. Kuzı Körpe açlıktan hastalandı. Bir kondu, iki kondu, üç kondu. Bayansılı bir ehli turgay kuşunu gönderdi, kuşa söyledi:*

-*Kuzı Körpe gelemeyeli çok oldu. Sen var gir, kuşum! Nereye gittiğini araştırmaya hele! Bilmek gerek! dedi.*

Turgay takibe gitti, çok uçup gitti, buldu. Turgay dallı budaklı ağaca kondu. Boz turgayı Kuzı Körpe gördü. Kuzı Körpe dedi:

-*Bayansılı'nun boz turgayı isen, karnım aç yatıyorum, yemek getir bana!, dedi.*

Dönüp geldi sarı kuş Bayansılı'ya.

-*Bayansılı, erini buldum, karnım aç, yemek getir, dedi* (Tatar Destanları II, 2007: 43).

2.8. Tilki

Türk kültürünün ilk devrelerinde yer alan tilki figürü, Altay ve Yakutlarda hayvan ata olarak görülmüştür. Çin kaynaklarında ise tilkinin göğe ait bir tanrı olarak görüldüğü ve kurnazlığın sembolü olarak yer aldığı bilinmektedir (Çoruhlu, 2019: 269).

Türk mitolojisinde ise tilki, kahramanın koruyucu ruhu olarak görülmüş ve kahramanın ölümünden sonra koruyucu ruhun da öleceğine inanılmıştır (Çoruhlu, 2019: 270). İncelenen Tatar destanlarında ise tilki, genel olarak halk arasında anlatılan hikâyeye veya masallarda kendisine yüklenen "kurnazlık veya hilekârlık" gibi işlevlerden farklı bir işlevle karşımıza çıkmaktadır. Tatar destanları arasında yer alan *Kara Kükel* adlı destanda kahramana kılavuzluk eden bir canlı olarak yer almaktadır.

...*Yolda gelirken, bir tilki rastladı, tilki:*

-*Ey insanoğlum, nereye gidiyorsun?*

Kuçkar Alp:

-*Yeş Yiğit Alp'in evine gidiyorum. Onun evini buluver bana, bulamazsan, öldürürüm seni.*

Tilki:

-*Giderdim, yolumda arslan, ayı var; korkuyorum, yer gider.*

Kuçkar Alp:

-*Yok ben yedirmem.*

Tilki gitmeye başladı. Yolda tilkinin karnı acıktı. Kuçkar Alp bir balıkçının ağına bakıp, balığını tilkiye verdi. Tilki yeyip doydu. Nice günden sonra bir şehre geldi. Tilki şehrin dışında kaldı.

-İşte Yeş Yiğit'in şehri bu, dedi. Bir taş evi var, bu taş evinin içinde bir kızı var, diye evini gösterdi (Tatar Destanları I, 2007: 213).

2.9. Balık

Türk kültüründe balıkla ilgili inanışlara ve anlatılara sıkça rastlanmaktadır. Örneğin Nemrut'un Tanrısı öldürmek istemesi üzerine Tanrının balığı kalkan olarak kullanması ve Nemrut'un Tanrı yerine balığı öldürmesi gibi çeşitli efsaneler ve hikâyeler halk arasında anlatılmaktadır (Boratav, 2012: 39).

10. yüzyılda Müslümanlıkla yeni tanışan Türk ülkelerinden geçen İbn Fadlan'ın aktardığına göre balık, hayat, bolluk, şans gibi kavramları sembolize etmiştir (Çoruhlu, 2019: 99). Balık genel olarak mitolojilerde ve inanışlarda kutsal olarak görülen canlılar arasında yer almış ve bolluğun, bereketin sembolü olmuştur. Tatar destanlarından biri olan *Mişek Alıp* destanında balığın kahramana yardım eden unsurlar arasında yer aldığı görülmektedir.

...*Mişek Alıp ırmağın kenarıyla gitti, vardı o balığa, onun demir çivilerini çıkardı. Balık:*

-*Ölecektim, elbette insanoğlu idin, ölümden kurtardın. Ben sana elbette iyilik ederim, malım olmadığı için.*

Mişek Alıp:

-*Bana hiçbir şey gerekmez, Yan balık denenin yanağı gerek. Balık onu duydu:*

-*Benim kardeşim bu ırmağın ortasında yaşlanıp ölmüş, onun kemiğini bulayım, diye çıktı.*

Oraya varıp, bulup aldı. İki altın yanak kemiğini alıp geldi. Mişek Alıp'a. Mişek Alıp, onu iple sırtına alıp, yurduna döndü (Tatar Destanları I, 2007: 187).

2.10. Kurt

Türklerin yaşamış olduğu zorlu bozkır hayatının ayrılmaz parçaları arasında yer alan hayvanlar, zaman içerisinde Türk kültüründe önemli bir yere sahip olmuşlardır. Bu hayvanlar arasında yer alan kurt, Türkler için kutsal kabul edilen canlılar arasında yer almaktadır. Kurt, Türk kültüründe bir totem unsuru olarak görülmektedir. Kurdu, bir sembol veya totem olarak karşımıza çıkmasında fiziki özelliklerinin rolü yadsınamaz bir gerçektir. Bu özellikler ona doğaüstü güçlerin atfedilmesini ve saygı duyulan bir hayvan olmasını sağlamıştır (Çoruhlu, 2019: 108).

Kurda duyulan saygı sadece güçlü fiziksel özellikleri sayesinde olmamıştır. Zaman içerisinde kurda tanrısal özellikler yüklenmesi ve türeme sembolü (etnogenetik) hâline gelmesi, kurda olan saygıyı artırmıştır. Türk kültüründe kurttan türeyiş efsaneleri ve kurt hakkındaki rivayetlere oldukça geniş yer verilmektedir. Hayvan ata/ana olarak görülen kurt, ileriki dönemlerde devlet sembolü olarak da Türk kültüründe yer almıştır. "Gök" kelimesi, eski Türk kavimlerinde "tanrı" anlamına gelmektedir. Daha sonra "börü" kelimesiyle birlikte anılarak, "Gök-Börü" yani "Gök Tanrı" ismiyle tanrının sembolü olmuştur (Seyidov, 1988: 44).

Tatar destanlarında tespit edilmeyen kurt, Çuvaş ve Başkurt destanlarında karşımıza çıkar. Destanda haberci işlevi ile tespiti edilen kurdu, Başkurt rivayet ve efsanelerinde yol gösterici, hastalıklardan koruyucu ve etnogenetik bir canlı olarak görmekteyiz (bk. Hisamitdinova 2002: 34).

Kurda yüklenen tanrısallık anlamı destanlarda da karşımıza çıkmaktadır. Daha önce renklerle ilgili bölümde yer alan destan örneğinde kurdu gök renk ile tasvir edilmesi tanrısallık özelliğine örnek oluşturmaktadır. Tanrısallık özelliğini daha detaylı şekilde ortaya koyan örnek ise Çuvaş alp hikâyelerinde görülmektedir.

...*Dualarını yapıp bitirince Alp'in önünde ansızın bir kurt görünmüş. Onun çevresi tamamen aydınlıkmış. İnsan sesi çıkararak büyük batura kurt şöyle söylemiş:*

-*Büyük Alp, Ulu Tanrı'nın emriyle ben seni peşimden batıya doğru yönlendireceğim. Sen endişelenme! Benim peşimden cesurca yürü. Ben her zaman seninle birlikte, senin önünde olacağım. Senin hayvanlarını, halkını koruyacağım, demiş.*

Sonra Alp'in halkı, sabahleyin erkenden batıya doğru göç etmek için hareket etmiş. Onun önünde zaman zaman mavi kurt görünmüş. Dura dura ulumuş. Tanrı köpeğinin uluması Alp'in halkına şarkı gibi gelmiş onun vücudu gece daima, çepeçevre aydınlık içinde görünmüş (Çuvaş Alp Hikâyeleri, 2009: 59).

Verilen örnekte kurdun tanrının elçisi olarak gönderilmesi ve alp ile konuşması tanrısallık özelliğinin en somut örneğini oluşturmaktadır.

2.11. At

At, her zaman Türk sosyal hayatında ve kültüründe önem arz eden bir hayvan olarak yer almıştır. Evcilleştirilmesinden bu yana göçebe hayat tarzının oluşmasına büyük katkı sağlamıştır. Tarihlerini at üzerinde yazan Türk milleti atı hayatlarının ayrılmaz bir parçası olarak görmüşlerdir. Türk kültüründe İslâmiyet'ten önce ve İslâmiyet'ten sonra da at ile ilgili inanışlar oldukça yaygın olarak görülmektedir. Şamanist tasavvurlarda ata dini açıdan anlamlar yüklenmiştir. Şamanist uygulamalarda at, tanrıya ulaşmada kullanılan bir araç olarak yer almıştır. Bunun yanı sıra tanrıya sunulan bir kurban ve yardımcı ruh gibi işlevlerde yer aldığı da görülmektedir (Eliade, 1999: 222-223). Kültürel ve sosyal hayatın yanı sıra askerî alanda da atın önemli bir unsur olarak karşımıza çıkmaktadır. Yapılan savaşlarda üstünlüğün sağlanmasında at oldukça önem arz etmektedir. Bu durum atın yiğitliğin, kahramanlığın sembolü olmasını sağlamıştır. İncelenen eserlerde kılavuz, kurtarıcı gibi işlevlerle yer alması ve ata yüklenen olumlu anlamları ifade etmektedir.

...Bir kara ormanın ortasına varınca Akboz, durmuş. Ural, ne oldu ki deyip yere atlayıp indi. O zaman Akboz, dile gelip: "Biz şimdi Tirihiv yolunu kapatıp yatan dokuz başlı dev perisi yanına geldik. Senin onunla savaşman gerekir. Yelemden üç tane kılıcı al. Gerek olursam, onları yakarsın da ben gelir yetişirim" demiş (Başkurt Destanları I, 2014: 150-151).

İdil-Ural bölgesinde özellikle Başkurt destanlarında atın olayların bir ögesi olmaktan öteye geçerek başlı başına kahraman olduğu anlatılar görmekteyiz. Başkurt araştırmacı Sagitov, atın anlatılardaki yerini belirlerken şu ifadeleri kullanır: "Başkurtlar arasında hayvanları mukaddes saymanın yansıması olarak beliren ilk atların ortaya çıkışı hakkında birçok Başkurt destanı vardır. Bunlar *Akbuzat, Akhak Kola, Kara Yurga* gibi. Diğer Türk-Moğol halklarının folklorunda böyle bir konu paralelliği yoktur. Kanatlı atlar olan Tulparların şekil ve tipleri türkülerde, masalarda ve menkıbelerde bile vardır" (1983: 125).

Başkurt destanlarının kimi epizotlarında sudan gelen atın Umay'ın atı olarak tanımlanması (bk. Sagitov 1983: 125-126), koruyuculuk işlevini anlaşılır kılmaktadır. Halk uygulamalarında at nalının koruyucu bir sembol olarak kullanılması da hem demir kültü hem de atın bu mitik niteliğinden kaynaklı olmalıdır.

2.12.Öküz, Boğa ve İnek

Öküz, evcilleştirilerek insan hayatında beslenme, ulaşım gibi temel ihtiyaçları karşılamak için kullanılan canlılar arasında yer almaktadır.

İslâmiyet öncesinde Türklerde boğa ve inek cinsinden hayvanlar ruhun sembolü olarak görülmüş ve ongun sayılmışlardır. Aynı zamanda türeme sembolü olarak görülen bu canlılar, hayvan ata olarak nitelendirilmiştir. Türklerde İslâmiyet'ten önce boğa ve öküzün alplık sembolü sayıldığı ve gücün, yiğitliğin timsali olduğu bilinmektedir. Öküz, boğa gibi hayvanlar devlet sembolü olarak görülen canlılar arasında yer almaktadır. Yak öküzü veya Kotuz denilen boğanın kuyruğu tuğ olarak kullanıldığı bilinmektedir. Chou boylarında görülen bu tuğ, Göktürk ve Uygurlarda yer almıştır. Hükümdar ve devlet sembolü olarak görülen bu canlılar, gök renk ile de ilişkilendirilmektedir (Çoruhlu, 2019: 113).

Başkurtlara ait olan *Miney Batır ile Şülgen Padişah* adlı destan örneğinde de daha önceki bölümde bahsettiğimiz gök unsurunun bir yansıması olarak öküz tanrısallık özelliği göstermektedir. *Ural Batır*

destanında Ural'ın kötü hükümdar Katıla'nın öküzü ile dövüşmesi ve onu yenmesi ile öküzün insana itaat ettiği belirtilir. Ayrıca *Kuñır Buga* destanında boğanın yurt arayışı, başka diyarlarda duramayıp Ural'ın topraklarına dönüşü, ana kahramanın bir boğa olması, bu hayvanların özellikle Başkurt destanlarında sıklıkla yer edindiği göstermektedir.

...İzini sürerek gelip, bir yerde Ak İdil'i geçip, çalılık içinden dağa çıkan yerde Gök öküzün yeri tırmıklayıp, boynuzuyla kazdığı yeri gördü. Öküzün kazdığı yerden pınar suyu toprağı delip çıkış, çingirdayıp akıyordu. Miney Boz aygırını sulayıp, kendisi de elini yüzünü yıkayıp, susamış boğazını ıslatmıştı, tenine güç kuvvet girmiş gibi oldu (Başkurt Destanları I, 2014: 278).

Öküz, boğa ve inek gibi canlılar, halk inançlarının etkisiyle anlatılarda genel olarak “şifacı” işlevleriyle karşımıza çıkmaktadır. Bu canlıların şifacı olarak nitelendirilmesinin sebebi ise tanrısallık özelliği taşımalarının yanı sıra sütün halk arasında önemli bir yere sahip olmasıdır. Halk arasında süt, ilaç olarak nitelendirilen ve hastalara şifa veren bir besindir.

2.13. Deve

Deve, evcilleştirilmesinden bu yana sosyal hayatın vazgeçilmez unsurlarından biri olmuştur. İnsan için gerekli olan temel ihtiyaçların karşılanmasında ve daha sonra gelişen sosyal hayatta ticari faaliyetlerde önemli bir rol üstlenmiştir. Deve, İslâmiyet öncesi dönemde alplık sembolü olarak nitelendirilmiş ve buğra denilen erkek deve ongun olarak görülmüştür. Ayrıca Şaman tasavvurlar deveyi, savaş ilahı Kızagan Tengere ile bağdaştırarak onun bir sembolü olarak nitelendirmişlerdir (Çoruhlu, 2019: 131).

İslamiyet'le birlikte dinî yönden kuvvetli anlamlar yüklenerek halk inanışlarında ve edebî eserlerde yerini almıştır. Halk inanışlarında ve totemizm unsuru olarak görüldüğü bazı mitolojik motiflerdeki yerini şu şekilde örneklendirilebiliriz: *Oysul Atan*ın develeri koruduğuna, deve sütünün şifalı olduğuna inanılması, yemekten sonra yapılan dualarda deveye de yer verilmesi, düğünlerde çeyiz miktarının deve sayısı ile belirlenmesi gibi unsurlar devenin önemini göstermektedir (Ögel, 2014: 681-683).

İncelenen Başkurt destanlarından *Tülle Membet* destanında devenin kurtarıcı işleviyle yer aldığı görülmektedir. Kahramanı zor durumdan kurtarması deve ve kahraman arasındaki bağlılığın ve deveye duyulan güvenin göstergesidir.

...*Membet*: “Ey abla, bağırma, vururum!” diye, ok ve yayını ablasının göğsüne dayayıp durur. Can aziz(ablası), ölmeye razı olmaz, gözünü büyükçe açıp yatmaktadır. Hanımı ve çocuklarını develere bindirip, “Bu yıldız doğru bakarak ilerleyiniz!” diye, önceki ar çukur tarafına gönderir (Başkurt Destanları III, 2014: 399).

3. Sonuç

Hayvanlar, zaman içerisinde temel ihtiyaç için kullanılan bir varlık olmaktan çıkmış ve inanışların, kültürlerin temelini oluşturmuşlardır. Hayvan motifinin oldukça fazla yer aldığı inanışlar, hayvanlara kutsiyet kazandırmış ve toplumlardaki yerlerini farklı bir boyuta taşımıştır. İnsan hayatında kazanmış oldukları yeni konumları hayatın her alanında hayvanları vazgeçilmez bir unsur hâline getirmiştir.

İnanışlarla birlikte sosyo-kültürel hayatın gelişimine olan katkıları ve hayvanlara atfedilen kutsallık edebî eserlere de yansımış ve eserlerde oldukça geniş yer bulmuştur. Sözlü anlatı türlerinde oldukça fazla yer alan hayvan unsuru, kahramanın kendisi kadar önemli olmuştur. Kahraman kadar önemli bir unsur olduğunu destanlarda hayvanlara verilen isimlerle görülmektedir. Ural Batır destanında “Akbozat” , Alpamişa destanında “Boz Tulpar”, Zayatülek ile Hıvıhlıv destanında “Kök Tulpar” isimleri kahramanların atlarına verdiği isimler arasında yer almaktadır. Bu renklerin kullanımı, söz konusu hayvanların yüceltilişine ve olumlanışına yönelik bir sembolizmdir.

Farklı işlevlerle eserlerde yer alan hayvanlar, kahramanın yolculuğunda ve olayların gelişiminde önemli bir unsur olarak destanlarda yer almıştır. Edebî mirası oldukça zengin olan Tatar-Başkurt ve Çuvaş halklarının destanlarında da hayvan motifinin oldukça fazla yer aldığı ve kahraman kadar önem arz ettiği görülmektedir. İncelenen destanlarda yer alan hayvan türleri ve kılavuz, yardımcı, şifacı, haberci gibi

işlevleri tablolar hâlinde verilerek mitolojik açıdan ve destanda kahramana olan etkileri açısından değerlendirilmiştir.

Metinlerde tespit edilen yırtıcı özellikte hayvanlar (*kartal, doğan, baykuş, tilki, kurt*), diğer hayvanlara oranla (*serçe, bülbül, güvercin, kaz, balık, at, öküz/boğa/inek, deve*) daha azdır. Bu durum, *kaz, balık, at, öküz/boğa/inek, deve* gibi hayvanların gündelik hayatta sağladıkları faydayla açıklanabilir. *Serçe, bülbül, güvercin* gibi hayvanlar ise, özellikle yazılı edebiyatın etkisi ile destanın birer unsuru hâline gelmiş olabilirler. Özellikle ‘insanlar tarafından ehlileştirilen at, öküz, geyik gibi hayvanlar, asalet düzeninden sosyal sınıf düzenine geçmeye yardım etmişlerdir ve insanlığa maddi refah kaynağı olmuşlardır’ (Sagitov, 1983: 127).

Tatar, Başkurt ve Çuvaş destanlarında verilen toplam 13 hayvanın varlığına işaret edilmektedir. Türlerine göre bakıldığında bunlar içerisinde *kaz, kartal, bülbül, doğan, güvercin, serçe ve baykuş* olmak üzere 7 hayvanın kuş türü olduğu görülür. Bu durum Türk boy sembolizminde çoğunlukla kuş ongununun tercih edilmesi ile açıklanabilir. Kuşların ise yırtıcı olsun olmasın genel olarak haberci işlevi ile kullanıldığı açıktır.

Sonuç olarak hayvan unsuru yönünden değerlendirilen Tatar-Başkurt ve Çuvaş destanlarında hayvan motifinin metin içerisinde sahip olduğu işlevlerinin ve niteliklerinin olayların gelişimindeki etkisini açıkça görülmektedir. Olayların başından sonuna kadar hayvan motifinin metinlerde yer aldığı ve sonucu direkt olarak etkilediği tespit edilmektedir. Adı geçen Türk boylarının bu denli anlatı türlerinde hayvan motifine yer vermelerinin sebebi ise bahsedildiği gibi hayat tarzının etkisidir.

Sonnotlar

1. Sagitov (1983: 126-127), Başkurt anlatılarında defin merasimi sahnelerinde kahramanın atı ile birlikte gömüldüğü epizotlara örnekler verir. Ayrıca atın kötü ruhlardan etkilenmemesi ve bu ruhları kovabilmesi, atın gündelik ve sosyal hayattaki kutsiyetini göstermektedir.
2. Kız ve kuş motifi üzerine ayrıntılı bir değerlendirme için bk. Huseyinova, G. (2008). “Başkurt Folklorunda Kız-Kuş Motifi”, *Tarihten Bugüne Başkurtlar*, (Ed. A. Melek Özyetgin vd.), Ötüken Neşriyat, İstanbul, 198-203.s.
3. Kılavuz işlevine dair daha geniş bir çalışma için bk. Yavuz, M. (2022). “Anadolu Masallarında Kılavuz Hayvanlar”, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Kaynaklar

ALBAYRAK, K. (2008). “Millî Dinlerde Renk Fenomeni”. *Çukurova Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, C.8,S.2, 2-6.

Başkurt Destanları I-II-III-IV (2014). (Haz. Ahmet Suleymanov vd.), Ankara: Türk Dil Kurumu.

BALDICK, J.(2011). *Hayvan ve Şaman* (Çev.:Nevin Şahin), İstanbul: Hil Yayın.

BORATAV, P. N. (2012). *Türk Mitolojisi Oğuzların-Anadolu, Azerbaycan ve Türkmenistan Türklerinin Mitolojisi*. Ankara: Bilgesu Yayıncılık.

ÇORUHLU, Y. (2000). *Türk Mitolojisinin Anahatları*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

ÇORUHLU, Y. (2019). *Türk Sanatında Hayvan Sembolizmi*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.

Çuvaş Alp Hikâyeleri (2009). (Haz. Feyzi Ersoy). Ankara: Türk Dil Kurumu.

ELIADE, M. (1999). *Şamanizm*. Ankara: İmge Kitabevi.

ERSOYLU, H. (2015). *Türk Kültüründe Kuşlar*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.

GACAR, Ş. (2020). *Hayvan Folkloru Bağlamında Türk Dünyası Ekolojik Destanları*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

GÜLAKAN, S. K. (2015). “Baykuş Kelimesi ve Baykuşla İlgili İnançlar Üzerine”. *Turkish Studies*. S.10,1142-1143.

- HİSAMİTDİNOVA, F. G. (2002). *Başkort Mifologiyahı*, Öfö: Gilem. S.22-34-35.
- KALAFAT, Y.(2012). *Türk Halk İnançlarında Renkler*. Ankara: Berikan Yayınevi.
- KÖSE, S.(2019). “Türk Kültüründe Baykuş”. *Kültür Araştırmaları Dergisi*. S.3, 295.
- MAZLUM, Ö.(2011). “Rengin Kültürel Çağrışımları”. *Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*. S.31,132-133.
- ÖGEL, B. (2014). *Türk Mitolojisi II*. Ankara. Türk Tarih Kurumu.
- SAGİTOV, M. M. (1983). “Başkurt Folklorunda Hayvanlara Tapınma”, (Çev. Nuri Yüce), *Türk Dili Araştırmaları Yıllığı-Belleten*, C. 30-31, Sayı 1982-1983, 125-132.
- SEYİDOV, M. (1988). “Gök, Ak ve Kara Renklerinin Eski İnançlarla Alakası”. (Çev. Orhan Yavuz), *Türk Dünyası Araştırmaları Dergisi*. S.2, 44-45.
- SEVER, M. (2011). “Türk Mitolojisinde Kuşlar”. *Milli Folklor Dergisi*. S.42,87.
- ŞİŞÇİ, F. (2018). “Türk Mitolojisinde Güvercin Motifi ve Çağdaş Türk Resminde Temsili”. *İdil Sanat ve Dil Dergisi*. C. 7, S.41, 47-53.
- TANYU, H. (1983). “Totem, Totemizm ve Tabu Üzerinde Yeni Araştırmalar”. *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*. C.26, S.1,158-167.
- Tatar Destanları I-II* (2007). (Haz. Fatih Urmançı), Ankara: Türk Dil Kurumu.
- YILDIZ, A. (2020). “Kültürel Bir Gösterge Olarak Renk Sembolizmi ve Beyaz’ın Kültürel İşlevleri”. *Türk Ekini Dergisi*. S.6, 47-48.
- YILMAZ, O. vd. (2014). “Güvercinin Ekonomik Önemi”. *Bitlis Eren Üniversitesi Fen Bilimleri Dergisi*, C.3, S.2, 201-202.

TÜRK HALKLARINDA YAYGIN OLAN DESTAN ESERLERİNDE ÇOK EŞLİ EVLİLİĞİN SANATSAL TEMSİLİ

Nargiza BALTABAEVA* & Nazım MAZHIEVA**

Öz

Türk halklarında "Kalyn Mal", bir kızın düğün öncesi ritüelidir ve dünya folklorunda "Kalım" anlamında kullanılan bir terimdir. Bu geleneğin kökeninin tarihi, genellikle eski Türk halklarının sözlü edebiyatında bulunur. Tarihimizde köklü bir geçmişe sahip olan ve atalarımızdan miras kalan geleneklerimizin günümüze kadar devam ettiği bilinmektedir. Yani Kazak halkı, "Gelin de olsan hatırasız kız olamazsın" derler. Kızın hediyelik eşyalarını betimleyen "Kozy Korpesh-Bayan Sulu", "Kyz Zhibek", "Narik Batyr" vb. şarkılarından ilk Kazak temaları halkın kültürünü yansıtıyordu. Birkaç aşamadan geçen süreç, yani iki ülke ve kabilenin tanışması, gençlerin düğün öncesi hediyelerinin bir saygı göstergesi olarak anlaşılması. Şarkıdaki kızın düğün öncesi ritüelleri yapılır. Düşman göndermeyi, nişanlanmayı, sığır vermeyi vb. içerir. Ritüeller yüzyıllardır halk tarafından söylenmekte ve günümüze kadar izlerini kaybetmemiştir. Daha sonra Kazak Hanlığı döneminde sığır yetiştiriciliği geleneği devam etmiş ve daha da önem kazanmıştır. Yani, Tauke Han'ın saltanatı sırasında, kanunların toplanmasında "Yedi Tüzük" "sığır" evlilik için zorunlu bir koşul olarak kabul edildi ve her ailenin sosyal statüsünün eşitliği önemliydi. "Zengin ve zengin kayınbiraderi varsa aralarında münakaşa vardır, fakir ve fakir kayınbiraderi varsa aralarında kese vardır" sözü muhtemelen doğrudur. "Yedi Tüzük" 19. yüzyılın ortalarına kadar bozkır yasasıydı. Bu aşamada halkın geleneklerinin tipolojik özellikleri yansıtılır. Sığır yetiştiriciliği geleneği sadece Kazak halkı arasında değil, diğer ülkeler arasında da oluşmaktadır. Geleneğin özü hepsinde aynıdır. Komşu Kırgızlar, Azerbaycanlılar, Türkler, Özbekler vb. halkların sığır için para ödediği ve bir kız çocuğunun doğumuna hazırlandığı bilinmektedir. Bu raporda, yukarıdaki konuları ayrıntılı olarak analiz edeceğiz.

Anahtar kelimeler. Destan, çok eşli evlilik, sanatsal teknikler, inançlar, gelenekler ve gelenekler.

ТҮРКІ ХАЛЫҚТАРЫНА ОРТАҚ ЭПИКАЛЫҚ ШЫҒАРМАЛАРЫНДА ПОЛИГАМИЯЛЫҚ НЕКЕНІҢ КӨРКЕМ БЕЙНЕЛЕНУІ

Андатпа

Түркі халықтарының фольклорындағы елеулі жанрдың бірі – эпостық жырлар. Әйтсе де қазақ эпостарының сан алуан сипаттары мен кейбір қырлары әлі де түбегейлі зерттеле қоймағаны белгілі. Мақала қазақ эпостарында кездесетін полигамиялық неке түріне жан-жақты барлау жасалды. Қазақ және әлем эпостарындағы полигамиялық неке түрінің ерекшеліктері туралы толыққанды тың пайымдаулар жасалған. Осы мәселенің қазақ тарихындағы түп-тамырын тереңдей қарастыру, дәстүр жалғастығын анықтау, қазақ эпостарында көріну жағдайларын талдау, қазақы тұрмыс-тіршіліктің тағы бір қырын түбегейлі танып, өзіндік ерекшеліктері туралы айтылады. Полигамиялық неке түрі қазақ халқының жырларында ғана емес, барлық жазба әдебиетінде де көптеп кездеседі. Әрине, некелесудің бұл түрін қазақтың қанына сіңісті дәстүрі деуге болмайды. Мұны ислам дінін ұстанумен, шарифат қағидаларымен байланыстыруға негіз бар. Сонымен бірге көп неке құрудың басқа да өзіндік себептері жеткілікті болған. Полигамия (поли ... және грек. gamos алғанда – неке, көп-некелік), ТОПТЫҚ некені, көп әйел алушылықты білдіретін термин. Мысалы, еврей халқының

* Kazak Milli Kız Pedagoji Üniversitesi, Almatı, Kazakistan, balnargiza@mail.ru ORCID: 0000-0001-8081-8088

** Kazak Milli Kız Pedagoji Üniversitesi, Almatı, Kazakistan, nmazhi72@gmail.com ORCID: 0000-0001-2345-6789

патшасы Соломонның шамамен 700-ге жуық әйелі және 300-ге жуық күні (еріксіз әйелдері) болған-мыс. Сондай-ақ, аса атақты көп әйел алушылардың бірі - Мұхаммед пайғамбардың өзінің 15 әйелі болған деген мәліметтер бар. Көп әйел алушылық әлем халықтарының көркем туындыларда молынан кездеседі. Мысалы, әлемге әйгілі «Махабхарата» жыры бастан-аяқ сезім мен махаббатқа құрылған. Жырдағы сюжеттің көркемдігі көз тартады. Өмірдегі қателіктер мен бір-біріне жасалынған қиянаттар, т.б. іс-әрекеттердің босқа кетпейтіні, иесін іздеп табатыны туралы ұғымдар нанымды суреттелген. Бұл жырда көне үнді халқының наным сенімі, дәстүр-салты жақсы бейнеленген. Көп әйел алу дәстүрі аса ерекше көрініс береді және әйелдер арасындағы келісушілік өте жақсы қарым-қатынаста екендігі сөзсіз. Патшалар мен брахмалардың және варнның төменгі саты өкілдерінің өздерінің бірнеше әйел алуға мүмкіндіктері болған. Үнді елінде бұл әдеттегі қағидалардың бірі болып саналған деген дәйектердің бары сөзсіз. Ежелгі үнді халқының ғасырдан ғасырға жеткен «Артхашастра» атты саяси энциклопедиясында көп әйел алу туралы, оның заңды түрде қандай мақсатта іске асатындығы туралы айтылған. Мысалы: «Стремясь обрести сына, муж мог взять вторую жену при условии, что первая жена была бесплодна, либо не рожала по другим причинам, либо рожала только девочек или мертвых» [1, 31 б.]

Түйін сөздер. Эпос, полигамиялық неке, көркемдеу тәсілдері, наным-сенім, салт-дәстүр

ARTISTIC REPRESENTATION OF POLYGAMOUS MARRIAGE IN EPIC WORKS COMMON TO TURKIC PEOPLES

Abstract

In Turkic peoples, "Kalyn Mal" is a girl's pre-wedding ritual and is a term used in world folklore to mean "Stay". The history of the origin of this tradition is often found in the oral literature of ancient Turkic peoples. It is known that our traditions, which have a deep-rooted history in our history and inherited from our ancestors, continue until today. In other words, Kazakh people say, "Even if you are a bride, you cannot be a girl without memories." Depicting the girl's souvenirs "Kozy Korpesh-Bayan Sulu", "Kyz Zhibek", "Narik Batyr", etc. The first Kazakh themes in his songs reflected the culture of the people. The process that goes through several stages, namely the acquaintance of the two countries and tribes, the understanding of the pre-wedding gifts of the young people as a sign of respect. The pre-wedding rituals of the girl in the song are performed. Sending enemies, betrothal, giving cattle, etc. includes. Rituals have been sung by the people for centuries and have not lost their traces until today. Later, during the Kazakh Khanate, the tradition of cattle breeding continued and gained even more importance. So, during the reign of Tauke Khan, the "Seven Statutes" in the collection of laws were considered a mandatory condition for "cattle" marriage, and the equality of the social status of each family was important. The saying "If there is a rich and rich brother-in-law, there is a quarrel between them, if there is a poor and poor brother-in-law, there is a pouch between them" is probably true. The "Seven Statutes" was steppe law until the middle of the 19th century. At this stage, the typological features of the traditions of the people are reflected. The tradition of cattle breeding is formed not only among the Kazakh people, but also among other countries. The essence of tradition is the same in all. Neighboring Kyrgyz, Azerbaijanis, Turks, Uzbeks etc. It is known that peoples paid for cattle and prepared for the birth of a girl. In this report, we will analyze the above issues in detail.

Keywords: Epics, polygamous marriages, painting styles, beliefs, traditions.

Қазақ халқының үйлену дәстүрінде көп әйел алушылықтың қай кезден бастап енгені белгісіз. Ислам дінінің келуі халық арасында бұрыннан осы дәстүрді бекіте түскен тәрізді. Яғни, полигамиялық неке түрінің шығу тарихы туралы айтатын болсақ, жері үшін күрескен батырлардың қаза болып, азайуы себеп болып отырды. Олай дейтініміз өмірі жаугершілікпен өткен халықтың арасында баланы жетім, әйелді жесір қалдырмау, тезірек көбейіп отыру басты мәселеге айналып отырғаны белгілі. Сондықтан да дала заңы көп әйел алушылыққа оң қараған деп есептеуге негіз бар. Бұл жерде де көп әйел алушылық мақсат емес, өмір қажеттігінен туғанын байқаймыз. Артынан ерер ұрпақ қалдыру мәселесі бірінші орынға шыққан. Жас қыздар отбасысыз қалып, сол себептен көп әйел алу үрдісі дәстүріне айналған.

Мәселенің зерттелу тарихы. Қазақ «Жалғыздық құдайға ғана жарасады» деп санаған. Сөйтіп өзіне жар болар қалыңдықты елден ел, жерден жер кезіп іздеп, түрлі қиындықтар мен кедергілерден сүрінбей өтіп қана мақсатына жету немесе қарсылас батырды жеңу арқылы өзіне жар ету ұғымы негізінен ежелгі түсінікке барып тіреледі. Ал кейіннен жырлар желісінде кездесетін көп әйел алушылық үрдісінің көрінуі ислам түсініктерінің таралуымен байланысты болған. Мысалы, «Дотан батыр» жырында кездесетін байдың 40 баласы оның 9 әйелінен туғаны, «Манас» жырында да батырдың бірнеше әйел алатыны көрініс береді. Әрине, мұндағы мақсат батырлардың көп әйел алғандығы туралы тізіп жазу емес. Олардың көп әйел алуғағы мақсаты мен жырдағы әртүрлі көріністерін анықтау. Яғни, «Манас» эпосында «Батыр Манастың Қанікейге үйленуі» тарауында: Манас үш әйел алады, үшеуіне де көңілі толмайды, «енді өзіме тең, ойымдағы қызды аламын», деп алдына мақсат қояды.

Ойымдағы қызды алам,
Керемет пейілі кеңді алам.
Ақыл-ойы өзіме,
Үйлесетін теңді алам!
Алты жылдық зиянды,
Білетұғын қызды алам.
Ақыл қосып жаныма,
Жүретұғын қызды алам.
Жан жолдасқа жаман сөз,
Айтпайтұғын қызды алам.
Жәдігейдің үйіне,
Кірмейтұғын қызды алам.
Қылтың менен сылтыңды,

Білмейтұғын қызды алам, - [2, 79 б.] – дейді Манас батыр. Мұнда батыр қыз бойына дараланатын қасиеттерді атап өтеді. Халық қалаулысы, ғасырлап жырлаған батырдың жары аталған талаптарға сай келуі батыр мен халықтың тілеуі деп есептеу орынды.

Сол сияқты, «Қырымның қырық батыры» құрамындағы «Орақ, Мамай батыр», «Нәрік» жыры, «Жаңбыршыұлы Телағыс», т.с.с. жырларда полигамиялық неке көрінісі анық байқалады, яғни көп әйел алу мақсатының өзі өмір шындығы, тағдыр шешімі болып келеді. Соның бірі, «Нәрік» эпосының мазмұны да өзіндік қырымен ерекшелінеді. Мұнда жар таңдау мотивінің көрінісі бар.

Жырдың басталуы Қазан шәрінің ханы – Нәрік, жасы сексенге толған шағында, әйел алуға бел буады. Қарамағындағы қырық биін шақырып кеңес құрады. Қырық бидің ішінде ең үлкені Әліби деген еді. Нәрік ханның әйел алуы туралы естіген билерінің ішінен Әліби сөз алады: «Сен қартайдың, қатындарыңның бәрі жас. Енді қатын алып неғыласың, қайратың жоқ», [3, 225 б.] - деген сөзі болды.

Бірақ қайткенменде, *Нәрік хан қырық биін ертіп ноғайға аттанады. Ел ішіне келгесін, үй тіккізеді. Әліби ханның алдына жиырма қыз жинап: - Тақсыр, жиырма қыз жиналып келіп тұр. Осыдан таңдап алыңыз, - деді.*

Нәрік үйден шығып қараса, жиырма қыз тұрады.

Оларға көзі түспейді. Ең шетте тұрған бір қызды көреді. Оның үстіндегі киімі жыр- тық еді.

Сонда Нәрік хан сұрайды: - Анау шетте тұрған неғылған бала? – деп.

Сонда Әліби: - Бұл бір жарлының қызы. «Қал», - десе, қалмай, артымыздан еріп келгені. Ол қыз ешкімге керегі жоқ, - деді.

Нәрік сонда Әлібиді шақырады.

Келген кезде: «Білегіңді сыбанып, алақаныңды жай», - деп, жанына қолын салып, бір шеңгел алтын алып, Әлібиге берді. «Осы білегіңді түсірмей, мынау алтынды анау тұрған балаға апарып бер», - деді. Және Нәрік хан: «Қыздың жасын біле кел», - дейді, сонда Әліби: «Ол қыздың жасы он үште екен», - деді.- Нәрік үйге кіріп бара жатып. [3, 226 б.]63

Мұндағы бірнеше сәтті айтуға болады. Біріншіден, 13 жастағы қыздың өз еркімен келуі. Әрине, ханға тұрмысқа шығып, бала сүйгізіп, онда өзінің және отбасының тұрмысын жақсарту мақсаты алға жетелейді... Екіншіден, ханның тек он үш жасар жарлы қызға көңілі түскендігі және хан өзінің мәрттігін көрсетіп, екеуінің жас ерекшелігіне қарамастан еріп келуін бағалап, сый-сияпат жасайды. Бұдан түйетініміз, бірінде қыздың көңілін аулағандығы болса, келесі, мені таңдар деген үмітпен келгендерінің өзі батыр үшін үлкен құрмет санағаны деп білеміз. Мұндай көріністер жырларда жиі кездеседі, мысалы «Қыз Жібек» жырындағы Төлегеннің әр қызға бір аттан сыйлағандығымен ұқсас келеді.

Сөйтіп жүргенде, ханға бір қойшы кездесіп, жөн сұрасады. Сонда Нәрік хан өзінің жар іздеп, қалыңдық таңдап жүргенін айтады:

...Нәрік деген хан мен едім.

Бір жақсы әйел алам деп,

Шығып едім далаға.

Тоқсан баулы ноғайдан

Бір қыз іздеп таппадым.

Сонда қойшы сөйлейді:

... Ол Асылнұр деген ноғай еді,

Өзі сексендегі шал еді,

Кемпірі жетпісте бар еді,

Адал өзінде қара жоқ,

Менді деген қызы бар,

Он сегізде жасы бар.

Мендіні көрген адам қасынан кете алмайды.

Ешбір адам баласы оған жете алмайды...

Жақсы әйел алатын болсаңыз,

Қасынан көріп кет деді. [3, 227 б.]

Хан қойшының айтқан Асылнұр деген ноғайдың үйіне келіп, өзін таныстырады. Сонда Нәріктің айтқаны:

- Аздың болмайды екен көптігі,

Аштың болмайды екен тоқтығы.

Тоғайды тоқсан күн кездірген

Бір перзенттің жоқтығы.

Бесеу еді қатыным

Жиырма бесте алды бар,

Он бес жаста арты бар,

Бесеуі де әйелден асқан парқы бар, - деп назын айтады. Мұндағы өмірдің кеңдігі де, тоқтығы да бір перзентке зар болғандығы екендігіне көз жеткіземіз. Сонда Менді сөйлейді: - Мынау тұрған бабамыз,

Қасымда тұрған анамыз.

Қарап өзің көр деді.

Екі қыз малың тең берсең,

Тиермін саған мен деді.

Төсегің таза салармын,

Көрпенді таза жабармын.

Шөлдесең сусын берермін,

Тоңсаң отын жағармын,

Өлгенше, сұлтаным,

Сүйегің таза бағармын [3, 229 б.]6 -дейді. *Жырдың негізгі мақсаты* – дүниеге үзілмес ұрпақ сыйлау өмірдің қағидасы болары хақ. Сондай-ақ, қыздың өз ата-анасының тұрмысы ойландырмай қоймайды. Яғни, қыз «Екі қыз малың тең берсең» деп, өз шартын алдын-ала орындауын талап етеді. Күйеуге шығып бара жатып әкесінің жағдайын жасауы, қыз

баланың әруақытта өз жұртының тілеушісі болып жүретінінің белгісі. Тағы бір айтар жәйт, жас қызға үйленген хан бала сүйді ма? деген сұрақ тууы мүмкін. Ал осы Нәрік ханнан аты аңызға айналған Шора батыр тарайды.

Сол сияқты, ғалым В. И. Сподина өз зерттеуінде солтүстік халықтарының полигамиялық неке түрінің өзіндік қырларын былай деп талдап көрсетеді: «Если в семье лесного ненца нужна была работница, то мальчику сватали взрослую девушку. Со временем он мог взять себе ещё одну жену, молодую. В этом случае первая жена становится старшей женой ('нака пуша', букв.: «большая жена»), а вторая – младшей («нюча пуша», букв.: «маленькая жена»). Зачастую старшая жена была инициатором привода в дом младшей. В целом же, в ненецкой традиции число жён – показатель социального престижа мужчины, а в эпосе – свидетельство могущества воина-вождя, особенно если в его семью входят жёны-иноземки (хантыйки, энки, нганасанки)», - дейді [4, 7 б.]. Осыдан, эпостардағы полигамиялық неке патшаның немесе батырдың әлеуметтік беделі мен мәртебесінің жоғарылығы басым болып тұрса, полиандриялық неке керісінше отбасының әлеуметтік жағдайының төмен, яғни өмір сүру деңгейінен туындағанына көз жеткіземіз.

Сол сияқты, фольклортанушы Е.Н.Пушкарева ненецтердің бірнеше әйел алуы туралы талдауында: «Наличие двух жён было в обычае и у ненцев. В ярабца (эпические сказания о страданиях, злоключениях, борьбе и победе героя) нередки случаи упоминания второй жены: «... через много лет девушку-сироту родственники выдают замуж второй женой», «у старика Выя <...> было две жены» и др.» [5, 101 б.]

Батырлардың әйелдері кейде қырыққа дейін жететіндігін тарихымыздағы нақты деректер айтады. Мұны жаугершілік заманның шарты деуге де болатын секілді. Жаудан олжаға түскен тұтқын қыздар мен әйелдерді ерлігі асқан батырларға үлестіретін салт болған. Батырлардың әйелінің санының көбеюіне мұның да әсері болғаны сөзсіз.

Шығыс эпостары мен қазақтың лиро-эпосындағы жар іздеу мотивінде ғашықтық, сүйіспеншілік басым болып келсе, қазақтың батырлық жырларының ғашықтықтан туған мотив емес, отбасын құру тілегінен туған, дәстүрлік ұғымы басым екені байқалады. Ол келешекте өзіндей, не өзінен де асып түсетін ұрпақ қалдыру тілегіне келіп тіреледі. Оған дәлел ретінде Қобыландыдан – Бөгенбай, Киікбай, Алпамыстан – Жәдігер, Тарғыннан – Әжігерей, Айқожа, «Қырымның қырық батыры» жырындағы аты аңызға айналған, халық ғасырлап жырлаған батырдан-батыр тарайтын Аңшыбай батыр және оның ұрпақтары, Қарадөң батыр және оның ұрпақтары, т.б., көптеген батырлардан тараған ұрпақтары туралы айтуымызға болады. Бұлардың кейбіреулері ерлігін әкесінен де асырып жібергені дәлел.

Әрине, эпостық туындылардағы некелесу мәселесінің бәрі оңды бола беруі де мүмкін емес. Батыр болдым, хан болдым, төрелік менікі дейтіндер де табылатыны сөзсіз. Халықтың армандаған батыры болғандықтан әрине оның қалағаны орындалуы да шарт. Осыған орай, «Айман мен Шолпан» жырындағы бірқатар ерекшелікпен таныса аламыз. Қазақ халқының көрнекті лиро-эпикалық (балладалық) жырларының бірі «Айман-Шолпан» эпосында да салттың қатал жолымен екі жастың бағын байлаумен басталып, бірақ қыздардың ақылдылығының арқасында қызға үміткер батыр қателігін түсінеді. Егер басқа жырларда батырлар өз елінің қызына қорған болып, ерлігімен танылса, Көтібар қызға қиянат жасап, келеңсіз мінезімен танылады. Жырдың алғашқы жолдарында-ақ «болыпты ұлдан кемтар Маман бейбақ» деген сөздерді оқимыз. Осы сөздің ауырлығын көтере алмаған Маманның қорлыққа әкетілуіне оның сөзін сөйлер айбарлы ұлы жоқтығы да себепкер екені аңғарылады. Көтібардың үш әйелі бар бола тұра, Айманды тартып аламын деуі - оның намысқа шапқанын көрсетеді.

Батырдың үлкен дауда олжалаған Маман байдың екі қызы – Айман мен Шолпан ер мінезімен, жұрт қызығарлықтай ақылдылықтарымен танылады.

Айманның Көтібардан алпыс күнге дейін неке қимауға рұқсат сұратып алуы да көне жырларда ұшырасатын тәсілдің бірі. Сондай-ақ, батырдың бірнеше әйел алатындығы туралы айтылады.

Жоғарыда тоқталғандай, батырлардың бірнеше әйел алу мақсатының өзіндік себептерінен туындайтыны туралы қазақ жырларында түрлі үлгіде яғни, оңы мен солының көрінісін береді.

Осыдан көп әйел алуды, яғни тоқал болуды тудыратын мынадай себептер шығады:

- жаугершілік заманда баланы жетім, әйелді жесір қалдырмау, яғни мұнда левират заңы – әменгерлік неке жалғасын тапқан;

- бәйбішесі бедеу болған жағдайда немесе қыз туа берген жағдайда, яғни ұрпақ жалғастырушысы жоқ болғандықтан тоқал алатын болған;

- тағы бір жайт ол батырдың жорықтағы олжасы;

- сыннан өтіп, өз қалаулысына еркімен қосылу;

- халықты жаудан құтқаруда қыздар менің жарым осы деп өз еріктерімен қосылған.

Әрине, елін, жерін қорғайтын батырды аңсап, соның жары болсам екен, одан батыр бала тусам екен деген қыздарға екінші-үшінші әйелі болса да ерсі көрінбеген. Ол сол заманның тәрбиесі, қазақ даласының, әр отбасының философиясы деп түсінуге болады. Бір қарағанда некелесу кезінде әйел тек меншік орнына жүретін зат секілді көрінуі де мүмкін: оны сыйға тартады, ұрлайды, сатып алады, сайыста т.б. жарыстарда жеңіп ала алады демекші. Бірақ бұдан бір жақты көзқарас тумауы керек. Осыны ескерген қазақ халқы қызды өріс санаған. Ел мен елді туыстыратын дәнекер ретінде қараған.

Қорытынды. Айта келе, біз бұл мақаламызда қазақ эпостарындағы полигамиялық неке түрінің көрінісі мен оның туындау себептерінің негізі қандай екендігін қарастырып көрдік. Қазақ жырларының қайсібірін алсаңыз да халықтың психологиялық ой тереңдігі, философиялық көзқарасы жан-жақты танылады. Жырлардың рухани жәдігер ретінде де, ұлттық кодты айқындаушы көркемдік нысан ретінде де құндылығы ондағы дала заңдарының өз шешімін табуында. Өздеріңіз байқағандай оның бірнеше себептері бар. Елін қорғаған батыр, ғасырлап жырлаған халқының қалаулысы, аңсары, яғни, бірнеше әйел алу мақсатының нақты себептерінің орындалуына әкеледі.

Сонымен бірге бұл некелесу түрі қазіргі тұрмыс-тіршілігімізде де кездеседі. Бұл мәселеде қазіргі жастардың көзқарастары екіұдай болуы түсінікті, сондықтан бұл неке түрінің астары терең. Қай кезде де мұндай тандауға барудың өзіндік себептері болған және ол негізінен отбасы мәселесімен тығыз байланысты болып келген. Бұл тақырыптың қоғамдық ой-пікірдің ашық алаңы саналатын көркем әдебиетте де терең әрі молынан қарастырылуы әдеби дәстүр мен ұлттық құндылықтардың астасып жатуынан болса керек. Әрине, жұмыс әлі де зерттеуді қажет ететіндігі сөзсіз.

Каянаklar

ARTKHASHASTRA. (1995) // Istoriya gocudarstva i prava zarubezhnykh stran: uchevnoye posobiye. B 2 ch. Ch.2, kn. 1. / Pod red. N.A.Krashennikovoi. M., Yuridicheskiy Kollezh. S.37.

Adamzattıñ «MANASY» (1995). Zhayapty shıǵ. Sh. Ibrayev. -Almaty: Raian, -255 b.

Qyrymnyñ qyryq batyry. (2005). - Almaty, «Arys» baspas.-544 b.

SPODINA V.I. (2011). Mnogozhenstvo kak forma brachnykh obychayev korennykh narodov severa: etnicheskiye kategoriy npravstvennosti, *Vestnik Chelyabinskogo gocudarstvennogo universiteta*. № 12 (227). Istoriya. Vyp. 45. S. 5-9.

PUSHKAREVA E.N. (2007). “Kartina mira v folklore nentsyev: sistemno-fenomenologicheskiy analiz”. - *Yekaterinburg*. S. 101-102.

Makale Bilgisi / Article Info

Geliş / Recieved: 27.07.2022

Kabul / Accepted: 23.10.2022

Çeviri / Translation

DOI: 10.55666/folklor.1149566

**ARAP MÜSLÜMANLARIN PROVENSAL LİRİK ŞİİRE KATKISI: ON
İKİNCİ YÜZYIL TROBADORLARI***

Yahya Saleh Hasan DAHAMI** & Çeviren: Ramazan Volkan ÇOBAN***

Öz

Bu çalışma, Arap ve İslam kültürünün bir ürünü olan muvaşşah ve zecel gibi şiir türlerinin, Oksitanca yazılan Provensal lirik şairlere, yani on birinci yüzyılda Fransa'nın güneyinde bulunan Oksitanya'da ortaya çıkan ve bu şiirlerin icracısı olan trobadorlar üzerindeki etkisini ve bu şairlerin türe olan katkısını ortaya koymaya yönelik tarihsel ve analitik bir denemdir. Çalışma, birinci bölümün ana bölümü oluşturduğu üç bölümden oluşmaktadır. Birinci bölümde; muvaşşah ve zecel türlerinin, trobadorların şiirlerinin üzerindeki etkisine ışık tutmakta ve Arap edebiyatının Avrupa edebiyatına etkisi kronolojik olarak olaylar düzleminde incelenmektedir. İkinci bölüm, trobadorların doğası bağlamında trobador şiirinin ve icrasının muvaşşah ve zecel türleri ile olan ilişkisi ele alınmaktadır. Bu ilişki, Akitanyalı Guilhèm, Jaufré Rudal, Peire d'Alvernhe, Beatritz de Día, Diá Kontesi isimleri ile şiirler yazan beş trobador şairden alınmış örneklerle desteklenmiştir. Şiir örneklerinde muvaşşah ve zecel şiirlerin yapı özellikleri, şairin hayatı veya hayat efsanesi ile ilişkisi, Arap edebiyatından ve Avrupa edebiyatından gelen etkiler birlikte incelenmiştir. Son kısım ise on ikinci yüzyılda, Arap şiirinin trobador şiiri üzerindeki etkisi çerçevesinde Avrupa Rönesansı'nın başlangıcına kadar uzanan gelişimi ele almaktadır. Şiirlerin geçişi ve yarattığı öncül etki, Arap-İslam medeniyetinden İspanya Bölgesi aracılığı ile Avrupa'ya bilgi ve kültür geçişinin bir örnekleymiydi. Avrupa Rönesansı; İslamî mirasın, edebiyat ve bilim kaynaklarının Arapçadan Latinceye ve ardından Latinceye diğer Avrupa dillerine çevrilmesinden on yıllar kadar sonra İtalya'da başladı. Sekizinci yüzyıldan on birinci yüzyıla kadar olan dönem; İslam medeniyetinin ve biliminin görkemli çağlarının büyük bir kısmı, Haçlı Seferleri sırasında ve sonrasında İtalya'ya kaydırıldığına tanıklık etmiştir. Böylece Avrupa'nın farklı bölgeleri; çeviri akımı, çoklu seyahat ve kültür alışverişi ile hareketlendi. Bu sırada değişen öğelerden biri de bir edebiyat dalı olarak şiir oldu. Bunun sonucunda da muvaşşah ve zecel şiir türleri, Fransa'nın güney kısımlarına ve İspanya'ya yayılma imkânı buldu. Bu çalışma kapsamında kullanılan ve Türkçe literatürde yer almayan belli başlı terimler, önemleri çerçevesinde çevirmen tarafından notlarla desteklenmiş olup makalenin orijinalinde yer almamaktadır; bu tür ifadelerle çevirenin notu ibaresi düşülmüştür.

Anahtar Kelimeler: Arap Müslümanlar, Katkı, Muvaşşah, Zecel, Trobador, Provensal Şiir, On İkinci Yüzyıl, Rönesans, Edebiyat

* DAHAMI, Y. S. H. (2015). "The Contribution of Arab Muslims to the Provencal Lyrical Poetry: The Troubadours in the Twelfth Century". *Journal of Arts, C. 27, S. 1, 1-20.*

** Yardımcı Doçent, Suudi Arabistan Al-Baha Üniversitesi İngilizce Bölümü. dahami02@gmail.com, ORCID: 0000-0003-0195-7878

*** Yüksek Lisans Öğrencisi, Muş Alparslan Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü. volkancobanr@gmail.com, ORCID: 0000-0002-8924-1008

THE CONTRIBUTION OF ARAB MUSLIMS TO THE PROVENÇAL LYRICAL POETRY: THE TROUBADOURS IN THE TWELFTH CENTURY

Abstract

This study examines the effects of poetry genres such as muwashshah and zajal, which are a product of Arab and Islamic culture, on Provençal lyric poets written in Occitan, that is, the troubadours who emerged in Occitanic in the south of France in the eleventh century and were the performers of these poems, and the effects of these poets on the genre. It is a historical and analytical essay to reveal its contribution. The study consists of three parts, of which the first part forms the main part. In the first part, it sheds light on the influence of the types of muwashshah and zajal on the poems of the troubadours, and the effect of Arabic literature on European literature is examined chronologically on the plane of events. In the second part, the relationship of troubador poetry and performance with muwashshah and zajal types is discussed in the context of the nature of troubadours. This relationship is supported by examples from five troubador poets who wrote poems by the names Guilhèm of Aquitaine, Jaufré Rudal, Peire d'Alvernhe, Beatritz de Diá, Countess of Diá. In the examples of poetry, the structural features of muwashshah and zajal poems, the relationship with the poet's life or life legend, the influences from Arabic literature and European literature were examined together. The last part deals with the development in the twelfth century, within the framework of the influence of Arabic poetry on troubador poetry, to the beginning of the European Renaissance. The passage of the poems and its initial impact was an example of the transfer of knowledge and culture from the Arab-Islamic civilization to Europe via the Spanish Region. European Renaissance: It began in Italy decades after the Islamic heritage was translated from Arabic to Latin and then from Latin to other European languages. The period from the eighth to the eleventh century; Much of the glorious ages of Islamic civilization and science witnessed its transfer to Italy during and after the Crusades. Thus, different regions of Europe; The translation movement was aroused by multiple travels and cultural exchanges. In the meantime, one of the elements that changed was poetry as a branch of literature. As a result, muwashshah and zajal poetry genres found the opportunity to spread to the southern parts of France and Spain. The main terms used within the scope of this study, and which are not included in the Turkish sources are supported by the translator with notes within the framework of their importance and are not included in the original article.

Keywords: Arab Muslims, Contribution, Mawashahat, Zajal, Troubadours, Provençal Poetry, Twelfth Century, Renaissance, Literature

1. Endülüslü Arap Müslümanların Etkisi

Endülüs Bölgesi, tarih içerisinde Arap Yarımadası ve Kuzey Afrika ülkelerini kapsayan bölge dâhilinde İslam dünyası ile Avrupa ülkeleri arasındaki bir bağlantı noktası konumunda olmuştur. Endülüs; muhtemelen tamamıyla İslamlaştırılmadığı veya Araplaştırılmadığı için, onuncu yüzyılda klasisizmin tahkim edilmiş duvarlarında küçük bir gedik bulundurmıştır. Bu durum ise bir yenilik kaynağı haline gelerek son mısrası veya beyti dışında tamamı Arapça ve İspanyolca karışık klasik bir dil yapısına sahip olan ve strofik¹ şiirin özenle hazırlanmış bir başka türü olan muvaşşah² (Ar. موثح) şiir türünü ortaya çıkarmıştır. Daha dikkat çekici olan nokta ise muvaşşah türünden, tamamen yerel bir dil kullanılarak yazılan ve yapısal olarak büyük oranda daha basit bir halk şiiri türü olarak görülen zecel³ (Ar. زجل) adlı şiir türünün türetilmiş olmasıdır. Edebi kayıtlarda zecelin, muvaşşah'tan sonra görülmeye başlanması da bunu doğrular niteliktedir (Cachia, 2004: 35).

Gazel, en yenilikçi katkılarından bazılarını Endülüs strofik şiir türleri olan muvaşşah ve zecel ile yapmıştır (Roger, 2000: 106). Endülüs'teki Arap Müslümanlar; sekizinci yüzyılın başlarından itibaren Orta Çağ Avrupası'nın entelektüel antik zamanlarının görkemli, ışıltılı ve parlak dönemlerinden birini kaleme almıştır. Sekizinci yüzyılın ortaları ve on üçüncü yüzyılın başlangıcı arasındaki çağ boyunca, Arapça konuşan Müslüman halk; dünya çapında kültür, bilgi ve medeniyet meşalesinin başlıca taşıyıcılarından biri olmuştur.

İspanya'da İslamî bir yönetimin başlaması sadece askeri bir olay değildi. Aynı zamanda Roma İmparatorluğu'nun da bir dönem gerçekleştirdiğine benzer bir şekilde; Endülüs medeniyeti adı verilen oluşum altında, İslam medeniyeti ile bölgedeki diğer antik medeniyetlerin birleştirilip kaynaştırılarak yeni bir müreffeh medeniyet ortaya çıkarılması olayıydı (Suaylm, 2001: 121). İslam medeniyeti, İspanyol yaşamını derinden etkilediği gibi Avrupa'nın zihnin yapısına da ulaşan ve onları etkileyen bir medeniyet olmuştur, bu sebeple birleşme ve kaynaşma durumu sanıldığından fazladır.

Ayrıca Müslümanlar; antik bilim ve felsefeyi yeniden canlandırıldığı, herkesin yararlanması için antik bilgileri tekrardan gün yüzüne çıkarıldığı ve tüm bunların Batı Avrupa'nın Rönesansı'nı mümkün kılacak şekilde eklemeler yapılarak tamamlandığı ve aktarıldığı bir ortam oluşturmuştur. Philip K. Hitti, "History of the Arabs (*Arapların Tarihi*)" adlı kitabında, Arap İspanyası'nın Avrupa'ya büyük bir katkı sağladığını ifade etmektedir. Bu etkilerden biri de şiir alanında kendini göstermiştir. Fétis gibi müzikologlar da müzik tarihi içerisinde özellikle trobador⁴ ezgilerinin, halkın doğası üzerinde bıraktığı etki üzerinde durmuş, bunu bir adım daha geriye ve Doğu'ya taşıyarak, deyim yerindeyse, trobador halk müziğinin Araplardan esinlendiğini ileri sürmüştür (Haines, 2004: 187).

Buna ek olarak Hitti, şiirsel kompozisyona ulaşma isteğinin Arap dilinde daha baskın olduğunu; Arapça nazımların sayılamayacak kadar fazla olan türlerinin ağızdan ağıza aktarıldığını; yüksek ya da düşük, zengin ya da fakir her türlü kesimden tüm dinleyicilerin hayranlık içerisinde şiire karşı büyük bir ilgi gösterdiğini ifade etmektedir (1964: 562). Bununla birlikte Arap dilindeki şiir, musiki ve keskin bir vurguyu (*aruz ölçüsünü*) benliğinde barındırmaktadır. Arap şiirinin bu gibi özellikleri sayesinde Endülüs'teki Arap Müslümanlarının şiiri, zaman içerisinde doğanın ve çağın muhteşemliğini anlatmak için yeni bir çekim odağı oldu ve zamanla yeni ölçü biçimleri geliştirdi. Bu türler saray şairlerinin de ilgisini çekti. Saray şairlerinin aşk şiirleri⁵; Avrupa Orta Çağı öncesinden gelen, başta baladlar olmak üzere, türlü aşk şiirleriyle büyük bir romantik duygu yoğunluğunu hâlihazırda ortaya koymaktaydı. Zaten var olan yerel şiirler, Arap şiirinin etkisiyle beraber değişmeye başladı ve bu etki "kendini öncelikle İspanyol Arapların, Müslüman Doğu'da daha önce bilinmeyen yeni biçimler yarattığı lirik şiirlerde hissettirdi. Bunların erken İspanyol Hıristiyan şiiri ve muhtemelen Batı Avrupa'nın diğer edebiyatları üzerinde önemli bir etkisi olmuştur." (Lewis, 2002: 139).

Endülüs'te söylenen muvaşşah ve zecel gibi aşk şiiri türleri, onuncu ve on birinci yüzyılların başlarında gelişmiştir. Başlarda her ikisi de koro için bir nakarat görevi üstlenmesi üzerine temellendirilmiştir. "Şarkılar (*Ing. Songs*)" olarak da biliniyorlardı. Bu yüzden müzik ve şarkı, bu tür şiirin belirgin özellikleri olmuştur. Muvaşşah; ilk olarak Endülüs'te ortaya çıkmış ve oradan Afrika'ya, doğu ve kuzeyden de Avrupa'ya yayılmıştır.

Muvaşşahın en önemli öncülerinden biri Ebû Bekir ibn-i Kuzmân'dır (ö. 1160). O, Kurtubalı (*İsp. Córdoba*) ünlü bir gezgin halk şairiydi. Bir şehirden diğerine, daha sonraları zecel olarak adlandırılacak methiye türünden şarkılar söyleyerek seyahat etmekteydi. İbn-i Kuzmân'ın yaygınlaşmasına katkıda bulunduğu muvaşşah türü şöyle tanımlanabilir: “Bir Arapça şiir formu olan muvaşşah, ilk olarak İspanya’da dokuzuncu yüzyıl ve/veya onuncu yüzyılda geliştirildi. Harce⁶ (*Ar. خرجة*) ya da nakarat adı verilen bölümler, klasik bir dil ile değil; Mozarap⁷ adıyla bilinen İber Latincesi ve günlük Arapçanın karışımı olan bir dil ile söylenmekteydi. Bu tür, on bir ve on ikinci yüzyıllarda popülerdi ve Provensal⁸ lirik şiirinin öncüsü olabilme ihtimali bulunmaktadır.” (Cuddon, 1998: 311). Muvaşşahın bir başka formu olan ve “Arapça bir kelimedenden türeyen zecel ise on ikinci yüzyılda Müslüman İspanya’da ortaya çıkan popüler bir nazım biçimiydi. Muvaşşah gibi, zecel de strofik bir biçimdi ve genellikle beş ile altı arasında veya biraz daha fazla olmak üzere birkaç dörtlülle inşa edilirdi.” (Ruud, 2006: 707).

Zecel, genel anlamda; ilk olarak Arapların, İspanya şehirlerinde yaşayan yerlilerle karışma imkânı elde ettiği karma evliliklerin ve törenlerin düzenlendiği ortamlarda söylenen orijinal yerli şarkıların bir tür taklidi olarak gelişmiştir. Hem Araplar hem de Endülüs yerlileri; düğünlerde, bayramlarda, bağbozumu zamanlarında ve hasat mevsimlerinde bu tür halk şarkılarının söylenmesine ihtiyaç duymaktaydı. Bir sonraki adım; klasik Arap şiiri ile halk türküleri arasındaki uçurumun daraltılarak kadınların, gençlerin, zanaatkârların, emekçilerin ve alt sınıftan kişilerin bu tür karma şarkıları; kendi dillerinin bir parçası haline getiren komşularından edindikleri yabancı lehçelerden de pek uzaklaşmadan yerel Arap dilinde söyleyebilecekleri bir girişimin başlatılmasıydı. Asıl formuna ise muvaşşahın halk arasında basitleşerek yayılmasıyla birlikte kavuşmuştur.

Tarihi Mağrip olarak da bilinen Endülüs ve Fas bölgeleri, Doğulu topluluklar tarafından İslami Batı olarak bilinen bir dünyanın birbiriyle ilişkili iki parçasıydılar. Bu parçalar; Orta Çağ boyunca insan ilişkileri, göç, evlilik, düşünce, sosyal olaylar, siyaset ve ticaret yolu ile karışık bir medeniyeti temsil etmiştir. Buna örnek olarak Orta Çağ’ın başlarında veya Rönesans’ın gelişi sırasında; zengin bir dokusal yapıya sahip olan Toledo’da yaşayan Hıristiyan, Yahudi ve Arap Müslümanlar; İslam hukuku altında çok kültürlü ve zengin bir yaşam sürdürmekteydi. Sicilya, Kuzey Afrika ve Endülüs bölgelerindeki Arap yerleşimleriyle birlikte İslam ve Arap mirasının birleşiminden doğan kendine has bir kültür yapısı meydana geldi ve çeşitli erişim imkânları, bu kültür yapısının uzun süre korunmasına yardımcı oldu. Sicilya, on ikinci yüzyılda Avrupa’nın en zengin devletlerinden biriydi ve yöneticileri Orta Akdeniz’i kontrol etmişlerdi ya da en azından insanların öyle düşünmelerini sağlamışlardı (Clifford, 2002: 3). Bu tarihsel çerçevede; söz konusu dönemde siyasi ve kültürel açıdan gelişimi destekleyen kraliyet sarayları, son derece canlı bir trobador ve bilimsel gelişim kültürüne ev sahipliği yapmıştır.

Endülüs ve Sicilya medeniyetleri, miraslarını geliştirerek ve geleceğe taşıyarak Avrupa Rönesansı’nda öncü bir rol oynadı. Endülüs halkı; dile, sanata ve edebiyata büyük önem verirdi. Endülüs halkı; öğrenmeye büyük özen göstermiş, âlimleri yüksek bir konuma yerleştirmiştir. Endülüslülerin öğrenmeye yardımcı olacak okulları yoktu ama okulların yerini alan camileri ve mescitleri kullanıyorlardı. Burada çalışan bilim insanları ve öğretmenler, bilgiyi artırmak ve yaymakla görevli oldukları için onlara saygı gösterilirdi ve hatta bu kişiler ihtiyaç duydukları bazı malzemeleri ödeme yapmadan edinebiliyordu. Bu sebeple Endülüs’te okuma yazma bilmemenin nadir olması ve okuma yazma bilen yüksek rahip ile keşiş sınıfı dışında okuma yazma bilmeyenlerin yaygın olduğu diğer Avrupa topluluklarının farklı olması, garip bir sonuç değildir. Öğrenme, sadece erkeklerle sınırlı değildi; kadınların da öğrenme ve kültürel harekete katkı konusunda büyük bir payı vardı (Al-Bahaari, 2008: 31-32). Kadınlar yüksek bir sosyal konumu işgal etmekteydi ve kadınların toplumsal konumları hem onların eğitim alma şansını arttırdı hem de eğitim gördükçe sosyal konumlarını daha da güçlendirdi. Kaynaklarda Kurtuba merkezinin dışında, yaklaşık yüz yetmiş kadının her gün küfi yazı biçimi kullanarak Kur’an-ı Kerim’in elyazması nüshaları üzerinde çalıştığı ifade edilmektedir. Bunlardan biri, el-Mbered tarafından yazılan “el-Kâmil” adlı eseri ve el-Kâlî (Ebû Alî İsmâil ibn-i el-Kâsım el-Kâlî) tarafından yazılan “el-Nevâdir” adlı eserleri icra eden ve on ikinci yüzyılda yaşayan İşrak el-Arûdiyye’dir. Endülüs’te şiirin bir simgesi olarak öne çıkan kadın şairlerin var olması, entelektüel kişilikleri ve zarafetlerinin yanı sıra çok sayıda kadın şairin bulunmasının da bir sonucuydu. Kadınların yazdığı ilgi çekici şiirler; nazım ve nesir öncülerinin katıldığı Halif el-Müstekfî’nin kızı Veled’in (ö. 1090) toplantıları

ile ilişkiliydi. En önemli, güzel ve narin nazımlardan bazılarını kaleme alan İbn-i Zeydûn (ö. 1071) da bu dönemin önemli ve etkili şairleri arasında sayılabilir.

Endülüslüler; aşk, zevk, çilecilik, mistisizm, methiye, hiciv ve mersiye gibi çeşitli geleneksel kalıplar içinde nazımlar meydana getirmiştir. Ağıt temasını geliştirerek antik kentler ve krallıklar üzerine yazılan dokunaklı şiirlerin yeniden canlandırılmasını sağladılar. Bu dönemin şairleri; siyasetin hareketli olduğu bir dönemde yaşadıkları için dönemin hissiyatını yansıttılar, bu sebeple eski güzel günleri ve büyük kişileri hatırlatan şiirler yazdılar. Ayrıca Endülüs çevresinin portresini genişleterek, muvaşşah ve zecel sanatlarını da tanıttılar ve bu sanatların geniş alanlara ulaşmasını sağladılar.

Bazı araştırmacılar tarafından muvaşşah ve zecel türlerinin kökenini; Arap ülkelerinden gelmiş ancak Endülüs'te geliştirilmiş müziğin eşlik ettiği lirik şiirlerde aramak gerektiği ifade edilmektedir. Müslümanlar, Kuzey Afrika'ya geldiklerinde kendi müziklerinden daha farklı bir müzikle karşılaştılar ve bazı tarihçiler ile araştırmacılar, İslam öncesi bu müziğin de Arap dünyasının bir parçası olduğu fikrini desteklemektedir. Müziğin yolculuğunun Arap Yarımadası'nda başladığına ve oradan da göçebe Arap-Müslüman kabileler tarafından Kuzey Afrika'ya ve ardından Endülüs'e taşındığına ve bu sırada dönüştürüldüğüne inanılmaktadır.

Yeni bir şiir dalı olan muvaşşah; Endülüs'te aşk, içki ve musikin yaygınlaştığı ortamların uyum içinde ortaya çıkmıştır. Muvaşşah; şairlerin ölçüsel çeşitlilik içinde hayranlık duyulacak bir biçimde tasarladığı, birden fazla uyak ve ritim içeren bir nazım biçimidir. “Muvaşşah” kelimesi, Arapça “süslenmiş” anlamına gelen “vişâhe (Ar. وشاحة)” kelimesinden türetilmiştir. Şairler bu eserleri, inci ve mücevher gibi değerli taşlarla süslenmiş ve tasarlanmış bir zanaat ürünü olan kadın eşarbmı andırdığı için şiirler bu tür bir adla anılmıştır.

İbn Haldun'un belirttiğine göre muvaşşah şiir türü, onuncu yüzyıl içerisinde Endülüs'ün Cabra bölgesinde yaşayan iki şair tarafından geliştirilmiştir: Muhammed bin Hammûd el-Garîr ve Meydâm ibn-i Mukîf. Diğer yandan, edebiyat eleştirmenleri olan Ribera Gomez ve Garcia Gomez; muvaşşahın, daha eski olan başka bir romantik şiirin geleneksel bir taklidi olabileceğini düşünmektedir. Muvaşşah, üç parçadan meydana getirilir: bir sonraki kafiyeye uyan bir veya iki mısralık bir giriş kısmı (*matla veya mezhep*), şiirin ana gövdesi (*beyit*), harce (*makta*). Trobadorlar, şiirlerinde zaman zaman yabancı kökenli olan harce kısmını kullanmaya devam etmiştir ki bu da muvaşşahın büyük oranda yabancı kökenli bir şiir geleneği olduğunu gösteriyor olabilir. Bu fikir, Jarar tarafından kaleme alınan “The Poetical Movement in Andalusia: The Period of Bani al-Ahmar (Endülüs'teki Şiirsel Hareket: Beni Ahmer Dönemi)” adlı tezde desteklenmekte ve Beni Ahmer Dönemi'ndeki muvaşşahın karakteristik özelliklerine ışık tutulmaktadır.

Muvaşşah sanatının Endülüs halkının yüksek kesimlerine doğru yayılıp yaygınlaştığı dönemde, halkın içinden insanlar da muvaşşaha göre daha basit bir form olan ve “zecel” adı verilen halk şiiri sanatını, yine halkın konuştuğu dile yakın bir dille oluşturmaktaydı. Zecel, halk kültürü içerisinde çıkan ve müziğin eşlik ettiği lirik bir şiirken sonraki zamanlarda asıl formuna kavuşmaya başlayarak bilinen anlamıyla zecel sanatına dönüştü. Zecel; methiye, aşk, tasavvuf ve tasvir gibi çok amaçlı bir şekilde kullanılmıştır.

On ikinci yüzyılın sonlarına doğru müzik alanında Avrupa'dan Araplara önemli bir miras bırakılmıştır ki İpanya'nın Arap Müslümanları da zaten müzikalitesi olan şiirler yazmaya düşküncüydü. Böylece ortaya çıkan bazı ünlü muvaşşahat bestecileri şunlardır: Ebü'l-Abbâs el-A'mâ et-Tutîlî (ö. 1129), İbrâhîm ibn-i Sehl (ö. 1251 veya 1260), Muhammed İbn-i Yûsuf Ebü'l-Hayyân (d. 1256 – ö. 1344) ve Büyük İbn-i Hânî el-Endelüsî (d. 938 – ö. 973).

Aralarındaki küçük farklarla beraber hem muvaşşah hem de zecel, Hıristiyan ilahilerinde ve hatta Noel şarkılarının icrasında kullanılan Kastilya'nın popüler bir nazım biçimi olan villancico⁹ türüne evrilerek farklı bir tür halinde de geliştirildi. Buna bağlı olarak sekizinci yüzyılda Endülüs'te böylesi bir “platonik aşk” konulu edebi eserlerin ortaya çıkması, on ikinci yüzyıl Rönesansı'nda büyük bir edebî kapının açılmasında önemli bir rol oynayan trobadorların saray aşkı anlatan şiirlerinin doğuşunda, Arap şiirinin açık bir katkısı oldu. Dahası; Güney Fransa'da ortaya çıkan ilk Provence şairleri, on birinci yüzyılın sonlarına doğru zengin fantastik imgelerle ifade edilen heyecanlı aşk anlatılarıyla beraber tam formuna kavuşmuş

olarak görünmeye başladılar. On ikinci yüzyıl içerisinde gelişimi sürdüren trobadorlar, güneydeki çağdaşları olan zecal sanatçıları taklit ettiler. Arap benzerlerini takiben kadınlara duyulan tutkulu aşk da aniden Güney Batı Avrupa dolaylarında ortaya çıktı (Hitti, 1964: 562).

Julian Ribera, trobador halk şarkıları ile muvaşşah arasında açık ve net bir bağlantıyı göstermek için muvaşşah ve zecal türlerinin trobador lirik halk şarkıları üzerindeki etkisi hakkında araştırmalar yapmıştır. Ribera; söz konusu bağlantıları hem içerik hem de dış formda birden fazla noktada tespit etmiştir. Ribera, muvaşşah ve zecal geleneklerinin trobadorlar üzerindeki etkisini ilk olarak içerikte tespit etti ve tarihi olaylar ile sanatçıların edebî kişiliklerinden de yola çıkarak söz konusu etkinin varlığı hususunda tezini desteklemiş ve sonuç olarak da bu etkiyi ortaya koymayı başarabilmiştir.

Kelimenin etimolojik incelemesi yapıldığında pek çok araştırmacı, “trobador” kelimesinin, iki kelimenin birleşiminden oluştuğunu ifade etmektedir. İlki İspanyolcadan türetilen “trob” kelimesi, “şarkıcılar grubu” anlamına gelmektedir. “Trob” kelimesi, “ahenkli veya melodik” anlamına gelen Arapça “tarûb (Ar. طروب)” sıfatından veya “müzikten zevk almak veya şarkı söylemek” anlamına gelen Arapça “tarab (Ar. طرب)” fiilinden türemiş olma ihtimali de bulunmaktadır. İkinci kısım ise, “evler” anlamına gelen Arapça “dür (Ar. دور)” kelimesinden türemiştir. Bu tür bir kelimenin türemesi de trobadorların, lirik aşk şiirleri söylemek için sürekli olarak bir yerden bir yere seyahat eden halk şairleri olduğunu ortaya koymaktadır.

Ayrıca trobadorların şiirlerinde yer alan harce sistemi, yapısal olarak muvaşşah ve zecal türlerine benzemektedir ve trobadorlar açısından önemli bir yere sahiptir. Bu gerek biçim gerekse içerik benzerlikleri bakımından açıkça görülüyor ki Arap şiirinin tasavvuru ve anlamı, muvaşşah ve zecal türleri tarafından kucaklanarak dönüştürüldü ve trobador şiirinin aşk tasavvurunun ifadesinde ve diğer özelliklerinde kullanıldı.

Tarihsel olaylar ve kişiler dikkate alındığında da türler arasındaki ilişki açıkça görülmektedir: “Akitanya¹⁰ lordları hem İspanyol Reconquista’ında hem de Suriye’deki erken Haçlı Seferleri çabalarında öne çıktı ve hatta bazıları da oraya yerleşti. Böylece Akitanya’nın birçok soylu ailesinin Orta Doğu’nun Hıristiyan devletlerinde veya İspanya’da akrabaları oldu.” (Gaunt ve Kay, 1999: 9). Ayrıca bilindiği kadarıyla ilk trobador olan Akitanyalı Guilhèm’in Arap kültürü ve gelenekleri ile geniş bir bağlantısı bulunmaktaydı. Akitanyalı Guilhèm, 1101 yılındaki Haçlı Seferi’ne katılmış ve Doğu’ya gitmişti. Bu sırada Arapça öğrenmiş ve bir süre de Filistin’de yaşamıştır. Bu sayede iyi derecede Arapça bilgisine sahip olmuştur. Lévi-Provençal, Dr. et-Tâhir Ahmed Mekki tarafından Arapçaya çevrilen “Arabic Civilization in Spain (İspanya’da Arap Medeniyeti)” adlı kitabında; Akitanyalı Guilhèm’in, yolculuklarından birinde tanıştığı iki hanımdan söz ettiğini, bu hanımların kendisini büyük bir saygıyla selamladıklarını ve kendisi ile bu iki hanım arasında kısa bir diyalog geçtiğini bir şiirinde naklettiğinden bahseder. Şiirde eleştirmenlerin anlamakta zorluk çektiği iki adet anlaşılması zor dize bulunmaktadır ama Lévi-Provençal, bu zorluğun Arapçanın kendisinden kaynaklandığını fark etmiştir çünkü Guilhèm Doğu’da kaldığı süre boyunca tanıştığı insanlarla onların Arapça diyalektini öğrenmeye çalışmış, söz konusu o diyalekti kullanarak konuşmuş ve şiirlerinde de bu tür farklı Arapça kökenli sözcüklere yer vermiştir. Trobadorların öncüsü kabul edilen Akitanyalı Guilhèm’in Doğu’daki Arap ülkelerinin şiir kültürü ve İspanyol şiiri arasında bu tür tarihsel bağlantılar oluşturması, trobadorların muvaşşah ve zecal türlerinden etkilendiğini doğrulamaktadır.

Eğer zecal iki asırlık bir aradan sonra, ilk trobadorlardan önce ortaya çıkmışsa trobadorların da zecelden etkilendiğine şüphe yoktur. Bu durum; Julian Ribera, A. R. Nickel, Tal Green, Robert Briffault ve Menndeth Bedal gibi konuyla ilgisi bulunan birçok eleştirmen ve tarihçi tarafından da doğrulanmaktadır. Ayrıca Maria Rosa Menocal, “The Arabic Role in Medieval Literary Theory (Orta Çağ Edebiyat Teorisinde Arapların Rolü)” adlı kitabında trobadorların saraylı aşk şiirinin yükselişinde, bir tür Arapça aşk şiiri olan muvaşşah türünün etkisini tasvir eder: “Belki de Avrupa’daki saraylı aşk şiirlerinin bir parçası olarak Hispano-Arap metinleri dikkate alındığında farklı bir görüş de ortaya çıkabilir.” Görünüşe göre Arapça metinler; Provence şiirinin tek başına yapabileceğinden daha açık bir şekilde aşk ideolojisini somutlaştıran şiirlerin, ilk başta övgüler sıralıyor gibi göründükleri aşkın verdiği acıyı kınamanın mükemmel örnekleri olarak okunabileceğini görmemize izin veriyor.

Çalışmanın bu kısmından sonra beş trobadoru ele alıp inceleyerek trobadorların saraylı aşk şiirine olan etkisine ışık tutmak önemli bir husus teşkil edecektir.

2. Trobadorlar ve Saraylı Aşk Şiirleri

Trobadorlar, on birinci yüzyıl ile on dördüncü yüzyıl arasında Fransa'nın güneyinde ortaya çıkan lirik şairlerdir. Trobadorların kendileri farklı özelliklere sahip bir soylu şairler grubuydu. Bazıları şarkılar ile uğraşmayı kendilerine meslek edindi. Bir yerden başka bir yere, bir kasabadan bir diğerine dolaşıyorlardı. 1096'da Haçlı Seferleri başlayınca Doğu'yu tanıyan trobadorlar hemen hemen aynı anda şiirlerini icra etmeye başladılar. Bir şairler zümresi olarak trobadorlar, ateşkes zamanlarında şarkılarını icra etme şansına sahip oldular. "Bir şövalye olmasının yanı sıra kendisi de bir trobador olan ve Akitanya Düşesi Eleanor (*Oks. Alienòr d'Aquitània*) ile II. Henry'nin (*hükümdarlığı* 1154– 1189) oğlu İngiltere Kralı Aslan Yürekli I. Richard (*hükümdarlığı* 1189–1199), Üçüncü Haçlı Seferi (1189–1192) sırasında Kudüs'ü tekrar fethetme misyonunda başarısız olmasına rağmen trobadorlar sayesinde olduğundan daha büyük bir hükümdar olarak algılanmıştır." (Kenneth, 2003: 46).

Trobadorların şiirlerinin temasını esas olarak aşk, siyasi sorunlar ve şövalyelik gibi konular oluşturmaktaydı. Trobadorların meydana getirdiği aşk şiirleri, genellikle müzikal bir tınısı olduğu düşünülen Oksitanca'nın Provence diyalektinde ya da Eski Fransızca dillerinde yazılmaktaydı. Trobadorların aşk şiirleri, müziği Orta Çağ'dan Rönesans'a yönelten ve geliştiren avantajlar sunmuştur. Müzikal içeriğe sahip bu şiirlerin çoğu, kadınlara hitap etmektedir. Şiirlerin çoğunun teması; genel olarak aşk ya da saray aşkı olarak da bilinen, doğuştan asil kadınlara karşı duyulan aşk hakkındaydı. Sınırlarını umut ve hayal gücünün belirlediği bu aşk şiirlerinde; şairin sevdiği kadının güzelliği tasvir edilir, sevgiliye duyulan aşkın tarifi yapıldı ancak şairler sevdiklerine ulaşamaz ve platonik bir şekilde aşklarını sevdikleri ile paylaşamazdı.

Trobadorlar; etkileyici aşk şiirlerinin yanı sıra siyaset ve savaş hakkında da şiirler yazdılar, düşmanları hicvederek ölen liderleri ve arkadaşları için ağıtlar yazdılar. Trobadorlar kendi topluluklarının eleştirmenleriydi ve aynı zamanda hayata dair değerlendirmeler yapan aktif yorumcularıydı. Ek olarak birer müzisyenlerdi. Antony Bonner, trobadorları 1095 ile 1295 yılları arasındaki iki yüzyıllık süre boyunca Provensal adıyla anılan bir dilde lirik şiirler yazan kişiler olarak tanımlar. "Bu durum; trobadorların neredeyse yalnızca zamanın önde gelen soylularının himayesi altında yaşayan şairlerin, ağırlıklı olarak aristokrasiye veya saraylılara yönelik şiirler yazmasına neden oldu. (...) Trobadorların şiirleri, herhangi bir modern Avrupa dilindeki ilk lirik şiir örnekleri oldu ve Avrupa'daki diğer tüm lirik şiirler ya ondan türemiştir ya da bir zamanlar ondan çok etkilenmiştir." (Bonner, 1972: 1).

On ikinci yüzyıl; denildiği gibi Fransa'da başlayan ve kuzeye doğru yayılan, kadın-erkek ilişkisini etkileyerek on ikinci yüzyılın ikinci yarısına kadar devam eden bir romantik aşk geleneğinin doğuşuna tanık oldu; ancak bu dönemde ortaya çıkan romantik aşk geleneğinin etkisi ve gücü on ikinci yüzyıl ile sınırlı kalmayarak günümüze kadar devam etmiştir. Böylece söz konusu saray aşkı geleneğinin güçlü etkisi, nihayetinde edebiyatı ve tarihi de etkiledi.

On ikinci yüzyıl, özellikle edebiyat ve onun bir dalı olan aşk şiiri alanlarında büyük bir değişim getirdi. Fransız tarihçi Charles Seignobos durumu kısa ama net bir şekilde şöyle açıklar: "Aşk, bir on ikinci yüzyıl icadıdır." (Wiener, 1951: 97). Aşk, tutkuyu ve santimentalist duyguları yüklenen ve ifade eden bir duygudur. Aşk ifade eden açıklama, trobador şiirinin doğasıdır. Aşk şiirleri sadece yazılmaz, aynı zamanda söylenir. Söz konusu bu aşk şiirleri, Fransa'nın güneybatısında bulunan Poitou, Limousin ve Languedoc bölgelerinden tüm Avrupa'ya şaşırtıcı bir hızla yayıldı. Bu saraylı aşk şiirleri, sanki gökten inmişler gibi yeniydi. On ikinci yüzyılda ortaya çıkan bu yeni şiir türü, yüzyıllar boyunca duygu, gelenek ve sanat biçimlerini etkileyerek değiştirmiştir. Saray aşkının, bu dönemde yaşayan Batılıların zihnine etkin bir şekilde işleyen genel bir köklü değişikliğin işareti olduğu söylenebilir.

Ayrıca, en gelişmiş aşamasında trobador şiirinin aşırı karmaşıklığı ve kuralcılığını açıklamak için bazı detaylandırmaların gerekli olduğu hissedilmiştir. Ön plana çıkan sekiz trobador şiirinin gövdesinde yaklaşık dokuz yüz farklı kıta yapısı bulunur ve dünyadaki herhangi bir lirik şiir okulu varsa çok azı ölçüsel çeşitlilik, karmaşık biçim yapısı ve kafiye kullanımındaki tutarlılık açısından trobador şiirinden daha yüksek derecede bir teknik mükemmellik gösterebilir. Ortaya çıkan bu durum, sekizinci yüzyılda gerçekleşen Arap etkisine atfedilmiştir (Chaytor, 1912: 6-7).

Şiirin bu yeni formu kısa bir süre sonra Akitanya Dükü Lord Guilhèm'in¹¹ (d. 1071 – ö. 1126) ilk eserleriyle birlikte Fransa'nın Poitou ve Limousin bölgelerinde ortaya çıktı. Ondan sonra yüzlerce trobador şair, onun yolunu izledi. Saraylı aşk şiiri, kadını ve sevgiliye duyulan aşkı yüceltmiş ve kadını sadece aşığın sevgisine sahip olduğu için "hanımefendi (*leydi*)" olarak anmıştır. Akitanyalı Guilhèm ve onun döneminden önce, onuncu ve on birinci yüzyıllarda Fransa'nın güneyinde ortaya çıkan trobador şiirleri hâlihazırda bulunmaktaydı. Bu dönemde de trobadorlar; şiirde yenilikler yapar, aşklarını över ve sevgililerini tasvir ederdi ama şiirleri anlamsal olarak zayıf olmakla beraber şekilsel olarak da nakarat ve tek bir kafiyeye bağlı değildi (Sultân, 1931: 13-14).

On ikinci yüzyıl içerisinde, trobadorların zamanın ruhuna uygun bir şekilde tutkularını ifade etmek için ihtiyaç duydukları şiirsel üslubun şekillendirilmesi hususunda gelişim gösterdikleri daha iyi görülebilir. On ikinci yüzyıl, aslında birçok alanda Avrupa zihninin orijinal bir başkaldırışının sahnesiydi. Provence kökenli şiirle iyiden iyiye yükselişe geçen lirizm de Avrupa zihninin başkaldırışının bir parçası olarak bireyselcilik ile birlikte ahlâk ve maneviyatla kendini gösteren bir devrimdir. Bu edebî tür; yalnızca Fransa'nın güneyindeki soylu adamlar tarafından teşvik edilmiş, aslında bizzat onlardan birinin, yani bir soylu olan Akitanya Dükü Guilhèm gibi bir ozanın pratiğiyle başlamıştır. Bu şiiri araştırmayı sürdürmek ve öne sürülen fikirleri desteklemek için araştırmayı, bazı trobadorların örnekleriyle pekiştirmek gerekmektedir. Bu noktada trobadorların ilk öncüsü olan Akitanyalı Guilhèm ile başlamak yerinde olacaktır.

1. 1. Akitanyalı Guilhèm

Akitanyalı Guilhèm en ünlü saray şairlerinden biriydi. Barbara Smythe, "Trobador Poets (Trobador Şiirleri)" adlı kitabında Guilhèm'in 1071 yılında doğduğunu ve 1127 yılında da öldüğünü belirtmektedir. Akitanyalı Guilhèm; cesur bir şövalye, iyi bir aşk şairi ve şarkıcı olarak kadınlar için en önde gelen gönülçelenlerden biriydi. Daha önce bahsedildiği üzere dünyanın farklı yerlerini uzun süre dolaşmıştır ve onun maceralarının bir diğer sebebi de maceraları sayesinde kadınların kendisine âşık olmasını sağlamaktı. O, çapkın yapısı sebebiyle çevresince saygısız ve ahlaksız bir adam olarak görülmekteydi. Şiirlerinin birçoğu da kesin olmamakla birlikte Kontes Amalberge başta olmak üzere kadınlara hitap ediyordu. Kontes Amalberge, bir süre Akitanyalı Guilhèm'in metresi¹² oldu. Akitanyalı Guilhèm aynı zamanda Peitieu (*İng. ve Fr. Poitiers, Tr. Puvatya*) Hanedanlığı'nın VII. ve Akitanya'nın da IX. varisiydi.

Üstelik Akitanyalı Guilhèm, kendi zamanı içerisinde Fransa'da oldukça güçlü bir feodal lorddu ve muhtemelen kendi döneminin ilk saraylı aşk şairi olarak tanınmıştır. Çevresince bütün iffet ve erdemlerin düşmanı olarak görüldüğü için kilise tarafından aforoz edilmiştir.¹³ Ona ait olan lirik şiirlerinden bir örnek almak gerekirse şairin düşünce yapısını tasvir eden en güzel aşk şiirlerinden biri şöyledir:¹⁴

"Yeni mevsimin güzelliği ile
Orman yapraklandığında ve kuşlar
Şarkı söylediğinde, her biri kendi usulünce
Ve yeni bir perdede,
İşte bu yüzden nihayet sevişmek zamanını
Ne çok arzuluyoruz!
(...)
Aşkımız, sabahın ışıltısından geliyor;
Tıpkı bir alıç dalı gibi
Geceleri hastalıktan titrer gibi
Yağmur ve karın altında,
Gün gelene ve güneş saçılana kadar
Dalların ve yeşil yaprakların arasından.

Ben hala o sabahı hatırlıyorum
Aramızdaki savaşın bittiği yerde
Bana öyle güzel bir hediye verdi ki:
Bütünüyle aşkını ve kendi yüzüğünü!
Tanrım benim çok uzun yaşamamı nasip et
Ellerimi onun pelerininin altında tutacak kadar.

Dedikodular pek umurumda değil
Bon Vezi'mden ayrılmam için.
Çünkü iyi bildiğim için kelimelerin
Bir ağızdan diğerine nasıl yayılabileceğini,
Bırak başkaları boş bir kibirle aşkla övünsün
Ama ekmeği ve bıçağı biz ikimiz tutuyoruz.” (Bonner, 1972: 38-39)

Bu şiirde olduğu gibi eski ve modern şairlerin bazılarında; ormanlarda ve korularda şarkılar fısıldayan ağaçların ve ötüşen kuşların güzelliği ile âşıklar için hoş ve sıcak bir ortam oluşturan suyun müzikal sesini duyumsatmak için çevreyi ve doğayı tasvir ederek aşk şiirlerine giriş yapılmaktadır. Akitanyalı Guilhèm de yukarıdaki şiirde, sevdiği kadına ilişkin derin aşk tanımına giriş yaparken aynı yolu izlemiştir.

Şair, sevgilisine olan aşkını; açık bir gökyüzünün altında yağın yağmurun altında veya karlı ve soğuk bir havada titreyen bir kuşa benzeterek anlatır. Bu teşbih; titremenin sadece bedenen olmadığını, aynı zamanda kalbin soyut hislerini yansıtan bir tür karışık duygular bütünü olarak anlaşıldığını ifade etmekle beraber âşıkların bedenlerinde, zihinlerinde ve kalplerinde aşkın nasıl yer ettiğinin bir portresini verir. Kendini kuşun yerine koyan şairin ıstırapı, gece boyunca devam eder; ancak gündüz vakti geldiğinde güneşin göz kamaştırıcı ışıkları, ağaçların dallarını ve yapraklarını sıcak bir battaniye gibi örtmek için ormanın her tarafına yayılır.

Şair; galip çıkılan bir savaştan sonra sevgilisinin¹⁵ ödül olarak onunla aşkını paylaştığı, ancak bununla da kalmayarak paylaştığı aşkın yanında aşklarının simgesi olarak bir yüzükle ödüllendirildiği bir günün sabahını unutamadığını anlatır. Böylece hediye ikili bir anlama sahip olur: aşkın, soyut ve somut halleri bir arada anılır.

Sevdikleriyle olabildiğince çok vakit geçirmek, tüm âşıkların dileğidir. Söz konusu şiirde çizilen portrede şair, sevgilisiyle birlikte olmak ve sahip olduğu aşktan zevk duyumsamak istemektedir. Şair trobador, bu şiirde olabileceklere karşı kayıtsızlığına ek olarak küstahlıkla karışık cüretkârlığını da aynı anda gösterir: Kötülük, dedikodularla ve ağızlardan yayılan söylentilerle canını alsa bile ona karşı kayıtsızdır. Hikâyede, özellikle kötü veya ahlaksız içeriği olan dedikoduların fırtına kadar hızlı ve sert hareket edebileceğine inanılmıştır. Şairin diğer şairleri veya rakipleri, hor görmesi ise bir tür gurur meselesi haline getirilmiştir. Bu bağlamda Akitanyalı Guilhèm de kendisinin en şanslı şövalye olduğunu göstermekte ve aşkını, açıkça sevdiğine ilan etmektedir.

2. 2. Jaufré Rudal

Verilecek ikinci ozan örneği ise Jaufré Rudal de Blaia veya Blaye'dir. Jaufré Rudal, Gironde bölgesinin içerisinde yer alan Bordeaux şehrinin denize yakın sağ kıyısında yer alan bir kasaba olan Blaia'nın prensiydi. Soylu bir adamdı ve asil kökenliydi. Arap şiirinden etkilenen Rudal'ın, en ünlü eseri olan “L'Amor de Lonh (Uzak Aşk)” adlı aşk şiiri, Kutsal Topraklara (*Kudüs'e*) yapılan bir yolculuktan ilham almıştır (Gaunt ve Kay, 1999: 9). Rudal'ın hikâyesi şöyledir:

Rudal, Antakya'dan dönen hacıların Tripoli¹⁶ Kontesi'nden ve güzelliğinden bahsettiklerini duyunca Kontes'i görmeden ona âşık olur. Ona birkaç güzel şiir yazar. Bir keresinde haçı alır ve onunla tanışmak için bir deniz yolculuğuna başlamaya karar verir. Yolculuktan sonra Trablus'a vardığında ise hastalanır ve neredeyse ölmek üzeredir. Bu yüzden bir hana götürülür. Kontes; Rudal'ı ve Rudal'ın yaptığı yolculuğunu duyunca onun yanına gelerek onu kucaklar. Rudal, gelenin Kontes olduğunu anlayarak bir an için koku ve görme duyularını geri kazanır; bunu bahsettiği için ve onu görmesine izin verdiği için Tanrı'ya şükreder ve onu metheder. Ardından hemen Kontes'in kolları arasında ölür. Kontes, onun Tapınak Şövalyeleri'nin olduğu alana gömülmesini emreder. Daha sonra onun büyük bir tören düzenlenir ve aynı gün Kontes, Prens Jaufre Rudal'ın aşkı yüzünden ölümü sebebiyle hissettiği keder sonucunda hayatının geri kalanında bir rahibe olarak yaşamaya karar verir. Bu olaydan sonra; Rudal'ın vefatının verdiği üzüntüden dolayı cenaze töreni duvağı kullanan Kontes, bu âdetini devamlı hale getirir.

Rudal'ın, 1147 yılında gerçekleştirilen İkinci Haçlı Seferi'ne katıldığı ifade edilmektedir. Rudal'ı daha iyi bir şekilde anlamak için onun lirik şiirlerinden bir örneği incelemek gerekmektedir. Rudal'ın aşk şiirlerinden biri şöyledir:

“Mayıs'ta günler uzun olduğunda,
Hoşuma gider uzaklardan kuşların şarkısını duymak,
Ve sonra bir yolculuğa çıktığımda,
Uzaklarda kalan bir aşkı tekrar hatırlarım.
Keyifsizce çıkıyorum, başım öne eğik,
Ne o şarkı ne de alıç çiçekleri
Bana donmuş kıştan fazlasını veriyorlar.
(...)
Tanrı sözlerinin doğruluğunu biliyorum
Bu yüzden bu uzak aşkı yaşayacağım;
Ama sadece bir iyilik için,
İki kötülüğüm olacak, çok uzakta olduğu için.
(...)” (Bonner, 1972: 63)

On ikinci yüzyılda doğa, imgeler ve semboller aracılığıyla tasvir edilmekteydi. Şairler; ağaçların, kuşların, çeşmelerden ve nehirlerden dökülen suların, tüm sakinleri ve bileşenleri ile ormanların güzelliğinden bahsederlerdi. Kısacası, söz konusu mevsime ve zamana dair birçok durumdan bahsedilirdi. Yukarıdaki şiirin satırlarında ozan; özellikle gecelerin kısa, gündüzlerin uzun olduğu mayıs ayındaki yaz günlerini anlatır. Bu tür uzun günlerin bir özelliği vardır ki kuşların güzel şarkılarını çok uzaklardan bile dinleyerek vakit geçirmek mümkündür. Şair; doğanın müziğini dinlerken ve tadını çıkarırken, uzun zaman önce paylaşılmış bir aşkı hatırlamak için düşüncelerini özgür bırakır.

Aşkını, sevgiliye hissettirme süreci şairi bunalıma sokar ve yürürken adımları ağır ve aksak olur. Böylesine bir duygu ve yalnızlık nedeniyle şair kendini tekrar neşelendirmekte zorlanır. Şiirin son dördüğü, ana fikrin maddi veya manevi nitelikli uzak bir aşkın varlığını doğrular ve Rudal'ın daha önce hiç görmediği sevgilisine duyduğu özlemin açık bir ifadesini olur. Trobador Jaufré ile Trablus Kontesi arasındaki geçen böylesi bir aşk hikâyesi, bir efsane gibi görünse de şairin mısraları, hikâyeyi olası kılmaktadır.

2. 3. Peire d'Alvernhe

İncelenecek bir sonraki trobador olan Peire d'Alvernhe, Clermont'tan imtiyazlı bir vatandaş sınıfından olan tüccarın (*Ing. burgher*) oğluydu. Çevresi tarafından yakışıklı, yetenekli, aydın ve nazik bir karaktere sahip biri olarak biliniyordu. Birbirinden güzel aşk şiirleri yazıp seslendirdi. D'Alvernhe, zamanının tüm

büyük baronları ve en güzel hanımları tarafından da büyük ölçüde onurlandırıldı. Bir müzik üstadı olmak için kiliseyi terk etmiştir. Eserlerinde açıkça hissedildiği üzere, bazı bölümlerde kendini oldukça metheden bir havaya bürünmüştür. Onun ruh halini ifade eden lirik aşk şiirinden bir örnek şöyledir:

“Ey Bülbül, benim için uç
Leydimin yaşadığı yere
Ve ona sahip olduklarımı anlat
Sana kendisinininkini de söyleyebilmesi için;
Böylece bileceğim
Onun nasıl biri olduğunu
Ama beni asla unutmamalı
Ve bir şekilde
Seni ikna etsin
Onunla orada kalmaya.
(...)
Uysal bir kuş gördüğünde
Güzelliği göz önünde belirir,
Tatlı tatlı şarkı söylemeye başlar
Akşam için ayrılmış şarkıyla,
Ama sonra durdu
Ve kendini hazırladı
Ona sakince anlatmak için
Dinlemeye lütfettiği şeyi.
(...)” (Bonner, 1972: 70)

Şair, ezgili bir sesi olan bülbüle seslenerek şarkı söylemeye başlar. Şair, bülbülden; sevgilisinin yaşadığı yere gitmesini ister ve kendisinin sahip oldukları hakkında iftiharla bahsetmesini ister, bülbül böylece şairin duyduğu sevgiyi dolaylı yollardan anlatan bir mesaj iletmesi için elçi olarak görevlendirilir. Sevgilisinden de tıpkı kendisinin yaptığı gibi kendisine karşı olan sevgisini göstermesini ve eğer seviyorsa sevgisinin değerini göstermesini ister. Sevgilisinin, ona kendisinin davrandığı gibi davranacağından emin olmak için ikisinin de aynı zümreden olduğunu vurgular.

Şair; bülbülün, sevdiği kadından olumlu cevap alarak kendisine geri dönmesi yerine, sevgilisinin yanında kalmasını ister ama sevgilinin güzelliğine kapılmaması konusunda da bülbülü uyarır. Haberci tarafından getirilen netice sadece olumlu değil, aynı zamanda cesaret vericidir. Kuş, sonunda karşılıklı olarak hoşça vakit geçirilen zamanın ardından hayranlığını aşkın dili olan şarkı söyleyerek dile getirir. Söz konusu güzel aşk şarkısı, şiirin şair ve dinleyiciler tarafından arzu edilen betimsel doğasını ifade eder. Şair, sevgilisiyle o dönemlerde mümkün olan yollarla iletişim kurmaktadır; bu yüzden hızlı ve gizli haberleşmenin tek yolu da kuş postasıdır.

Saraylı aşk şiiri yazan kişiler sadece erkekler değildi ve etkisi çok fazla olmasa da bu alanda kadınların da varlık gösterdiği görülmektedir. Aşk şiiri türünün çok tutkulu bir kadın temsilcisi olan Lady Beatritz de Dia da bunlardan biriydi.

2. 4. Beatritz de Día

On ikinci yüzyılın ortalarında Languedoc'ta ortaya çıkan bir lirik şairdir. Genellikle erkekler tarafından söylenen derin duyguların kadınlar tarafından da ifade edilebileceğini gösteren istisna bir şairdir. “Ölümcül Bir Endişe İçinde Yaşıyorum” adlı şiir, Beatritz'in on ikinci yüzyıl Güney Fransa lirik geleneğini örnekleyen bir aşk şiiridir:

“Ölümcül bir endişe içinde yaşıyorum
Beni bu kadar seven adil bir şövalye için.
Bilmek onu mutlu ederdi
Ben de onu seviyorum ama sessiz bir şekilde.
Yanılmıştım ama artık eminim,
Kendimi ondan esirgediğimde.
Kederim derin, günlerim bulanık,
Ona olan aşkım her gün daha baskın çıkıyor
Ünlü aşıkların bildiği aşklar
Ruhum da onun, bedenim de,
Kalbim, hayatım, onun seslenişinde.
En sevgilim, en sevdiğim arkadaşım,
Ne zaman benim dermanım olacaksın?
Seninle bir saatliğine de olsa yanında uzanıp,
Hayatımın sonuna dek seni sevebilmem için!
Kalbim tutkunun ateşiyle dolu.
Benim güzel seven şövalyem,
Sana lütfumu bahşederim,
(...)

Ve çok arzu ettiğim şeyleri yap.” (Hollister, 1969:102)

Sevgili, sevgilisiyle birlikte bir gece geçirmenin dışında başka bir zaman geçirme fırsatı bulamadığı için, adeta mezara girmiş gibi yüreğinin burkulduğunu hissetmektedir. Kadın, aşkını açık açık söyleyemediğinden dolayı sevgilisine olan aşkını şiir yoluyla “sessizce” ifade eder. Ve bu durum, âşık olan her yaştan kadının utangaç doğasını pekiştirmektedir. Başlangıçta sevgilisine olan sevgisinden tam olarak emin olmadığını söylüyorsa da daha sonradan onu sevdiğinden son derece emin görünmektedir. Bir buluşmadan sonra ondan ayrılınca hissettikleri sebebiyle bunu çok daha güçlü bir şekilde anlamıştır. Kendisini sevgiliden geri çektikten, esirgedikten sonra en büyük ıstırapı yaşaması; sevgiliye karşı olan aşk duygusunun varlığı olarak ifade edilmiştir. Hanımefendi kendinde gözlemlediği zihinsel ve fiziksel durumu tanımlamak amacıyla en yüksek derecede hissettiği tutku ve anlam yüklü olan sevgi ve duygu yoğunluğunu, yukarıdaki satırlarda ifade etmiştir. Bu tür duygular, bir kadının kendi kocası dışında başka hiçbir erkeğe ahlaki olarak ifade edilemeyecek sözlerle açıklanır. Sevgiliye yöneltilen bir soru, şairin sevgilisine bir an önce kavuşma arzusunun göstergesi olarak kullanılan bir istifhamdır. Şiirde kullanılan “derman” kelimesi, aslında “aşk” anlamına gelen bir istiareddir.

Okuyucular veya dinleyiciler, tobairitz¹⁷ şairin sevgilisi şeklinde nitelendirilen şövalyesiyle vakit geçirmek istediğini hayal edebilir; ancak sevgililer arasındaki bu özel anın, onlar bu dünyadan göçüp gidene dek devam etmesi istenmektedir. Şair, neşenin ve zarafetin en büyüğünü vermeye hazır olduğunu ifade

edercesine aşkını ve tutkusunu ateş kadar sıcak olduğunu tasvir etmektedir. Şair, sevgilisinden ikisinin de istediği olan şeyi onunla paylaşmasını ummaktadır.

2. 5. Diá Kontesi

Kadın aşk şairlerine bir başka örnek de “Diá Kontesi”¹⁸ olarak gösterilebilir. Diá Kontesi, Peitieuşlu Guilhèm’in karısıdır. Diá Kontesi hem güzelliği hem de zarıflığı ile bilinmekteydi. Bir süre sonra Raimbaut d'Aurenga'ya¹⁹ âşık oldu ve onun için birkaç muazzam şiir yazdı. Aşk şiirleri şaşırtıcı bir dürüstlüğe sahiptir, ancak şiirlerinden sadece dört tanesi günümüze kadar gelebilmiştir. Şair; aşk şiirlerinde, tutkulu ve şehvetli doğasını duygusal bir şekilde açığa çıkarmıştır. Onun lirik şiir anlayışına şöyle bir örnek verilebilir:

“Bir süre için belli bir şövalye
Bende büyük ıstıraba sebep oldu,
Ve bilinmesini istedim, bir kez ve herkes için
Onu ne kadar da çok sevmiştim;
Yine de ihanete uğradım
Ona sevgimi vermemek bahanesiyle
Ve o zamandan beri, yatakta ya da giyinik,
Hayatım bir kederle geçti.
Onu nasıl tutmak isterdim
Çıplak kollarımda bir gece.
(...)
Ona daha çok âşık olduğum için
Floris ve Blancheflour'a²⁰ göre,
Ve ona kalbimi öner, aşkım,
Aklım, gözlerim ve hayatım.
Yakışıklı arkadaşım, zarif ve çekici,
Seni ne zaman elimde tutacağım?
Ah seninle yalan söyleyebilsem
Sadece bir gece, ve seni sevgiyle öpsem!
Arzumun ne kadar büyük olduğunu bil
Sana kocamış gibi davranmak için;
Ama yapacağına söz vermelisin
Canım ne isterse.”

Taşralı lirik aşk şiirlerinin geliştiği dönemde şairler, aşkın ve aşka dair erdemlerin en iyi şekilde tasvir edilmesi için o sıralarda zaten ünlü olan ve çokça tercih edilen bir somutlaştırma yöntemi olan “şövalye” unvanını kullanmaktaydılar. Diá Kontesi, âşık olduğu şövalyenin kendisinin yaşadığı yerin yakınından geçtiği zaman, buluşabilecekleri zamanları olmadığı için büyük bir ıstırap çektiğini söyleyerek sevgilisine duyduğu sevgiyi ve hislerini anlatır. Şair açık bir şekilde aşkını ilan etmekte ve artık dayanılamayacak kadar yoğun olan aşkını anlatmaktan çekinmemekte ve korkmamaktadır.

Şair, şövalye olarak nitelendirdiği sevgilisiyle karşılaşarsa ne yapacağını anlatan bir istifham aracılığıyla tutkusunu ifade eder. Cevap olarak da onunla neşeli vakitler geçirmek istediğini söyler. Bu sırada

şiiirde “benim (*Oks. meu*)” iyelik zamirinin birkaç kez tekririnden kaynaklanan bir müzik ezgisi de oluşturulmuş görünmektedir. Şair, sevgilisinin ne kadar sevilesi olduğunu ifade etmek için çekici, yakışıklı ve zarif gibi kadınların hayranlıklarını ifade etmekte kullandığı kelimelerle kendi hayranlığını anlatır. Sevginin gücünü göstermek için bir soru sorulur ve sevgili, avını pençelerinin arasında tutmayı arzulayan bir kartal gibi davranmaktadır.

Şairin sevgilisi, eğer şairin yanında olursa onunla birlikte çok güzel vakitler geçireceğini düşünerek bir ünlem işaretiyle sorduğu soruya yine kendi cevap verir. Ardından şairin en büyük arzusu olan sevgilisini bir koca olarak kabul etme arzusu ifade edilir. Sevgilisini mutlu ve neşeli kılacağına söz verdikten sonra sevgilisinden de kendisini mutlu edeceğine dair bir söz vermesini ister.

3. On İkinci Yüzyılda Rönesans

Rönesans tarihçileri ve eleştirmenleri Avrupa Rönesansı'nın genellikle on dördüncü yüzyılda başladığını ifade etmektedir. Bazı araştırmacılar ise on beşinci yüzyılda ortaya çıktığını düşünmektedir. Örneğin Oxford Advanced Learner's Dictionary of Current English'e (Günümüz İngilizcesini İleri Seviyede Öğrenenler için Oxford Sözlüğü) göre, bir zaman dilimi olarak Rönesans'ın; Avrupa'da on dördüncü, on beşinci ve on altıncı yüzyıllar sırasında Antik Yunan öğretilerine dayanan edebiyat, sanat ve resim gibi sanatların yeniden canlanması veya yeniden doğması anlamına geldiği ifade edilmektedir. Ayrıca “al-Mawrid Arabic-English Dictionary (Al-Mawrid Arapça-İngilizce Sözlük)” adlı eser, Avrupa Rönesansı'nın; Avrupa'da Orta Çağ ve Modern Çağ'ı birbirine bağlayan, on dördüncü yüzyılda İtalya'da başlayan ve on yedinci yüzyıla kadar devam eden bir geçiş süreci olduğunu ifade ederek Rönesans tanımına farklı bir açıdan yaklaşmıştır.

Philip Wiener'in “History of Ideas: Studies of Selected Pivotal Ideas (Fikirlerin Tarihi: Seçilmiş Temel Fikirlerin İncelenmesi)” adlı eserine göre: Rönesans, canlanma veya yeniden doğuş anlamına gelmektedir, on dördüncü yüzyılda İtalya'da başlamış ve on beşinci yüzyılın sonunda da Avrupa'ya taşınmıştır. Rönesans, en azından on sekizinci yüzyıla kadar sanat, bilim ve ahlakla ilgili birkaç temel teoriyi çeşitlendirmeye ve belirli bir forma sokmaya devam etmiştir.

Bu fikir, Rönesans'ın on dördüncü ve on altıncı yüzyıllarda meydana geldiğine işaret eden “The New Oxford Dictionary of English (Yeni Oxford İngilizce Sözlük)” tarafından desteklenirken, John Anthony Cuddon tarafından yazılan “The Dictionary of Literary Terms and Literary Theory (Edebiyat Terimleri ve Edebiyat Teorileri Sözlüğü)” adlı esere göre Rönesans'ın başlangıcının “on ikinci yüzyıla kadar daha da geriye gittiği” iddia edilir (Cuddon, 1998: 740). Cuddon, on ikinci yüzyılda Romanesk yapısal tasarımın yanı sıra bölgelere göre farklılaşan yerel nitelikteki edebiyatın da büyük bir gelişim gösterdiğini eklemektedir. Bu dönemde klasiklerin yanı sıra Latin şiiri de yeniden canlanmıştır. Antik Yunan felsefesi ve Arapların bilimsel buluşları, kilise tarafından asırlarca yasaklandıktan sonra tekrardan bilinmeye ve öğrenilmeye başlandı. Önceleri Yunan edebiyatı, özellikle politeist hikâyelerin anlatıldığı şiirsel dramalar; Hıristiyan kiliseleri tarafından bir mücadele ve reddedilme ile karşı karşıya kalmıştı. Ancak bu durum artık ortadan kalkmaya başlamıştı.

Bütün bunlarla birlikte, Avrupa Rönesansı'nın on ikinci yüzyıldan çok daha erken başlamış olabileceği görüşünü destekleyen bazı diğer tarihçiler ve ilgili şahsiyetlerin olduğu bu alanda, konu hala tartışılır durumdadır. William Joseph Long, “English Literature (İngiliz Edebiyatı)” adlı kitabında, Rönesans'ın Orta Çağ'dan modern dünyaya tümünden bir geçişi ifade ettiğini söyleyerek Rönesans'ın bir geçiş formu olduğunu ifade etmiş ve böylelikle Rönesans'ın başlangıcına ışık tutmuştur. Bu konuyu “The Renaissance of the Twelfth Century (On İkinci Yüzyıl Rönesansı)” adlı kitabında ele alan isimlerden biri olan Charles Homer Haskins, hiçbir milletin tarihinin standartlaştırılmış yüz yıllık parçalara bölünemeyeceğini belirterek konuya yaklaşmaktadır. Haskins'e göre On İkinci Yüzyıl Rönesansı, belki de on birinci yüzyılın ikinci yarısında başlamıştı.

Haskins, ne zaman başlamış veya ne zaman bitmişse sonuç olarak On İkinci Yüzyıl Rönesansı'nı; kavramsal olarak neredeyse iki yüz yıllık bir dönem içerisinde Avrupa'nın zihninde, sanatında, edebiyatında, siyasi ve ekonomik durumunda yaşanan olağanüstü bir gelişim çağı olarak nitelendirmekte ve bu isimlendirmenin söz konusu dönemin yaşantısını ve ruh halini temsil ettiğini ifade etmektedir. Diğer yandan

belediyecilik anlayışının gelişmesi ve ticari bir yükseliş yaşanması, Romanesk yapısal tasarımın olgunlaşması ve Gotik yöntemin yenilikçiliği ve üstünlüğünün belirginleşmesi gibi ayırt edici özelliklerin de On İkinci Yüzyıl Rönesansı'na işaret ettiğini belirtmiştir.

“Modern English Literature (Modern İngiliz Edebiyatı)” adlı kitabında George Herbert Mair, Müslümanların Rönesans üzerindeki etkisini açıklarken Rönesans'ın, birbirini takip eden çok sayıda ve çeşitli olaylar dizisinin sonucu olarak ortaya çıktığını ifade etmiştir. Rönesans edebiyatı üzerindeki Arap etkisinin ilk ve en önemli olanı, Arap Müslümanlar tarafından Yunan edebiyatından çevrilen eserler aracılığıyla antik edebiyatın Avrupalılar tarafından yeniden keşfedilmesiydi. Orta Çağ'da, Yunan edebiyatının bilgi hazinesi; bazı özel dini topluluklar aracılığıyla korunmuştu. Bu yüzden Batılı imparatorluklarda kaybedilen şey, Doğu'da hala mevcuttu. İslam, Osmanlı Devleti'nin Konstantinopolis toprakları üzerinden sürekli batıya doğru ilerlemesi ile İtalya'ya kadar devam etti. Bu sebeple Doğu'da hala var olan antik medeniyetin kalıntıları, Batı'ya da Osmanlı Devleti ve İslam aracılığı ile bir şekilde ulaşmış oldu. Ayrıca Donald Lemen Clark; Müslümanların Avrupa Rönesansı'na, özellikle edebiyat alanında ve daha da özelden şiir dalında yaptığı katkıları ve etkileri şu sözlerle desteklemektedir: “Poetika, Orta Çağ Avrupası'nda sadece Hermannus Allemanus'un Latince bir kısaltması dolayısıyla biliniyordu. O da Yunanca orijinal kaynağın Süryanice nüshasının İbn-i Rüş (Lat. Averroes) tarafından yapılan Arapça çevirisinin İbranice bir başka çevirisinden dolayı bilinmekteydi.” (Clark, 1911: 43).

Rönesans Çağı, siyaset teorisi ve pratiğinde Anayasacılık Çağı olarak da bilinmektedir. Bu dönemin siyasi havasının sakinlerine tanıdığı haklar neticesinde bu çağ; serflerin özgürlüğü konusunda önemli hareketlerin gerçekleştirildiği, serflerin yükselişiyle onların değerleri de kendileri ile beraber yükseldiğinden geleneksel edebiyata tutkulu bir ilginin olduğu, antik yüksek eğitim kurumlarında ilham alınarak modern üniversitelerin ortaya çıktığı ve bazı önemli tarihsel olayın yaşandığı bir çağ oldu. Bu durumlarla paralel olarak bu çağda insanlar; çağdaş anlayışla ilintili olan tutkulu bir aşkın doğuşuna, özenli bir akılçılığın yayılmasına ve hızlı nüfus artışına da tanık oldu.

Orta Çağ, Avrupa'da karanlık bir çağ olarak kabul edildi. Bu çağın insanları, kilisenin otoritesi ve baskıcılığı nedeniyle cehaletin etkisinde kalmıştır. Bunun sebebi ise kilisenin kendi talimat ve emirlerine aykırı addettiği her türlü bilgi ve öğretimi, engellemiş ve yasaklamış olmasıdır. Bu uzun çağda insanlar, kilisenin çekici ile kralların örsünün arasında kalmıştır. Bu çağ süresince hayat, durağan ve gelişme göstermeyen bir durumda kalmıştır. Okuma yazma bilmemek, cehalet, geri kalmışlık ve batıl inançlar; Orta Çağ'ın bariz özellikleriydi.

Yanlış tanımlanan kavramlar, hurafeler, zihinsel ve ahlaki baskılarla dolu bu karanlığın ortasında; insanların Rönesans dediği bir karşı çıkış veya yeniden doğuş olarak nitelendirdiği bir uyanış ve aydınlanma hareketi ortaya çıktı. Ancak bu sonuç, uyanışın nasıl gerçekleştiğine dair bir soruyu daha akıllara getirmektedir. Naresh Chandra, “Literature of English Renaissance (İngiliz Rönesansı Edebiyatı)” adlı kitabında bu soruya şöyle bir cevap getirmeye çalışmıştır:

“Avrupa, Antik Yunan felsefesi ve edebiyatının incelenmesi konusunda kilisenin yasaklarının hükmü altındayken, yedinci yüzyılda Arabistan'da yeni bir din ortaya çıktı. (...) Arap halkı mizaç olarak felsefeye ve öğrenmeye eğilimliydi, bu nedenle görevi sadece coğrafi dünyayı İslam adına fethetmek ve ilhak etmek değildi; aynı zamanda bilgi, eğitim ve kültür dünyasını da fethetmekti. Bu durum dört asır boyunca, Avrupa cehalete ve tembelleğe batmışken İslam topluluğuna dünyanın entelektüel liderliğinin verilmesine neden oldu.” (Chandra, 1985: 5-6)

Sonuç olarak insanın tarih içerisindeki sürekli gelişimi ve değişiminin doğal bir sonucu olarak onuncu yüzyılın sonlarında ve on birinci yüzyılın başlarında Avrupa; yeni bir medeniyet türünün ortaya çıktığı, birçok alan ve disiplinde gelişmenin yaşandığı önemli bir başlangıca tanık oldu. Avrupa'da hızlı bir nüfus artışı yaşandı, yeni eğitim kurumları açıldı ve bu gibi sebeplerle ilintili olarak kilisenin siyasi alanı giderek daraldı ve etkisi de giderek azaldı. On ikinci yüzyıl içerisinde Paris Üniversitesi'nden Peter Abelard, Duns Scotus, Salisburyli John, John de Garland gibi bazı bilim adamları; kilise teolojisindeki bazı Ortodoks görüşleri sorgulayarak hem kendi açılarından hem de toplum açısından oldukça rahatsız edici bir atmosferin oluşmasına neden oldularsa da günümüze kadar gelen bir etki alanı yarattılar.

Onuncu yüzyıldan itibaren Avrupa hızlı bir dönüşüme, Orta Doğu ile ticaretin serbest akışı nedeniyle büyük bir ekonomik değişime, Orta Doğu ve Uzak Doğu'dan edinilenler sayesinde yeni bilgi ve teknolojinin ortaya çıkışına, Latin ve Antik Yunan kaynaklı edebiyat ve sanatın yeniden canlanmasına tanık oldu. Bununla birlikte Avrupa'nın her yerinde eşit bir büyüme yaşandığı söylenemez. Yani İtalya, Fransa veya İngiltere'de yaşanan değişim ve gelişmeler, Avrupa'nın diğer bölgelerinde aynı şekilde yaşanmamış olabilir. Bu durum, bir ülkede veya bir ulustaki herhangi bir gelişimin bir başka ülkede veya ulusta benzer şekilde gerçekleşmeyebileceği anlamına gelmektedir.

Sonuç olarak “On İkinci Yüzyıl Rönesansı” denilen kavram, muhtemelen Avrupa Kıtası'nın neredeyse on birinci yüzyılın ortalarından Konstantinopolis'in Latinler tarafından 1204 yılında alınmasına kadar geçen süre içerisindeki tüm değişiklikleri kapsıyor olabilir, on üçüncü yüzyılda onunla birlikte gelen güncel olaylara ek olarak.

Bu özel dönemde; tarihin ve kültürün yeni bir görünümü, yeni bir teknikler bütünü, Latince yeni bir edebiyat ortaya çıkmış ve Romanesk sanatın büyük gelişimiyle beraber epik ile lirik yerel aşk şiirin tomurcukları görülmeye başlanmıştır. Bu dönemde İtalya'da 1224 yılında Napoli ve 1088 yılında Bolonya ile Salerno, İngiltere'de 1096 yılında Oxford, Fransa'da 1289 yılında Montpellier ile 1150 yılında Paris katedral üniversitelerinin açılması sayesinde öğrenme imkânları artmış ve bununla birlikte bilgi hazinesi de genişlemeye başlamıştır.

Geometri, müzik, aritmetik, astronomi, mantık, retorik ve gramer bilimlerini içeren yedi liberal sanatın çalışılması sayesinde Yunan ve Arap Müslüman bilim adamlarının da çalışmaları araştırılarak yeni bir öğrenme ve bilgi türü ortaya çıkmıştır. Buna ek olarak Latin şiirinin geniş bir şekilde incelenmesi, yeni bir felsefe ve bilim anlayışının gelişmesi için olanak sağlayan litürjik dramının oluşumuna da yol açmıştır. Kitaplar hem nicelik hem de çalışma alanı bakımlarından artış göstermiştir. On ikinci yüzyıl boyunca şiir, felsefe, matematik ve diğer birçok öğrenme alanında gelişmeler yaşandı. Bu çağdaki bilimsel alanların ve bu alanlardaki bilgi birikiminin birçoğu, Orta Çağ insanları tarafından bilinmiyordu ve bu bilim dallarının çoğu, Arap Müslümanlar aracılığıyla Yunanlardan tekrar alınarak canlandırıldı. Bu süre zarfında, Orta Yüksek Almanca Dönemi'nde (1050-1350) ortaya çıkan eserler gibi Provensal şiirlerin ve şarkıların da en iyileri ortaya çıktı. Romanesk heykel en parlak dönemine ulaştı ve Gotik üslup Paris'te ortaya çıkararak varlığını kararlı bir şekilde devam ettirdi.

Bazı bilim adamları ve araştırmacılar, İslam medeniyetinin eğitim kurumları olan medreseler ile erken Avrupa kolejleri ve üniversiteleri arasında bazı paralellikler gözlemlemiştir. Böylece Avrupa'daki ilk üniversitelerin, Arap dilinde “okul” anlamına gelen “medrese (Ar. مدرسة)” gibi kurumlardan etkilendiği tahmin edilmektedir. Medreseler, Endülüs'te ve Sicilya Emirliği'nde yaygındılar ve İslam'ın öğrenmeye ve eğitime hitap eden baskın bir din olduğu Sicilya Emirliği'nde geniş bir yayılım sahası elde ettiler.

Haskins, on birinci yüzyılın sonlarında Avrupa'da ekonomi, siyaset, din, entelektüellik ve klasiklere karşı gelişen yeni ve yoğun ilginin; birçok farklı alanda yeni bir yaşam biçimi oluşturduğuna dair birçok işaret ve değişiklik olduğunu açıkça ifade etmektedir. On birinci yüzyıldan itibaren yerel diller, Latince ile paralel hatlar üzerinde ilerlemeye ve entelektüel birikim içinde yayılmaya başlamıştır. Latince ve söz konusu olabilecek yerel dil, her ikisi de iç içe geçmek suretiyle iki farklı edebî alan inşa ederek varlıklarını birlikte devam ettirmişlerdir. Sonraki zamanlarda ise yerel diller, artan bir şekilde daha fazla dikkate alınmış ve ağırlıklarını daha çok hissettirmeye başlamıştır.

Rönesans'ın başlangıcını daha iyi anlamak için okuyucu, tarihin birbirine bağlı bir halkalar zinciri olduğu konusunda araştırmacılarla hemfikir olabilir. Birincisi, ikincinin temeli ve ikinci halka da üçüncünün temelidir; bu nedenle on dördüncü yüzyılın, on üçüncü yüzyıldan doğduğu ve benzer şekilde on üçüncü yüzyılın da on ikinci yüzyıldan kaynaklandığı gibi çıkarımlarda büyük bir doğruluk payı bulunmaktadır. Ünlü sanatçı Dante Alighieri (1265-1321), en büyük İtalyan şairlerinden biridir ve “Divina Commedia (İlahi Komedi)” adlı eserin yazarıdır. Divina Commedia'da da görülebileceği üzere, böyle bir dönemde Avrupa insanının bir yanı Orta Çağ'da durmakta, diğer yanı ise Rönesans'ın büyüyen aydınlığına selam vererek Rönesans'ın başlangıcını ve Orta Çağ'dan ayrılmasını ustaca betimler ve yorumlar.

Haskins, Rönesans'ın 1200'lü yıllara kadar oldukça ilerlemiş olduğunu ve on ikinci yüzyılda gelişmeye devam eden Rönesans söz konusu olduğunda "yüzyıl" kelimesinin yalnızca on ikinci yüzyılın kendisinin ve tam olarak belli bir zaman diliminin (1100-1199) anlaşılmasına gerektiği konusunda okuyucuyu uyarmaktadır. Haskins; geniş bir çerçevede düşünmek gerekirse bu yüzyılın, hemen önceki ve sonraki ilgili yılları da kapsadığını söylemektedir. Latin klasiklerinin tekrar canlanması olayının on birinci yüzyılda başladığı büyük ölçüde kabul edilmektedir ve Rönesans'ın sürekli ilerleyen bir süreç olduğu düşünüldüğünde, On İkinci Yüzyıl Rönesansı'nın sınırlarının belirlenmesinin güç olduğu söylenebilir.

Ayrıca Avrupa için yeni olan bilim alanlarının ortaya çıkışı; muhtemelen on ikinci yüzyılın ilk yarısının ortalarında, Arapçayı ve Yunancayı tamamen özümsemesine kadarki bir çalışma süreci içinde gerçekleşmiştir. On ikinci yüzyılda felsefe çalışmalarının yeniden canlanması, on üçüncü yüzyılda tam anlamıyla doruğuna ulaştı. Bu noktada; belirli bir yerde ve belirli bir alanda yaşanan gelişme veya ilerlemenin, tek başına önem taşımadığını ve bir noktadan çıkan gelişim sürecinin zamanla oluşan iyileştirme ve geliştirmelerle beraber ilerlemeye ve yayılmaya devam etmesinin gerektiğini hatırlatmakta fayda görülmektedir.

Geleneği; Avrupa'ya taşıyan şey, Kuzeydoğu Akdeniz'de yer alan bir Yunan kasabası olan Antakya'dan batıdaki bir Latin şehri olan Toledo'ya kadar uzanan Müslüman uygarlığının kuşağı boyunca Arapların Yunan felsefesine ve bilimine karşı olan ilgi ve tutumları olmuştur. Tarihçiler, iletişim zincirinin sekizinci yüzyılda Bağdat'ta Yunancadan Arapçaya çeviri yapmak amacıyla kurulan tercümanlar okulundan, on üçüncü yüzyılda Toledo'da Arapçadan Latinceye çeviri yapmak amacıyla kurulan tercümanlar okuluna kadar uzandığını doğrulamaktadır. Bu durumda Batılılar, Aristoteles'i Yunan geleneğinden ziyade Arapça yoluyla öğrenmiş gibi görünmektedirler (Baker, 1951: 80).

İtalya'daki Rönesans; Roma ve kilise hukukunu inceleyerek, Yunanlardan ve Arap Müslümanlardan çeviriler yaparak dönüştürücü bilgi ve öğrenimden kendi payına düşeni almıştır. Almanya ve İngiltere de oldukça dikkat çekicidir, ancak gelişen kültürün çoğu İtalya ve Fransa'dan yayılmıştır. Bu süreç içerisinde İspanya Endülüs'ü, İslam dünyası ile Batı dünyası arasında bir köprü vazifesi üstlenerek öncü bir rol oynamıştır. Ayrıca Fransa, filozofları ve keşişleriyle, katedral okulları ve söz konusu dönem için doruk noktası kabul edilen Paris Üniversitesi ile biliniyordu ve yeni ortaya çıkan Gotik sanattaki merkezi konumu ve yerel şairler için önemli bir noktadaydı.

Entelektüel ve kültürel düzlemde Haçlı Seferleri sanıldığı kadar az şey başarabilmiştir. Ancak İspanya ve Sicilya'daki inanç çatışmalarından görece olumlu sonuçlar elde edilmiştir. 1085 yılında Toledo'nun İspanyollar tarafından tekrar ele geçirilmesi ile Batı Hıristiyanlığı, Helenistik kültür ile ancak Arap öğreniminin zengin birikimi yoluyla temasa geçebildi. Toledo'da bir mütercim okulu kuruldu ve bilim ile felsefe üzerine Arapça risaleler ile Aristoteles gibi Yunan düşünürlerin Arapça versiyonları, Yahudilerin yardımıyla Latinceye çevrilerek Batı'nın yükselmekte olan okullarına dağıtıldı (Saunders, 1965: 167).

Sonuç

Çalışmanın ana konusuna tekrar dönülecek olunursa Arap Müslümanlarının Provensal lirik şiir türüne olan katkısı hususunda: Trobadörler, büyük bir tartışma konusudur; ancak burada gösterilen öz kanıtlarla Avrupa Rönesansı'nın on dördüncü yüzyılda değil de özellikle şiir ve edebiyat alanında on ikinci yüzyılda başladığı düşünülebilir. Bu andan itibaren, eskisinden daha fazla bilgi edinme ve öğrenme arzusu ve özgürlüğü ile yeni bir yaşam şekli meydana gelmiştir. Bu durumun ortaya çıkmasında Arap Müslümanlar tarafından Yunan edebiyatının ve medeniyetinin kapsamlı bir şekilde tercüme edilmesi ve ardından Haçlı Seferleri'nden sonra Arap mirasının ve edebiyatının Latinceye tercüme edilmesi gibi birçok faktör bir şekilde kendi rolünü oynadı. Yine de egemen pozisyonunu koruyan kilisenin giderek zayıflaması üzerine; gelişimlere ve yeniliklere ilgili olan aydınlar, yasaklanmış olan Arap ve Yunanların bilgi, bilim ve edebiyat birikimini güçlü bir şekilde edinebilme fırsatı elde etmiş oldu.

Ayrıca saraylı şairlerin aşk şiirleri, on birinci yüzyılın sonlarından itibaren Endülüs'te ikamet eden Arap Müslümanların önderlik ettiği entelektüelliğin ve gelişmiş yaşam anlayışının açık bir kanıtı ve yansıması olmuştur. Özellikle 1204 yılında Konstantinopolis'in Latinler tarafından alınmasından sonra

Avrupa entelektüelizminin üzerindeki Arap bilginlerinin önemli ölçüde hissedilen etkisinin göz ardı edilmemesi gerekmektedir. Etki, en asil ve en eğitilmiş şahsiyetlerden bazılarının da dâhil olduğu Avrupalı silahlı kuvvetlerin katıldığı Haçlı Seferleri'nde daha erken hissedilir. Araplarla olan etkileşim sadece savaşlar sırasında değil; savaşın duraklatıldığı anlarda, örneğin bir ateşkes sırasında Müslüman kuvvetlerin önderi olan Selahattin Eyyubi ile İngiltere Kralı I. Richard arasındaki gerçekleşen seçkin bir görüşme gibi birkaç buluşma da gerçekleşmiştir. Bu tür temasların Avrupa felsefesinde ve düşünüşünde, bir değişiklik yarattığına dair bazı doğrulamalar da bulunmaktadır.

Bu argümanlarla birlikte genel olarak edebiyat alanında Avrupa Rönesansı'nın ve daha da özel olarak lirik aşk şiirinin, Endülüslü Arap Müslümanların somut katkılarıyla on ikinci yüzyılda, hatta daha öncesinde ortaya çıktığı görülmektedir.

Kısaltmalar

Ar.	: Arapça
ç.n.	: çevirenin notu
Fr.	: Fransızca
İng.	: İngilizce
İsp.	: İspanyolca
Lat.	: Latince
Oks.	: Oksitanca
Tr.	: Türkçe

Sonnotlar

¹ Yunan koro üyelerinin sağdan sola doğru hareket ederken okudukları, dörtlülüklerden oluşan klasik lirik şiirlerdir. Zamanla basit bir anlama bürünerek “koronun eşlik ettiği dörtlülükler şeklinde yazılmış lirik şiir” şeklinde anlamlandırılmıştır. (ç.n.)

² Muvaşşah (Ar. موشح, İsp. Moaxaja): Endülüs Arap edebiyatında ortaya çıkan ve ardından İspanya ile Oksitanya bölgelerinde kendine has bir şekilde yayılan ezgili bir şiir türüdür. Arap edebiyatı ile Oksitan edebiyatının ikisinde de var olan bu tür, iki edebiyat alanında da bulunarak her ne kadar birbirlerine oldukça benzeseler de yine de iki farklı edebiyatın kendine has özellikleri olan türleri olduğuna dikkat edilmelidir. Makalenin genelinde konu alınan edebiyat Oksitan edebiyatı, yani Provensal edebiyat veya trobador edebiyatıdır. (ç.n.)

³ Zecel (Ar. زجل; İsp. zéjel), daha sonraları edebi bir tür olarak karşımıza çıkan bir tür doğaçlama aşk şiiridir. Muvaşşahın yüksek zümreye hitap etmeye başlamasından sonra muvaşşahın daha basit bir şekilde halk arasında icra edilen halidir. (ç.n.)

⁴ Trobador (İng. troubadour, Fr. trobador, İsp. trovador, Oks. trobador [truβa'ðu/]): Klasik Orta Çağ'da, 1100-1350 yılları arasında Provence Bölgesi'nde ortaya çıkan ve Eski Oksitanca yazılmış lirik şiirlerin saraya yakın şairi, bestecisi ve icracısıdır. Türkçeye “ozan, âşık, gezgin şair veya halk şairi” şeklinde aktarılabilir. İngilizce kaynaklarda ve bu makalenin İngilizce versiyonunda “troubadour” şeklinde geçmektedir, ancak bu çalışmada kelimenin Oksitanca orijinal hali olan “trobador” kelimesinin kullanımı tercih edilmiştir. Diğer yandan şuna dikkat edilmesi gerekir ki trobadorlar, her ne kadar şiirlerinin kökenini halktan alsalar ve gezgin olsalar da biraz daha saraya ve yüksek zümreye yakın olan ve biçim açısından komplike bir üsluba sahip olan sanatçılardır. Muvaşşahın biçim ve içerik açısından daha basit olan ve halka daha çok indirgenen şekline ise zecel denmekte ve bu türün icracısı olan halk sanatçısına da zecçâl (Ar. زجال) denmektedir. Zecel türü, muvaşşah türünden etkilenecek daha sonra ortaya çıkmıştır. (ç.n.)

⁵ “Saraylı aşk şiiri” şeklinde Türkçeye çevrilen bu kavram ve gelenek, Avrupa edebiyatlarının çoğunda var olan ve şövalye-leydi veya soylu erkek-soylu kadın ilişkisine dayanan aşk şiirleridir. İngilizce terminolojide “courtly love poem” şeklinde yer almaktadır. (ç.n.)

⁶ Harce (خرجة), “çıkış” anlamına gelmektedir ve muvaşşahın son bölümüdür, makta olarak da değerlendirilir. Muvaşşah, harce bölümü ile tanımlanan bir şiir türüdür. Harce bölümü ile kapanış yapılırken şairin, şiir içinde aşkı sembolleştirdiği soyut veya somut bir varlığın ağzından dolaylı anlatım yapılır. Bazı şiirlerde bu bölüm Mozarap dilinde

yazılmıştır ve bu da İber-Roman dilleri ile Kastilya dili arasındaki ilişkiyi kanıtlayan ilk yazılı örnekleri teşkil etmiştir. (ç.n.)

⁷ Mozarapça: Endülüs Dönemi'nde Arapça ile Arapçadan etkilenen yerel Latin dillerinin karışımı olan ve daha çok halk arasından konuşulan bir dildir. Arapçadan çok, hala Latin dillerine yakın bir yapısı vardır. İspanya'da, Arapların buldukları bölgedeki dilleri asimile etme durumunun bir sonucudur. Mozarap dili konuşan topluluklarda her yeni nesil, biraz daha Arapçaya yaklaşmaktaydı. (ç.n.)

⁸ Provence (Oks. Provença): Güney Fransa topraklarını oluşturan Akitanya'nın doğu bölgesidir. Günümüzde Avignon, Marsilya, Toulon, Cannes, Nice gibi şehirleri kapsamaktadır. Burada ortaya çıkan şiir türlerine coğrafi bir işaret anlamı verilerek "provensal (provençal) şiir" denmektedir. (ç.n.)

⁹ Ölçülü bir şekilde genellikle altı veya sekiz dördlükten oluşan; koro (*İsp.* coral), nakarat (*İsp.* estribillo), gövde (*İsp.* cople) şeklinde üç bölümü olan ve musikin de oldukça etkili olduğu bir tür Noel ilahisidir. Kökenlerinin daha çok zecal türüne dayandığı düşünülmektedir. (ç.n.)

¹⁰ Bu yer; Oks. Aquitània, Fr. Aquitaine, İng. Aquitaine olarak da bilinir. (ç.n.)

¹¹ Makalenin orijinalinde "Guilhèm" isminin İngilizce versiyonu olan "William" ismi kullanılmıştır. Ancak bu isim, şairin anadili olan Oksitanca'da "Guilhèm" şeklinde ifade edilmektedir. Bu çalışmada da "Guilhèm" isminin kullanımı tercih edilmiştir. Ancak belirtilen yerin adı Türkçe kullanılmıştır. (ç.n.)

¹² Bu ifade, farklı bir kadınla evli olan bir erkekle nikâhsız bir şekilde nispeten uzun süreli cinsel ve romantik bir ilişki içinde olan bir kadını tanımlamaktadır. Soyluluk gelenekleri gereği çoğunlukla istedikleri kadınlarla evlilik gerçekleştiremeyen ve dini kurallar gereği ikinci bir eş alamayan Avrupalı soylu erkeklerin tercih ettiği sosyal bir durumdur. Tam tersi kadınlar için de geçerlidir ancak erkeklere göre çok daha gizlidir. (ç.n.)

¹³ Akitanyalı Guilhèm, iki kez aforoz edilmiş ve iki kez de affedilmiştir. İlki, Toulouse karşı ordusunu finanse etmek için kilisenin arazisine el koyduğu ve vergi ayrıcalığını ihlal ettiği için Peitieu Piskoposu II. Pierre tarafından 1114'te aforoz edilmişse de piskoposu ölümle tehdit ederek kendinin affedilmesini sağlamıştır. İkincisinde ise 1115 yılında Châtellerault Vikontu I. Aimery de Rochefoucauld'un karısı Vikontes Dangereuse'u kaçırdığı için aforoz edilmiştir. Guilhèm'in eşi Philippa da kendini aşağılanmış hissettiği için Fontevrault Manastırı'na yerleşmiş ve kısa süre sonra da burada ölmüştür. Dicentolu Ralp'ın yazdığına göre Guilhèm ve Philippa'nın en büyük oğlu, annesinin intikamını almak için 1121 yılına dek sürecek bir isyana girişmiştir. Akitanyalı Guilhèm, en son çeşitli tavizler vererek ve İspanya'da devam eden Reconquista'ya büyük bir katılım sağlayacağını söyleyerek isyana son verdimiş ve kilise tarafından tekrar affedilmiştir. (ç.n.)

¹⁴ Yazarın bilgisi dahilinde makalede başvurulan İngilizce kaynağın dışında şiirlerin Oksitanca orijinal metnine ve Fransızca çevirisine de başvurulmuştur. Makaledeki diğer şiir örneklerinde de bu yöneme başvurulmuştur. (ç.n.)

¹⁵ Şairlerin deyimiyle "leydisinin..." Söz konusu dönemde kadınlar sevdiği erkeklere "şövalye" diye hitap ederken, erkekler de sevdiği kadınlara "leydi" diye hitap etmektedir. (ç.n.)

¹⁶ Günümüzde Lübnan sınırları içerisinde bulunan ve Trablusşam olarak da bilinen bir şehir kastedilmektedir. Libya'daki Tripoli ile karıştırılmamalıdır. (ç.n.)

¹⁷ "Trobador" kelimesi erkek şairler için kullanılırken, "trobairitz" kelimesi ise kadın şairler için kullanılmıştır. (ç.n.)

¹⁸ Diá (Fr. Die), Provence Bölgesi'nin kuzeyinde yer alan Drôme iline bağlı küçük bir yerleşim yeridir. Şair de buranın kontesi olan Béatrix de Viennois'dir. (ç.n.)

¹⁹ Raimbaut d'Aurenga, 1147 ve 1173 yılları arasında yaşamış Aurenga ve Aumelas bölgelerinin kontudur. (ç.n.)

²⁰ Floire et Blancheflor: İlk olarak 1160 civarında Fransızca olarak ortaya çıkan ve Orta Çağ'da birçok yerel dilde çeşitli versiyonlara sahip olan popüler romantik şövalye öyküleri kitabıdır. (ç.n.)

Kaynaklar

AL-BAHAARIU, Y. T. S. (2008). Al-muearadat fi al-Shier al-'Andalusii Dirasat Naqdiat Muazanatan. Bayrut: Dar al-Kutub al-Eilmia.

AL-BAYWMI, M. R. (1980). Al-Adib al-Andilsiu bayn Alta'athur Waltaathir, 'Idara al-Thaqafat Walnashr bi-Jamieat al-Amamimuhamad bin Sueud al-'Islamia.

AL-MANSURI, A. M. M. (2004). Al-Muashihat al-'Andalusiat bayn Naqidayha Qadiman Wahadithan. Sanea': Wizarat al-Thaqafat Walsiyaha.

BAALABAKI, M. (1992). Al-Mawrid: A Modern English-Arabic Dictionary. Beirut: Dar El-Ilm Lil-Malayan.

BAKER, D. (1973). Relations between East and West in the Middle Ages. Edinburgh: Edinburg University Press.

- BERNARD, L. (2002). *The Arabs in History*. Oxford: Oxford University Press.
- BONNER, A. (1972). *Songs of the Troubadours*. New York: Schocken Books.
- CACHIA, P. (2004). *Arabic Literature: An Overview*. London: Routledge Curzon Taylor and Francis Group.
- CHAYTOR, H. J. (1912). *The Trobadors*. Cambridge: The University Press.
- CLARK, D. L. (1922). *Rhetoric and Poetry in the Renaissance*. New York: Columbia University Press.
- CLIFFORD, B. R. (2002). *The Decline and Fall of Medieval Sicily: Politics, Religion, and Economy in the Reign of Fredrick III, 1296-1337*. Cambridge: Cambridge University Press.
- CUDDON, J. A. (1998). *A Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. Delhi: Doba House.
- GAUNT, S. & Kay, S. (1999). *The Trobadors: An Introduction*. New York: Cambridge University Press.
- HAINES, J. (2004). *Eight Centuries of Trobadors and Trouveres: The Changing Identity of Medieval Music*. New York: Cambridge University Press.
- HITTI, P. K. (1964). *History of the Arabs*. London: Macmillan & Co. Ltd.
- HOLLISTER, W. C. (1969). *The Twelfth-Century Renaissance*. New York: John Wiley & Sons. Inc.
- HORNBY, A. S. (1988). *Oxford Advanced Learner's Dictionary of Current English*. Delhi: Oxford University Press.
- JARAR, A. Y. I. (2007). *Al-Harakat al-Shieriat fi al-'Andalsi, Dirasat Majistir*. Nabulus: Jamieat al-Najah al-Wataniat Filistin.
- KENNETH, H. W. (2003). *The Era of the Crusades: Part I*. Chantilly: The Teaching Company Limited Partnership.
- LONG, W. J. (2004). *English Literature: Its History and its Significance for the Life of the English-Speaking World*. Illinois: The Project Gutenberg EBook.
- MAIR, G. H. (1914). *English Literature: Modern*. Manchester: Hone University Library of Modern Knowledge.
- MENOCAL, M. R. (1990). *The Arabic Role in Medieval Literary Theory*. England: University of Pennsylvania.
- NARESH, C. (1985). *The Literature of the English Renaissance*. Delhi: Doaba House.
- PEARSALL, J. (2001). *The New Oxford Dictionary of English*. New York: Oxford University Press.
- PROVENCAL, L. (1994). *Arabic Civilization in Spain*. Dr. al-Taher Ahmad Maki (trans.). Cairo: Dar Al Ma'aref.
- ROGER, A. (2000). *An Introduction to Arabic Literature*. Cambridge: Cambridge University Press.
- RUUD, J. (2006). *Encyclopedia of Medieval Literature*. New York: Facts on Files Inc.
- SAUNDERS, J. J. (1965). *A History of Medieval Islam*. London: Routledge & Kegan Paul Ltd.
- SUAYLM, S. F. A. (2001). *Ealaqat al-'Timarat al-'Umawiat fi al-'Andalus mae al-Mamalik al-Nasraniat fi 'Asbania (138-300 h. / 755-912 m.)*. Risalat Majistir, Nabuls: Filistin.
- SULTAN, J. (1953). *Al-Muashihat 'Iirth al-'Andalus al-Thamina*. Dimashq.
- WIENER, P. (1973). *Dictionary of the History of Ideas: Studies of Selected Pivotal Ideas*. New York: Charles Scribner's Sons.

Ataseven, V., (2022). Kitap Tanıtımı – Mahmut Kaplan/Divan Şiirinde Aşkın Renkleri Yaz: Kaplan, M., *Folklor Akademi Dergisi*. Cilt:5, Sayı:3, 973 – 976.

Makale Bilgisi / Article Info

Geliş / Recieved: 06.10.2022

Kabul / Accepted: 16.12.2022

Kitap İnceleme / Book Review

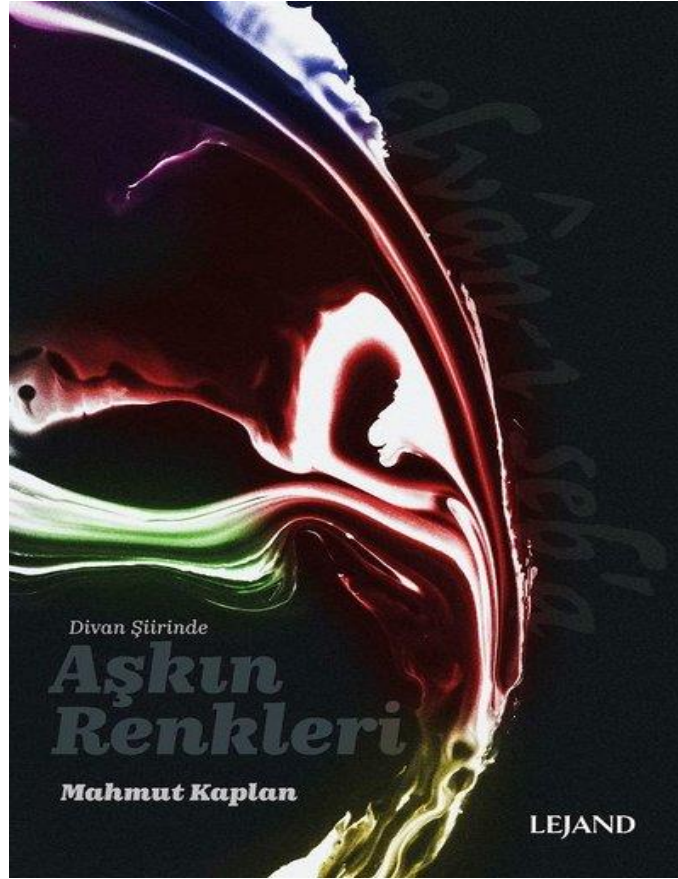


DOI: 10.55666/folklor.1185106

DİVAN ŞİİRİNDE AŞKIN RENKLERİ

Vildan ATASEVEN*

KAPLAN, M. (2021). *Divan Şiirinde Aşkın Renkleri*. İstanbul: Lejand Kitap, 281 sayfa.



* Yüksek Lisans Öğrencisi. Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı ABD, Adana/Türkiye. atasevenvildan@gmail.com. ORCID: 0000-0002-6884-7713

Renkler, toplumların kültür ve medeniyetinin oluşmasında önemli yapı taşlarından birini oluşturmaktadır ve her toplumda farklı anlamlara gelebilmektedir. Bu durum renk kavramının kullanım alanını zenginleştirmiştir. Renkler, İslam'ın büyük kitabı olan Kur'ân-ı Kerîm'de de birden çok anlama gelecek şekilde kendine yer bulmuştur. Kur'ân'da yer alan bu renkler ve ifadeler, bazen Allah'ın sonsuz kudretine, engin rahmetine ve tabiatta zuhur eden eşsiz sanatına delalet ederler. Bazen de renklerle hayat, ölüm, iman, inkâr, umut, karamsarlık, mutluluk ve üzüntü gibi durumlar ifade edilir (Çelik, 2019: 83).

Asırlarca süren divan şiiri geleneğinin uzun soluklu olmasını sağlayan nedenlerin başında şairlerin hemen her konuyu şiirlerinde malzeme olarak kullanması gelir. Bu farklı unsurların içinde sık kullanılanlardan biri de renkler ve renklerin çağrıştırdığı kavramlardır. Öyle ki bazen bir gazel, seçilen redif sözcüğüyle tek bir renk üzerine kurulmuştur. Beyitlerde renklere birçok anlam yüklenmiş ve renkler, şairler tarafından farklı çağrışımlar oluşturacak şekilde ustaca kullanılmıştır. Bu nedenle divan şiirini daha iyi anlayabilmek için renklerin çağrışım alanları hakkında fikir sahibi olmak önemlidir. Fakat divan şiirinde renkler üzerine yapılan çalışmalar sınırlı sayıdadır. Bu nedenle renklerin divan şiirinin anlam dünyasına sağladığı katkı hakkında yeterli bilgiye ulaşmak zorlaşmaktadır. Türk edebiyatında renklerle ilgili yapılan çalışmalar arasında; Prof. Dr. Emine Gürsoy Naskali'nin editörü olduğu *Renk Kitabı* (2017), Doç. Dr. Recep Demir'in *Divan Şiirinde Renkler* (2016) adlı kitabı, Efsun Yılmaz Uğur'un *Klasik Türk Şiirinde Renkler* (2009) ile Muhammet Emre Çakıcı'nın *Nedîm Dîvânı'nda Renkler* (2018) adlı tez çalışmaları önemli çalışmalar arasında sayılabilir.

Renk Kitabı'nda divan şiirinde renklerin kullanımından ziyade Eski Türkçe'den günümüze renklerin işlevinden ve kullanıldıkları alanlardan bahsedilmektedir. Renk kavramının Eski Türk Yazıtları'ndan atasözlerine, renk adlarına gelen eklerden tıptaki yerine kadar birçok alandaki durumuna değinilir.

Divan Şiirinde Renkler adlı kitapta yazar, renk sözcüğünün çeşitli sözlüksel tanımlarını verdikten sonra renk sözcüğünden türetilen ve renkli, güzel, latif, süslü anlamlarına gelen “rengîn” sözcüğünün Osmanlı şair ve tezkirecileri tarafından neredeyse (Demir, 2016: 21) terimleştirildiğini ifade eder. Bu kısımda çeşitli şairlerden örnek beyitler verilerek “renk” ve “rengîn” kavramlarının kullanımı anlatılır (Öntürk, 2017).

Klasik Türk Şiirinde Renkler adlı tez çalışması 15. yüzyıl ile 19. yüzyıl arasında yaşayan şairleri kapsamaktadır (Yılmaz Uğur, 2009) ve renkler, birlikte kullanıldıkları kavramlarla ele alınmıştır. Ardından renklerle ilgili beyit örnekleriyle çalışma zenginleştirilmiştir.

Nedîm Dîvânı'nda Renkler adlı tez çalışmasında ise renk kavramı ve bu kavramın tarihî süreci hakkında açıklamalardan sonra Nedîm'in hayatı, sanatı ve eserlerine değinilmiştir. Ardından Nedîm'in divanındaki renklerin kullanılma biçimlerinden söz edilmiş ve örnek beyitlere yer verilmiştir.

Renk konusunu ele alan çalışmalardan biri de Mahmut Kaplan'ın *Divan Şiirinde Aşkın Renkleri* adlı eseridir. Kitabın ilk basımı Haziran 2021'de Lejand Kitap tarafından yapılmıştır. 281 sayfa olan eserde; ön söz, on bölüm, kaynakça ve indeks bulunmaktadır.

Divan Şiirinde Aşkın Renkleri kitabında renklerin insanlar için ifade ettiği anlamların yanı sıra tarih boyunca renklere yüklenen değişik anlamlara değinilmektedir. Ayrıca çalışmada divan şiirinde renklerin farklı anlamlara gelecek şekilde kullanıldığından bahsedilmektedir. Kaplan, şairlerin duygularını bir manzara gibi renklerle tasvir ettiğini çeşitli beyit örnekleriyle anlatmıştır. Çalışmanın hacmi gözetilerek kimi beyitler detaylı kimisi ise kısaca açıklanmıştır. Yazar, renk ifade eden kelimelerin dış tabiat kadar şairlerin iç dünyalarının da tercümanı olduğunu, şairlerin üsluplarını oluşturan makyaslardan birinin de renk kullanımı olduğunu söylemektedir. Her şairin mizacına göre bazı renkleri daha çok tercih ettiğinden; birinin karayı, kırmızıyı daha çok kullanırken bir diğerrinin yeşil ve beyazı öne çıkarabileceğinden bahsetmektedir.

Kaplan, eserini bölümlere ayırırken divan şiirinde öne çıkan on şairin şiirlerindeki renk dünyası üzerinde de durmaktadır. Ayrıca yazar renklerin edebî sanatlarla olan ilişkisini örnek beyitlerle açıklamıştır.

Şeyhî'nin Renk İklimi başlığını taşıyan birinci bölümde yazar, renklerin klasik şiir içindeki gelişimini takip edebilmek amacıyla çıktığı yolda önce Şeyhî'yle karşılaştığını ifade etmektedir. Onun şiirlerinde geçen

renkleri kullanım sıklığına göre, azdan çoğa doğru değerlendirdiğini belirterek bu renklerin divan şiirindeki kullanımları ile Şeyhî'nin şiirlerinde yer alma biçimlerini açıklamaktadır. Her renkten sonra seçilmiş örnek beyitlere yer verilmektedir.

Necâtî'nin Renk Harmanı başlıklı ikinci bölümde şairin hayatına dair küçük bilgiler verildikten sonra şiirlerinde kullandığı renklerin onun dünyaya bakış açısının ipuçlarını gösterdiği iddia edilmekte ve divanın bu gözle incelendiği belirtilmektedir.

Ahmet Paşa Divanı'nda Renkler başlıklı üçüncü bölümde klasik şiirin kuruluşunda önemli payı olan Ahmet Paşa'nın divanındaki renklere eşlik edileceği ifade edilmektedir.

Hayâlî Bey'in Renk Dünyası adlı dördüncü bölümde Hayâlî Bey hakkında kısa bir anekdotun sonra yazar, "Hayâlî, göz penceresinden ruhunun aynasına yansıyan varlıkların renklerini, canlı tablolar halinde misra kanatları arasında havalandırılmış, şiir vadilerinde renkli manzaralara dönüştürme başarısını göstermiştir." (2021: 89) demektedir ve onun renkli dünyasında bir yolculuğa çıkmaktadır.

Hayretî'nin Renk İklimi'ne dair olan beşinci bölümde renklerin insan tabiatı üzerindeki etkilerinden bahsedilmiştir. Renklerin şiirde ifade biçimi olarak özgün bir kullanım alanı bulduğunu söyleyen yazar, Hayretî'nin de renkli ve görkemli bir renk evreni içinde şiirlerini dokuduğundan söz etmiştir.

Fuzûlî'nin Renk Dünyası başlığını taşıyan altıncı bölümde klasik şiirin zirve isimlerinden biri olan Fuzûlî'nin renkleri kullanım biçiminin çarpıcılığı ve etkileyciliği anlatılmaktadır.

Nev'î'nin Renk Dünyası başlıklı yedinci bölümde Nev'î'den kısaca bahsedildikten sonra onun renk kullanımına değinilmiş ve şiirlerindeki renkler arasında siyah rengin hâkim olduğu vurgulanmıştır.

Şeyhülislam Yahya'nın Renk Gergefi başlığı verilen sekizinci bölümde Şeyhülislam Yahya hakkındaki bilgilerin ardından onun tabiatı algılayıp ifade edişinde renkleri önemli bir araç olarak kullandığından söz edilmektedir. Şiirlerinde en fazla kırmızı, daha sonra da siyah rengin yer aldığı ifade edilmektedir.

Kitabın dokuzuncu bölümü *Nâbî'nin Renk Dünyası* başlığını taşımaktadır. Burada Nâbî hakkında verilen bilgilerin ardından şairin renk dünyasına adım atılmaktadır.

Esrâr Dede Divanı'nda Renkler başlıklı onuncu bölümde Esrâr Dede'nin şiirlerindeki renklerden yola çıkılarak onun iç âleminin sınırlarının, ufuklarının anlaşılmasına çalışılacağı belirtilmektedir. Aynı zamanda şairin şiirlerinde renkleri nasıl kullandığının, bunlara nasıl bir işlev yüklediğinin de görülmeye gayret edileceği dile getirilmiştir.

Bu çalışmada, divan şiirinde renklerin kullanımı hakkında konunun ilgililerine geniş bilgiler sunulmaktadır. Çalışmanın divan şiirinin on önemli şairi üzerinden yapılmış olması, ikinci sınıf şairlerin şiirlerindeki renk kullanımları hakkında da fikir vermektedir. Bu yönüyle eser, ileride renk konusunda yapılacak daha kapsamlı çalışmalar için temel bir başvuru kaynağı niteliğindedir.

Konuyla ilgili yapılan diğer çalışmalar, renkleri daha genel hatlarıyla ele almaları ve divan şiirinde sık kullanılan renklere göre tasnif edilmeleri gibi yönleriyle *Divan Şiirinde Aşkın Renkleri* adlı eserden ayrılmaktadır. *Divan Şiirinde Aşkın Renkleri*, divan şiiri için önem arz eden on şairin şiirlerindeki renkleri ele alıp açıklayan bir çalışmadır.

Eserde ele alınan renklere bakıldığında bazısının şairler tarafından sık, bazısının da nadir kullanıldığı ve alışılmadık benzetme ve hayal unsurlarıyla kurulduğu görülmektedir. Eserde şairler tarafından çoğunlukla kullanıldığı belirtilen renkler kırmızı, siyah, sarı, beyaz, lacivert, mavi, yeşil, eladır. Gendüm-gün "buğday renkli"; narencî "turuncu"; kibrîti "kükürt renginde olan, açık sarı" (Devellioğlu, 2002: 285, 806, 520) ve gömgök "masmavi" (Akalin vd., 2011: 961) gibi renkler sık rastlanılmayan renklerdir. Ele alınan çalışma divan şiirinin renk dünyasının gösterilmesi konusunda akademisyenlere, öğrencilere ve konuya ilgili olanlara yarar sağlayacak niteliktedir.

Kaynaklar

- AKALIN, Ş. HALÛK vd. (2011). *Türkçe Sözlük*. Ankara: TDK Yayınları.
- ÇAKICI, M. E. (2018). *Nedim Divânı'nda Renkler*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- ÇELİK, B. (2019). “Kur’an’da Zikri Geçen Renkler ve Renklerle Verilen Mesajlar”. *Siirt Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, C. 6, S. 1, 81-100.
- DEMİR, R. (2016). *Divan Şiirinde Renkler*. Ankara: Grafiker Yayınları.
- DEVELLİOĞLU, F. (2002). *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lugat*. Ankara: Aydın Kitabevi.
- GÜRSOY NASKALİ, E. [ed.] (2017). *Renk Kitabı*. İstanbul: Kitabevi.
- ÖNTÜRK, A. (2017). “Divan Şiirinde Renkler”. *ulakbilge*, C. 5, S. 12, 973-982.
- YILMAZ UĞUR, E. (2009). *Klasik Türk Şiirinde Renkler*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Kırıkkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

FOLKLOR AKADEMİ DERGİSİ YAYIM VE YAZIM KURALLARI

GENEL İLKELER

1. *Folklor Akademi Dergisi*, hakemli bir dergi olup yılda üç sayı olarak yayımlanır.
2. *Folklor Akademi Dergisi*'nde, halk bilimi, Türk dili ve edebiyatı, halk edebiyatı, antropoloji, etnoloji, kültür sosyolojisi, dinler tarihi, müzikoloji, halk dansları, el sanatları, kültür tarihi ile ilgili bilimsel makaleler, çeviriler, tanıtma/eleştiri yazıları gibi çalışmalara yer verilmektedir.
3. Yazının *Folklor Akademi Dergisi*'ne gönderilmesi, yayımı için başvuru olarak kabul edilir. Yazılar için telif ücreti ödenmez.
4. *Folklor Akademi Dergisi*'nde yayımlanan yazıların içerikleriyle ilgili her türlü yasal sorumluluk, yazarına aittir.
5. *Folklor Akademi Dergisi*, gönderilen yazılarda düzeltme yapmak, yazıları yayımlamak ya da yayımlamamak hakkına sahiptir.
6. Yayım dili Türkçe, İngilizce, Rusça, Almanca, Fransızca ve İspanyolca'dır.
7. Makalenin başında 300-500 kelime aralığında **Türkçe ve İngilizce özet** (10 punto ve İngilizce Özet), 5 kelimelik Türkçe ve İngilizce **anahtar kelimeler** bulunmalı; **Türkçe ve İngilizce** başlığa yer verilmelidir.
8. 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.
9. Yazının **başlığının altında yazar adı, dipnotla unvanı, görev yaptığı kurum ve kendisine ulaşılabilecek e-posta adresi gibi bilgilere yer verilmemelidir**. Yazıların hangi akademisyen tarafından sisteme eklendiği ya da dergiye gönderildiği, sistem yöneticisi tarafından zaten görülebildiğinden, bu bilgiler, yazılar hakem sürecinden geçtikten sonra, yazıya editör tarafından eklenecektir. Dolayısıyla yazılar sisteme girilirken, gözden geçirilip yazara ait herhangi bir bilginin yazıda yer almadığından emin olunmalıdır. Bu husus, kör hakemlik ilkesi açısından önemlidir.
10. Yazı, <http://dergipark.gov.tr/folklor> adresindeki *Makale Gönder* düğmesi aracılığıyla, e-posta adresi ve oluşturulacak parolayla girilen kişisel sayfadan gönderildikten sonra, aynı sayfadan hakem süreci takip edilebilir. **Bu aşamadan sonra, düzeltmelerin yapılması için, bütün hakemlerden raporların gelmesi beklenmelidir**. Çünkü yazarlar, sisteme bir kez düzeltme ekleyebilmektedirler. Zira bir hakemin istediği düzeltmeyi yapıp yazı sisteme eklendiğinde, sonraki aşamada ikinci bir hakemin de düzeltme istemesi durumunda istenen düzeltmeler yapılamayacaktır.
11. Dergiye gönderilen yazıların daha önce başka bir yerde yayımlanmamış olması gerekmektedir. Kitap hâlinde yayımlanmamış sempozyum bildirilerinin yayımı ise, bu durumun belirtilmesi şartıyla mümkündür.
12. Dergiye gönderilen yazılar editörlük sürecinde **turnitin vb. benzerlik programlarında kontrol edilecektir**. Benzerlik oranı %30'un üzerinde olan çalışmalar yayınlanamayacaktır.

13. Yazılar, mutlaka aşağıda belirtilen formatta gönderilmelidir. Sisteme bu formatta girilmeyen yazılar değerlendirilmeye alınmayacaktır.

14. Yazarlar, makale dosyası ile birlikte sisteme [Telif Hakkı Devri Formu](#)'nu imzalı bir şekilde yüklemelidir.

SAYFA DÜZENİ

1. Yazılar, Microsoft Word programında yazılmalı ve sayfa yapıları aşağıdaki gibi düzenlenmelidir:

Kâğıt Boyutu	Genişlik:16 cm	Yükseklik: 24 cm
Üst Kenar Boşluk	2 cm	
Alt Kenar Boşluk	2 cm	
Sol Kenar Boşluk	2,5 cm	
Sağ Kenar Boşluk	2 cm	
Yazı Tipi	Times New Roman	
Yazı Tipi Stili	Normal	
Boyutu (normal metin)	11 (Times New Roman)	
Boyutu (sonnot metni)	10 (Times New Roman)	
Paragraf Aralığı	Önce 6 nk, sonra 0 nk	
Satır Aralığı	Tek (1)	
Paragraf Girintisi	1 cm	

2. Özel bir yazı tipi (font) kullanılmış yazılarda, kullanılan yazı tipi de, yazıyla birlikte gönderilmelidir.

3. Yazılarda sayfa numarası, üst bilgi ve alt bilgi gibi ayrıntılara yer verilmemelidir.

4. Makale içerisindeki başlıkların her bir kelimesinin sadece ilk harfleri büyük yazılmalı, başka hiçbir biçimlendirmeye, yer verilmemelidir.

5. İmlâ ve noktalama açısından, makalenin ya da konunun zorunlu kıldığı özel durumlar dışında, Türk Dil Kurumunun İmlâ Kılavuzu esas alınmalıdır.

KAYNAKLARIN DÜZENLENMESİ

Metin içinde kaynak gösterme

Metin içinde kaynak gösterimi iki biçimde yapılabilir.

1. Ana metindeki tüm göndermeler metin içi dipnot sistemi ile belirtilir. Sayfa altı dipnot yöntemi kesinlikle kullanılmamalıdır. Kaynak gösterme dışında kalan ve makalenin ana konusu ile dolaylı bağlantısı olan açıklamalar, birden başlayarak sonnot kullanmak suretiyle yapılabilir. Sonnotlar, makaleden sonra ve kaynakçadan önce topluca yer almalı, 1, 2, 3 şeklinde sıralanmalı ve 10 punto yazılmalıdır.

2. Metinde uygun yerde parantez açılarak, yazar (lar) ın soyadı, yayın tarihi ve alıntılanan sayfa numarası belirtilir.

a) Aynı kaynaklara metinde tekrar gönderme yapılırsa yine aynı yöntem uygulanır; age., agm. gibi kısaltmalar kullanılmamalıdır.

Örnek: (Köprülü, 1966: 71-76)

b) Alıntılanan yazarın adı, metinde geçiyorsa, parantez içinde yazarın adını tekrar etmeye gerek yoktur.

Örnek: Boratav (1984: 11), bu rivayetlerin 34 tane olduğunu belirtir.

c) Gönderme yapılan kaynak iki yazarlı ise, her iki yazarın da soyadları kullanılmalıdır.

Örnek: (Alptekin ve Sakaoğlu, 2006: 133)

d) Yazarlar ikiden fazlaysa ilk yazarın soyadından sonra “vd.” (ve diğerleri) ibaresi kullanılmalıdır.

Örnek: (Lvova vd., 2013: 194)

e) Gönderme yapılan kaynaklar birden fazlaysa, göndermeler noktalı virgülle ayrılmalıdır.

Örnek: (Kaya, 2000: 180; Artun, 2004: 86)

f) Metinde arşiv belgelerinden yararlanılmış ise bu belgelere göndermeler **Belge-1** veya **Arşiv-1** şeklinde sırayla belirtilmeli ve kaynakçada ilgili ibarenin karşısına arşiv belge bilgileri yazılmalıdır.

g) Metin içinde sözlü kaynaklardan alınan bilgilere yer verilmiş ise göndermeler Kaynak Kişi anlamına gelecek şekilde KK-1 şeklinde belirtilmeli, çalışmanın kaynaklar kısmında Sözlü Kaynaklar alt başlığı altında her bir kaynak kişinin bilgisi metin içinde yapılan gönderme kodu ile uyumu şekilde belirtilmelidir.

KAYNAKÇANIN DÜZENLENMESİ

1. Kaynakçada sadece yazıda gönderme yapılan kaynaklara yer verilmeli ve yazar soyadına göre alfabetik sıralama izlenmelidir.

2. Bir yazarın birden çok çalışması kaynakçada yer alacaksa yayın tarihine göre eskiden yeniye doğru bir sıralama yapılmalıdır. Aynı yılda yapılan çalışmalar için “a, b, c...” ibareleri kullanılmalı ve bunlar metin içinde yapılan göndermelerde de aynı olmalıdır.

Kitap:

KÖPRÜLÜ, M. F. (1999). *Edebiyat Araştırmaları*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.

Çeviri Kitap:

ELIADE, M. (1999). *Şamanizm*. (Çev.: İsmet Birkan), Ankara: İmge Kitabevi.

LVOVA, E. L. vd. (2013). *Güney Sibirya Türklerinin Geleneksel Dünya Görüşleri: Simge ve Ritüel*. (Çev.: Metin Ergun), Konya: Kömen Yayınları.

İki Yazarlı Kitap:

ALPTEKİN, A. B. ve SAKAOĞLU, S. (2006). *Türk Saz Şiiri Antolojisi*. Ankara: Akçağ Yayınları.

İkiden Fazla Yazarlı Kitap:

OĞUZ, M. Öcal vd. (2010). *Türk Halk Edebiyatı El Kitabı*. Ankara: Grafiker Yayınları.

Makale:

YAYIN, N. (2016). "Köknar Terimi Üzerine". *Artuklu İnsan ve Toplum Bilim Dergisi*, C. 1, S. 1, 72-75.

Yayımlanmamış Tez:

AKYÜZ, Ç. (2013). *Bagış Destanı: İnceleme-Metin*. Yayımlanmamış Doktora Tezi, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Bildiri:

CUNBUR, M. (2000). "Dede Korkut Oğuz-namelerinde İslamî Unsurlar", *Uluslararası Dede Korkut – Bilgi Şöleni Bildirileri*. (Hzl.: A. Kahya-Birgül vd.), 77-108, Ankara Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları.

İnternet Kaynakları:

* URL-1: "Social Groups". (Erişim: 10.06.2014)

* Hufford, M. (1991). "American Folklife: A Commonwealth of Cultures", (Erişim: 17.06.2014)

Arşiv Kaynakları:

Belge-1/Arşiv-1: BOA-*Başbakanlık Osmanlı Arşivi* (BOA, DH.EUM.EMN, no: 3, 19.Ş.1330); BCA: *Başbakanlık Cumhuriyet Arşivi* (BCA, 1927)

Sözlü Kaynaklar:

KK-1: Mustafa Mutlu, İstanbul 1935, İlkokul Mezunlu, Emekli. (Görüşme: 12.06.2014)

Dergiye makale gönderecek yazarlarımızın çalışmalarını Yayın ve Yazım İlkeleri'ne göre düzenlemeleri gerekmektedir.