



HALKBİLİM  
FOLKLORE

EDEBİYAT  
LITERATURE

ANTROPOLOJİ  
ANTHROPOLOGY

115

Uluslararası Hakemli Dergi Yılda Dört Sayı Çıkar

*A Peer Reviewed Quarterly International Journal*

# **folklor/edebiyat**

*folklore/literature*



ULUSLARARASI  
KIBRIS  
ÜNİVERSİTESİ

CYPRUS  
INTERNATIONAL  
UNIVERSITY

ISSN 1300-7491  
Cilt - Vol. 29,  
Sayı - No. 115  
**2023/3**

# folklor/edebiyat

## folklore&literature

halkbilimi • edebiyat • antropoloji  
folklore • literature • anthropology

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

ISSN 1300-7491 / e-ISSN 2791-6057 DOI: 10.22559 CİLT: 29 SAYI: 115, 2023/3

Yayıncı / *Publisher*

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

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



Yayın Yönetmeni / *Editor*

**Yrd.Doç.Dr. Mihrican Aylanc**  
(maylanc@ciu.edu.tr)

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

**Yönetim Yeri ve Yazışma Adresi / *Management center and communication***  
folkloredebiyat@ciu.edu.tr

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

### **folklor/edebiyat'ta yayımlanan yazılar**

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

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

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



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

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

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

## folklor/edebiyat

Üç Aylık Bilim ve Kültür Araştırmaları Dergisi

### Amaç ve Kapsam - Tarihçe:

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

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

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

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

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

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

Dergi, CORE ve COPE ilkelerini kabul eder.

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

ISSN 1300-7491 - e-ISSN 2791-6057

### Yayımlama Süreci:

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

### Hakem Değerlendirme Süreci:

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

### Körleme Hakemlik Türü:

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

### İlk Değerlendirme Süreci:

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

### **Ön Değerlendirme Süreci:**

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

### **Hakemlendirme Süreci:**

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

### **Yazım Kuralları:**

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

İlk sayfa düzeni:

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

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

<http://www.apastyle.org>

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

Derginin yayım dili Türkçe ve İngilizcedir.

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

### **Etik Kurul Zorunluluğu:**

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

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

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

### **Etik Kurul İzni ve Tubitak Ulakbim Tr - Dizin Kuralları:**

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

Etik Kurul izni gerektiren araştırmalar aşağıdaki gibidir:

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



- \* Hayvanlar üzerinde yapılan araştırmalar,
- \* Kişisel verilerin korunması kanunu gereğince retrospektif çalışmalar. Ayrıca;
- \* 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.

Yukarıdaki koşullara uyan ve Etik Kurul izni gerektiren yazıların *folklor/edebiyat*'a gönderilmesi durumunda, alınmış olan resmî Etik Kurul izin belgelerinin de dergiye ek olarak gönderilmesi gerekmektedir.

#### **folklor/edebiyat Telif Hakkı:**

Dergimizde yayınlanmak üzere sisteme yüklenen çalışmalar için yayın telif hakkı sözleşmesi istenmez. Dergide yer alan ürünler için yazarlardan sadece 100 avro Makale İşletim Ücreti alınır. Yazar ya da yazarlar, bu durumu kabul eder ve derginin yayın ilkelerine uygun hareket etmeyi onaylar, bu sisteme dahil olurlar. Dergiye makale gönderme, Dergipark platformuyla ya da dergi sitesindeki Makale Takip Sistemi yoluyla gerçekleştirilir.

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

#### **Lisans**

Creative Commons Attribution 4.0



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

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

#### **Dergi Yönetimi ve Kurulları:**

Yayıncı: Uluslararası Kıbrıs Üniversitesi adına

Prof.Dr. Halil Nadiri

Rektör

Editör: Yrd.Doç.Dr. Mihrican Aylanç

Teknik Editör: Metin Turan (UKÜ Ankara Bölge Müdürü)

Yayın - Medya Editörleri:

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

Prof.Dr. Süheyla Sarıtaş (Balıkesir Üniversitesi - [suheylesaritas@gmail.com](mailto:suheylesaritas@gmail.com));

Prof.Dr. Meryem Bulut (Ankara Üniversitesi - [meryem.bulut@gmail.com](mailto:meryem.bulut@gmail.com))

#### **Ön Denetim Kurulu:**

Doç.Dr. Hatice Kayhan

Doç.Dr. Gürkan Gümüşatam

Yrd.Doç.Dr. Mihrican Aylanç

#### **Yabancı Dil Editörleri:**

Yrd.Doç.Dr. Linda Fraim ([lfraim@ciu.edu.tr](mailto:lfraim@ciu.edu.tr))

Dr. İlkyaz Ariz Yöndem ([ilkyaz.yondem@hbv.edu.tr](mailto:ilkyaz.yondem@hbv.edu.tr))

İngilizce Servisi - English service

UKÜ Yabancı Diller Yüksekokulu/ CIU School of Foreign Language

#### **Yönetim ve İletişim:**

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

Baskı: Ürün Yayınları – Ankara

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

Adres: Cyprus International University Lefkoşa/Nicosia

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

E posta: [folkloredebiyat@ciu.edu.tr](mailto:folkloredebiyat@ciu.edu.tr) / <https://dergipark.org.tr/tr/pub/fe>

## folklor/edebiyat

Quarterly Scientific Cultural Journal

### Scope, aims and history:

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

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

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

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

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

The journal accepts the CORE principles.

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

*folklore & literature* publishes materials in the fields of:

Folklore,

Literature,

Anthropology.

The abbreviated name of the journal is folk/ed.

ISSN 1300-7491 - e-ISSN 2791-6057

### Publication Process:

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

### Publication Calendar and Conditions:

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

Articles can be written in either in Turkish or Englishs. Scientific articles should be no more than 8000 words; analysis/discussion/critiques should be no more than 4,000; and media, book review/critiques should be no more than 2000 words. Authors whose articles are accepted for publication will receive a hard copy of the journal and a pdf of their article. A 100 Euro (or Turkish lira at current exchange rate) "Article Processing Fee" (APC) will be requested from all articles sent to the journal to cover editorial, digital print, and typesetting fees. No royalties will be paid to the author. Published articles can be published elsewhere as long as it stated in the masthead. The publication language

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

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

First page design:

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

#### **Peer Review Process:**

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

#### **Ethics Committee Obligation:**

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

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

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

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

**folklore/literature Copyright/ License:**

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

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

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



**Journal Management and Boards:**

Publisher (On behalf of Cyprus International University)

Prof.Dr. Halil Nadiri

Rector

Editor

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

Technical Editor

Metin Turan (CIU Ankara Director-[mturan@ciu.edu.tr](mailto:mturan@ciu.edu.tr))

Broadcast - Media Editors

Prof. Dr. Serpil Aygün Cengiz (Ankara University - [serpilayguncengiz@gmail.com](mailto:serpilayguncengiz@gmail.com))

Prof. Dr. Süheyla Sarıtaş (Balıkesir University - [suheylesaritas@gmail.com](mailto:suheylesaritas@gmail.com))

Prof. Dr. Meryem Bulut (Ankara University - [meryem.bulut@gmail.com](mailto:meryem.bulut@gmail.com))

Foreign Language Editors

Dr. Linda Fraim ([lfraim@ciu.edu.tr](mailto:lfraim@ciu.edu.tr))

Dr. İlkyaz Ariz Yöndem ([ilkyaz.yondem@hbv.edu.tr](mailto:ilkyaz.yondem@hbv.edu.tr))

English service

CIU School of Foreign Languages

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

**Management and Communication:**

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

Edition: Başkent Klîşe ve Matbaacılık Publications – Ankara

Turkey Contact Address

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

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

Electronic communication:

<https://www.folklorededebiyat.org> - <https://dergipark.org.tr/tr/pub/fe>

## **Danışma Kurulu / Advisory Board**

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

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

**Prof.Dr. Dan Ben-Amos** (University of Pennsylvania) USA

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

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

**Prof.Dr. İhan Başgöz** (Department of Folklore and Ethnomusicology, The College of Arts and Sciences,  
Indiana University Bloomington, Em. Prof. Dr- USA

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

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

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

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

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

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

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

**Prof.Dr. Gürkan Doğan** (Cyprus International University, gdogan@ciu.edu.tr- ORCID ID 0000-0002-2009-1507)  
CYPRUS

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Prof. Dr. Nevin Akkaya	Prof. Dr. Mehmet Ali Yavuz
Prof. Dr. Işıl Altun	Prof. Dr. Ali Yıldırım
Prof. Dr. Hülya Argunşah	Doç. Dr. Mehmet Akkaya
Prof. Dr. Arda Arıkan	Doç. Dr. Onur Aykaç
Prof. Dr. Hüseyin Aslan	Doç. Dr. Durmuş Bulgur
Prof. Dr. Hanife Dilek Batislam	Doç. Dr. İlknur Demirbağ
Prof. Dr. Faruk Çolak	Doç. Dr. Gülsüm Songül Ercan
Prof. Dr. Yılmaz Daşcıoğlu	Doç. Dr. Fatma Kalpaklı
Prof. Dr. Dilaver Düzgün	Doç. Dr. Sevda Kaman
Prof. Dr. Sema Göktaş	Doç. Dr. Hicran Karataş
Prof. Dr. V. Doğan Günay	Doç. Dr. Hatice Kayhan
Prof. Dr. Mehmet Güneş	Doç. Dr. Ahmet Keskin
Prof. Dr. Emine İnanır	Doç. Dr. Ahmet Koçak
Prof. Dr. Beyhan Kanter	Doç. Dr. Abanoz Küçük
Prof. Dr. Zekeriya Karadavut	Doç. Dr. Duygu Özakın
Prof. Dr. Bülent Kurtişlioğlu	Doç. Dr. Fatih Özdemir
Prof. Dr. Meral Ozan	Doç. Dr. Adem Palabıyık
Prof. Dr. Mehmet Öcal Özbilgin	Doç. Dr. Gürol Pehlivan
Prof. Dr. Şevket Öznur	Doç. Dr. Kuğu Tekin
Prof. Dr. Elmas Şahin	Doç. Dr. Zeynel Turan
Prof. Dr. Esmâ Şimşek	Dr. Öğr. Üyesi Turgay Akdağoğlu
Prof. Dr. Ahmet Tanyıldız	Dr. Öğr. Üyesi Sonnur Aktay
Prof. Dr. Yüksel Topaloğlu	Dr. Öğr. Üyesi Selma Sol
Prof. Dr. Hülya Taş	Dr. Ulkar Yusifova
Prof. Dr. Tülay Uğuzman	

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

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

*folklor/edebiyat*

## **ALAN EDİTÖRLERİ /FIELD EDITORS**

### **Halkbilimi-Folklore**

**Prof.Dr. Hande Birkalan-Gedik**

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

**Prof. Dr. Arzu Öztürkmen**

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

### **Edebiyat-Literature**

**Prof. Dr. G. Gonca Gökalp Alpaslan**

(ggonca@hacettepe.edu.tr)

**Prof. Dr. Ramazan Korkmaz**

(Maltepe Üniversitesi - r\_korkmaz@hotmail.com)

### **Antropoloji-Anthropology**

**Prof. Dr. Akile Gürsoy**

(Beykent Üniversitesi - gursoyakile@gmail.com)

**Prof.Dr. Serpil Aygün Cengiz**

(Ankara Üniversitesi DTCTF - serpilayguncengiz@gmail.com)

### **Dil-Dilbilim/Linguistics**

**Prof.Dr. Aysu Erden**

(Maltepe Üniversitesi - aysuerden777@gmail.com)

**Prof. Dr. V. Doğan Günay**

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

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

*The Ethics Committee decision letters or informations for the required studies are attached at the end of the relevant manuscript.*





# İÇİNDEKİLER

*folklor/edebiyat'tan - From folklor&edebiyat* ..... XV

## **Araştırma Makaleleri / Research articles**

### **Türk Masallarına Propp Metodunun Uygulanışı**

Application of the Propp Method in Turkish Tales

**Umay Günay**.....605

### **Türkçe Dil Bilgisel Kanıtların Kurgusal Anlatıda Kullanımı ve İngilizceye Çevirisi:**

#### **“Benim Adım Kırmızı” Örneği**

The Appearance of Turkish Grammatical Evidentials in Fictional Narratives and Their Translation into English: The Case of “My Name is Red”

**Melike Üzümlü - Nurettin Demir- Kadim Polat** .....623

### **Kitâb-ı Dedem Korkut Anlatılarını Anaerkiil Düzen Temelinde Okumak**

Reading The Kitâb-ı Dedem Korkut Narratives on the Basis of Matriarchal Social Order

**Mehmet Aça** .....647

### **Billur Köşk ve Grimm Masalları Örneğinde Masalın Karşı Öznesinin Koşulluluk Bakımından Analizi**

Analysis of the Story's Opponent in Terms of Conditionality in the Sample of Billur Köşk Fairy Tales and Grimm's Fairy Tales

**Mehmet Akif Duman**.....669

### **Sözlü Kültürden Yazılı Kültüre Kadının Ada/Kule Tutsaklığı: Rapunzel, Kız Kulesi, Hurşid ü Feraḥşâd**

From the Oral Culture to the Written Woman's Island/Tower Captivity: Rapunzel, the Maiden's Tower, and Hurşid ü Feraḥşâd

**Nazire Erbay** .....691

### **Kent- Bellek - Sanat Ekseninde Geçmişten Günümüze Erzurum'da Tiyatro**

Theater in Erzurum from the Past to the Present Along the Axis of City – Memory- Art

**Bünyamin Aydemir**.....707

### **Boş Zamanlar'ın Dedikodusu: Cemil Kavukçu'nun Öykülerinde Bellek, Taşra ve Can Sıkıntısı**

Gossip of Spare Times: Memory, Province, and Boredom in Stories by Cemil Kavukçu

**Macit Balık**.....729

### **Türk Kılıç Dansları**

Turkish Sword Dances

**Erhan Solmaz - Muharrem Feratan** .....747

### **Kanaryalar ve Son Dönem Osmanlı Kültür Hayatındaki Yerleri**

Canaries and Their Role in Late Ottoman Cultural Life

**Ümüt Akagündüz**.....767

### **Gelenekselden Küreselleşmeye Mardin Müziğinin Dünü ve Bugünü**

The Past and Present of Mardin's Music from Traditional to Globalization

**Mehmet Yücesoy - Ülkü Sevim Şen - Yavuz Şen** .....791

### **Sosyolojik Edebiyat Eleştirisi Bağlamında Patografik Söylem Türü Olarak “Hekim Nesri”: Andrey Şlyahov Klinik S...**

“Physician's Prose Writings” as a Pathographic Discourse in the Context of Sociological Literary Criticism: Andrey Shlyahov's Clinic S...

**Gülhanım Bihter Yetkin** .....813

**Yokluğun Yüceltilmesi ve Kendiliğin Nesneleşmesi Üzerine Bir Tartışma: “Adem Kasidesi”**

A Discussion on the Glorification of Absence and the Objectification of the Self: “Adem Kasidesi”

**Birsel Sağiroğlu** .....833

**Sevgi Soysal’ın Tante Rosa ve Jeanette Winterson’ın Vişnenin Cinsiyeti Eserlerinde İğrenç ve Grotesk Kadın İmgesi**

Image of the Abject and Grotesque Woman in Tante Rosa by Sevgi Soysal and Sexing the Cherry by Jeanette Winterson

**Emine Şentürk** .....849

**Speculative Fiction and Pattern Recognition: Narrative Models for a Retrained Intuition**

Spekülatif Kurmaca ve Örüntü Tanıma: Sezgiyi Eğitimden Anlatısal Modelleri

**Berkay Üstün** .....869

**The Otherness in Kamila Shamsie’s Home Fire**

Kamile Şemsî’nin Yuvamıza Düşen Ateş (2017) Adlı Romanında Ötekilik

**Fatma Kalpaklı** .....887

**A Stylistic Approach to Thomas Campion’s There Is a Garden in Her Face**

Thomas Campion’ın Yüzü Bir Gül Bahçesi’ne Biçembilimsel Bir Yaklaşım

**Halit Alkan** .....901

**The Poleng Motifs in Balinese Women’s Clothing**

Bali Kadın Giyiminde Poleng Motifleri

**Arya Pageh Wibawa - Imam Santosa - Setiawan Sabana - Achmad Haldani Destiarmand** .....913

**Türklerde Gerontokratik Yapı ve Bu Yapının Oğuz Kağan Destanı’nda Görünümü**

Gerontocratic Structure in Turks and Its Appearance in the Oghuz Khan Epic

**Hasan Savaş** .....933

**Derleme Makalesi / Compilation article**

**İzmir’in Bir Dağ Köyü: Yamanlar ve Yamanlar Yörükleri Üzerine Etnotarihsel Bir İnceleme**

A Mountain Village of İzmir: An Ethnohistorical Study of Yamanlar and the Yamanlar Yuruks

**Ozan Uştuk - Yasemin Özcan Gönülal** .....945

**Söyleşi / Interview**

**Talking about Autoethnography and Narratives: An Interview with Carolyn Ellis and Arthur Bochner**

**Serpil Aygün Cengiz - Dilek İşler Hayırlı** .....967

**Kitap Eleştirileri / Book Reviews**

**Williams, Raymond (1993) Kültür. Çev. Suavi Aydın**

**Kazım Tolga Gürel** ..... 1001

## folklor/edebiyat'tan

Değerli Okurlarımız,

Akademik yayın dünyamızda uluslararası nitelikte etki yaratma çabalarımızı sürdürerek 115.sayımızı sizlerin erişimine sunuyoruz. Bu sayımızda on sekiz araştırma, bir derleme makalesi, söyleşi ve bir kitap tanıtımına yer veriyoruz. Sayının ilk makalesi “Türk Masallarına Propp Metodunun Uygulanışı” konulu çalışmasıyla Prof. Dr. Umay Günay’a ait. Doç. Dr. Melike Üzüm, Prof. Dr. Nurettin Demir ve Kadim Polat, “Türkçe Dil Bilgisel Kanıtsalların Kurgusal Anlatıda Kullanımı ve İngilizceye Çevirisi: ‘Benim Adım Kırmızı’ Örneği” adlı çalışma ile *Benim Adım Kırmızı* romanından yola çıkarak Türkçedeki dil bilgisel kanıtsallara edebî çeviride karşılık olarak kullanılan sözlüksel işaretleyicileri ve Türkçedeki kanıtsal içeriği İngilizceye aktarma stratejilerini inceliyorlar. Prof. Dr. Mehmet Aça, “Kitâb-ı Dedem Korkut Anlatılarını Anaerkil Düzen Temelinde Okumak” adlı makalesinde “Kitâb-ı Dedem Korkut” anlatılarının anaerkil düzen temelinde okunup okunamayacağını tartışıyor. “Billur Köşk ve Grimm Masalları Örneğinde Masalın Karşı Öznesinin Koşulluluk Bakımından Analizi” adlı makalede Mehmet Akif Duman, masallardaki tip ve karakter geçişkenliğine odaklanarak bunu ‘koşullu iyi’ ve ‘koşullu kötü’ kavramları dolayımında ele alıyor. Doç. Dr. Nazire Erbay, “Sözlü Kültürden Yazılı Kültüre Kadının Ada/Kule Tutsaklığı: Rapunzel, Kız Kulesi, Hurşid ü Ferahşâd” adlı makalesinde Rapunzel ile Hurşid ü Ferahşâd Mesnevisi” çerçevesinde kadına bakıştaki bazı ortak yönleri tespit ve tahlil ediyor. Bünyamin Aydemir, “Kent-Bellek-Sanat Ekseninde Geçmişten Günümüze Erzurum’da Tiyatro” adlı makalede Erzurum’daki tiyatro tarihinin seyrine ışık tutmaya çalışarak tiyatronun kent kimliğindeki yeri ve işlevlerini ele alıyor. “Boş Zamanlar’ın Dedikodusu: Cemil Kavukçu’nun Öykülerinde Bellek, Taşra ve Can Sıkıntısı” adlı incelemesiyle Doç. Dr. Macit Balık, yazar gerçekliği sorunsalının ardına düşerek “mazi, taşra, can sıkıntısı ve bunalım” temelinde öykü yaratım süreçlerine eğiliyor. Doç. Dr. Erhan Solmaz ve doktora öğrencisi Muharrem Feratan, Türk Kılıç Dansları” konulu makalede Anadolu’daki kılıçlı dansları ve bunların yayılım sahasını araştırarak burada gözlemlenen dansların benzerlik ve farklılıklarını tartışmaktalar. “Kanaryalar ve Son Dönem Osmanlı Kültür Hayatındaki Yerleri” adlı makalede Ümüt Akagündüz, kanaryanın insanlık tarihindeki yerine değinerek son dönem Osmanlı kültüründe ve gündelik hayatında edindiği konumu değerlendiriyor. “Gelenekselden Küreselleşmeye Mardin Müziğinin Dünü ve Bugünü” adlı makalede Mehmet Yücesoy, Doç. Dr.Ülkü Sevim Şen ve Doç. Dr.Yavuz Şen, Mardin müziğindeki geleneksel niteliklerle küreselleşmenin buradaki müzik kültürüne etkilerini ele almaktalar.

“Sosyolojik Edebiyat Eleştirisi Bağlamında Patografik Söylem Türü Olarak “Hekim Nesri”: Andrey Şlyahov Klinik S...”adlı makalede Gülhanım Bihter Yetkin, hekim bir yazarın gözünden Rus tıp dünyasına ayna tutarak eserin derin yapısında sezdirilen toplumsal sorunlara eğiliyor. Dr. Öğr. Üyesi Birsnel Sağıroğlu, “Yokluğun Yüceltilmesi ve

Kendiliğın Nesneleşmesi Üzerine Bir Tartışma: “Adem Kasidesi” adlı makalede “yokluk” fikrini Sartre’ın “yabancılaşma”, “kendinde varlık”, “kendi için varlık” ve “başkası için varlık” kavramları etrafında çözümlüyor. Dr. Öğr. Üyesi Emine Şentürk, “Sevgi Soysal’ın Tante Rosa ve Jeanette Winterson’ın Vişnenin Cinsiyeti Eserlerinde İğrenç ve Grotesk Kadın İmgesi” adlı makalede söz konusu iki eserdeki beden imgesinin betimlenmesini Kristeva’nın iğrenç ve Bahtin’in grotesk kavramı çerçevesinde tartışıyor.

Dr. Öğr. Üyesi Berkay Üstün “Spekülatif Kurmaca ve Örüntü Tanıma: Sezgiyi Eğitmenin Anlatısal Modelleri” adlı makalede, bilimkurgu ve spekülatif kurmaca yazarlarının bilgi işlem alanından ödünç aldıkları örüntü vizyonu kavramını tarihsel anlam ve toplumsala dönük sezgisel bir kavrayışı ifade etmek için kullandıklarını, bunu da medya teorisi üzerinden yaptıklarını örneklendiriyor.

“Kamile Şemsi’nin Yuvamıza Düşen Ateş Adlı Romanında Ötekilik” adlı makalede Doç. Dr. Fatma Kalpaklı, öteki kavramını ele alarak küresel vatandaşlığı sorununu irdelemekte.

Dr. Halit Alkan, “Thomas Champion’ın Yüzü Bir Gül Bahçesi’ne Biçembilimsel Bir Yaklaşım” adlı çalışmasında şairin anlam üretmek amacıyla biçembilim etkiler oluşturmak için temel dilbilimsel özellikleri nasıl manipüle ettiğini inceleyerek ‘bağlam’ kavramına odaklanıyor. “Bali Kadın Giyiminde Poleng Motifleri” adlı makalede Arya Pageh Wibawa, Imam Santosa, Setiawan Sabana ve Achmad Haldani Destiarmand, Balili kadın giyiminde *poleng* motifinin temsili anlam dünyasını ele almaktalar.

“Türklerde Gerontokratik Yapı ve Bu Yapının Oğuz Kağan Destanı’nda Görünümü” adlı makalede Dr. Hasan Savaş, sözlü tarih yöntemiyle gerontokratik yapı ve bu yapının Oğuz Kağan Destanı’na yansımalarını irdeliyor.

Dr. Öğr. Üyesi Ozan Uştuk ve Dr. Yasemin Özcan Gönülal’ın “İzmir’in Bir Dağ Köyü: Yamanlar ve Yamanlar Yörükleri Üzerine Etnotarihsel Bir İnceleme” adlı çalışmaları, sözlü tarihten hareketle Yamanlar Köyü’nün etnotarihsel tasvirini yapmakta.

Prof. Dr. Serpil Aygün Cengiz ve Dilek İşler Hayırlı, Carolyn Ellis ve Arthur Bochner ile gerçekleştirdikleri söyleşide otoetnografi ve anlatı konusuna eğiliyorlar.

Kitap tanıtım yazısında Dr. Kazım Tolga Gürel, Raymond Williams’ın *Kültür* adlı eserini tanıtıyor.

Böylesi zengin bir içerikle 115. sayının gün yüzüne çıkmasında emek ve destekleri olan herkese teşekkür ediyoruz. İyi okumalar dileklerimizle saygılarımızı sunuyoruz.

Dear Valued Readers,

We present you with our 115<sup>th</sup> issue, which was compiled with great effort and the intent to making an international impact in the academic publishing arena. In this issue, there are a total of 18 research papers, one compilation, one interview, and one book review.

The first article in this issue titled ‘*Application of the Propp Method in Turkish Tales*’ was written by Prof. Dr. Umay Günay. The next article ‘*The Appearance of Turkish Grammatical Evidentials in Fictional Narratives and Their Translation into English: The Case of “My Name is Red”*’ is by Assoc. Prof. Dr. Melike Üzüm, Prof. Dr. Nurettin Demir, and Kadim Polat. This article is based on the novel ‘My Name is Red’ where Turkish grammatical evidentials and their literary and dictionary equivalents and translations along with the strategies for transferring the content of these Turkish evidentials into English are examined. Prof. Dr. Mehmet Aça discusses whether we can read the stories in *Kitâb-ı Dedem Korkut* from a matriarchal basis in his article titled ‘*Reading the Kitâb-ı Dedem Qorqut Narratives on the Basis of Matriarchal Social Order*’. In his article titled ‘*Analysis of the Story’s Opponent in Terms of Conditionality in the Sample of Billur Kösçhk Fairy Tales and Grimm’s Fairy Tales*’ Mehmet Akif Duman focuses on the permeability of the fairy characters and examines them under the constructs of ‘conditionally good’ and ‘conditionally evil’. Assoc. Prof. Dr. Nazire Erbay discovers and examines the commonalities pertaining to how women are seen in the masnavi ‘Rapunzel and Hurşid ü Feraḥşad’ in her article titled ‘*From the Oral Culture to the Written Woman’s Island/Tower Captivity: Rapunzel, Maiden’s Tower, Hurşid ü Feraḥşad*’. In his article titled ‘*Theater in Erzurum from the Past to the Present Along the Axis of City – Memory - Art*’, Bünyamin Aydemir discusses the place and function of theatre in a city’s identity while shining the spotlight on the history of theatre in Erzurum. On the other hand, Assoc. Prof. Dr. Macit Balık goes after the problem of author reality and focuses on the process of story creation based on the past, rural, boredom, and depression in his article titled ‘*Gossip of Spare Times: Memory, Province and Boredom in Stories of Cemil Kavukçu*’. Assoc. Prof. Dr. Erhan Solmaz and his doctoral student Muharrem Feratan discuss the similarities and differences of sword dances seen throughout Anatolia in their article titled ‘*Turkish Sword Dances*’. In his article titled ‘*Canaries and Their Role in Late Ottoman Cultural Life*’, Ümit Akagündüz examines the place the canary hold throughout the history of mankind and evaluates the status the canary had in the late Ottoman culture and everyday life. Mehmet Yücesoy, Assoc. Prof. Dr. Sevim Şen, and Assoc. Prof. Dr. Yavuz Şen discuss the traditional qualities and how globalization influences the music culture of Mardin in their article titled ‘*The Past and Present of Mardin’s Music from Traditional to Globalization.*’

Gülhanım Bihter Yektin discusses a variety of sociological problems in her article titled ‘*Physican’s Prose Writings as a Pathographic Discourse in the Context of Sociological Literary Criticism: Andrey Shlyahov’s Clinic S...*’ which are mirrored in Şlyahov’s work where the Russian medical world is portrayed through the eyes of a physician. Assist. Prof. Dr. Birsal Sağıroğlu analyzes the idea of ‘absence’ around Satre’s concepts of ‘estrangment’, ‘self-existence’, ‘being for self’, and ‘being for others’ in her article titled ‘*A Discussion of the Glorification of Absence and the*

*Objectification of the Self: Adem Kasidesi*'. Also, in her article titled '*Image of the Abject and Grotesque Woman in Tante Rosa by Sevgi Soysal and Sexing the Cherry by Jeanette Winterson*' Assist. Prof. Dr. Emine Şentürk discusses how body image is described in both works within Kristeva's disgusting and Bahtin's grotesque conceptual framework.

In Assist. Prof. Dr. Berkay Üstün's article titled '*Speculative Fiction and Pattern Recognition: Narrative Models for a Retrained Intuition*' he discusses how science fiction and speculative fiction are borrowed from the information technology field, the historical meaning of pattern recognition, and how a conceptualization of societal intuition is used to express this by providing examples verifying how this is done via using media theory.

In the article titled '*The Otherness in Kamila Shamsie's Home Fire*' Assoc. Prof. Dr. Fatma Kalpaklı examine the concept of otherness and discusses the problem of global citizenship.

Dr. Halit Alkan focuses on the concept of 'context' and examines how the poet manipulates key linguistic features to create meaning and stylistic effects in his article titled '*A Stylistic Approach to Thomas Champion's There is a Garden in Her Face*'.

In their article *Poleng Motifs in Balinese Women's Clothing*, Arya Pageh Wibawa, Imam Santosa, Setiawan Sabana, and Achmad Haldani Destiarmand examine the meaning and representation of the *poleng* motif in Balinese women's clothing.

In his article titled '*Gerontocratic Structure in Turks and Its Appearance in the Oghuz Khan Epic*' Dr. Hasan Savaş examines the gerontocratic structure and how this structure is reflected in the Oghuz Khan Epic via using oral historical methodologies.

Assist. Prof. Dr. Ozak Uştuk and Prof. Dr. Yasemin Özcan Gönülal's article titled '*A Mountain Village of İzmir: An Ethnohistorical Study of Yamanlar and the Yamanlar Yuruks*' provides an ethnohistorical description of the Yamanlar Village based on the oral transmission of history.

Prof. Dr. Serpil Aygün Cengiz and Dilek İşler Hayırlı discuss the autoethnography and narratives from their interview with Carolyn Ellis and Arthur Bochner.

In his book review, Dr. Kazım Tolga Gürel presents Raymond Williams's book titled *Culture*.

We would like to thank everyone who contributed to this immensely rich issue. We hope you enjoy this issue and wish you the best.

***folklor/edebiyat'tan***



# Türk Masallarına Propp Metodunun Uygulanışı

## Application of the Propp Method in Turkish Tales

**Umay Günay\***

### Öz

Bu makaleye temel oluşturan bildiri ilk olarak 1973 yılında, T.C. Kültür Bakanlığı Folklor Dairesi tarafından Türk Tarih Kurumu'nda yapılan Türkiye'nin ilk Uluslararası Folklor Semineri'nde sunulmuş ve 1974 yılında yayımlanmıştır. 50 yıl sonra bu bildiriye neden yeniden yayımlama ihtiyacı duydum sorusunun cevabını makale sonnot'unda açıkladım. Elazığ Masalları ve Propp Metodu" adlı doktora tezimde vardığım sonuçlar Elâzığ'dan derlenen masallarla sınırlıydı. Daha sonra hazırlanan ve makalenin temeli oluşturan bildiride ise Türkiye'nin çeşitli bölgelerinden derlenmiş masallar da Propp metoduna göre incelenmiş ve aynı sonuçlara ulaşılmıştı. Bu bildiride, Propp Medoduna masallarda yapıyı belirleyen 31 fonksiyondan yedisine eklediğim sekiz alt sınıf, yapının kültür ve inanç sistemiyle bağlantısını göstermesi açısından çok önemlidir. Ayrıca bu eklemeler yapıyla içeriğin dengeli bir bağlantı içinde olduğunu da göstermektedir. İndeksli dergilerin hayatta olmadığı yıllarda akademik tez ve araştırmalarda bakılan en önemli ölçüt orijinal olmaktır. 1990'lı yıllarda bu konuda A.B.D. Indiana Üniversitesinde verdiğim konferans da

Geliş tarihi (Received): 2-01-2023 - Kabul tarihi (Accepted): 02-07-2023

\* Dr., Atatürk Üniversitesi Öğretim Görevlisi (şimdi: Prof. Dr., Girne Amerikan Üniversitesi Eğitim Fakültesi Türkçe Öğretmenliği Bölümü / currently: Prof. Dr., Girne American University Faculty of Education Department of Turkish Language Teaching) umaygunay9@yahoo.com. ORCID ID 0009-0001-6090-0858



çok kalabalık ve çok ilgi gören bir konuşma olmuştu. Çalışmamın zaman aşımına uğramamış olması onu yeni nesillerle buluşturmam gerektiğini düşündürdü. Bildiriyi sunduğumda 1973 yılında folklor çalışmaları büyük çoğunlukla amatör folklorcular tarafından yürütülmekteydi. Bildirimim içeriği büyük şaşkınlık yaratmış ve o zaman söz sahibi olan bu olgun folklorcular bana “Genç Masalcı” diye hitap etmişlerdi. O genç masalcının bildirisini bugünün genç araştırmacılarına sunuyorum. Bildirinin içeriğini aynen korudum ancak 50 yılda yenileşen Türkçe kullanımları eski kullanımların yerine koydum.

**Anahtar sözcükler:** *Propp, Türk masalları, işlev*

### **Abstract**

This paper was presented in 1973 at Turkey’s first International Folklore Seminar held by the Republic of Turkey, Ministry of Culture’s Folklore Department at the Turkish Historical Society and was published in 1974. In the endnote of the article, I explained why I felt the need to republish this statement after 50 years. The results I obtained in my doctoral thesis titled “Elazığ Tales and Propp Method” were limited to the fairy tales compiled from Elazığ. In this paper tales were compiled from various regions of Turkey and were examined according to the Propp method and the same results were reached. For the fairy tales examined in this paper, I added eight subclasses to the seven of the 31 functions that determine the structure in the Propp Method, which is very important in terms of showing the connection of the structure with the culture and its belief system. In addition, these additions show that the structure and the content have a balanced connection. Years ago, when indexed journals were non-existent, the most important criterion in academic dissertations and research was originality. In the 1990s, at the conference I gave at Indiana University was also a very crowded and interesting speech. The fact that my work has not yet been obsolete made me think that I needed to introduce it to the newer generations. In 1973, when I presented the paper, folklore studies were generally carried out by amateur folklorists. The content of the declaration caused great surprise and the mature folklorists who had a say at that time called me a “young storyteller”. In this paper, I present the report of that young storyteller to today’s young researchers. I kept the content of the paper as it is; however, I replaced the old usages with the newer Turkish usages that were renewed in 50 years.

**Keywords:** *Propp, Turkish tales, function*

### **Extended summary**

The Propp Method, developed by Russian folklorist Vladimir Propp, is a structural analysis approach used to study and categorize the narrative elements of traditional folktales. This method breaks down fairy tales into a series of functions and character types, by identifying common patterns and plot devices. While the Propp Method was initially developed using Russian fairy tales, it can be applied to analyze fairy tales from various cultures, including

Turkish fairy tales. Turkish folklore is rich with captivating stories, and the Propp Method can help reveal the underlying narrative structure and recurring motifs within these tales. By utilizing the Propp Method, researchers can gain a deeper understanding of the narrative structure and dynamics of folktales and fairy tales. Its systematic and comparative approach allows for the exploration of cultural themes, archetypes, and universal storytelling elements, providing valuable insights into the rich tapestry of human storytelling traditions. Applying the Propp Method to Turkish fairy tales can provide insights into the cultural themes, values, and storytelling conventions specific to Turkey. By identifying the recurring patterns and narrative elements, researchers and enthusiasts can gain a deeper understanding of the structure and dynamics of Turkish folklore. It also allows for comparisons with other fairy tale traditions and the exploration of universal storytelling motifs.

The Propp Method consists of 7 components, which are explained, can be easily applied to Turkish fairy tales. The first component is function. Propp identified a set of recurring functions or narrative actions that appear in fairy tales. These functions include the villain's misdeeds, the hero's departure, the receipt of a magical helper, and the hero's struggle, among others. The second component is character type. Propp classified characters based on their roles and functions within the story. Some common character types include the villain, the donor (aiding the hero), the dispatcher (sending the hero on a quest), and the false hero, among others. The third component is narrative sequence. In this component, Propp observed that fairy tales often follow a set sequence of functions, forming a narrative structure. This sequence typically involves the hero's initial situation, their interaction with other characters, their journey or quest, and the resolution of the story. By mapping out the narrative sequences and observing variations or unique elements present in the culture's storytelling tradition can be identified in Turkish fairy tales. The fourth component is simplification of complex narratives. By breaking down complex narratives into discrete functions and character types, the Propp Method simplifies the analysis process. It allows researchers to focus on the core narrative elements and their relationships, facilitating a deeper understanding of the story's structure. The fifth component is identification of narrative patterns. Using this component helps identify recurring narrative patterns within a particular genre or culture. These patterns can reveal cultural norms, values, and archetypal storylines that are embedded in the collective imagination. The sixth component is comparative analysis. This component enables the comparative analysis between different tales and cultures. By identifying common functions and character types, researchers can explore similarities and differences in storytelling traditions, shedding light on cultural exchange and influences. The last component of the Propp Method is practical application: The Propp Method is not only a theoretical framework but also a practical tool. It provides a structured approach to analyze and classify narrative elements, making it useful for researchers, writers, and storytellers alike.

The paper that forms the basis of this article was first published in 1973 by T.C. It was presented at Turkey's first International Folklore Seminar held by the Ministry of Culture's Folklore Department at the Turkish Historical Society and was published in 1974. The results I reached in my doctoral thesis named "Elazığ Tales and Propp Method" were limited to

the fairy tales compiled from Elazığ. In the paper, which was prepared later and formed the basis of the article, the tales compiled from various regions of Turkey were also examined according to the Propp method and the same results were reached. In this paper, the eight subclasses that I added to the seven of the 31 functions that determine the structure in the Propp Method in fairy tales were very important in terms of showing the connection of the structure with the culture and belief system. In addition, these additions show that the structure and the content are in a balanced connection. In the years when Indexed Journals were not alive, the most important criterion in academic dissertations and research was to be original. In the 1990s, the U.S. The conference I gave at Indiana University was also a very crowded and interesting speech. The fact that my work has not expired made me think that I should introduce it to new generations. In 1973, when I presented the paper, folklore studies were mostly carried out by amateur folklorists. The content of the declaration caused great surprise and these mature folklorists who had a say at that time called me “Young Storyteller”. I present the report of that young storyteller to today’s young researchers. I kept the content of the paper as it is, but I replaced the old usages with the Turkish usages that have been renewed in 50 years.

## Giriş

Uzun süre masal sınıflandırma çalışmalarının tamamı masalların içerikleri gözönünde tutularak ve çoğunlukla masal temlerine/konularına göre hazırlanmıştır. Bugün ilmin bütün dallarında içerik incelemelerinin yanında şekil ve yapı özellikleri de incelenmektedir. Vladimir Propp, 1928 yılında Leningrad’da yayınlanan “Morfogija Skazki” isimli eserinde masaları yapı özelliklerine göre incelemiştir. V. Propp’un masalların da diğer türler gibi yapı özellikleri yönünden incelenebileceği görüşünü ortaya koyan çalışması Rusya’da yayınlandıktan otuz yıl sonra 1958 de İngilizceye tercüme edilmiştir. Bu çalışmanın Amerika’da yayımlanmasıyla Amerikalı ve Avrupalı folklorcular, dilciler, antropolog ve edebiyat eleştirmenleri kendi alanlarında yapı analizini denemişlerdir.

Türkiye’de bugüne kadar Propp Metodu ile ilgili herhangi bir yayın yapılmadığından\*\* bu metodun Türk masallarına uygulanışına geçmeden önce metodu kısaca özetlemenin faydalı olacağı düşüncesindeyim.

V.Propp, Masal Morfolojisi adını taşıyan eserinde malzeme olarak Afanasyev derlemesinde 50-150 numaralar arasında bulunan 100 peri masalını kullanmıştır.

Propp, temlerin bilhassa peri masallarının temlerinin birbirleriyle çok yakından ilgili olmaları sebebiyle muhtevaya/içeriğe göre yapılan sınıflandırmaların araştırmacıları doğru neticeye/sonuca ulaştıramayacağı görüşünü benimsemiştir. Bunun için de metodunu masalların sabit unsurları olarak kabul edip ispatladığı “fonksiyonlar” üzerine kurmuştur. Peri masallarında var olan benzerliklerden hareket ederek masalların sabit ve değişken unsurlarını tespit etmiştir. Masallarda masal kahramanlarının isimleri ve faydalandıkları nesnelere değişmekte fakat masal kahramanlarının yaptıkları iş değişmemektedir. Buradan aynı aksiyonların çeşitli

masal kahramanlarına aktarıldığı kolayca görülebilir. Propp, sabit olan ve bir masaldan diğere nakledilen bu aksiyonlara “fonksiyon” adını vermiş ve masalları bu sabit unsurlara göre tetkik etmiştir/incelemiştir. Masal kahramanları daima aynı fonksiyonları icra ettikleri/yerine getirdikleri için fonksiyonların sayısı sınırlı, her masalda değişen masal kahramanlarının sayısı ise sınırsızdır. Aynılık ve çeşitlilik masalların iki farklı özelliğidir. Masal kahramanları, faydalanılan nesnelere, adet ve inançlar, çevre masallarda çeşitliliği ve zenginliği fonksiyonlar ise aynılık ve yeknesaklığı /tekdüzeliği sağlar.

Masallarda fonksiyonlar gibi sabit unsur olarak hizmet görmedikleri halde masalın asli ve önemli dört grup unsuru da şunlardır: Olayları birbirine bağlayan “Bağlayıcı Unsur”: yapılan hareketlerin maksatları/amaçlarını sağlayan unsurlar “Maksat ve Sebepler”; “Masal Kahramanlarının Ortaya Çıkış Şekilleri” ve “Masal Kahramanlarının Vasıfları/Nitelikleri “. Masal, fonksiyonlarla birlikte bu dört grup elementle tetkik edildiğinde/incelendiğinde hem analiz hem de tanımlanmış olur.

Propp, morfolojik(yapısal özellikleri ve biçimleri) olarak masalı şöyle tarif etmektedir: Hainlik (A) veya eksik (kifayetsizlik/yetersizlik) (a) ile başlayan ara fonksiyonlarla evliliğe (W) veya son olarak kullanılan diğer fonksiyonlarla biten bir gelişmedir. Mükâfat/Ödül (F), kazanç veya talihsizliğin tasfiyesi/ortadan kaldırılması (K), takipten/izlenmekten kurtuluş (Rs) masalda son fonksiyon olarak kullanılabilir. Bu tip tekamüle/gelişime hareket adı verilir. Hainliğin her yeni şekli veya eksik olan nesnenin cinsi yeni bir hareket yaratır.

Her masal içerdiği hainlik veya eksik sayısı kadar hareketten oluşmaktadır. Propp metoduna göre tahlil edilen masalda önce hareketler tespit edilir. Hareketler doğrudan doğruya birbirlerini takip ettikleri/izledikleri gibi birbirlerine karışarak değişik kompozisyonlar meydana getirebilirler. Şartlı olarak masalın bir hareket olarak tarif edilmesi masalın bir tek hareketten ibaret olması anlamına geldiğini göstermez.

Masalların asli unsurları olan fonksiyonların tarifi yapılırken şu iki husus/nokta göz önünde tutulur: 1) Fonksiyonun, tarifi, aksiyonu icra eden/gerçekleştiren şahsa dayanmadan hareket ifade eden bir isim şeklinde ifade edilmelidir (yasak, soru, uçuş gibi); 2) Fonksiyon anlatım içindeki yerinden ayrılmamalıdır. Eldeki fonksiyonun masal içinde devam eden hareketteki yeri morfolojik yönden önem taşır. Mesela, masal kahramanının padişah kızı ile evlenmesiyle bir babanın iki kızı olan dul bir kadınla evlenmesi birbirinden tamamen farklı hareketlerdir. Her iki hareket aynı gibi görünüyorsa da morfolojik olarak farklı iki elementi ifade eder. Birincisi masalın sonunda bitişi ve mutluluğu ifade ederken, ikincisi başlayan olaylar zincirini ifade eder. Masal fonksiyonları dört ana özelliğe sahiptir.

1. Masal kahramanlarının icra ettikleri/gerçekleştirdikleri fonksiyonlar, masalda kim ve nasıl icra eder/gerçekleştirir sorularından ayrı sabit elementlerdir.

2. Peri masallarında fonksiyonların sayısı sınırlıdır, en fazla 31 fonksiyon bulunur.

3. Fonksiyonların sırası her zaman aynıdır. Bütün masalların daima bütün fonksiyonları ihtiva etmemesi bu prensibi bozmaz. Bazı fonksiyonların eksik oluşu geri kalan fonksiyonların sırasını etkilemez, eksik olan fonksiyondan bir sonraki ile masal devam eder.

4. Yapılarına göre peri masalları tek tipe girerler. Peri masallarının tek bir eksenidir, diğer masallar için farklı eksenler tespit edilebilir.

Masal tertibi/düzeni içinde masal kahramanlarının fonksiyonlarının listesi yapılırken şu hususlar/noktalar gözönünde bulundurulur: 1) Fonksiyonun mahiyetinin/içeriğinin kısa özeti. 2) Fonksiyonun bir kelime içine toplanmış kısa tanımı. 3) Usule uygun bir işaret. Fonksiyonlara verilen işaretler masalların yapılarının şematik mukayesesini/karşılaştırılmasını mümkün kılar/sağlar.

Aşağıda verilen fonksiyon listesi ve sırası peri masallarının temelini teşkil eder oluşturur.

Masallar daima başlangıç durumu ile başlar. Burada ailenin fertleri zikredilir/tanıtlır veya gelecekteki masal kahramanı ya ismi söylenerek veya durumuna işaret edilerek tanıtlır (bir fakir adam, bir padişah gibi). Bu hal bir fonksiyon olmamakla beraber önemli morfolojik elementtir. Bu elemente «İLK DURUM» denir ( $\alpha$ ) alfa işareti ile gösterilir, ilk durumu sırasıyla 31 fonksiyon takip eder. Fonksiyonlar kendi aralarında tali/alt sınıflara ayrılırlar.

#### I. AİLENİN FERTLERİNDEN BİRİ EVDEN AYRILIR (Tarif : Ayrılış, işaret: $\beta$ ).

1. Yaşlı nesilden bir kimse evinden ayrılır ( $\beta^1$ ). Babanın evden ayrılması gibi.
2. Ana veya babanın ya da ikisinin birden ölümleri ayrılığın kuvvetlendirilmiş şekli olur ( $\beta^2$ ).
3. Genç nesilden bir kimse evden ayrılır ( $\beta^3$ ),  
F: 6

#### II. KAHRAMANA BİR YASAK BİLDİRİLİR (Tarif: Yasak İşaret: $\gamma$ ).

1. Ayrılmama veya yapılmaması gereken bir iş bildirilir ( $\gamma^1$ ).
2. Yasağın ters şekli bir emir veya bir teklifle belirtilir ( $\gamma^2$ )

Çocukların tarlaya veya ormana gitmeye zorlanmaları tarlayı veya ormana gitmeme yasağı ile aynı neticeyi/sonucu doğurur.

#### III. YASAK İHLAL EDİLİR. (Tarif: ihlal, işaret: $\delta$ ).

#### IV. HAIN KEŞİF İÇİN TEŞEBBÜSTE /GİRİŞİMDE BULUNUR (Tarif: Keşif, işaret: $\epsilon$ ).

1. Çocukların veya kıymetli nesnelere yerini öğrenmek için teşebbüs/girişim ( $\epsilon^1$ ).
2. Keşif için teşebbüsün/girişimin aksi şekli, kurbanın haini sorguya çekmesi ( $\epsilon^2$ ).
3. Başka şahıslar vasıtasıyla keşif için teşebbüs/girişimde bulunulur ( $\epsilon^3$ ).

#### V. HAIN KURBANİ HAKKINDA BİLGİ ELDE EDER (Tarif: Bilgi toplama. İşaret: $\zeta$ ).

1. Hain sorusuna doğrudan doğruya cevap alır ( $\zeta^1$ ).
- 2-3. Hain sormadan öğrenmek istediğini tesadüfen öğrenir veya kahramana karşı zor kullanır. ( $\zeta^{2-3}$ ).

#### VI. HAIN KURBANINI KENDİSİNE VEYA EŞYALARINA SAHİP OLMAK İÇİN ALDATIR (Tarif: Hile. işaret: $\eta$ ).

Burada hain kıyafet değiştirir, cadının sevimli ihtiyar şeklinde görünmesi gibi.

1. Hain kurbanını razı etmeyi dener ( $\eta^1$ ).
2. Hain sihirli vasıtaları kullanarak maksadına/amacına ulaşmayı dener ( $\eta^2$ ).
3. Hain kandırma veya zorlamanın diğer şekillerim dener ( $\eta^3$ ).

VII. KURBAN HİLEYE KANAR, FARKİNDA OLMADAN DÜŞMANINA YARDIM EDER (Tarif: Suç ortaklığı, işaret:  $\Theta$ ).

1. Kahraman haine inanır ( $\Theta^1$ ).
- 2-3. Kahraman sihirli veya diğer vasıtaların kullanılmasıyla hainin isteklerim yerine getirir ( $\Theta^2$ -  $\Theta^3$ ).

Kurbanın başına gelen zor durumlarda hain avantaj elde eder, bazen zor durumları hain hazırlar. Bu element, TALİHSİZLİĞİN BAŞLANGICI diye tarif edilir. ( $\lambda$ ) işareti ile gösterilmesi aldatmanın diğer şekillerinden ayrılmasını sağlar. Buraya kadar gördüğümüz fonksiyonlar masalda komplikasyonun başlaması için hazırlık kısmını oluşturur. Masalın asıl hareketi sekizinci fonksiyonla başlar.

VIII. HAIN AİLENİN FERTLERİNDEN BİRİNİN YARALANMASINA VEYA ZARAR GÖRMESİNE SEBEB OLUR (Tarif: Hainlik, işaret: A).

1. Hain bir kimseyi kaçıtır ( $A^1$ ).
2. Hain sihirli vasıtayı zapt eder veya alıp götürür ( $A^2$ ).
- 2a. Sihirli yardımcının zorla ele geçirilmesi bu sınıfın özel tali/alt sınıfım yaratır ( $A^{11}$ ).
3. Hain mahsulü/ürünü yağma veya ziyan eder ( $A^3$ ).
4. Hain gün ışığını ele geçirir ( $A^4$ ).
5. Hain diğer şekillerde zarar verir ( $A^5$ ).
6. Hain vücut yarası alınmasına sebep olur ( $A^6$ ).
7. Hain aniden ortadan kaybolmaya sebep olur ( $A^7$ ).
8. Hain kurbanını ister veya kandırır ( $A^8$ ).
9. Hain bir kimseyi kovar ( $A^9$ ).
10. Hain bir şahsın denize atılmasını emreder ( $A^{10}$ ).
11. Hain bir şahsa veya nesneye büyü yapar ( $A^{11}$ ).
12. Hain bir şahsın yerine geçer ( $A^{12}$ ).
13. Hain bir cinayetin işlenmesini emreder ( $A^{13}$ ).
14. Hain öldürmeyi gerçekleştirir ( $A^{14}$ ).
15. Hain bir şahsı hapseder veya alıkoyar ( $A^{15}$ ).
16. Hain tehditle evliliğe zorlar ( $A^{16}$ ).
17. Hain yamyamlık tehdidinde bulunur ( $A^{17}$ ).
18. Hain gece eziyet eder ( $A^{18}$ ).
19. Hain harp ilan eder ( $A^{19}$ ).

Bütün masallar talihsizliğin üzüntüsüyle başlar, talihsizlikle başlamayan masallar belirli bir eksik veya yetersizlikle başlar ve talihsizlikle başlayan masallarla aynı gelişmeyi gösterir. Bazı masalarda masal kahramanı sahip olduğu bir nesneyi kaybeder, bazı masalarda ise masal kahramanı yeni bir şeye sahip olmak ister. Masal kahramanının nişanlısının kaçırılmasıyla masal kahramanın evlenmek için kız araması aynı sonucu doğurur. Her iki halde de kahramanlar aramaya çıkarlar. Bunun için eksik veya kifayetsizlik VIII. fonksiyonun bir bölümü olur.

VIIIa. AİLENİN FERTLERİNDEN BİRİ BİR ŞEY KAYBEDER VEYA BİR ŞEYE SAHİP OLMAK İSTER (Tarif: Eksik. İşaret: a).

1. Gelin veya bir arkadaş (genellikle bir insan) eksiktir (a<sup>1</sup>).
2. Sihirli vasıta eksiktir (a<sup>2</sup>).
3. Sihir kuvveti olmayan harukulâde nesnelere eksiktir (a<sup>3</sup>).
4. Bir devin ölümünü sağlayacak sihirli yumurta gibi özel bir şey eksiktir (a<sup>4</sup>).
5. Makul şeyler, yaşamak için gerekli vasıtalar eksiktir (a<sup>5</sup>).
6. Diğer şekiller (a<sup>6</sup>).

A ve a elementleri her sınıf masal için gereklidir, masalarda komplikasyonun diğer şekilleri mevcut değildir.

IX. TALİHSİZLİK VEYA EKSİK BİLDİRİLİR - KAHRAMAN BİR EMİR VEYA BİR İSTEKLE KARŞILAŞIR - KAHRAMANIN GİTMESİNE MÜSAADE EDİLİR/İZİN VERİLİR VEYA KAHRAMAN GÖNDERİLİR. (Tarif: Ara buluculuk - Bağlayıcı olay. İşaret: B).

Masal kahramanı bu fonksiyonla masalın içerisine girer ve aktif rol oynamaya başlar.

1. Görevlendirilmek üzere kahraman çağrılır (B<sup>1</sup>).
2. Kahraman doğrudan doğruya gönderilir (B<sup>2</sup>).
3. Kahramanın evden ayrılmasına /izin verilir (B<sup>3</sup>).
4. Talihsizlik haber verilir (B<sup>4</sup>).
5. Kovulan kahraman evin dışına götürülür (B<sup>5</sup>).
6. Ölüme mahkûm edilen kahraman gizlice serbest bırakılır. (B<sup>6</sup>).
7. Ağıt söylenir (B<sup>7</sup>). Bu ağıtle çok kere suçlu ele geçirilir.

X. KAHRAMAN TEPKİ GÖSTERMEK ÜZERE ANLAŞIR VEYA KENDİ KENDİNE KARAR VERİR (Tarif: Tepkinin başlangıcı. İşaret: C).

XI. KAHRAMAN EVDEN AYRILIR (Tarif: Ayrılış. İşaret: İ).

Buradaki ayrılış daha önce beta işaretiyle gösterilen fonksiyondan farklıdır, bu ayrılışla masal tekâmül etmektedir. I. fonksiyondaki evden ayrılma hali hainliğin gerçekleşmesini hazırlar. ABCİ elementleri komplikasyonu temsil ederler. Bundan sonra masalarda aksiyonun seyri gelişir. Burada masala yeni bir karakter girer. Kahramana yardımcı olan bu karaktere VERİCİ veya YOL GÖSTERİCİ adı verilir. Verici kahramana talihsizliği ortadan kaldıracak sihirli bir vasıta verir. Ancak sihirli vasıtayı veya yardımcıyı kazanabilmek için kahraman çeşitli şekillerde denir.



XII. KAHRAMAN SİHİRLİ VASITAYI VEYA YARDIMCIYI ALABİLMEK İÇİN DENENİR - SORGUYA ÇEKİLİR - HÜCUMA UĞRAR (Tarif: Vericinin ilk fonksiyonu, işaret: D)

1. Verici kahramanı dener (D<sup>1</sup>). Buradaki deneme bir şahıs tarafından yapılabildiği gibi bir yerde yazılı olabilir.
2. Verici kahramanı selamlar ve sorguya çeker (D<sup>2</sup>).
3. Ölmek üzere olan veya ölmüş bir kimse kahramandan bir hizmetin yapılmasını ister (D<sup>3</sup>).
4. Bir tutuklu serbest bırakılması için yalvarır (D<sup>4</sup>).
5. Kahraman merhamet talebiyle karşılaşır (D<sup>5</sup>).
6. Kavgacılar, kavga konusu olan malın paylaşılmasını isterler (D<sup>6</sup>). Bazen kahraman kendiliğinden kavga konusu malları paylaştırmayı önerir (d<sup>6</sup>).
7. Diğer istekler (D<sup>7</sup>). Bu gruba karşıdan talep olmaksızın kahramanın çaresiz bir durumla karşılaşması hali girer.
8. Düşman yaratık kahramanı yok etme girişiminde bulunur (D<sup>8</sup>).
9. Düşman yaratık kahramanla mücadele eder (D<sup>9</sup>).
10. Kahramana değiştirilmek üzere sihirli bir vasıta gösterilir (D<sup>10</sup>).

XIII. KAHRAMAN MÜSTAKBEL VERİCİNİN HAREKETLERİNE TEPKİ GÖSTERİR (Tarif: Kahramanın reaksiyonu, işaret: E)

1. Kahraman denemeye olumlu veya olumsuz cevap verir (E<sup>1</sup>).
2. Kahraman vericinin selamını alır veya almaz (E<sup>2</sup>).
3. Kahraman ölmüş veya ölmekte olan bir şahsın isteğini yerine getirir veya getirmez (E<sup>3</sup>).
4. Kahraman esiri serbest bırakır (E<sup>4</sup>).
5. Kahraman yalvarana merhamet eder (E<sup>5</sup>).
6. Kahraman paylaştırmayı gerçekleştirerek kavgacıları barıştırır (E<sup>6</sup>). Kahraman kavga konusu malları kendisi alabilmek için kavgacıları barıştırır (E<sup>6</sup>).
7. Kahraman başka hizmetler görür (E<sup>7</sup>).
8. Kahraman düşmanın kullandığı taktikleri kullanarak hayatını kurtarır (E<sup>8</sup>).
9. Kahraman düşmanın yener veya yenemez (E<sup>9</sup>).
10. Kahraman yer veya el değiştirmeyi kabul eder fakat aldığı nesnenin sihir kuvvetini kullanarak verdiği nesneyi geri alır (E<sup>10</sup>).

XIV. KAHRAMAN SİHİRLİ VASITANIN YARDIMINI KAZANIR (Tarif: Sihirli vasıta kazanılır veya zapt edilir. işaret: F)

1. Vasıta doğrudan doğruya kahramana verilir (F<sup>1</sup>). Vasıtanın doğrudan doğruya verilmesi mükâfat/ödül karakteri taşır. Bazı masallar ödül anında biterler, böyle hallerde



verilen sihirli vasıta olmayıp değerli bir nesnedir. Verilen nesnenin değerli bir şey olması hali (F<sup>1</sup>) olarak gösterilir. Kahraman olumsuz davrandığı takdirde bir şey verilmaz (F neg.). Olumsuz davranan kahramana ceza verilir (F contr.).

2. Kahramana vasıta gösterilir (F<sup>2</sup>).
3. Vasıta hazırlanır (F<sup>3</sup>).
4. Vasıta satılır ve satın alınır (F<sup>4</sup>).
5. Vasıta şans eseri olarak kahramanın eline geçer (F<sup>5</sup>).
6. Vasıta aniden kendi usulüne göre ortaya çıkar (F<sup>6</sup>).
7. Vasıta yenilerek veya içilerek üstün güçler elde edilir (F<sup>7</sup>).
8. Vasıta zaptedilir (F<sup>8</sup>).
9. Çeşitli karakterler kahramanın emrine girerler (F<sup>9</sup>). Kahramanın bir yardımcıya sahip oluşu (F<sup>9</sup>). Olağanüstü vasıfları olan karakterlerin kendi kendilerine kahramanın hizmetine girişi (F<sub>9</sub>).

XV. KAHRAMAN ARADIĞI NESNENİN OLDUĞU YERE GÖTÜRÜLÜR VEYA KAHRAMANA YOL GÖSTERİLİR (Tarif: iki ülke arasında yerde veya gökte yolculuk, rehberlik. İşaret: G).

1. Kahraman havada uçar (G<sup>1</sup>).
2. Kahraman yerde veya suda seyahat eder (G<sup>2</sup>).
3. Bir kimse kahramana kılavuzluk eder (G<sup>3</sup>).
4. Kahramana yol gösterilir (G<sup>4</sup>).
5. Ulaşımın sabit vasıtalarından faydalanılır (G<sup>5</sup>).
6. Kahraman kan izlerim takip eder (G<sup>6</sup>).

XVI. KAHRAMAN İLE HAIN DOĞRUDAN DOĞRUYA DÖĞÜŞTE KARŞILAŞIRLAR (Tarif: Mücadele. İşaret: H).

1. Açık bir arazide döğüşürler (H<sup>1</sup>). Buraya ejderhalar ve düşman ordularıyla yapılan harpler dahildir.
2. Seçmelerde yarışılır (H<sup>2</sup>). Latifeli masallarda döğüş olmaz, kahramanla hain çeşitli yarışmalar yaparlar, kahraman zekâsını kullanarak kazanır.
3. İskambil oynarlar (H<sup>3</sup>).
4. Tartılırlar (H<sup>4</sup>). Kim ağır gelirse o kazanır.

KAHRAMAN DAĞLANIR (Tarif: Dağlama, işaretleme. İşaret: J)

1. Damga vücuda uygulanır (J<sup>1</sup>).
2. Kahraman bir mendil veya bir yüzük alır (J<sup>2</sup>).

XVIII. HAIN MAĞLUP EDİLİR (Tarif: Zafer: işaret: I)

1. Hain açık mücadelede dövülür (I<sup>1</sup>).

2. Hain yarışmada yenilir (I<sup>2</sup>).
3. Hain kâğıt oyununda kaybeder (I<sup>3</sup>).
4. Tartılmada kaybeder (I<sup>4</sup>).
5. Döğüşmeden öldürülür (I<sup>5</sup>).
6. Hain sürgün edilir (I<sup>6</sup>).

**XIX. BİRİNCİ TALİHSİZLİK VEYA EKSİK TASFİYE EDİLİR/ORTADAN KALDIRILIR** (Tarif: Talihsizlik veya eksik ortadan kaldırılır. İşaret: K)

1. Aranılan nesne aklın ve kuvvetin kullanılmasıyla ele geçirilir (K<sup>1</sup>).
2. Aranılan nesne mutelif şahıslar/birden fazla kişi tarafından kazanılır (K<sup>2</sup>).
3. Aranılan nesne hilelerin yardımıyla kazanılır (K<sup>3</sup>).
4. Aranılan nesne önce yapılan hareketlerin neticesinde/sonucunda elde edilir (K<sup>4</sup>).
5. Aranılan nesne sihirli vasıtaların kullanılmasıyla hemen elde edilir (K<sup>5</sup>).
6. Sihirli vasıtanın kullanılmasıyla yoksulluktan kurtulunur (K<sup>6</sup>).
7. Aranılan nesne yakalanır (K<sup>7</sup>). Bu tipik ziraî/tarımsal soygundur.
8. Büyü bozulur (K<sup>8</sup>).
9. Öldürülmüş bir kimse canlandırılır (K<sup>9</sup>).
10. Tutuklu serbest bırakılır (K<sup>10</sup>).
11. Aranılan nesnenin alınması sihirli vasıtanın elde edilmesindeki şekillerle aynıdır. İstenen nesne hediye olarak verilir, yeri gösterilir vs. İşaretler: KF<sup>1</sup>, KF<sup>2</sup>, KF<sup>3</sup>, KF<sup>4</sup> ..... şekillerinde olur.

**XX. KAHRAMAN GERİ DÖNER** (Tarif: Geri dönüş. İşaret: ↓).

**XXI. KAHRAMAN TAKİP EDİLİR** (Tarif: Takip, kovalama. İşaret: Pr)

1. Takipçi kahramanın arkasından uçar (Pr<sup>1</sup>).
2. Takipçi suçluyu ister (Pr<sup>2</sup>).
3. Takipçi çeşitli hayvan şekillerine girerek kahramanı takip eder (Pr<sup>3</sup>).
4. Takipçiler cazip nesnelere biçimine girerek kahramanı takip ederler (Pr<sup>4</sup>).
5. Takipçi kahramanı yemek ister (Pr<sup>5</sup>).
6. Takipçi kahramanı öldürmeye çalışır (Pr<sup>6</sup>).
7. Takipçi kahramanın sığındığı ağacı kemirir (Pr<sup>7</sup>).

**XXII. KAHRAMAN TAKİPTEN KURTULUR** (Tarif: Kurtuluş. İşaret: Rs)

1. Kahraman havada taşınır (Rs<sup>1</sup>).
2. Kahraman takipçinin yoluna engeller koyarak gözden kaybolur (Rs<sup>2</sup>).
3. Kahraman uçuş sırasında kendisini tanıtmayacak nesnelere biçimine girer (Rs<sup>3</sup>).
4. Kahraman uçuş sırasında saklanır (Rs<sup>4</sup>).
5. Kahramanı demirciler saklar (Rs<sup>5</sup>).

6. Kahraman hayvan, taş vs. şekillerine girerek kendisini kurtarır (Rs<sup>6</sup>).
7. Kahraman şekil değiştirmiş varlıkların günaha teşviklerinden kaçınır (Rs<sup>7</sup>).
8. Kahraman kendisini düşmana yedirmez (Rs<sup>8</sup>).
9. Kahraman ölümden kurtulur (Rs<sup>9</sup>).
10. Kahraman bir ağaçtan diğerine atlayarak takipçiden kurtulur (Rs<sup>10</sup>).

Masalların bir çoğu bu noktada biter, bazı masalarda ise kahraman için yeni talihsizlikler bulunduğu için masal devam eder. Ortaya hain çıkar kahramanın kazandıklarım ele geçirir bir kelimeyle baştaki hainlik (A) tekrar edilir, bununla masalda yeni bir hareket başlar. Baştan beri görülen fonksiyonlar bu noktada tekrar edilir. Masalarda her yeni hainlik yeni bir hareket yaratır.

VIII. Masal kahramanının uçuruma atılmasıyla başlayan ve tekrarlanan hainlik biçimleri başlangıçtaki hâinliklerle karışmaması için yıldızlı \*A şeklinde gösterilir. Masal kahramanın nişanlısının kaçırılması (\*A<sup>1</sup>), sihirli vasitanın çalınması (\*A<sup>2</sup>), kaçırma öldürme ile beraberse (\*A<sup>1,4</sup>) vs. şekillerinde gösterilir. Bu şekilde devam eden masalarda B ve C elementleri eksiktir. Bundan sonra

D, E, F, G fonksiyonlarıyla ilerleyen masala bu noktada yeni bir fonksiyon girer.

XXIII. KAHRAMAN EVİNE VEYA BAŞKA BİR MEMLEKETE TANINMADAN VARIR (Tarif : Tanınmadan varış. İşaret: O).

XXIV. SAHTE KAHRAMAN ASILSIZ İDDİALARDA BULUNUR (Tarif: Asılsız iddia. İşaret: L).

XXV. KAHRAMANA ZOR BİR GÖRE ÖNERİLİR (Tarif: Zor vazife. İşaret: M).

XXVI. ZOR GÖREV ÇÖZÜMLENİR (Tarif: Çözüm. İşaret: N).

XXVII. KAHRAMAN TANINIR (Tarif: Tanıma. İşaret: Q).

XXVIII. SAHTE KAHRAMAN TEŞHİR EDİLİR/ SERGİLENİR (Tarif: Teşhir. İşaret: Ex).

XXIX. KAHRAMANA YENİ BİR GÖRÜNÜŞ VERİLİR (Tarif: Görünüş değiştirmek, işaret: T).

1. Yardımcının sihirli hareketiyle yeni bir görünüş kazanılır (T<sup>1</sup>).

2. Kahraman güzel bir saray inşa ederek sosyal durumunu değiştirir (T<sup>2</sup>).

3. Kahraman yeni elbise giyer (T<sup>3</sup>).

4. Makul ve latifeli şekiller (T<sup>4</sup>).

XXX. HAIN CEZALANDIRILIR (Tarif: Ceza. işaret: U).

XXXI. KAHRAMAN EVLENİR VE TAHTA ÇIKAR (Tarif: Düğün. İşaret: W).

1. Düğün ve tahta çıkma aynı zamanda olur (W\*<sub>\*</sub>).

2. Kahraman evlenir (W\*).

3. Kahraman tahta çıkar (W<sub>\*</sub>).

4. Evlilik vaadi veya nişan (w<sup>1</sup>).

5. Evli kahramanın eşini kaybederek yeniden bulması halinde düğün yenilenir (w2).
6. Kahraman maddi mükafaat alır (w<sup>0</sup>).

Peri masalı yukarıda zikredilen 31 fonksiyonun uygun şekillerde birleşmesiyle kurulan hikâyelerdir. Masallarda bazı fonksiyonlar eksik olabilir, bazıları da birkaç kere tekrar edilebilir. Peri masalı grubuna girmeyen bazı masallar da bu şemaya uymaktadır. Bu bakımdan yapılarına göre bu masallara yedi şahıslı masallar, tarih açısından mitolojik masallar denilebilir.

Propp çalışmasının sonunda şu altı sonucu tespit etmiştir:

1. Masallarda fonksiyonların sayısı sınırlıdır. Peri masalları en çok 31 fonksiyon ihtiva ederler.
2. Masalların hareketleri (Move) bu fonksiyonların sınırları içinde gelişir. Birbirinden farklı milletlerin masalları için de aynı şey söylenebilir.
3. Fonksiyonlar sırayla takip edildiğinde mantıkî ve artistik bir şekilde birbirlerinin içinden geliştikleri görülür. Fonksiyonlar tek bir eksen üzerine kurulduklarından birbirlerini engellemezler.
4. Fonksiyonların büyük bir kısmı birer çift oluşturur, yasak-ihlal; keşif - gönderme; mücadele - zafer; takip - kurtuluş gibi. Diğer fonksiyonlar gruplar halindedir, hainlik - gönderme - tepki için karar ve evden ayrılış masalda komplikasyonu meydana getirirler. Vericinin ilk fonksiyonu - kahramanın tepkisi - gerekli vasitanın elde edilmesi bir bütün meydana getirir. Bu terkiplerin/sentezlerin dışında yokluk, ceza, evlilik gibi bağımsız fonksiyonlar da mevcuttur.
5. Bu metodu elde edilen şemalar bağımsız masallar için ölçü birimidir. Masallar bu şemalarla ölçülerek aralarındaki akrabalık tayin edilir.
6. Tem ve varyant probleminde bu metodu yeni bir çözüm getirilebilir.

#### TÜRK MASALLARINA PROPP METODÜNÜN UYGULANIŞI

Ana hatlarıyla kısaca özetlemeye çalıştığım bu metodu Türk masallarına uygulayarak Propp'un yukarıda aktarılan 6 maddesinin araştırdığım masallar için de doğru olduğunu gördüm.<sup>2</sup> Türk masallarına Propp metodunu uygulayarak genel olarak olumlu sonuçlara ulaşmakla beraber elimdeki malzemeye göre yedi ana fonksiyonun alt sınıflarına sekiz yeni varyant ilave etmek gereğini duydum. Yaptığım ilavelere Propp'un en son tespit ettiği numaradan bir sonrakini vererek listeye ekledim.

I. Masalın hazırlık kısmını meydana getiren ilk yedi fonksiyondan sonra masalda asıl hareketi başlatan VIII. fonksiyon "Hainlik" diye tarif edilerek (A) harfi ile gösterilmiştir. Propp kendi malzemesi içerisinde hainliğin 19 şeklini tespit etmiştir. Ben bu 19 alt sınıfa iki yeni alt sınıf daha eklemek ihtiyacını duydum.

20. İftira (A<sup>20</sup>). Kahramana iftira atarak hainlik yapmak Propp listesinde mevcut değildir. Örnekler: P. N. Boratav, Zaman Zaman İçinde<sup>3</sup> (sayfa: 89; satır: 24); P. N. Boratav, Az Gittik Uz Gittik<sup>4</sup> (sayfa: 131; satır : 31); Umay Günay, Elazığ Masalları<sup>5</sup> (sayfa: 104, fonk-

siyon: 6); Gülin Taşdemir, Denizli Masalları<sup>6</sup> (sayfa : 73, epizot : I; sayfa : 82, epizo t: 2).

21. İhanet (A<sup>21</sup>). Burada eşlerden birinin diğerine ihaneti söz konusudur, hainliğin bu şeklini de Propp listesine dahil etmemiştir. Örnekler: P. N. Boratav, Zaman Zaman İçinde (sayfa: 193, satır : 17-18); Umay Günay, Elazığ Masalları (sayfa : 311, Masal no: II, fonksiyon: 4); Yurdanur Sakaoğlu, Tokat Masalları<sup>7</sup> (sayfa : 13, epizot : 11).

II. Masalarda sihirli vasıta ve yardımcının kazanılmasında geniş bir yer tutan XII.; XIII.; XIV. D, E, F fonksiyonları için Türk masalları yeni şekillerin varlığını gösterdi. D fonksiyonu vericinin kahramanı doğrudan doğruya veya dolaylı olarak denemesini ifade etmektedir. E fonksiyonu kahramanın vericiye karşı tutumunu göstermektedir. F fonksiyonu ise gerekli vasıta veya yardımcının sağlanması ile ilgilidir. Bu üç fonksiyon bir bütün oluşturur. Verici kahramanı denemesine karşılık olumlu cevap alırsa kahramana gerekli vasıtayı veya yardımcını sağlar. Propp'un incelemesinde verici veya yardımcının fonksiyonlarını yerine getiren karakterler olağan üstü vasıfları olan insan ve hayvanlardan ibarettir.

Bu çalışmada malzeme olarak kullanılan Türk masallarında hem vericinin hem de yardımcının fonksiyonların icra eden ve masalı anlatanlar ve dinleyenler tarafından tek verici olarak kabul edilen "Allah" kavramı ve inancı üzerinde durmanın yerinde olacağını düşündüm. Dini hikaye olmamasına rağmen pek çok masalda masal kahramanlarının karşılaştıkları güçlükleri ve problemleri hızla atlatmaları ve çözmeleri çoğunlukla Allah'ın iyi kulları olmalarıyla açıklanmaktadır. Allah'ın adını anarak işe başlayan kahramanların işleri daima rast gider inancını masalarda da görmekteyiz. Allah ile masal kahramanı arasındaki fonksiyonlar, Propp malzemesi arasında bulunmadığından bu üç fonksiyonun alt sınıflarına yeni birer ek yapmayı gerekli kıldı. İslami inanç ve kabuller karakterlerin davranış ve ilişkilerinde belirleyici olduğu için fonksiyonları da çeşitlendirmiştir.

Sihirli vasıta veya yardımcını kazanabilmek için kahraman denenir - sorguya çekilir - hücumu uğrar şeklinde tarif edilen XII. fonksiyon (D) için Propp listesinde 10 alt sınıf tespit edilmiştir. Masal kahramanının doğrudan doğruya Allah'a yalvararak yardım istemesi bu on alt sınıf arasında yoktur.

Tanrıya Yalvarma (D<sup>11</sup>). Tanrıya yalvararak yardım isteyen kimse dini vazifelerini yerine getirdiği takdirde Tanrının denemesine karşı olumlu cevap vermiş olur. Türklerin kabüllerine göre insanlar sıkıntılı durumlara düşmeden de dini ödevlerini yerine getirmek zorundadırlar. Bu bakımdan Allah insanları her an denemektedir. Eklediğimiz bu alt sınıfın örneklerim şöyle sıralayabiliriz : P. N. Boratav Az Gittik Uz Gittik (Sayfa : 92, satır: 3; sayfa : 133. satır: 14; sayfa : 51, satır : 11); Pertev N. Boratav, Zaman Zaman İçinde, (sayfa : 12, satır : 36; sayfa : 149, satır : 7-9); Umay Günay, Elazığ Masalları (sayfa: 100, fonksiyon: 13; sayfa : 316, fonksiyon : 6).

Kahramanın vericiye tepki göstermesi şeklinde tarif edilen XIII. (E) fonksiyonu sihirli vasıta veya yardımın nakledilme hazırlığını ifade eder. Propp listesinde bu fonksiyonun da on alt sınıfı tespit edilmiştir.

Tanrı Kahramanın Dileğini Kabul Eder (E). Kahramanın başka hizmetler görmesi şeklinde tarif edilen (E<sup>7</sup>) yedinci alt sınıfa ibadetin bazı şekilleri dahil edilmişse de Türk ma-

sallarında Allah ile kahraman arasındaki bu iletişim ve inanç çok yaygın ve özel bir yer tuttuğundan ben bu örnekleri ayrı bir sınıf olarak değerlendirmeyi uygun buldum. Bu alt sınıf için tespit ettiğimiz örnekler: P. N. Boratav, Zaman Zaman içinde (sayfa : 112, satır : 37- sayfa : 149 satır : 8.10). P. N. Boratav, Az Gittik Uz Gittik (sayfa : 92, satır: 3; sayfa 136, satır : 9, sayfa : 151, satır: 27; sayfa : 153, satır : 17; sayfa : 187, satır: 17). Umay Günay, Elazığ Masalları (sayfa : 100 fonksiyon : 14; sayfa : 317, II. masal, fonksiyon: 7).

Sihirli vasıtanın elde edilmesi veya zapt edilmesi şeklinde tarif edilerek (F) harfiyle gösterilen XIV. fonksiyon için Propp, 9 alt sınıf tespit etmiştir. Bizim örneklerimiz arasında oldukça yaygın bir durum olan kahramanın isteğinin Allah tarafından doğrudan doğruya kahramana verilmesi hali bu örnekler arasında yoktur.

10. Tanrı İstenileni Verir (F<sup>10</sup>). Dini vazifelerini yerine getiren iyi yürekli kahramanlar dua yoluyla Allah'ın yardımına ulaşabildikleri gibi Türk masallarında Derviş, Hızır, Aksakallı İhtiyar şeklinde tanıtılan ve Allah'ın elçisi olarak kabul edilen karakterlerden de yardım görürler. Bu karakterler Tann kudretiyle yapılabilecek işlerin gerçekleşmesinde kahramana aracı olurlar. Örnekler : P.N. Boratav, Zaman Zaman İçinde (sayfa : 113, satır : 14, 15: sayfa : 149 satır : 14). P. N. Boratav, Az Gittik Uz Gittik (Sayfa : 153, satır 17; sayfa 187, satır : 17). Umay Günay, Elazığ Masalları (sayfa : 100, fonksiyon : 6; sayfa : 317, fonksiyon : 8). Gülin Taşdemir, Denizli Masalları (sayfa : 76, epizot :4).

V. Dağlama ve işaretleme diye tarif edilerek (J) harfi ile gösterilen XVII. fonksiyon için Propp iki tali sınıf tespit etmiştir. Bu her iki tali sınırdaki diğer karakterler kahramanı dağlar veya ona bir şey verirler. Örneklerimize göre kahramanın diğer karakterleri işaretlemesi veya onlara bir şey vermesi masalın gidişi bakımından önemli bir yer tutar. Bunun için bu fonksiyonun bu iki alt sınıfına üçüncü bir sınıf ilave etmeyi gerekli bulduk.

3. Kahraman diğer karakterleri dağlar veya onlara bir şey verir (J<sup>3</sup>).

Örnekler: Umay Günay, Elazığ Masalları (sayfa: 213 fonksiyon : 27; sayfa : 252, fonksiyon : 37; sayfa : 290, fonksiyon : 37) Yurdanur Sakaoğlu, Tokat Masalları (sayfa : 25; epizot : 11) Gülşen Gülhan, Bayburt Masalları Üzerine Bir Çalışma<sup>8</sup> (sayfa : 12, epizot : 9).

VI. Zafer diye tanımlanan (I) harfi ile gösterilen XVIII. fonksiyon için Propp listesinde 6 alt sınıf tespit edilmiştir. Bunlar arasında hainin yaralanması hali mevcut değildir, halbuki hainin yaralanması masal kahramanının onu izleyerek bulmasını sağlayan önemli bir elementtir. Yedinci alt sınıf olarak bu durum da fonksiyon listesine eklendi.

7. Hain yaralanır (I<sup>7</sup>).

Örnekler: Umay Günay, Elazığ Masalları (sayfa: 139 fonksiyon: 15; sayfa: 288, fonksiyon: 4; sayfa : 293, fonksiyon 12).

VIII. yeni bir görünüş kazanma şeklinde tarif edilip (T) harfi ile gösterilen XXIX. fonksiyon için Propp dört alt sınıf tespit etmiştir. Bu dört alt sınıfın tamamı kahramanların güzellik zenginlik ve mevki elde etmesiyle ilgilidir. Örneklerimiz arasında kahramanın tanınmamak için kıyafet değiştirerek keloğlan, derviş, kızların erkek, erkeklerin kadın şekline girmeleri hali çok yaygındır. Bu bakımdan bu fonksiyonun dört alt sınıfına bir beşinci alt sınıf ekledim.

5. Kahraman tanınmamak için kıyafet değiştirir ve çirkinleşir (T<sup>5</sup>).

Örnekler: P.N. Boratav - Zaman Zaman içinde (sayfa : 102, satır : 18-19; sayfa : 139, satır : 18-19; sayfa : 159, satır : 10). P.N. Boratav, Az Gittik Uz Gittik (sayfa : 211, satır : 12; sayfa : 244, satır : 16). Umay Günay Elazığ Masalları (sayfa : 106, fonksiyon : 7; sayfa : 110, fonksiyon : 9; sayfa : 129, fonksiyon : 12; sayfa : 194, fonksiyon : 21; sayfa : 196, fonksiyon : 15; sayfa : 260, fonksiyon : 23; sayfa : 271, fonksiyon : 19; sayfa : 289, fonksiyon : 28; sayfa : 295, fonksiyon : 40).

İncelediğim masalarda Propp Metoduna yaptığım eklemeler yukarıda belirttiklerimdir. Ekler için verdiğim örnekler bunlarla sınırlı değildir. Bu örnekler çoğaltılabilir ancak bu yazının hacmini daha fazla büyütmemek için olanın yeterli delil kabul edileceğini umuyorum.

Sonuç olarak Propp un tespit ettiği masal yapısının Türk masalları için de doğru olduğunu söyleyebiliriz.

## Endnotes

1 I. Uluslararası Türk Folklor Semineri, Ankara 1974.

Bu bildiri ilk olarak 1973 yılında, T.C. Kültür Bakanlığı Folklor Dairesi tarafından Türk Tarih Kurumu'nda yapılan Türkiye'nin ilk Uluslararası Folklor Semineri'nde sunulmuş ve 1974 yılında yayımlanmıştır. 50 yıl sonra bu bildiriye neden yeniden yayımlama ihtiyacı duydum sorusunun cevabı birkaç başlıkta açıklanabilir. İlki birkaç ay önce bir telefonda. Değerli bir Türk Dili ve Edebiyatı öğretmeni bir öğrencisinin Propp Metodundan yararlanarak çocukların ve gençlerin eğitiminde masalların katkılarını araştırmak üzere TÜBİTAK'a bir proje hazırladığını ve ben izin verirsem öğrencinin bana danışmak istediği konular olduğunu söyledi. Öğrenci bana ulaştı ve görüş alışverişi yaptık. Kitaptan yararlandığını söylediğinde ben bu bildiriye de görmesini önerdim. Elazığ Masalları ve Propp Metodu" adlı doktora tezimde vardığım sonuçlar Elâzığ'dan derlenen masalarla sınırlıydı. Daha sonra hazırlanan bu bildiri de ise Türkiye'nin çeşitli bölgelerinden derlenmiş masallar da Propp metoduna göre incelenmiş ve aynı sonuçlara ulaşılmıştı. Bu bildiriye, Propp metoduna masalarda yapıyı belirleyen 31 fonksiyondan yedisine eklediğim sekiz alt sınıf, yapının kültür ve inanç sistemiyle bağlantısını göstermesi açısından çok önemliydi. Ayrıca bu eklemeler yapıyla içeriğin dengeli bir bağlantı içinde olduğunu da göstermektedir.

Zeynep Ulya Kuçur'un TÜBİTAK'a sunduğu projenin özetini, yaptığı çalışmanın eğitim ve kültür açılarından ne kadar dikkat çekici olduğunu anlatmak için aynen aktarıyorum: "Milletlerin ahlakî, sosyolojik, psikolojik ve ekonomik yapısına ışık tutan masallar; çocukların toplumsallaşmasında, milli kültürlerini öğrenmesinde, bilişsel ve moral gelişiminde, bir ağaç gibi sağlam kökler edinerek gelecekte ayakta sağlam kalması için vazgeçilmez kültürel mirastır. Teknolojinin etkisiyle hızla küreselleşen dünyada popüler kültür öğeleri karşısında, milletlerin kimliğini koruması için geçmişleriyle bağlarının sağlam olması ve özellikle gençlerinin üst düzey düşünme becerilerinin gelişmiş olması zorunluluktur. Araştırmalar, Türk gençlerinin Türk masallarına ilgisinin gittikçe azaldığını ve eleştirel okuma becerilerinise yeterli düzeyde olmadığını göstermektedir. Türk masallarının unutulmasını engellemek, günümüz kuşağının ilgisini öz kültürüne çekerek bu süreçte eleştirel-yaratıcı düşünme/yazma becerilerini de geliştirmek için farklı yöntemler kullanmanın gerekliliği, bu projenin dayanağıdır. Proje kapsamında seçilen farklı yapılara sahip Türk masalları, günümüzde sinemada dahi kullanılan "V.Propp metodu" yaklaşımıyla incelenmiş, Türk masallarına özgü bir işlev yapısının varlığı bakımından irdelenmiştir. Ayrıca, metinlere eleştirel bakma ve alt metinleri anlama becerilerini harekete geçiren biçimbilimsel yaklaşımla ortaya çıkarılan formüller, 40 ortaokul ve lise öğrencisiyle yaratıcı yazma çalışması için kullanılmış, öğrencilerin bir Türk masalı olduğunu bilmeden formüller üzerine yazdıkları masallar ile asıl masallar karşılaştırılmıştır. Web araçlarıyla "masal formülü afişleri" tasarlanmış, QR kodla afişlere gizlenmiş Türk masallarına ilgi çekilecek okulumuzda daha çok öğrencinin masalları okuması ve bilimsel bakış açısı geliştirmesi sağlanmıştır. Türk masallarının özgün yapısının tespit edilmesi hâlâ büyük gerekliliktir. Bu projede incelenen Türk masallarında, Propp'un belirlediği işlevlerde yer almayan alt varyantlar tespit edilmiş, bu alandaki çalışmalara öncülük eden Günay'ın (1975) uzmanlığına başvurulmuştur. Kültürel miras değerlerimizden aileye bağlılık, saygı, sorumluluk, akıllı ve onurlu davranışlar, hakka inanç gibi hususların Türk masallarındaki yerine dikkat çekilmiştir. Elde edilen veriler, literatürle karşılaştırılarak sunulmuştur."



Projenin tamamını okuduğumda Zeynep Ulya Kucur'un çok yetenekli ve yaratıcı bir öğrenci olduğunu ve ilerde Sosyal Bilimler alanında dikkat çekici çalışmalar yapacağını görerek akademik hayatımız için ümitlendim. Hem kendisini hem öğretmenlerini ve ailesini gönülden kutluyorum. Bu yazıyı hazırlarken Zeynep Ulya Kuçur'un projesinin Tübitak Araştırma Projeleri Yarışması'nda İstanbul Asya Bölge ikincisi olduğunu öğrendim. Kendisine nice başarılar diliyorum.

İstanbul Kadıköy Bilsem Lisesi 10. Sınıf öğrencisi Zeynep Ulya Kuçur'a yardımcı olurken bu bildirimim interette olmadığını fark ettim. Bildiri Kitabının da ikinci baskısı yapılmadığı için ona da ulaşmak çok zordu. 50 yıl sonra doktora tezim ve devamını temsil eden bildirimim torunum yaşındaki gençlere ilham vermesi, ilgi görmesi ve öneminin fark edilmesi beni çok mutlu etti. İndeksli Dergilerin hayatta olmadığı yıllarda akademik tez ve araştırmalarda bakılan en önemli ölçüt orijinal olmaktı. 1990'lı yıllarda bu konuda A.B.D. Indiana Üniversitesinde verdiğim konferans da çok kalabalık ve çok ilgi gören bir konuşma olmuştu. Çalışmamın zaman aşımına uğramamış olması onu yeni nesillerle buluşturmam gerektiğini düşündürdü. Bildiriyi sunduğumda 1973 yılında folklor çalışmaları büyük çoğunlukla amatör folklorcular tarafından yürütülmekteydi. Bildirimim içeriği büyük şaşkınlık yaratmış ve o zaman söz sahibi olan bu olgun folklorcular bana "Genç Masalçı" diye hitap etmişlerdi. O genç masalçının bildirisini bugünün genç araştırmacılarına sunuyorum. Bildirimin içeriğini aynen korudum ancak 50 yılda yenileşen Türkçe kullanımları eski kullanımların yerine koydum.

## Notlar

- 1 Bu metod doktora tezi olarak hazırladığımız Elazığ Masalları isimli çalışmada geniş bir şekilde özetlenmiş ve Elazığ'dan derlenen 70 masal metnine tatbik edilmiştir. Bu çalışma henüz yayınlanmamıştır.
- 2 Bu metodu «Elazığ Masalları» isimli doktora çalışmamızda denedikten sonra P. N. Boratav'ın «Zaman Zaman İçinde» ve «Az Gittik uz Gittik» isimli kitaplarındaki masallara ve ayrıca öğrencilerimizin hazırladıkları bitirme tezlerinde bulunan çeşitli illerin masallarına da uyguladım.
- 3 Pertev Naili Boratav, Zaman Zaman içinde, İstanbul 1958
- 4 Pertev Naili Boratav, Az Gittik Uz Gittik, Ankara 1969
- 5 Umay Günay, Elazığ Masalları (Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü - Doktora Çalışması -) Erzurum 1973 (Basılmamış).
- 6 Gülin Taşdenür, Denizli Masallarından Örnekler (Atatürk Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü Bitirme Tezi) Erzurum 1971. (Basılmamış).
- 7 Yurdanur Sakaoglu, Tokat Masalları Üzerine Bir Araştırma, (Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü Bitirme Tezi) Erzurum 1972 (Basılmamış).
- 8 Gülşen Gülhan, Bayburt Masalları Üzerine Bir Çalışma (Atatürk Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Türk Dili Edebiyatı Bölümü Bitirme Tezi) Erzurum 1973 (Basılmamış).

## Research and Publication Ethics Statement:

This is a research article, containing original data, and it was presented at the 1st International Turkish Folklore Seminar in Ankara 1974. It has not been sent to any other journal for consideration.

Araştırma ve yayın etiği beyanı:

Araştırma I. Uluslararası Türk Folklor Semineri'nde Ankara 1974 sunulmuştur. Başka bir dergiye değerlendirilmek üzere gönderilmemiştir.

## Contribution rates of authors to the article:

The author in this article contributed to the 100% level of

preparation of the study, data collection, and interpretation of the results and writing of the article.

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

## Ethics committee approval:

The present study does not require any ethics committee approval.



Etik komite onayı: Çalışmada etik kurul iznine gerek yoktur.

**Financial support:** The study received no financial support from any institution or project.

Finansal destek: Çalışmada finansal destek alınmamıştır.

**Conflict of Interest:** The author declares no conflict of interest.

Çıkar çatışması: Çalışmada potansiyel çıkar çatışması bulunmamaktadır.

### **Kaynakça**

Propp, V., (1928) *Morfogija skazki*.

Scatt, L. (1970) *Morphology of the folktale*.

Boratav, P. N. (1958) *Zaman zaman içinde*.

Boratav, P. N. ( 1969) *Az gittik uz gittik*.

Günay. U. T. (2011) *Elâzığ masalları ve Propp metodu*. 2. Baskı.



Bu eser Creative Commons Atıf 4.0 Uluslararası Lisansı ile lisanslanmıştır.

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



# Türkçe Dil Bilgisel Kanıtsalların Kurgusal Anlatıda Kullanımı ve İngilizceye Çevirisi: “Benim Adım Kırmızı” Örneği

The Appearance of Turkish Grammatical Evidentials in Fictional Narratives and Their Translation into English: The Case of “My Name is Red”

**Melike Üzüm\***  
**Nurettin Demir\*\***  
**Kadim Polat\*\*\***

## Öz

Bu çalışmada, Orhan Pamuk’un romanı *Benim Adım Kırmızı* ve İngilizce *My name is red*’den hareketle Türkçedeki dil bilgisel kanıtsallara edebi çeviride karşılık olarak kullanılan sözlüksel işaretleyicileri ve Türkçedeki kanıtsal içeriği İngilizceye aktar-

Geliş tarihi (Received): 2-01-2023 - Kabul tarihi (Accepted): 02-07-2023

\* Doç. Dr., Başkent Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Ankara/Türkiye / Assoc. Dr., Başkent University Faculty of Arts and Sciences, Department of Turkish Language and Literature, Ankara/Turkey melikeuzum@gmail.com. ORCID ID 0000-0002-2338-8066

\*\* Prof. Dr., Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Çağdaş Türk Lehçeleri ve Edebiyatları Bölümü, Ankara/Türkiye / Hacettepe University Faculty of Letters Department of Contemporary Turkish Dialects and Literatures, Ankara/Turkey, demirn@hacettepe.edu.tr., ORCID ID 0000-0002-3891-6546

\*\*\*Arş. Gör., Başkent Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Ankara/Türkiye/ Res. Assist., Başkent University, Faculty of Arts and Sciences, Department of Turkish Language and Literature, Ankara/Turkey. kadim.polat.49@gmail.com., ORCID ID 0000 0003 0878 3751

ma stratejilerini inceledik. Çalışmanın amacı; Türkçe kanıtsalların hedef dildeki karşılıklarını tespit ederek çeviride dil tipolojisi kaynaklı anlam kaybı olup olmadığını ortaya koymak, varsa nedenlerini açıklamaktır. Karşılaştırmalı bir inceleme yapabilmek için *Sketch Engine* programı yardımıyla incelemeye konu romanın Türkçe ve İngilizcesinden iki ayrı veri tabanı oluşturduk. Derlem temelli incelemede, kurgusal metinde kullanılan çeşitli anlatı türlerini dikkate alarak dil bilgisel kanıtsallar –*mİş* ve *Imİş*'in İngilizcede nasıl karşılandığını belirledik. Bu çerçevede, ilk olarak anlatının oluşturulmasında dolaylılığın alt ulamlarının görünümünü ve kanıtsalların işlevlerini örnekler yardımıyla tartıştık. İkinci aşamadaysa anlam kaybının ortaya çıktığı durumları değerlendirdik. İnceleme sonucunda, –*mİş* ile işaretlenen çıkarımsal bildirimlerde ve *Imİş* kullanımlarında dolaylılığın her zaman çeviriye yansıtılmadığını, kaplamsal olarak dolaylılıktan kaynaklanan belirsizlik anlamının da hedef dilde kaybolduğunu ortaya koyduk. Bazı durumlarda, sözlü kültüre ait aktarım ile ikinci el/üçüncü el kanıtı dayanan önermelere ise *once upon a time, I have heard tell* gibi ifadeler eklenerek anlamın açık hâle getirildiğini tespit ettik.

**Anahtar sözcükler:** *kurgusal anlatı, kanıtsallık, çeviri, kanıtsal stratejiler, sözlüsel işaretleyiciler*

### Abstract

In this study, we investigate the lexical markers and the evidential strategies used for grammatical evidentials in the Turkish to English translations of Orhan Pamuk's novel "My Name is Red". The objective of the study is to determine the equivalents of evidentials in the target language of the translation, and to reveal any potential loss of meaning in terms of language typology-based translations as well as explaining the reasons of such loss. To make a comparative analysis, we created two separate corpora from the English and Turkish versions of the novel by using the *Sketch Engine* program. Taking into account the narrative types used in the construction of the novel, we evaluate the equivalents of evidentials –*mİş* and *Imİş* in English on the basis of the corpus. In this framework, we discuss the appearance of the sub-categories of indirectivity and the functions of evidentials in the narration on the selected examples by considering the translated samples in which the loss of meaning occurs. Our findings indicate that indirectivity is often not reflected in the translated form through inferentials, and the reported speech as well as language samples that carry uncertainty arising from indirectivity were lost during the translation. In certain cases, the meaning has been clarified by adding expressions such as *once upon a time, I have heard tell* to the propositions based on second-hand/third-hand evidence, and the oral culture.

**Keywords:** *fictional narrative, evidentiality, translation, evidential strategies, lexical markers*

### Extended abstract

Evidentials, which are considered under evidentiality, mark how the speaker accesses propositional information. With the functional approach, languages can indicate the source

of information with grammatical and/or lexical items (adjective, adverb, verb) or discourse-based strategies (Tournadre & LaPolla, 2014; Zymner, 2020: 287). If the language does not contain grammatical markers to indicate the source of the information, the meaning can be conveyed by other items which are equivalents or that have a similar function. However, studies on evidentiality generally deal with grammatical items as a system (Aikhenvald, 2004; 2018; Johanson, 2000, 2003, 2018). Turkish is one language that uses grammatical evidentials, which have been used since the historical periods of Turkic languages.

In the evidentiality system of Turkish, indirect access to information is marked with *-mİş* and *İmİş*. However, the fact that English has a typology that is not based on morphology in terms of evidentiality makes it difficult to translate Turkish grammatical evidentials to English. In this study, we investigate the lexical markers and the evidential strategies used for grammatical evidentials in the Turkish to English translations of Orhan Pamuk's novel *My Name is Red*. The study's objective is to determine the equivalents of evidentials in the translation's target language and to reveal any potential loss of meaning in terms of language typology-based translations as well as explaining the reasons for such loss. This study will contribute to cross-language studies and translation science by examining the transference of evidentials in the translation of Turkish fictional works.

In the analysis, qualitative and quantitative research methods were used. To reveal the frequency values and uses of the evidentials comparatively, we created two separate corpora in English and Turkish by using the *Sketch Engine* program. The selected work, *My Name is Red*, provides data that can exemplify uses in different narrative types in terms of evidentials. Taking into account the narrative types used in the construction of the novel, we evaluate the equivalents of evidentials *-mİş* and *İmİş* in English and consider the potential loss of meaning in the translated form. In this framework, we first discuss the appearance of the sub-categories of indirectivity and the functions of evidentials in the narration of the selected examples. In the second stage, we focus on the translated samples in which meaning is lost.

Our findings indicate that indirectivity is often not reflected in the translated form through inferentials, and the reported declarations that are marked with *-mİş* and *İmİş*, as well as language samples that carry uncertainty arising from indirectivity, are lost during the translation.

(1) *Demek ki rüyalar orada insanların Şeytanla düzüşmesine ve onları suçlayıp yakmaya yarıyormuş.*

“In this way, dreams could be manipulated over there, to show that people were having sex with the Devil and to accuse and condemn Jews”

The utterance given above exemplifies the use of lexical marker and grammatical marker together (double marking) (see Aikhenvald, 2004: 93). The speaker makes clear the meaning that propositional information is based on inference by saying *demek (ki)* “apparently”. When the lexical marker is removed from the proposition, it could also be interpreted as reported because of the grammatical marker, which is the general tendency (see Aksu-Koç & Slobin, 1986: 161-162). In the context of the utterance, a story acquired through hearsay is mentioned. Based on these narratives, the speaker makes inferences by reasoning. However,

the translation does not contain an equivalent stating an inference based on reasoning, and “could be” adds the meaning “probability” to the proposition.

**(10) *Mutluydum, mutluymuşum; şimdi anlıyorum.***

“I was happy; I know now that I’d been happy.”

In this example categorized as an inference, the speaker uses the expression *Mutluymuşum* “Apparently, I was happy” to make the message he wanted to convey clearly to the receiver after the expression *Mutluydum* “I was happy”, which can be interpreted as a neutral value in terms of evidentiality. The following statement also supports the meaning that emerges in grammatical evidential *ImIş* and first-person effect. The speaker evaluates himself like someone else by referring to the distance between the speaker and propositional information (see Johanson 2000: 63). The speaker has consciously participated in the realization process of the event, but he evaluates himself by using indirect markers as if observing the traces left behind by the event. The meaning of self-evaluation arises from the first person. For such uses, “I must have” can be suggested for unconscious participation, and “apparently” for self-evaluation (see Slobin & Aksu, 1986: 192).

In the novel, the meaning has been clarified by adding expressions such as *once upon a time, I have heard tell* to the propositions based on second-hand/third-hand evidence, and the transfer of oral culture such as fairy tales and stories.

Considering lexical markers for hearsay, “apparently” and “görünüşte” appear to evolve into similar semantic fields to correspond to “visual evidence > auditory and visual evidence”. For this reason, it seems appropriate to use them as equivalents of each other in hearsay.

In the translation of literary works, meaning is not lost only because of language typology in the transfers of evidentials, and the author’s stylistic characteristics cannot be fully reflected. The author adapts the widespread use of hearsay in Turkish, and the stereotypes and grammatical markers seen in the oral culture tradition to his own narrative techniques. However, these adaptations cannot be translated, but instead the usual standard equivalents are used in English. To avoid loss of meaning, “apparently, seemingly, evidently, obviously etc.” for inferential, “allegedly, supposedly, reportedly, as they say, etc.” for hearsay in English can be equivalents of grammatical markers in Turkish. Further comparative studies on evidentials will provide important findings for both sciences of translation and linguistics to see the differences in meaning between languages and to show them comparatively.

## **Giriş**

Kanıtsallık kategorisi altında ele alınan kanıtsallar, konuşucunun önermesel bilgiye erişim yolunu işaretler. Diller, işlevsel bir kategori olarak bilginin kaynağını dil bilgisel ve/veya sözlüksel (sıfat, zarf, eylem) araçlarla ya da söyleme dayalı stratejilerle işaretleyebilir (Tournadre & LaPolla, 2014; Zymner, 2020: 287). Bilginin kaynağını işaretlemede kullanılan dil bilgisel araçlar yoksa anlam, eşdeğer ya da yakın işlevde başka unsurlarla iletilebilir. Ancak kanıtsallık çalışmaları genellikle bir sistem olduğundan hareketle dil bilgisel araçlara odaklanır (Aikhenvald, 2004; 2018; Johanson, 2000, 2003, 2018).

Kanıt-sallık, son yıllarda farklı yaklaşımlarla ele alınmaktadır. Yayın-larda; kanıt-salların ya-zılı ve sözlü söylemin oluşturulmasındaki rolüne dikkat çekilir; işlevleri günlük konuşma dili, seçim kampanyaları, araştırma yazıları, politika ve medya gibi kullanım alanlarına göre belir-lenir (Fetzer ve Oishi, 2014; Söderqvist, 2020; Blanco 2020). Dil ilişkileri çalışmalarında ise kanıt-sallar kopyalanma eğilimi olan çekici kategori (attractive category) olarak değerlendirilir (Johanson, 2002: 99). Bunlara ek olarak bilginin kaynağını işaretleme, epistemik kiplikle ilişkilendirilerek konuşucunun olgusallığa yönelik yaklaşımı açısından da yorumlanır. Bu görüşe göre konuşucunun/yazarın kanıt-sal tercihi, önermesel olayın olgusallık değerine yönelik ikincil düzeyde bir anlam da taşır (van der Auwera ve Plungian, 1998: 85-86; Johanson, 2003: 283).

Türkçenin kanıt-sallık sistemi, *doğrudan* (direct) ve *dolaylı* (indirect) zıtlığı kurularak (Slobin ve Aksu, 1982; Tosun ve Filipović, 2022) veya *işaretlenmişlik* (marked) ve *işaretle-nmemişlik* (unmarked) tercihine göre sınıflandırılır (Johanson, 2000, 2018). Tarihi metin-lerde de tanıklanan dil bilgisel işaretleyiciler *-mİş* ve *İmİş* (= *-(y)mİş*), günümüzde yaygın olarak kullanılır. İngilizcede ise bilginin kaynağı alıcıya sözlüksel kanıt-sallarla ya da farklı stratejilerle iletilir. Bu tipolojik farklılık çeviride, iki dil arasında kanıt-salların eşdeğerlerinin verilmesini zorlaştırır. Özellikle edebî eserlerdeki diyaloglarda bu anlamın hedef dilde verilip verilememesi anlamı değiştirebilmektedir. Örneğin yazar kanıt-salları belirli bir anlatım tarzı, etkileyici bir üslup yaratmak; yargının gücünü artırmak veya azaltmak amacıyla kullanılabilir (bk. Fetzer & Oishi, 2014: 324). Böylece edimsel düzeyde kurgusal anlatıda karakterin olgu-sallıkla ilişkisini de gösterebilir.

Türkçe ve İngilizcede sözlüksel kanıt-sal kullanımı benzerdir. Ancak sözlüksel kanıt-sal-ların sözlükbirim olarak tanımlanmaları; tanımda sözlüksel anlamları yanında dil bilgisel işlevlerini de göz önünde bulundurmak gerektirdiği için zordur. Bir dildeki sözlüksel ka-nıt-sala başka bir dilde içerik ve sözdizimi açısından örtüşen kanıt-sal karşılığı bulmak kolay olmadığından çeviride, sözlük kullanımı da işe yaramayabilir (bk. Ernst, 2007; Üzüm & Gökter Genç, 2021). Bu soruna dillerarası kanıt-sallık incelemelerinde de dikkat çekilerek karşılık verirken anlam kaybı olduğu ya da kaynak dilde bulunmayan bir anlamın ortaya çıktığı yönünde tespitler vardır (Aikhensvald, 2018: 7). Deneysel çalışmalar da göstermiştir ki ikidillilik ve dil edinimi açısından Türkçedeki dilbilgisel kanıt-salları İngilizceye aktarırken anlam kaybı olmakta, kanıt-sal kullanımı konuşucunun Türkçeyi edinim zamanına göre değiş-mektedir (Tosun ve Filipović, 2022).

Mevcut çalışmalardan hareketle uzman çevirmenlerce dil bilgisel kanıt-salların İngilizce-de karşılıkları nasıl verilmektedir? Çeviride anlam kaybı var mıdır, varsa hangi durumlarda ortaya çıkmaktadır? Bu soruların yanıtlanması, çeviri sırasında olası anlam kaybını göstere-cek, iki dildeki kanıt-sal kullanımı eğilimlerinin tespitine yönelik çevirmenlerin ve dilbilim-cilerin yararlanabileceği bulgular sağlayacaktır. Bu amaçla aşağıda, Orhan Pamuk'un farklı dillere en çok çevrilen eserlerinden olan *Benim Adım Kırmızı*'da (İstanbul, 1998) dil bilgisel kanıt-salların genel görünümü tespit edilerek Erdağ Gökna-r tarafından yapılan İngilizce çevirisi *My Name is red*'deki (New York, 2001) sözlüksel kanıt-sallar ve kanıt-sallık stratejileri incelenmiştir. Ayrıca anlam kaybının ortaya çıktığı durumlar tartışılarak kanıt-salların çeviri-siyle ilgili öneriler sunulmuştur.

## 1. Yöntem ve veri

Bu makalede nitel ve nicel araştırma yöntemleri kullanılmıştır. İnceleme kısmında *Sketch Engine* programı yardımıyla hazırlanan veri tabanından yararlanılmıştır. Kanıtsalların sıklık değerlerini ve kullanımlarını karşılaştırmalı olarak görebilmek için Türkçe ve İngilizce olmak üzere iki ayrı derlem oluşturulmuştur. Türkçe derlem 122,134 sözcük ve 8,520 cümle, İngilizce derlem ise 185,826 sözcük, 8,780 cümle içermektedir.

Eserde farklı anlatı türlerini temsil eden kullanımlar bulunduğundan anlam bilimsel ve biçimsel bir sınıflandırma yapılmış, kullanımlar anlatı türü açısından ayrıca değerlendirilmiştir. Sorgulamada *-mİş*'in sınırsonrası kullanımları dikkate alınarak *-mİş-Dİr* ve *-mİş-(I)Dİ* sırasıyla olasılık işaretleyicisi (epistemik kiplik) ve sınırsonrasılık ile geçmiş zaman kullanımı olarak değerlendirildiğinden incelemeye alınmamıştır.

Kanıtsallık ulamı, *-Dİ* kullanımı işaretlenmemiş ve *-mİş* işaretlenmiş zıtlığı çerçevesinde ele alınmıştır (Johanson, 2000: 65; 2018: 512, 519). *Imİş*, zaman değeri taşımayan sadece kanıtsallık bildiren bir dilsel unsur olarak kabul edilmiştir (Csato, 2000: 37). Kanıtsallık, *algısallık*, *çıkartımsallık* ve *aktarımsallık* alt ulamlarına ayrılmıştır. Aktarımsallıkta derlemden hareketle kendi içinde ikinci el/üçüncü el bilgiyi içine alacak şekilde aktarım ve sözlü kültüre ait anlatılar şeklinde ayrılarak tartışılmıştır.

## 2. Kuramsal çerçeve

### 2.1. Kanıtsallık ulamı

Kanıtsallık edimsel yaklaşımla dilin sosyal sonucu (social consequence of language), konuşmada kullanılan söylemsel bir strateji (rhetorical strategy) ve söylemin yapılandırılmasında değerlendirme ya da ikna etme işlevleriyle ele alınır (Nuckolls & Michael, 2012; González vd., 2017; Blanco, 2020). Kanıtsallar, kültürel yapıyı ve etkileşimi gösteren özellikler de taşırlar. Önermesel bilginin kolektif/genel bilgi (collective/general knowledge), kişisel bilgi (individual/personal knowledge) ya da sadece başkasından duyulan (hearsay) bilgi olduğu, konuşucu tarafından alıcıya kanıtsallarla iletilebilir (bk. Matthews 1965: 100). Anlatının yapılandırılmasında sözlü kültüre ait aktarımları işaretlemek için de belirli dilsel araçlar kullanılır (Willet 1988: 57; 96; Palmer 2001: 40-41). Ancak rüya, fal gibi sözlü geleneğe ait, konuşucunun tecrübe ettiği, başkasından duyduğu, kuşaktan kuşağa aktarım veya bilinen bilgiyi işaretlemede dillere göre farklılık gösterir (bk. Kozintseva, 2000: 408; Dwyer, 2000: 52). Anadolu ağızlarında sözlü tarih ile masal ve hikâye gibi kurgusal anlatıları birbirinden ayıran dolaylılık işaretleyicileri varken standart varyantta *-mİş* ve *Imİş* dil bilimsel kanıtsalları kullanılır (bk. Demir 2012; Yıldırım 2018). Bunlara ek olarak algısal eylemler, kanıtsal zarflar da bilginin kaynağını işaretleyebilmektedir. Bu işaretleyiciler toplumun düşünce yapısı hakkında da bilgi vermektedir. İşaretleyicilerin kullanımı ve anlam alanları değerlendirildiğinde iletişimde önem verilen bilgi kaynakları ortaya çıkacaktır.

Anlatı türleri ile kanıtsallık ilişkisinin dillerdeki görünümüne bakıldığında yazılı ve sözlü dilde kanıtsallığın önemli bir role sahip olduğu açıktır (Zymner, 2020: 288). Bu açıdan çeviride kanıtsalların hedef dilde karşılıklarının verilir verilmemesi tartışılabilir. Bir yandan



Türkçe kanıtsalların İngilizce sözlüksel işaretleyicilerle veya farklı stratejilerle anlatıda gösterilmemesi anlam eksikliğine yol açarken diğer yandan çeviride kaynak dildeki anlatımın hedef dilin anlatım özelliklerine uygun hâle getirilmesi de beklenir (bk. Tosun & Filipović, 2022: 743). Hedef dilin anlatıyı yapılandırma yolları ve genel eğilimleri ile kaynak dil arasındaki benzerlik ya da farklılıklar burada önem taşır.

Alan yazınında dil edinimi ve diller arası etkileşim açısından Türkçe ve İngilizce iki dilli konuşucularda kanıtsallığın gösterimi çeviri yoluyla sorgulanmıştır (Tosun & Filipović, 2022). Türkçedeki dilbilgisel işaretleyicilerin İngilizcede sözlüksel olarak gösterilebileceği kuramsal olarak açıklanır. İngiltere ve Amerika’da yaşayan konuşucuların dilbilgisel kanıtsalları Türkçeden İngilizceye çevirirken genellikle dolaylılığa karşılık bir unsur kullanmadıkları, dolaylılığı göz ardı ettikleri görülmüştür. Bu sonuca ulaşılmasında konuşucuların dil edinim süreçlerinin de etkili olduğu, İngilizceyi erken edinenlerde kanıtsal kullanımının daha az görüldüğü belirlenmiştir. Bu çalışmada da işaret edildiği gibi uzman çevirmenlerce iki dil arasında kanıtsalların aktarımında izlenen yol ve anlam kaybının olup olmadığı; çeviri bilim, anlam bilim, dil tipolojisi ve dil edinimi gibi farklı alanlara veri sağlayacak bir konudur.

## 2.2. Türkçede kanıtsallık ulamı

Kanıtsallık, dillerde sistem ve strateji olmak üzere ikiye ayrılarak değerlendirilir. Kanıtsal strateji asıl işlevi kanıtsallık bildirimini olmayan bir dil ögesinin bu amaçla kullanılması olarak açıklanabilir. Örneğin aktarım (reportive) ve alıntılama (quotative), anlatılarda görülen yaygın kanıtsallık stratejilerindedir (Zymner, 2020: 290-291). Konuşucu seçim yaparak kendi cümleleriyle aktarım yapabilir veya birincil kaynağın ifadesini aynen alıntılatabilir. Sözlüksel kanıtsallar da bu strateji içinde değerlendirilir. Bu çalışmada, dilbilgiselleşerek kanıtsala gelişen sözlüksel işaretleyiciler kanıtsallık sisteminin bir parçası sayılmıştır.

Türkçe dilbilgisel kanıtsallarıyla kanıtsallık sistemine sahip diller arasındadır (bk. Aikhenvald, 2004: 29-30). Bu sistemde dilbilgiselleşme yoluyla gelişen ve kullanılan sözlüksel işaretleyiciler de görülür: *anlaşılan, belli, sözde, güya* vb. Alan yazınındaysa kanıtsallığın Türk dillerindeki görünümü genellikle tipoloji ve dil ilişkileri bağlamında ele alınır. Türk dillerinin diğer dillerle ilişkisi ve tarihsel süreçteki durumu değerlendirilerek bir dilde ilişki kaynaklı kanıtsallık sisteminin gelişebileceği, yok olabileceği ya da mevcut kanıtsallık sisteminin değişebileceği tarihsel kaynaklarla açıklanır (Johanson, 1996; 1998; Lazard, 2001: 360; Aikhenvald, 2004: 288-302; Friedman, 2018: 126-129).

Tarihsel süreçte kanıtsallığın görünümüyle ilgili ilk değerlendirme dolaylılık ve doğrulanlık zıtlığı kurularak *Divan-ı Lügati’l Türk*’teki veriler üzerinden yapılır: *ol manga kalmış* “He came to me, but I did not know of it” *bardi* “He went, and I saw him go with my own eyes” (Dankoff, 1982: 412). Bu nedenle 11. yüzyıla ait bu eser kanıtsallığın kökenine ilişkin eski kaynaklardan biridir (Aikhenvald 2018; Friedman 2018). Dilbilgisel kanıtsalların tanıklandığı en eski kaynak ise Orhon yazıtlarıdır (bk. Friedman, 2018: 127). Orhon yazıtlarında geçmişteki olaylar için *-d/-t* kullanımında konuşucunun olaya tanık olduğu varsayılırken *-mİş*’in bilginin aktarımına dayandığı durumlarda kullanıldığına dikkat çekilir (Tekin, 1968:



188, 192). Bu yazıtların varlığı 8. yüzyılda *-mİş* ve *Imİş* < *ermiş* kullanımlarının en eski örneklerini görmemize imkân sağlamaktadır. Eski Türkçe üzerine yapılan bu yorumlardan hareketle Türkçede *-DI* ve *-mİş* karşıtlığı oluşturulur. Bu karşıtlığa göre *-mİş* çıkarımsallık (inferentiality) ve aktarımı (hearsay), *-DI* ise olaya tanık olmayı işaretler. Bu görüş alan yazısında büyük ölçüde kabul görür (Slobin & Aksu, 1982: 186-187; Aksu-Koç & Slobin, 1986: 159; Palmer, 2001: 47). Ancak dolaylı tecrübe (indirect evidence) *-mİş* ve doğrudan tecrübe (direct evindence) *-DI* zıtlığının Türkçe için uygun olmadığı Johanson tarafından açıklanır. Karşılaştırmada nötr değerde olduğundan Johanson *-DI* kullanımını kanıtsallık kategorisi açısından işaretlenmemiş kabul eder (2018: 512; 519, bk. Rentzsch, 2010: 272-273).<sup>1</sup> Bu görüşe göre çağdaş Türk dilleri için işaretlenmişlik ve işaretlenmemişlik karşıtlığı daha uygun görünmektedir (Johanson 2000; 2018). Tarihî olayların anlatımında *-DI* tercihi ve tanık olunmayan durumlar için kullanımı (*Büyü-dü-n*) bu görüşü desteklemektedir (Lazard, 2001: 363; Johanson, 2000: 74; 2003; 282-283; 2018: 519). Bu nedenle en azından günümüz Türkçesi için *-DI* kullanımının doğrudan ve dolaylılık zıtlığı oluşturmadığını, konuşucunun kanıtsallığı işaretlemek istemediği durumlarda görülen bir seçenek olduğunu söyleyebiliriz.

Kanıtsalların incelenmesinde dikkate alınması gereken bir konu da anlatı türüdür. Türkçede masalarda *bir varmış yokmuş* gibi kalıplar kullanılarak anlatı olgusal dünyadan ve konuşucudan uzaklaştırılır. Anlatı çerçevesi, *Imİş* ile kurulan bu kalıpta önermesel bilginin aktarımsal olduğu ve konuşucunun eylemin gerçekleşme sürecine katılmadığı dilbilgisel olarak da işaretlenerek oluşturulur. Sonrasında farklı görünüş-zaman işaretleyicileri kullanılabilir. İncelemede bu konu üzerinde durulacaktır.

### 2.3. İngilizcede kanıtsallığın görünümü ve çeviri

İngilizce kanıtsallık açısından Türkçeden farklı bir tipolojiye sahiptir. Dilin tipolojik özelliklerine göre bilginin kaynağı sözlüksel olarak işaretlenebilmekte ya da kanıtsal anlam ifadeye farklı stratejilerle eklenebilmektedir (bk. Chafe, 1986: 61). Ayrıca kiplik yardımcı eylemler (modal verbs) kanıtsallık bildirim için (ikincil düzeyde) kullanılabilir. Ancak bunların kanıtsallık yorumu bazı durumlarda ortaya çıkar: *John must be in his office* “John ofiste olmalı” (ışıklar açık, bu nedenle orada olmalı) (Palmer, 2001: 28). Birincil olarak kiplik değere sahip *must*, kullanımına bağlı olarak çıkarımsallıkla ilişkilendirilir (Aikhenvald, 2018: 7). Bu nedenle yardımcı eylemler, kanıtsallık stratejileri içinde değerlendirilir.

İngilizcede sözlüksel işaretleyicilerin anlam alanları ile ilgili Kemp (2018), *obviously*, *seemingly*, *clearly* kullanımlarını *çıkartım* (inference) ve *mantıksal çıkartım* (deduction) olarak değerlendirirken *evidently* ve *apparently* kullanımlarını ayrı ayrı aktarımsal (reportive) ve çıkarımsal (inferential) olarak değerlendirir. Görsel kanıttan (visual evidence) daha geniş kanıt türlerini kapsayacak şekilde kullanılan bu işaretleyicilerle ilgili olarak Chafe (1986: 268) *it seems* ve *apparently* gibi kullanımların aktarımsallık bildirim için diğer alanlardan ödünç alındığını belirtir. Ancak bunlar sözcük anlamlarından da anlaşıldığı üzere olayın ardında bıraktığı izlere ya da olayla ilgili diğer kanıt türlerinin gözlemlendiği bilgisine işaret ederek konuşucunun çıkarımını bildirirler. Aktarım ve çıkarım arasındaki temel fark, konu-

şucu ile önermesel olay arasındaki mesafedir. Buna göre bu çalışmada, konuşucunun önermesel olayın hiçbir aşamasına katılmadığını ve önermesel olaya başkasından duyma yoluyla eriştiğini bildiren işaretleyiciler aktarımsal, izler ve işaretlerden hareketle mantık yürütme ise çıkarımsal olarak sınıflandırılmıştır.

Çevirilerde ve dil incelemelerinde kanıtsalların hedef dildeki karşılıklarının ne olduğu ve nasıl verilmesi gerektiği dil tipolojisi açısından farklılık gösterir. Aikhenvald'in de dikkat çektiği gibi kaynak dilde olmayan anlamlar çeviri yapılan dilden kaynaklı olarak ortaya çıkabilir (2018: 7). Diğer yandan İsveççe ve İngilizceden Türkçeye yapılan çevirilerin daha doğru ancak zıt yönde çeviri yapılmasında anlam kayıplarının yaşandığı önceki çalışmalarda ortaya konmuştur (bk. Csato, 2009). Tosun ve Filipović bu durumun *-mİş*'in kanıtsallığın farklı ulamlarını işaretleyebilmesinden kaynaklandığı görüşündedirler (2022: 749). Buna ek olarak alıcı tarafından dil bilgisel unsurların anlam alanlarının algılanmasının sözlüksel ya da diğer işaretleme yollarından daha zor olduğu söylenebilir. Bu iki sorundan dolayı deneysel çalışmalarda cümle verilerek çeviri istenmesi durumunda bağlam eksikliği nedeniyle kanıtsal *-mİş* ya da *Imİş*'in anlamının kavranması güçleşmektedir. Sözlüksel işaretleyiciye başvuru- labilir ya da anlatı türünün dikkate alınması ve bağlamın verilmesi dil bilgisel kanıtsalların anlamını açık hâle getirebilir. Diller arası anlam aktarımında anlam kaybını önlemek için çevirmenlerin iki dilde de bu kategorinin kullanımını, anlam özelliklerini sadece iki dilli bir konuşucu olarak değil dil bilimsel bulguları da takip ederek göz önünde bulundurması gerekir. Bu da oldukça zor görünmektedir. Ancak dilbilgisel kanıtsallarla ilgili karşılaştırmalı incelemeler çevirmenler için başvuru kaynağı olarak kullanılabilir.

### 3. İnceleme

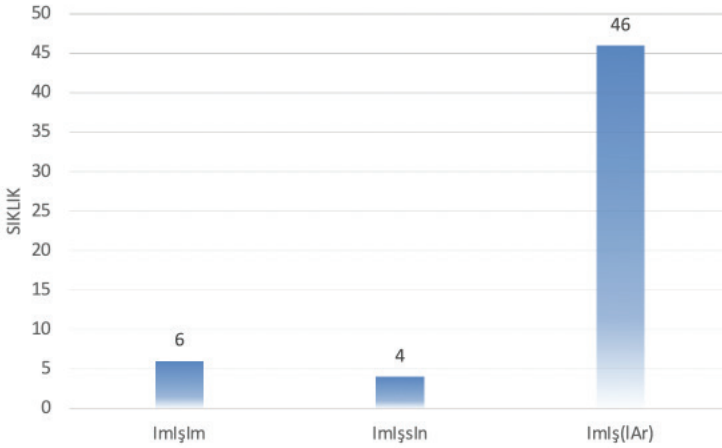
Yazı dilinde ve konuşma dilinde kanıtsalların kullanımı iletişimsel bir ihtiyaç olarak ortaya çıkar. Ancak kanıtsal seçimleri konuşucuya göre değişen (indexical), öznel (subjective) veya kendi bakış açısına bağlı<sup>2</sup> (speaker's perspective) özellikler taşır (bk. Tournadre & La-Polla, 2014; Fetzer & Oishi, 2014: 327). Bu yönüyle kanıtsallar, bilginin kaynağı bildirdiği gibi konuşucunun önermesel bilgiyle ilişkisi ve bilgiye karşı kendini nasıl konumlandığını da gösterir (bk. Zymner, 2020: 293). Benzer şekilde kanıtsalların anlatının yapılandırılmasında kullanımı da konuşucunun bakış açısının olaya yerleştirilmesini, belirli bir zaman ve mekânda varlık kazanmasını sağlar (bk. Fetzer & Oishi, 2014: 326).

Dil bilgisel kanıtsallar kurgusal anlatıda; günlük diyaloglar, hikâye ve masal gibi sözlü kültüre ait anlatılar, kuşaktan kuşağa aktarım yoluyla anlatım gibi farklı görünümlemlerle karşımıza çıkar. Taranan eserde dil bilgisel kanıtsallar yanında *açık* (1 kez), *görünüşte* (1 kez) ve *belli (ki)* (13 kez) sözlüksel kanıtsallık işaretleyicileri de vardır.<sup>3</sup> İncelemede bunlar üzerinde durulmayacak, kısaca "diğer kullanımlar" altında önemli noktaları vurgulamak amacıyla kullanım örneklerinden hareketle tartışılacaktır.

*Benim Adım Kırmızı*, yukarıda da belirtildiği gibi, kanıtsallar açısından farklı anlatı türlerindeki kullanımları örneklendirebilecek veriyi sağlamaktadır. Özellikle dil kullanımında aktarımsallık altında sözlü geleneğe ait anlatılarda kullanılan kalıp ifadelere yer verilmesi,

birinci el kanıt ve ikinci el kanıtın sözlüksel unsurlarla açık hâle getirilmesi, zaman zaman bilginin hangi kaynaktan edinildiğinin açık bir şekilde verilmesi anlatının yapılandırılmasında dikkat çeker.

Eserde öncelikle sadece kanıtsallık işleviyle ortaya çıkan *ImIş* kullanımları tespit edilmiştir. Kanıtsalların beklendiği gibi üçüncü kişiyle kullanımı diğerlerine oranla daha çoktur (bk. Curnow 2002: 184). *ImIş* eserde; algısallık, çıkarımsallık ve aktarımsallık ulamlarının üçü için de kullanılır.



Şekil 1: Kişiye göre *ImIş* kullanımları

*ImIş*'tan farklı olarak *-mIş*, sınırsonrasılıktan gelişen bir işaretleyicidir, görünüş-zaman işleviyle hâlâ kullanılmaktadır. Bu nedenle sağlıklı bir veri sunmayacağından sıklık değeri verilmeyecektir (bk. Kerslake & Göksel, 2005: 75). Ayrıca aşağıdaki örnekte görüldüğü gibi sınırsonrası ve kanıtsal içeriğin birlikte görüldüğü algısal kullanımlar üzerinde durulmacaktır (bk. Johanson, 2000: 65):

(1) *Mutfağa gittim. Ağabeyim gelmiş. Hayriye, önüne misafirin pilavından bir sahan koymuş.*

“I went down to the kitchen. My brother, Shevket, was back. Hayriye had put before him a plate of the pilaf meant for the guest.”

Bu tür kullanımlar sınırsonrasılıktan kaynaklanan bir kanıtsallık içeriğine sahiptir. Konuşucu konuşma anında gördüklerini *-mIş* ile işaretler. Burada konuşucunun *-mIş* tercihi alıcıya olay sürecine (bilinçli olarak) katılmadığını, önermesel bilgiye ortadaki kanıtların temel oluşturduğunu sezdirir. Örnekte ağabeyin gelmiş olması; ağabeyin kendisi oradaysa algısal, kendisi orada değil ama geldiğini gösteren bir kanıt, ona ait bir eşya vb. varsa çıkarımsaldır. Ancak devamına bakıldığında ağabeyin konuşucusuyla aynı mekânı ve zamanı paylaştığı anlaşıldığından örneğin algısal kullanım olarak sınıflandırılması önerilebilir. Ancak bunların algısal olarak değerlendirilip değerlendirilemeyeceği tartışmaya açıktır. Genel olarak algısallığın doğrudan kanıtsallıkla işaretlenmesi beklenmektedir ancak Türkçede doğrudan kanıta erişim durumunda da

dolaylılık işaretleyicileri kullanılabilir. Aslında bu eğilim iletişimde Türkçenin standart varyantında “bir kanıtın varlığı”na işaret etmenin önem taşıdığını gösterir. Anadolu ağızlarında daha çok işaretleyici bulunması sebebiyle ayrıca değerlendirilmesi gerekir.

Algısal ve çıkarımsal kullanımlarda *-mİş*’ın anlam farkı özellikle çıkarımsallıkta ortaya çıkar. Epistemik açıdan çıkarımsallık edimsel düzeyde şüphe bildirir. Çeviride bu anlamın sözlüksel işaretleyicilerle verilmesi anlam kaybını önler. Bu nedenle aşağıda algısallık ulamında sadece *Imİş* kullanımları tartışılacak, çıkarımsallık ve aktarımsallık altında ise her iki işaretleyicinin kullanım örnekleri ele alınacaktır.

### 3.1. Algısallık

İncelenen eserde ad cümlelerine eklenen *Imİş*, algısallık ya da aktarımsallık ulamlarını işaretler. Algısallık, doğrudan kanıtsallığın altında konuşucunun duyu organlarıyla bilgiye erişimi, yani olaya tanık olma durumu olarak değerlendirilir (Aikhevald, 2004: 26). Ancak Türkçede tatma, koklama, dokunma gibi algılama yoluyla bilgiye erişim de dolaylı bilgiye erişimi gösteren *Imİş* ile işaretlenir ve üçüncü kişiyle çekimlenir. Aşağıdaki örnekte Türkçe *Imİş* ile işaretlenen algısal bildirim İngilizceye geçmiş zamanla çevrildiği görülür:

(2) *Kanım zannettiğim kırmızı mürekkepmiş.*

“What I thought was my blood was red ink.”

Örnek (2)’de konuşucu kan olarak düşündüğü şeyin mürekkep olduğunu algıladığını bildirir. Burada kanıtsal olayın zamanıyla ilgili bilgi vermese de bilginin kaynağının algılama olduğunun işaretlenmesi geçmiş zaman olarak yorumlanmasına neden olmaktadır. Ancak örnek (3)’te görüleceği gibi geniş zaman olarak da çevrilmektedir. Örnekte kanıtsal kullanımı edimsel düzeyde erişilebilir durumdaki bilginin bir süre sonra algılandığını, edimsel düzeyde konuşucu için yeni bilgi olduğunu bildirir.

(3) *Evet, dedim, etini kıvamınca kıymışlar, lahana dolmam pek lezzetliymiş.*

“Yes,” I answered, “they’ve ground the meat to the right consistency, my stuffed cabbage is quite to my liking.”

Konuşucunun lahana dolmasını tabağına koyduğu ve ifadesinden önce tattığı, bağlamda açık bir şekilde verilir. Aksi durumda kullanım aktarımsallık olarak da okunabilir. Bu tür kullanımların kanıtsal tercihi olarak değerlendirilmesinde konuşucunun başka bir seçeneğinin bulunması ölçüt oluşturur: *Lahana dolmam pek lezzetli.*

### 3.2. Çıkarımsallık

Türkçenin standart varyantında kullanılan kanıtsalların dolaylılığın hangi ulamını işaretlediği bağlam ya da sözlüksel işaretleyicilerle açık hâle gelir. Çıkarımsallık kanıtın eş zamanlı olarak konuşma anında ya da öncesinde ortaya çıkmasına göre sırasıyla eş zamanlı çıkarım ve art zamanlı çıkarım olarak ikiye ayrılabilir (Plungian, 2001). Bu ayırmda kanıtlar, konuşma zamanında *işaretler* (signs) ve olay gerçekleşikten sonra konuşucunun kanıtları gözlemlemesi durumunda *izler* (traces) şeklinde ortaya çıkar. *-mİş*’ın sınırsonrasılıktan

gelişmiş olmasından ötürü izlerden hareketle çıkarım bildirdiği durumlarla örneklendirilir. İşaretler ve izlerden hareketle çıkarım, Türk dillerinden biri olan Özbekçede farklı işaretleyiciler kullanılarak ayrılır (Üzüm, 2023). Standart Türkçede kullanılan kanıtsallar ise bu ayrımı yapmaz. İngilizce çeviride bu anlam, bağlamla verilir. Çıkarımla ilişkili diğer bir alt ulam ise varsayımsallıktır (assumption). Varsayımsal bildirimler genel ya da kişisel bilgiye dayanır (Palmer, 2001: 28-29). Varsayımın çıkarımdan farkı, gözlenebilir bir delile dayanmamasıdır. İkisinde de bir mantık yürütme süreci olmakla birlikte kanıt türü açısından farklılıklar gösterirler. Türkçede aynı işaretleyicide örtüşse de kanıtsalların kullanım alanını ve işlevlerini açıklarken bu iki ulamın dikkate alınması gerekir. Bu sayede çeviride sözlüksel karşılığın seçiminde daha uygun bir aktarım yapılabilir.

(4) *Sana bu mektupla birlikte, aklı bir karış havada bir gençken nakşedip bana yolladığın resmi de geri gönderiyorum. Hiçbir umut beslemeyesin, hiçbir yanlış işaret almayasın diye. İnsanların bir resme bakıp âşık olabileceklerini sanmak yalanmış.*

“Along with this letter, I’m also returning the picture you painted and sent to me when you were an impulsive youth with his wits not yet about him. I do this so you won’t harbor any false hopes or misread any signs. **It’s a mistake to believe** that one could fall in love gazing at a picture.”

Örnek (4)’te konuşucu konuşma anına kadar geçen olaylardan, gözlemlenen durumlardan hareketle çıkarımda bulunur. Burada ifadeye temel oluşturan kaynak, kişisel tecrübe, konuşurun deneyimlerinden hareketle ulaştığı sonuç olarak da değerlendirilebilir. Türkçede –*mİş* ve *Imİş*’ın varsayım bildirimini “might, I assume” ile, çıkarımsallık ulamında kullanımı ise “apparently” ile İngilizceye aktarılabilir (bk. Palmer, 2001: 30; Aikhenvald, 2004: 27). “It’s a mistake to believe” çevirisi kanıtsalların epistemik kaplamaları açısından değerlendirildiğinde anlam kaybına yol açmaktadır. Konuşucunun olgusalığa yönelik yaklaşımı açısından değerlendirildiğinde, çıkarımsal bildirimlerin bir olasılık içeriği vardır. Çeviride bu olasılık değeri kaybolur ve kesin bir yargı görülür.

(5) *Demek ki rüyalar orada insanların Şeytanla düzişmesine ve onları suçlayıp yakmaya yarıyormuş.*

“In this way, dreams could be manipulated over there, to show that people were having sex with the Devil and to accuse and condemn Jews”

Örnek (5)’te sözlüksel işaretleyiciyle dilbilgisel işaretleyicinin birlikte kullanımı, çift işaretleme (double marking) görülür (bk. Aikhenvald, 2004: 93). Önermesel bilginin çıkarıma dayandığı *demek (ki)* ile açık hale gelmiştir. Sözlüksel işaretleyici ifadeden çıkarıldığında aktarımsal olarak da yorumlanabilirdi ki genel eğilim böyledir (bk. Aksu-Koç & Slobin, 1986: 161-162). Bağlamda aktarım yoluyla edinilen bir hikâyeden bahsedilir. Bu anlatılanlardan hareketle de konuşucu mantık yürüterek çıkarımda bulunur. Ancak çeviride mantık yürütmeye dayalı çıkarım olduğunu bildiren bir karşılık bulunmaz, “could be” ile olasılık anlamı verilir.

Birinci kişi ile kanıtsal kullanımında farklı anlamlar ortaya çıkabilir. Aikhenvald’ın (2004: 220), dolaylı ya da görsel delile dayalı olmayan ifadelerde birinci kişi kullanımında ortaya çıkan durumlarla ilgili tespitleri şu şekilde sıralanabilir: *kasıtsız* (non-intentional), *irade dışı* (non-volitional), *kontrol eksikliği* (lacking in control) ve *olanların farkına varma*

(awareness of what is happening). Bu anlamlara Türkçede birinci kişi ve kanıtsal kullanımı üzerine yapılan incelemelerle yenileri eklenebilir (bk. Üzüm, 2022). Aşağıdaki örnekler birinci kişi etkisi dikkate alınarak değerlendirildiğinde örnek (6)'da anlam kaybı görülürken örnek (7)'de dil bilgisel kanıtsalın anlam içeriği çeviride verilir.

(6) *Mutluydum, mutluymuşum; şimdi anlıyorum.*

“I was happy; I know now that I'd been happy.”

Örnek (6)'da konuşucu kanıtsallık açısından nötr değer olarak yorumlayabileceğimiz “mutluydum” ifadesinden sonra alıcıya iletmek istediği mesajı açık hâle getirmek için “mutluymuşum” ifadesini kullanır. Devamında gelen ifade de dil bilgisel kanıtsal *ImIş* ve birinci kişi kullanımında ortaya çıkan anlamı desteklemektedir. Konuşucu kanıtsalın konuşucu ve önermesel bilgi arasına koyduğu mesafeden yararlanarak kendini değerlendirir (bk. Johanson 2000: 63). Konuşucu olayın gerçekleşme sürecine bilinçli katılım sağlamıştır ama konuşma anında kendisini dışarıdan bakan bir göz gibi değerlendirerek çıkarımda bulunur. Birinci kişiden kaynaklı olarak kendini değerlendirme anlamı ortaya çıkar. Bilinçsiz katılım için “I must have”, kendini değerlendirme için “apparently” önerilebilir (bk. Slobin & Aksu, 1986: 192).

Örnek (7)'de *ImIş* ve birinci kişi ile kullanım sonucu önermeye eklenen farkına varma anlamı çeviride “I suddenly realized” ve “I hadn't been aware” kullanımları ile ifade edilir:

(7) *Umutla dopdoluymuşum, ama nakkaşhane ile evim arasındaki solgun hayatımı yaşarken hiç farketmezmişim bunu.*

“I suddenly realized I was a hopeful man, something I hadn't been aware of while living my life in the shadows between workshop and household.”

### 3.3. Aktarımsallık

Dolaylılığın altında aktarımsallık, hafızayla veya hafızayı harekete geçirmeyle ilişkilendirilir (Tornadre & LaPolla, 2014; Fetzer & Oishi, 2014: 322). Eserde, aktarımsallığın ulamları (sözlü kültüre ait, ikinci el kanıt, üçüncü el kanıt vb.) olarak ele alınan farklı anlatı türlerinin örnekleri görülmektedir (bk. Willet, 1988; Palmer, 2001). Tarihî olayların, masal ve hikâye gibi sözlü kültüre ait aktarımsal ifadelerin anlatıya yerleştirilmesi bir üslup özelliği olarak dikkati çeker. Yine aktarıma dayalı kullanımlarda kaynak kişinin açık bir şekilde verildiği ya da bağlamda aktarımin türünün açık hâle getirildiği ve tarihî kaynaklardan aktarımların yapıldığı görülür. Diğer yandan alıntılanmaya da sıkça başvurulur.

–*mIş* ve *ImIş*'ın aktarımsallık ulamında çevirisi “s/he, they say ...” şeklinde ya da “reportedly, allegedly” gibi sözlüksel kanıtsallarla yapılabilir. Aşağıdaki örnekte “... söyledi” devamındaki ifadeler aynı anlamdaki dil bilgisel işaretleyiciyle işaretlenmiştir:

(8) *Bana Erzurumlu vaizden heyecanla bahsedip bu haberleri veren turşucu, çarşı pazarı saran kalp paranın, yeni dukaların, aslanlı sahte Florinlerin, gümüşü gittikçe azalan akçelerin tıpkı sokakları dolduran Çerkezler, Abazalar, Mingeryahlar, Boşnaklar, Gürcüler, Ermeniler gibi insanı kesin ve geri dönüşü zor bir ahlaksızlığa sürüklediğini söyledi. Ahlaksızlar, isyankârlar kahvehanelerde toplanıyorlarmış, sabahlara kadar dedikodu ediyorlarmış. Ne idiği belirsiz cascavlaklar, afyonkeş meczuplar, Kalende-*



*ri kalıntılarını Allah'ın yolu budur diye tekkelerde sabahlara kadar musikiyle oynayıp, oralarına buralarına şişler sokup, her türlü edepsizliği yaptıktan sonra birbirlerini ve küçük oğlanları beceriyorlarmış.*

“The pickle seller who passionately informed me about the cleric from Erzurum said that the counterfeit coins-the new ducats, the fake florins stamped with lions and the Ottoman coins with their ever-decreasing silver content-that flooded the markets and bazaars, just like the Circassians, Abkhazians, Mingarians, Bosnians, Georgians and Armenians who filled the streets, were dragging us toward an absolute degradation from which it would be difficult to escape. **I was told** that scoundrels and rebels were gathering in coffeehouses and proselytizing until dawn; that destitute men of dubious character, opium-addicted madmen and followers of the outlawed Kalenderi dervish sect, claiming to be on Allah's path, would spend their nights in dervish houses dancing to music, piercing themselves with skewers and engaging in all manner of depravity, before brutally fucking each other and any boys they could find.”

(9) *Enişte Efendi'nin yetiştirmesi, nakıştan kitaptan anlar bir yeğeni varmış: Kara.*

**I was told** that Enişte Effendi had a nephew named Black Effendi whom he'd cultivated, a man trained in illumination and book arts.

Örnek (8)'de *ImIş*'ın aktarımsallık bildirimi çeviride “I was told” ile karşılanır. Çeviride bağlamdan yararlanılmış, öncesinde yer alan bilgi dikkate alınarak dil bilgisel kanıtsala “bana söylendi” anlamında bir karşılık verilmiştir. Örnek (9)'da da benzer şekilde *ImIş* karşılığı “I was told” görülür.

Aşağıdaki örnekte ilk *ImIş*'ın karşılığı çeviride verilmez ancak devamında gelen ifadede “I've heard tell” kullanımı aktarımsal bir ifade olduğunu açıkça alıcıya iletir. Konuşucunun kendi sesi ara tümce olarak aktarımsal ifadenin içine yerleştirilir. Bu ara tümcede aktarımsallığın kullanımında bilgiye erişim ve hafızanın devreye sokulması açıkça görülür. Ancak İngilizcede verilen karşılıktaki “söylenegelen” bir aktarım olduğu anlamı bağlamdan çıkarılabilir.

(10) *Bu Frenk ülkesinde zaten köpeklerin hepsi böyle elbise giyermiş. Orada sözümona kibarlar kibar bir Frenk karısı çıplak bir köpek mi görmüş, yoksa köpeğinkini mi görmüş bilemiyorum artık, “Ayy hayvan çıplak!” diye<sub>1</sub> düşüp bayılmış, diye<sub>2</sub> hikâye ederler.* (18)

“In that Frankish land of hers, all dogs wear outfits like that anyway. **I've heard tell** that over there a so-called elegant and well-bred Venetian woman saw a naked dog-or maybe she saw its thing, I'm not sure-anyway, she screamed, “My dear God, the dog is naked!” and fainted dead away.”

Örnek (10)'da ilk tümcedeki *ImIş* ile işaretlenen aktarımsal bilginin devamında iç içe verilen iki aktarım vardır. Burada belirtmek gerekir ki *diye<sub>1</sub>* “diyerek” anlamında sözlüksel anlamını koruyarak kullanılmıştır ve *-mIş* ile aktarım işaretlenir. Ancak ikinci önermesel olayda *diye<sub>2</sub>* tümleyicisi (complimentizer) alıntılama (quotation) yoluyla aktarım için kullanılan dil bilgisel bir unsurdur. Bu unsur, *-mIş* ile işaretlenen aktarımsal ifadeyi kapsamına alarak önermeye “hikâye ederler” ile söylenegelen ya da kuşaklar arası aktarım anlamını ekler. Tümleyici, *de-* eyleminin zarf-fil eki olarak dil bilgiselleşmesiyle oluşmuştur. Tietze

madde başı olarak aldığı *diye* < *de-(y)e* “diyerek” için “Söylenmiş, işitilmiş veya okunmuş bir şeyi aynen anlatmak için cümlenin içinde *diye* kelimesiyle biten bir ibare haline getirilir.” açıklamasını verir (2021: 404-405). Yani başkasından duyulan önermesel bilgiyi alıntılama yoluyla vermede kullanılan bir tümleyici işlevi üstelenir.

Örneklerde görüldüğü gibi *-mİş* ya da *İmlİş* kullanımlarının çevirisinde her zaman aktarımsal anlam yansıtılmaz. Bu, İngilizcenin genel eğilimleriyle ilişkilidir. Ancak tümcenin anlamından bilginin doğrudan elde edilemeyeceği anlaşıldığında bu durumun anlam kaybına neden olmadığı söylenebilir. Aktarımsal *-mİş* kullanımları örnek (11)’de geçmiş zaman olarak çevrilir. Sınırsonrasılık işlevinden dolayı bu çeviri uygun görünmektedir ancak sınırsonrasılıktan kaynaklanan kanıtsallık içeriği çeviride dilsel düzeyde kaybolur. Alıcıya edimsel olarak bilginin aktarıma dayandığı sezdirilir.

(11) *Belki sezmişsinizdir, babam beni çok sever. Benden önce üç oğlu olmuştur, ama Allah onların canını teker teker almıştır da ben kıza dokunmamıştır.*

“Maybe you’ve noticed that my father adores me. He had three sons before me, but God took them one by one and left me, his daughter.”

Yukarıda verilen “ben kıza dokunmamış” ifadesinde *-mİş* izlerden hareketle çıkarımsal ya da aktarımsal olarak yorumlanabilir. Ancak öncesinde yer alan önermesel iki bilgi açıkça aktarıma dayanmaktadır. Örnek (11)’de önermesel olaya konuşucunun tanık olamayacağı tümce sınırları içinde anlaşılabilir. Bu durum önermesel olayın içeriğiyle ilişkilidir. Anlam kaybını önleyen diğer bir durum ise tümce sınırlarını aşan bağlamda anlamın açık hâle getirilmesidir.

(12) *-Babanın öldüğünü sen ne biliyorsun? -Annem dün öyle dedi. Artık dönmeyecektir. Rüyasında görmüştür.*

“-How do you know that your father is dead? -My mother said so yesterday. He won’t be returning. She saw him in her dream.”

Örnek (12)’de kanıtsallar dikkate alınmadan çeviri yapılır. Kaynak kişi açık bir şekilde verildikten sonra bu kişiden aktarım yapıldığı açıktır. Bu nedenle çeviride akıcılığı sağlamak ve anlaşılabilirliği kolaylaştırmak amacıyla bir karşılık verilmemiş olabilir. Anlam farklılığı açısından değerlendirildiğinde İngilizcede aktarımsal olduklarını işaretlememe, konuşucunun annesinden duyduğu bilgiye yönelik güven duyduğu ve önermesel bilginin sorumluluğunu aldığı şeklinde yorumlanabilir. Bu da anlam farkı yaratır. Örneğin Türkçede bilginin kaynağı aktarım olması durumunda konuşucu “O dönmeyecek” ve “O dönmeyecektir” diyebilir. Epistemik yorumlamayla ilki inanma, ikincisi ise önermesel bilginin sorumluluğunu almama anlamlarını beraberinde getirir. İngilizce çeviride “she said; as she said” gibi bir kullanım aktarımsal anlamın yansıtılmaması benzer bir durumu ortaya çıkarır.

(13) *Bir büyük üstat Frenk nakkaşı ile başka büyük bir nakkaş ustası bir Frenk çayırında yürürler ve ustalık ve sanat üzerine konuşurlarmış. Karşılarına bir orman çıkmış. Daha usta olanı, ötekine şöyle demiş: “Yeni usüllerle resmetmek öyle bir hüner gerektirir ki” demiş, “bu ormandaki ağaçlardan birini resmettin mi, resme bakan meraklı buraya gelip, isterse o ağacı diğerlerinden ayırt edip bulur.”*

“A great European master miniaturist and another great master artist are walking through a Frank meadow discussing virtuosity and art. As they stroll, a forest comes into view before



them. The more expert of the two says to the other: ‘Painting in the new style demands such talent that if you depicted one of the trees in this forest, a man who looked upon that painting could come here, and if he so desired, correctly select that tree from among the others.’”

Örnek (13)’te aktarımsal *-mİş* ve *Imİş* anlatım tekniği olarak kullanılır. Bunlar İngilizce çeviride şimdiki zaman veya geniş zamanla karşılanarak olaylara konuşucu tanık olmuş gibi anlatılır. Türkçede hikâye anlatımında aktarımsal *-mİş* ve *Imİş* kullanımı, konuşucuyla olay arasında bir mesafe oluşturarak önermesel bilgiyi konuşucudan uzaklaştırır. Çeviride konuşucuya başkası tarafından söylenmek suretiyle kuşaklar boyu aktarılageldiği örnek (14)’teki gibi *once upon a time* kalıbıyla verilir:

(14) *Bir zamanlar Herat’ın kuzeyindeki dağlardaki kalesinde nakşa ve resme meraklı bir genç han yaşamış. Haremdeki kadınlardan yalnızca birini severmiş bu han. Deli gibi sevdiği bu güzeller güzeli Tatar kızı da hana aşıkılmış. Sabahlara kadar terleye terleye öyle çok sevişirmiş ve öyle mutluymuşlar ki hayatları hep böyle sürsün isterlermiş.*

“**Once upon a time**, to the North of Herat, in a mountain castle, there lived a young Khan who was fascinated with illuminating and painting. This Khan loved only one of the women in his harem, and this striking Tatar woman, whom he loved madly, loved him in return. They engaged in such bouts of lovemaking, sweating until morning, and lived in such ecstasy that their only wish was to live eternally.”

(15) *Doğu memleketlerinin birinde nakışsever mutlu ve yaşlı bir padişah varmış, yeni evlendiği güzeller güzeli Çinli karısıyla çok mutlu yaşamış.*

“**Once upon a time** in a country in the East there was an elderly Sultan, a lover of illustrations, illuminations and miniatures, who lived happily with his Chinese wife of unsurpassed beauty.”

Örnek (14) ve (15)’te aktarım yoluyla edinilen ve sözlü kültür içinde değerlendirilebilecek bir anlatım görülür. Kanıtsalların kullanımını çeviri ile karşılaştırdığımızda çeviride bir *once upon a time* ile bir çerçeve oluşturularak anlatı yapılandırılır. Devamında geçmiş zaman kullanımı, kullanılan kalıp ifadeden dolayı anlam kaybına yol açmaz. Türkçede *bir zamanlar ... -mİş/Imİş* kullanımı sözlü kültüre ait kalıplaşmış bir kullanımdır. Başında yer alan kalıp ifade değişebilir ancak dil bilgisel kanıtsallar anlatıyı zamandan ve mekândan uzaklaştırmak için zorunludur. Anlatıya kalıp ifade ve dil bilgisel kanıtsalla başlama, zaman geçişi sağlama ve olayı olgusal dışı dünyada konumlandırma gibi işlevleri yerine getirir. Bu işaretleme yapıldıktan sonra ise anlatı farklı zaman-görünüş ekleriyle yapılandırılabilir.

Eserde tespit edilen az sayıda *-mİş-(I)mİş*, sınırsonrasılık ve kanıtsallığın birlikte kullanımı olarak çözümlenebilir (bk. Menz, 2000: 109). Bu kullanım, *-mİş*’in Türkçede tamamıyla bir kanıtsala gelişmediğini sınırsonrasılık için kullanımının da devam ettiğini gösterir. Çeviri olarak “as people say” önerilebilir (bk. Bulut, 2000:174).

(16) *Gerçi imza atmamışmış bu nakkaş, ama harika resminde atın burnuna ustaca bir kusur yerleştirmişmiş ki farkedilsin.*

“True, this miniaturist **hadn’t** signed his name, but in his splendid painting, he’d **apparently** included a masterful variation in the horse’s nostrils to distinguish the work”

Örnek (16)'da ilk kullanım uzak geçmiş (past perfect tense) olarak çevrilirken ikincisi "apparently" sözlüksel işaretleyicisiyle karşılanır. Örneğin alındığı bağlamda, iki yüzyıl önce yazılmış bir eserden aktarım yapılıır. Bu yapıda, *-miş* ile olayın kritik sınırı aşıldıktan sonra ya da olay tamamlandıktan sonra olayın gözlemlendiği anlamı yüklenir ve *İmiş* bu kişiden duyulduğunu kodlar.

### 3.3.1. Sözlü geleneğin aktarımı

İncelenen eserde *yaşarmış*, *dermiş* gibi geniş zamanla çekimlenmiş fiil ve kanıtsal kullanımı yaygın görülür. Bu yapı, Türkçede sözlü geleneğe ait masal, hikâye gibi anlatılarda alışılmıştır. Masallardaki kalıp ifadelerde yukarıda da belirtildiği gibi *İmiş* aktarımsallığı bildirmekle birlikte olayları zamandan ve mekândan uzaklaştırdığından<sup>4</sup> konuşur, kurgusal bir zaman ve mekân oluşturarak olayları bu alana yerleştirir. Türkçede *bir varmış bir yokmuş* ve Özbekçede *bir bar ekan bir yok ekan* karşılığı "once upon a time", Gagauzcada *bir vakitta varmış, bir vakitta yokmuş* karşılığı ise "ones upon a time, nonce upon a time" şeklinde verilir (bk. Menz, 2000: 109; Straughn, 2011: 80). Kanıtsallık çalışmalarında bu kalıp, kelime anlamlarına göre sözcük çevirisi yapılarak "there was and there was not" şeklinde *one be-NONFIRST not.be-NONFIRST* açıklamasıyla verilir (bk. Bulut, 2000: 161; Aikhenvald, 2004: 310-311). Dillerarası anlatılarda kullanılan kanıtsallığı değerlendiren Aikhenvald (2004: 311) Türkçedeki kalıbın geçmiş zamanla çevriminden hareketle kanıtsalı, zaman-görünüşle ilişkilendirerek ele alır. Ancak bu görüş, zaman-görünüşle ilişkili olmayıp yoruma dayalı bir görünüm sunar. Aktarımsal kullanımın öncesinde konuşucunun başkasından duymuş olma durumunu da içerdiği için bir geçmiş sezdirimi vardır.

Sözlü kültüre ait masallardaki kalıp ifade bir çerçeve şeklinde işlev görerek anlatının olgusal dünyada karşılığının olmadığını, konuşucu ile anlatı arasına mesafe koyarak konuşucunun kapsamsal anlamında ifadenin sorumluluğunu almadığını bildirir.

Örnek (14) ve (15)'in çevirisinde anlatının sözlü kültüre ait olduğu *once upon a time* ile işaretlenir. Ancak Türkçesinde *bir zamanlar* zarfı ve geniş zamanla kanıtsal kullanımı vardır. Bu nedenle iki örnek bu bölüme alınmamıştır. Örneklerde de görüldüğü gibi anlatının yapılandırılmasında sözlü tarih, hikâye ve masal türü anlatım tekniklerine başvurulur. Bu türler arasında (14) ve (15)'teki kullanımlar sözlü tarihle ilişkilendirilebilir. Örnek (17) ise masal anlatımını örneklendiren bir kalıp ifadeyle başlamaktadır:

(17) *Evvel zaman içinde, kalbur saman içinde, bir zamanlar bir payitahtın en büyük camilerinden birine, hadi diyelim ki adı Beyazıt Camii olsun, bir taşra şehrinde bir görgüsüz vaiz gelmiş. Adını belki saklamalı, mesela Husret Hoca demeli ona, ama başka ne yalan söylemeli, kalın kafalı bir vaizmiş bu adam. Ama kafasında ne kadar az çekirdek varsa dilinde de, maşallah, o kadar kudret varmış.*

"Once upon a time, long, long ago, in a faraway land, a brash cleric from a provincial town arrived at one of the largest mosques in a capital city; all right, let's call it the Bayazid Mosque. It'd be appropriate to withhold his name, so let's refer to him as "Husret Hoja." But why should I cover up anything more: This man was one bo-

neheaded cleric. He made up for the modesty of his intellect with the power of his tongue, God bless it.”

Eserde *evvel zaman içinde kalbur saman içinde* masal kalıbı (1) kez, buna karşılık *once upon a time* (7) kez kullanılmıştır. Kullanımlar genel olarak değerlendirildiğinde yazara özgü anlatıyı gerçeklikten uzaklaştıran ifadelerin aktarımında da bu kalıp ifadeye başvurulduğu görülür:

(18) *Her şeyin her şeyi tekrar ettiği ve bu yüzden yaşlanıp ölmek olmasa insanın zaman diye bir şeyin varolduğunu hiç farkedemediği ve âlemin de zaman hiç yokmuş gibi hep aynı hikâyeler ve resimlerle resmedildiği hem eski hem yeni bir zamanda, Fahir Şah'ın küçük ordusu, Selahattin Han'ın askerlerini, Semerkantlı Salim'in kısa tarihinde de anlattığı gibi, "perişan" etti.*

“**Once upon a time**, not so very long ago yet not so recently, everything imitated everything else, and thus, if not for aging and death, man would've never been the wiser about the passage of time. Yes, when the worldly realm was repeatedly presented through the same stories and pictures, as if time did not flow, Fahir Shah's small army routed Selahattin Khan's soldiers-as Salim of Samarkand's concise History attests.”

Örnek (18)'de yazar olgusalılık dışı dünyada bir zamana atıfta bulunmak için esere özgübir giriş kalıbı oluşturur. Buradaki kullanım farkı sözlü kültüre ait masallarda *evvel zaman içinde... Imİş/-mİş* görülürken, yazarın oluşturduğu olgusalılık dışı bildirimde eylem -DI ile çekimlenir. Bu durum, anlatıya gerçeklik katmak isteyen yazarın üslup özelliği olarak değerlendirilebilir. Çeviriye *once upon a time* kalıbının yerleştirilmesi, yazarın oluşturduğu ve anlatıya özgü giriş kalıbını İngilizcede geleneksel anlatım kalıbına taşımıştır. Bu kullanım bir taraftan anlaşılabilirliği kolaylaştırırken diğer taraftan çeviride yazarın üslup özelliklerinin kaybolduğunu gösterir.

### 3.4. Diğer kullanımlar

Sözlüksel kanıtsallık işaretleyicisi olarak eserde görünüşte karşılığı “apparently” kullanılmıştır. Güncel Türkçe Sözlük'te *görünüşte* zarfı, “Dıştan görüldüğüne göre, görünene inanmak gerekirse, görünene bakılırsa, zahiren” şeklinde tanımlanır. Ancak kullanım örneklerinde önermesel bilginin aktarıma dayandığını da bildirebilmektedir. Anlam değişikliğine uğrayarak sözlük birimin görsel alan için kullanılırken görsel olmayan bir anlam alanını kapsar hale geldiği açıktır. İngilizce karşılığı “apparently” ile ilgili incelemelerde de benzer bir anlam gelişiminden söz edilir. Chafe (1986) “it seems” ve “apparently” gibi kullanımların diğer alanlardan aktarımsallık bildirim için ödünç alındığını belirtir. Yine benzer şekilde İngilizcede -ly ile biten sözlüksel kanıtsalları ele alan Kemp (2018), *obviously, seemingly, clearly* kullanımlarını çıkarım ve varsayım olarak değerlendirirken *evidently* ve *apparently* kullanımlarını ayrı ayrı aktarım ve çıkarım olarak verir. İngilizcedeki işlevsel incelemelerde de ortaya konduğu gibi görsel algılamayla ilişkili sözlük birimlerin çıkarımsallığa gelişme eğilimi açıktır (Fransızca için bk. Rodríguez-Somolinos, 2017).

Aşağıda *görünüşte* ve *Imİş* ile işaretlenen aktarımsal ifadeler örneklendirilmiştir. Çevirilerinde ortak olarak “apparently” kullanılmıştır.

(19) **Görünüşte** bütün nakkaşhanenin ilgilendiği Surname için daha rahat çalışsınlar diyeydi bu.

“This **apparently** came about so they could work more comfortably on the Book of Festivities with which the entire workshop was involved.”

Örnek (19)’da aktarımsal bilgi için *görünüşte* ve buna karşılık “apparently” kullanılır. Sözlüksel işaretleyicilerin kullanımının çeviri için kolaylık sağladığı ve anlam kaybını önlediği söylenebilir. İkidilli konuşucularda yapılan deneysel çalışmada da benzer bir durum görülür (Tosun & Filipović, 2022: 746). Bu durum dil bilgisel kanıtsalların anlam içeriğinin daha zor anlaşılmasıyla ve iki dilin tipolojik farklılıklarıyla açıklanabilir. Burada *diye* kullanımı da kanıtsal anlamı yorumlamada önemlidir. Kanıtsallarla birlikte ifade “*bütün nakkaşhanenin ilgilendiği Surname için daha rahat çalışsınlar* deniyordu ve konuşucu bunu duydu” şeklinde okunabilir.

(20) *Kulak tırmalayan cırlak ve tiz bir sesi vardı. Elimdeki kabzası yakutlu ve kanlı hançerin kendisinin olduğunu, yeğeni Şevket’in anasıyla birlik olup evinden çaldığını söyledi. Bu da benim, gece evini basıp Şektire’yi kaçıran Kara’nın adamlarından olduğunu kanıtlıyormuş.*

“He had a shrill voice that clawed at one’s ears. He said that the bloody ruby-handled dagger in my hand belonged to him and that his nephew, Shevket, and Shekure had conspired to steal it from his house. This was **apparently** proof enough that I was one of Black’s men who raided his house at night to abduct Shekure.”

(21) *O zaman onun haklı, haksız, mantıksız isteklerine (nakkaş resmettiği metni ruhunda hissetmeliymiş) katılmak için buraya gelmiş, bir yaz akşamüstü kırlangıç sürüleri üzerimizde çılginca uçuşurken gösterişli bir havayla bana Fuzuli Divanı’ndan okuduğu mısraları sabırla dinlemiştim.*

“One summer evening back then, as a concession to his understandable but illogical desires-**apparently** a miniaturist ought to feel in his soul the text he’s illustrating-I came here and patiently listened to him pretentiously recite lines from Fuzuli’s collected works as flocks of swallows fluttered above us in a frenzy.”

Örnek (20) ve (21)’de *Imİş* ile işaretlenen aktarım “apparently” ile çevrilir. Örnek (20)’nin bağlamında kanıtsal aktarımsallık ulamında kullanımı *söyledi* ile doğrulanmaktadır. Ayrıca daha önce de belirtildiği gibi *Imİş*, *-yor* ile çekimlenmiş bir önermeye eklendiğinde genellikle aktarımsallık bildirmektedir (bk. Aksu-Koç & Slobin, 1986: 161). Örnek (21)’de de benzer şekilde parantez içinde “nakkaş resmettiği metni ruhunda hissetmeli” ifadesi dolaylılık altında aktarımsallıkla işaretlenir. İncelenen eserin çevirisinde de doğrulandığı gibi İngilizcede aktarımsallığı işaretlememe eğilimi görülür (Chafe, 1986: 269). Ancak eserin çevirisinde Türkçedeki dil bilgisel işaretleyici dikkate alınarak aktarımsal kanıtsallık için “apparently” kullanımı anlam kaybını önler.

## Sonuç

Edebî eserlerin çevirisinde kanıtsalların aktarımında sadece dil tipolojisi kaynaklı anlam kaybı olmaz, yazarın üslup özellikleri de tam olarak yansıtılamaz. Yazar, Türkçede aktarımsallığın yaygın kullanımı, sözlü kültür geleneğinde görülen kalıp ifadeler ve dilbilgisel işaretleyicileri kendi anlatım tekniklerine uyarlar. Ancak çeviriye bunlar yansıtılamaz, kullanılagelen standart karşılıklar verilir. Anlam kaybını önlemek amacıyla Türkçedeki dil bilgisel kanıtsallara eş değer olabilecek sözlüksel işaretleyiciler önerilebilir. Bu alandaki çalışmalarını da dikkate alarak *-mİş* ve *Imİş*'in çıkarımsal kullanımı için “apparently, seemingly, evidently, obviously”, aktarımsal kullanımı için ise “reportedly, allegedly, purportedly, supposedly” uygun olabilir.

Anlam kaybı özellikle aktarımsal kullanımlarda ortaya çıkar. Bu, İngilizcede aktarımsallığı işaretlememe eğilimiyle ilişkilendirilebilir. Bu tür ifadeler, genellikle kanıtsaldan önce yer alan görünüş-zaman işaretleyicisine göre çeviriye aktarılır. Geniş zaman ve *Imİş* kullanımları ise *çeviride geçmiş zaman ya da şimdiki zaman olarak verilir*. Aktarımsallığın çevirildiği kullanımlar için şu örnekler verilebilir: *I was told* “-yorlArmİş/-(I)rlArmİş”, “-ymİş”; *I have heard tell* “diye hikâye ederler”.

Türk masallarında anlatıyı olgusal dışı bir dünyada konumlandıran kalıp ifadeler *İngilizceye* “once upon a time” ile aktarılmıştır. Ancak yazarın esere özgü oluşturduğu benzer giriş kalıpları için de aynı kalıp ifadenin kullanımı anlaşılabilirliği artırırken yazarın üslup özelliklerinin çeviride kayba uğradığını gösterir.

Az sayıda örneği bulunan *-mİş-(I)mİş* kullanımı zamanla ilişkilendirilerek uzak geçmiş zaman (past perfect) olarak çevrilir. Bu yapının çevirisinde *Imİş* karşılığı *reportedly, allegedly* gibi zarflar ya da *as they say* gibi kullanımlar önerilebilir.

Sözlüksel işaretleyicilerin aktarımsallık için kullanımında “görünüşte” ve “apparently”nin birbirini karşılayacak şekilde benzer anlam alanlarına geliştikleri görülür: *görsel kanıt* > *işitsel* ve görsel kanıt. Bu nedenle aktarımsal ifadelerde birbirinin karşılığı olarak kullanımı uygun görünmektedir.

## Notlar

- 1 Geleceğe, geniş zamana ya da geçmişe atıfta bulunabilir.
- 2 Bu çalışmada konuşucunun bakış açısı, geniş anlamda konuşucunun kanıtsal seçimini ve kanıt erişimini kapsayacak şekilde kullanılmıştır. Kanıtsalların deiktik özelliklerinden dolayı konuşucu ve kanıt arasında zamansal ve mekânsal ilişki, konuşucunun kanıtsal kullanım kullanmaması ya da kanıtsallar arasındaki tercihi, öznellik ve konuşucunun bakış açısı olarak yorumlanmıştır.
- 3 Türkçede “anlaşılan” da genel olarak tümce başında yer alarak kanıtsallık bildirimini için kullanılır ancak derlemde bu işlevde kullanımına rastlanmamıştır.
- 4 Aikhenvald (2004: 310-311), bu kullanımı “bitmemişlik kanıtsalı” [= unfinished evidential] olarak verse de burada *İmiş* zamanla ilişkili değildir (bk. Mansuroğlu, 1953: 350; Csato 2000: 35). Kanıtsallığın deiktik özellikleri nedeniyle olayın geçmişte algılanması eğilimi vardır. Örneğin “Elma tatlıymış.” *miş* ile işaretlenmiştir. Elmanın tadının tecrübe edilmiş olması ya da başkasından duyulması söz konusudur fakat geçmişte olarak algılanması kanıtsalın yer ve zamanla ilişkisinden kaynaklanır.

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

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

**Contribution rates of authors to the article:** The authors in this article contributed to the 100% level of preparation of the study, data collection, and interpretation of the results and writing of the article.

**Yazarların makaleye katkı oranları:** Bu makaledeki yazarlar %100 düzeyinde çalışmanın hazırlanması, veri toplanması, sonuçların yorumlanması ve makalenin yazılması aşamalarına katkı sağlamıştır.

**Ethics committee approval:** The present study does not require any ethics committee approval.

**Etik komite onayı:** Çalışmada etik kurul iznine gerek yoktur.

**Financial support:** The study received no financial support from any institution or project.

**Finansal destek:** Çalışmada finansal destek alınmamıştır.

**Conflict of Interest:** The author declares no conflict of interest.

**Çıkar çatışması:** Çalışmada potansiyel çıkar çatışması bulunmamaktadır.

## Kaynakça

- Aikhenvald, A. (2004). *Evidentiality*. Oxford: University Press.
- Aikhenvald, A.Y. (2018). Evidentiality, the framework. (A. Y. Aikhenvald, Ed.) *The Oxford handbook of evidentiality içinde* (1-43). Oxford University Press.
- Aksu Koç, A., Slobin, D. I. (1986). Psychological account of the development and use of evidentials in Turkish (W. Chafe, J. Nichols, Ed.) *Evidentiality: The linguistic coding of epistemology. volume XX içinde* (159-167). Ablex Publishing Corporation.
- Blanco, M. P. (2020). Evidentials adjectives in English and Spanish journalistic opinion discourse. *Journal of Pragmatics*, Volume 170, 112-124.
- Bulut, C. (2000). Indirectivity in Kurmanji. (L. Johanson, B. Utas, Ed.) *Evidentials. Turkic, Iranian and neighbouring languages içinde* (147-184). Mouton de Gruyter.
- Chafe, W. (1986). Evidentiality in English conversation and academic writing. (W Chafe, J. Nichols, Ed.), *Evidentiality: The linguistic coding of epistemology, volume XX içinde* (261-272). Ablex Publishing Corporation.
- Csató, É. Á. (2000). Turkish miş and imişitems. Dimensions of a functional analysis. (L. Johanson, B. Utas, Ed.) *Evidentials. Turkic, Iranian and neighbouring languages içinde* (29-44). Mouton de Gruyter.
- Csató, É. Á. (2009). Rendering evidential meanings in Turkish and Swedish. (É. Á. Csató vd. Ed.) *Turcological letters to Bernt Brendemoen içinde* (77-86). Novus.
- Curnow, T. J. (2002). Types of interaction between evidentials and first-person subjects. *Anthropological Linguistics*, Vol. 44, 2, 178-196.
- Demir, N. (2012). Türkçede evidensiyellik. *bilig* 62, 97-118.
- Dwyer, A. (2000). Direct and indirect experience in Salar. (L. Johanson, B. Utas, Ed.) *Evidentials: Turkic, Iranian and neighbouring languages içinde* (45-60). Mouton de Gruyter.
- Ernst, T. (2007). On the role of semantics in a theory of adverb syntax. *Lingua* 117,1008-1033.
- Fetzer, A., Oishi, E. (2014). Evidentiality in discourse. *Intercultural Pragmatics*, 11(3), 321-332.
- Friedman, V. (2018). Where do evidentials come from?, (A. Y. Aikhenvald, Ed.), *The Oxford Handbook of Evidentiality içinde* (124-147). Oxford University Press.
- González, M., vd. (2017). Epistemic and evidential marking in discourse: Effects of register and debatability. *Lingua*, Volume 186-187, 68-87.
- Göksel, A. & Kerslake, C. (2005). *Turkish: A comprehensive grammar*. Routledge.
- Johanson, L. (1996). On Bulgarian and Turkic indirectives. (N. Boretzky, W. Enninger, T. Stolz Ed.). *Areale, Kontakte Dialekte, Sprache und ihre Dynamik in mehrsprachigen Situationen içinde* (84-94). Universitätsverlag Dr. N. Brockmeyer.
- Johanson, L. (1998). Zum Kontakteinfluss türkischer Indirektive. (N. Demir, E. Taube, Ed.) *Turkologie heute-Tradition und Perspektive: Materialien der dritten Deutschen Turkologen Konferenz içinde* (141-150). Harrassowitz.
- Johanson, L. (2000). Turkic indirectives. (L. Johanson, B. Utas, Ed.) *Evidentials: Turkic, Iranian and neighbouring languages içinde* (61-87). Mouton de Gruyter.
- Johanson, L. (2002). *Structural factors in Turkic language contacts*. Curzon.
- Johanson, L. (2003). Evidentiality in Turkic. (A. Y. Aikhenvald, R. M. W. Dixon, Ed.) *Studies in evidentiality içinde* (273-290). Benjamins.



- Johanson, L. (2018). Turkic indirectivity. (A. Y. Aikhenvald, Ed.) *The Oxford handbook of evidentiality* içinde (511-525). University Press.
- Kemp, L. (2018). English evidential *-ly* adverbs in main clauses: A functional approach. *Open Linguistics*, 4(1), 743-761.
- Kozintseva, N. (2000). Perfect forms as a means of expressing evidentiality in modern eastern Armenian. (L. Johanson, B. Utas, Ed.) *Evidentials: Turkic, Iranian and neighbouring languages* içinde (401-418). De Gruyter Mouton.
- Lazard, G. (2001). On the grammaticalization of evidentiality. *Journal of Pragmatics* 33, 359-367.
- Mansuroğlu, M. (1953). -miş ekinin fonksiyonları. (O. Turan vd. Ed.) *Fuat Köprülü Armağanı* içinde (345-350). Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi.
- Matthews, G. (1965). *Hidatsa syntax*. Mouton de Gruyter.
- Menz, Astrid (2000). Indirectivity in Gagauz. (L. Johanson, B. Utas, Ed.) *Evidentials. Turkic, Iranian and neighbouring languages* içinde (103-114). Mouton de Gruyter.
- Nuckolls, J., Michael, L., (2012). Intraduction: Evidentials and evidential strategies in interactional and socio-cultural contexts. *Pragmatics and Society* 3/2, 181-188.
- Palmer, F. R. (2001). *Mood and modality*. Cambridge University Press.
- Plungian, V. A. (2001). The place of evidentiality within the universal grammatical space. *Journal of Pragmatics* 33, 349-357.
- Rentzsch, J. (2010). Why Turkic DI is not [+PAST]. (M. Kappler, M. Kirchner, P. Zieme, Ed.) *TransTurkic studies. Festschrift in honour of Marcel Erdal* içinde (267-279). Türk Dilleri Araştırmaları Dizisi.
- Rodríguez-Somolinos, A. (2017). From visual perception to inference in the French evidential markers *il m'est avis que*, *apparemment*, and *il paraît que*. *Journal of Historical Linguistics* 7:1-2, 111-133.
- Slobin, Dan I., Aksu, A. A. (1982). Tense, aspect and modality in the use of the Turkish evidential. (P. J. Hopper, Ed.) *Tense-aspect, between semantics & pragmatics* içinde (185-200). John Benjamin.
- Söderqvist, E. B. (2020). Evidentiality in gendered styles in spoken English. *ICAME Journal*, 44 (1), 5-35.
- Straughn, C. A. (2011). *Evidentiality in Uzbek and Kazakh* [Yayımlanmamış doktora tezi]. The University of Chicago.
- Tekin, T. (1968). *A grammar of Orkhon Turkic*. Mouton & Co., The Hague.
- Tietze, A. (2021). *Tarihi ve etimolojik Türkiye Türkçesi lugati*, 2. cilt. (E. Yılmaz, N. Demir, Ed.). TÜBA.
- Tosun, S., Filipović, L. (2022). Lost in translation, apparently: Bilingual language processing of evidentiality in a Turkish-English translation and judgment task. *Bilingualism: Language and Cognition*, 25 (5), 739-754.
- Tournadre, N., Lapolla, R.J. (2014). Towards a new approach to evidentiality: Issues and directions for research. *Linguistics of the Tibeto-Burman area*, 37, 240-263.
- Üzüm, M. (2022). Birinci kişi katılımı bağlamında Mehmet Âkif Ersoy'un eserlerinde kanıtsallığın görünümü. *ODÜ Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi, Yüreklere Akif, Dillerde Hürriyet Özel Sayısı*, 73-90.
- Üzüm, M. (2023). The development and functions of the inferential marker *chog'i* in Uzbek. *Acta Linguistica Academica*, 70 (1), 109-138.



- Üzüm, M., Gökter Gençler, B. (2021). Türkçede belirteçlerin işlevleri ve sözlük tanımları: özetle, basitçe, açıkçası, açıkça. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, 5 (4), 2757-2779.
- van der Auwera, J., Plungian, V. A. (1998). Modality's semantic map. *Linguistic Typology* 2, 79-124.
- Willet, Thomas (1988). A cross-linguistic survey of the grammaticization of evidentiality. *Studies in Language* 12, 51-97.
- Yıldırım, F. (2018). *Bayırbucak Türkmen ağzı*. Karahan Kitabevi.
- Zymner, R. (2020). Evidentiality in linguistics and rhetoric. (M. Fludernik, M. Ryan, Ed.) *Narrative factuality: A handbook* içinde (287-294). De Gruyter.



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



# Kitâb-ı Dedem Korkut Anlatılarını Anaerkil Düzen Temelinde Okumak

Reading The Kitâb-ı Dedem Qorqut Narratives on the Basis  
of Matriarchal Social Order

**Mehmet Aça\***

## Öz

Bu çalışmamda, sosyal ve kültürel antropologları geçmişten beri meşgul eden anaerkillik kuramı sorunsalıyla “Kitâb-ı Dedem Korkut” anlatılarının anaerkil düzen temelinde okunup okunamayacağı sorununa odaklandım. Anaerkilliğe yaklaşımımın temelinde, Heide Goettner-Abendroth’un anaerkillikle ilgili görüşleri yer almıştır. Çalışmamda, “Kitâb-ı Dedem Korkut”un girişinde betimlenen dört kadın tipiyle diğer bazı öne çıkan kadınları (Dirse Han’ın isimsiz eşi, Banu Çiçek ve Selcen Hatun), Heide Goettner-Abendroth’un görüşlerinden de yola çıkarak anaerkil düzen temelinde yorumlamaya çalıştım. “Kitâb-ı Dedem Korkut”un anaerkil toplum yapısından ataerkil toplum yapısına geçişin göstergesi olan önemli anlatımlara yer verdiğini gözler önüne serdim. Anlatılardaki kadınları sadece iyi birer sevgili, eş ve anne; sadık, namuslu ve gerektiğinde sevdikleri için her şeyi göze alabilen savaşçı kadınlar olarak ele almanın doğru olmadığı sonucuna ulaştım. Böyle bir yaklaşım, kitaptaki olayların merkezindeki Oğuz toplumunun yaşadığı sosyal, ekonomik,

Geliş tarihi (Received): 2-01-2023 - Kabul tarihi (Accepted): 02-07-2023

\* Prof. Dr., Marmara Üniversitesi İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi İstanbul / Marmara University Faculty of Humanities and Social Sciences Istanbul. mehmet.aca@marmara.edu.tr. ORCID ID 0000-0003-3132-4086

kültürel, siyasal ve inançsal değişim ve dönüşümleri görmezden gelmek anlamına gelmektedir. Bu değişim ve dönüşümün neden olduğu zihniyet değişiminin izlerini, kitabın girişindeki dört kadın tipiyle ilgili anlatılardan başlayarak görmek mümkündür. Göçebe savaşçının yerleşik hayata geçişiyle İslam'ın iyiden iyiye kök salmaya başlaması, kadının daha çok ev ve ev işi odaklı bir şekilde algılanmasına yol açmıştır. Geçmişin gerektiğinde erkeğin konumunu ve rolünü üslenebilen kadını, bütün İslam referanslı uyarılama çabalarına rağmen geçmişte kalmıştır. Ulaştığım bir diğer sonuç da “Kitâb-ı Dedem Korkut”ta, ataerkil toplum yapısına direnebilen tek kadın kahramanın, Dirse Han'ın isimsiz eşinin olduğu görüşüdür.

**Anahtar sözcükler:** *Dedem Korkut anlatıları, anaerki, kadın, toplumsal cinsiyet, iktidar*

### Abstract

In this my study, I focus on the question of how “Kitâb-ı Dedem Korkut” narratives can be analyzed based on the concept of matriarchy and the problem of the matriarchy theory, which social and cultural anthropologists have been examining since the past. Heide Goettner-Abendroth's views on matriarchy were at the core of my approach to matriarchy. In this study, four woman types, depicted in the introduction of “Kitâb-ı Dedem Korkut” are, other characters from the same source as Dirse Han's unnamed wife, Banu Çiçek and Selcen Hatun, were analyzed to establish a commentary based on the matriarchal structure views of Heide Goettner-Abendroth. The study contains various excerpts from the narrative within the text which serve as indicators of the transition from the matriarchal social structure to a patriarchal one, as seen in the “Kitâb-ı Dedem Korkut”. Not only are the women in these narratives' good lovers, wives and mothers, but they are also loyal, honest and willing to risk everything for their loved ones when necessary, which led me to draw the conclusion that it is not correct to consider them as warrior women. An approach opposite to this result would suggest ignoring the social, economic, cultural, political, and religious changes and transformations experienced by the Oghuz society at the center of the events in the book. It is possible to see the traces of mentality changes caused by this change and transformation in the narratives of these four types of women. The nomadic and warrior peoples, who transitioned into a life of permanent settlement along with the spread of Islam, have caused women to be perceived alongside the notions related with inhabitancy and housework. Women, who could and would take on the role and status of their male counterparts when needed, have become a representation of the past due to many attempts of Islamic adaptation. Another conclusion I have reached is that in the “Kitâb-ı Dedem Korkut”, the unnamed wife of Dirse Han was the only heroine who could resist the patriarchal structure of society.

**Keywords:** *Dede Qorqut narratives, matriarchy, woman, gender, power*

### Extended summary

Matriarchy, which is generally described as a myth of the field by anthropologists, has always remained a theory devoid of concrete evidence against patriarchy. Bachofen's social

development theory, dated back to 1861, which states that the first period of evolutionist-oriented history was matriarchal and emphasized a human development in which female leaders were replaced by male ones, was met with skepticism. Many anthropologists have pointed out that there is no convincing evidence to support the existence of “women-dominated societies”. According to Heide Goettner-Abendroth, who focuses on the theory of matriarchy, which is generally described as a “myth” without concrete evidence by male researchers, matriarchy is not the way women rule over men, or the inversion of patriarchy. According to her, matriarchal societies are without exception gender-equal and in most cases completely egalitarian societies where hierarchies, classes, and gender domination are not known to them. Also, these societies have fixed their domination or control mechanisms only with specific instructions and codes. Equality in the matriarchy does not simply mean leveling differences. Natural differences between the sexes and generations are respected and honored. However, these differences do not lead to hierarchies as seen in the patriarchy. The different sexes and generations each have their own value and dignity and are interdependent through a system of complementary activities. Matriarchies are societies in which great care is taken to strike a balance and where complementary equality is achieved. This applies to the balance between the sexes and generations, and between humans and nature. In this study, I focused on the issue of matriarchy theory, which has occupied social and cultural anthropologists since the past, and whether the narratives of “Kitâb-ı Dedem Korkut” can be read based on the notion of matriarchy. Heide Goettner-Abendroth’s views on matriarchy were at the core of my approaches. In my work, I tried to interpret the four types of women described in the introduction of “Kitâb-ı Dedem Korkut”, Dirse Han’s unnamed wife, Banu Çiçek and Selcen Hatun, based on matriarchal order and the views of Heide Goettner-Abendroth. I have set forth that the “Kitâb-ı Dedem Korkut” offers important narratives that are indicative of the transition from the matriarchal social structure to the patriarchal societal structure. The women in the “Kitâb-ı Dedem Korkut” narratives are only good lovers, wives, and mothers; hence, I showed that treating women as warriors who are loyal, honest and willing to risk everything for their loved ones when necessary means ignoring the social, economic, cultural, political and religious changes, and transformations experienced by the Oghuz society central to the events in the book. It is possible to see the traces of the change in mentality caused by this transformational change, starting with the narratives about the four types of women at the beginning of the book. With the transition of the nomadic warrior to a settled life, Islam started to take root, causing women to be perceived as more as house and housework oriented. Women of the past, who would assume the position and role of the man when necessary, are a thing of the past despite all efforts to adapt it with Islamic references. Dedem Qorqut and the ozan (poet) associated the woman, whom they described as the pillar of the house, with the Prophet Muhammad’s wife Ayşe and his daughter Fatima. This is an example of the efforts of nomadic Turks and Mongols to adapt the perception of women to the new social structure shaped by Islam and settled life. This adaptation effort of Dedem Qorqut and the poet proved fruitless in the face of Islam and the patriarchal settled society. Another conclusion I reached is that the only heroine who can resist the patriarchal social structure in “Kitâb-ı Dedem Korkut” is the unnamed wife of Dirse Han. Banu Çiçek, who was brave and

sociable enough to test the man she will marry with Selcen Hatun, who we can describe as an “Amazon woman”, with a focus on strength and skill, could not resist the patriarchy that started to shape the Oghuz society and turned into passive women devoid of will, power and might. It is also possible to see the effects of the patriarchal social structure, which began to dominate, through some male heroes. In “Kitab-ı Dedem Korkut”, the message that such women should be abandoned is given through Kan Turalı and Bamsı Beyrek, who seek the characteristics of warrior and bravery in the women they want to marry. Such women will be able to dominate over men with their courage, dexterity, and combativeness. This will prevent them from obeying men at the desired level. Men should no longer prefer such women to fully demonstrate their authority in the family and society. For the patriarchal social structure to take root and be sustained, heroic women like Selcen Hatun and Banu Çiçek, who have willpower and skill, must transfer all these characteristics to men and turn into good wives. In Islam, the settled society and the basic belief system that shapes it, the woman should stand behind the man, not in front of or next to him. Like Dirse Han’s unnamed wife, women who represent reason, will, loving authority, balance and reconciliation, and women who host foreign guests when there is no husband at home, are the women of nomadic Turkish and Mongolian societies that should be left in the past. The ideal woman of the settled Muslim Oghuz is the one who can sit at home and watch the path of her man for sixteen years. The ideal woman is a woman who consents to her destiny and acts according to the values and norms of the society shaped by men. She is a woman who knows how to be a devoted wife and a good mother. All of these examples and identifications show that the narratives in “Kitab-ı Dedem Korkut” can be reinterpreted with new perspectives. This situation makes us think that the narratives in the book in question do not always have a single meaning, but can also have double or multiple meanings. At this point, the task of researchers is to approach such narratives with an interdisciplinary approach and to comment on the layers of meaning.

## Giriş

Bu makalede, sosyal bilimcilerin 19. yüzyıldan bu yana gündeminde olan anaerkillik sorunlarını ana hatlarıyla irdeledikten sonra “Kitab-ı Dedem Korkut” anlatılarının anaerkillik düzen temelinde okunup okunamayacağı konusuna odaklanmaya çalışacağım. Antropologlar tarafından genellikle alanın bir miti olarak nitelendirilen anaerkillik, ataerkillik karşısında hep somut kanıtlardan yoksun bir teori olarak kalmıştır. J. J. Bachofen’in, evrimci yaklaşım odaklı tarihin ilk döneminin anaerkillik olduğunu belirten ve aynı zamanda kadın liderlerin erkek olanlarla yer değiştirdiği bir insanlık gelişimini de vurgulayan 1861 tarihli toplumsal gelişim kuramı<sup>1</sup>, kuşkuyla karşılanmış, çok sayıda antropolog “kadınların erkekler üzerinde baskın olduğu toplumların” varlığını destekleyebilecek ikna edici hiçbir kanıt bulunamadığına dikkat çekmiştir. J. F. McLennan, L. H. Morgan, F. Engels, E. B. Tylor ve E. Westermarck gibi isimleri derinden etkileyen anaerkillik kuramını kanıtlayan herhangi bir kanıt bulunmadığını ileri süren antropologlar arasında T. H. Eriksen, F. S. Nielsen (Eriksen ve Nielsen, 2012: 40-41, 192) gibi çok sayıda erkek akademisyenin yanı sıra, J. Bamberger (Bamberger, 1974), M. Z. Rosaldo (Rosaldo, 1974) ve P. Webster (Webster, 2014) gibi kadın akademisyenler de yer almıştır.

Özellikle de erkek araştırmacılar tarafından somut kanıtlardan yoksun bir “mit” olarak nitelendirilen anaerki kuramı üzerinde duran bir diğer önemli isim ise H. Goettner-Abendroth’tur. Goettner-Abendroth, “Matriarchies as Societies of Peace: Re-Thinking Matriarchy” (2008) adlı makalesinde<sup>2</sup>, ataerki olmayan toplumları geçmişte var olanlar ve bir dereceye kadar hâlâ aramızda olanlar olarak nitelendirir. Ona göre bu örüntüler, kadınların bir şekilde erkekleri yönettiği fikri, yani ataerkilliğin tersine çevrilmesi değildir. Ona göre anaerki toplumlar istisnasız cinsiyet eşitliğine sahip ve çoğu durumda tamamen eşitlikçi toplumdur. Hiyerarşiler, sınıflar ve cinsiyet tahakkümleri onlar tarafından da bilinmemektedir. Onlar tahakkümsüz toplumlar olmakla birlikte, tahakküm ya da kontrol mekanizmaları, ancak belirli yönergeler ve kodlar tarafından sabitlenmiştir. Anaerkillikte eşitlik, yalnızca farklılıkların aynı seviyeye getirilmesi anlamına gelmez. Cinsiyetler ve nesiller arasındaki doğal farklılıklara saygı duyulur ve onurlandırılır. Ancak farklılıklar ataerkillikte olduğu gibi hiyerarşilere yol açmaz. Farklı cinsiyet ve kuşakların her birinin kendi değeri ve saygınlığı vardır ve birbirini tamamlayan bir faaliyetler sistemi aracılığıyla birbirlerine bağımlıdır. Bunu toplumun tüm seviyelerinde görebiliriz. Anaerkillikler, bir denge sağlamaya büyük özen gösterilen, tamamlayıcı eşitliğin sağlandığı toplumdur. Bu, cinsiyetlerle nesiller arasındaki ve insanlarla doğa arasındaki denge için geçerlidir. Bu durum, barışçıl bir tavır yaratır (Goettner-Abendroth, 2008: 49). Anaerki toplumun derin yapısını ekonomik, sosyal, siyasi ve kültürel düzeylerde çarpıcı bir şekilde ele alan Goettner-Abendroth’un bu yazısı, anaerkilliği, kadınların bir şekilde erkekleri yönettiği fikri, başka bir deyişle ataerkilliğin tersine çevrilmesi bağlamında ele alan ya da takdim eden yaklaşımları ciddi anlamda sarsmaktadır.<sup>3</sup>

Goettner-Abendroth’un anaerkillik yaklaşımı, günümüze kadar içeriği, anlatıların isimlendirilmeleri, anlatılardaki olayların merkezinde erkek kahramanların yer almaları ve en önemlisi de Oğuz toplum yapısının ataerki bir görünüm sergilemesinden dolayı ataerki toplum ve erkek kahraman odaklı bir şekilde ele alınıp yorumlanan<sup>4</sup> “Kitâb-ı Dedem Korkut” anlatılarını, -hiç değilse bu anlatılardan bazılarını- anaerkillik açısından ele alıp yorumlamayı mümkün kılmaktadır. Aşağıda, “Kitâb-ı Dedem Korkut” anlatılarını, kitabın Dresden yazmasındaki mukaddimede “ivün tayağı”, Vatikan yazmasındaki mukaddimede ise “ev yapan sulb” (sulb: soy) olarak nitelendirilen kadın tipiyle Dirse Han’ın isimsiz eşi, Banu Çiçek ve Selcen Hatun’dan yola çıkarak ve Goettner-Abendroth’un anaerkillik yaklaşımından da yararlanarak anaerki toplum düzeni temelinde yorumlamaya çalışacağım.

### **1. Er adam evde yok iken yazıdan yabandan gelen “udlu/odlu” konuyu ağırlayan kadın: “İvün tayağı” / “ev yapan sulb”**

“Kitâb-ı Dedem Korkut”un hem Dresden hem Vatikan yazmasında, anlatılara geçilmeden önce Dede Korkut tanıtılmış, ardından da onun ağzından söylenen atasözü kabilinden sözlere (‘soylama’lara) yer verilmiştir. Yazmalarda bu kısımlar için “mukaddime” ibaresine yer verilmemişse de M. Ergin (2004) bu kısımları “mukaddime” ve “giriş”, O. Ş. Gökyay (2007) “giriş”, S. Tezcan ve H. Boeschoten (2001) ise “başlangıç” olarak adlandırmıştır. Oğuzların inançlarını, dünya görüşlerini, geleneksel bilgilerini, hayat ve olaylar karşısındaki tutumlarını ve deneyimlerini yansıtan bu mukaddime kısmındaki soylamalardaki iletilerin ki-

taptaki anlatılara da yansıdığı ifade edilmiştir. Bu mukaddimenin yazmalara sonradan eklenmediğini kaydedenler olduğu gibi, Dede Korkut'un ağzından söylenen soylamalardaki iletilerle üslubu öne çıkararak sonradan eklenmediği görüşünü ileri sürenler de olmuştur (Pehlivan, 2015: 278). Söz konusu kısmın sonradan eklenmediği görüşü, çeşitli sorunları da içermektedir. Özellikle de Dede Korkut'a dillendirilen kıyamete kadar sürecek iktidar söylemiyle Kayı ilişkisi, Kayı için ozana yaptırılan Osmanoğulları açıklaması ve dört kadından üçünün anlatılarda yer almaması gibi hususlar, söz konusu kısmın bir bütün halinde sonradan eklenmediyse bile dönemin siyasî yapısına ve giderek belirginleşen ataerkil toplum dokusuna bağlı yeni eklemelere maruz kalmış olabileceğini düşündürmektedir.

Dresden ve Vatikan yazmalarındaki mukaddime kısımlarında dört türlü kadından söz edilmiştir. Kadınları dört gruba ayırarak betimleyen kişi, Dresden yazmasında "ozan" iken Vatikan yazmasında "Dede Korkut"tur. Bu dört tür kadın Dresden yazmasında "solduran sop/solduran solb", "tolduran top/tolduran tob", "ivüñ tayağı/evüñ tayağı" ve "niçe söyler-isen bayağı/neçe söylerisen bayağı" (Tezcan ve Boeschoten, 2001: 32-34; Ergin, 2004: 76-77; Gökyay, 2007: 22-23; ), Vatikan yazmasında ise "ev yapan sulp", "solduran sop", "tulduran top/toldurum tob" ve "neçe söylerseñ bayağı" (Tezcan ve Boeschoten, 2001: 199-200; Kaçalın, 2006: 29-30) olarak adlandırılmıştır. Ev ve aile odaklı bir şekilde ele alınan ve Selcen Hatun, Banu Çiçek gibi kadın kahramanlardan farklı bir konuma yerleştirilen bu kadınlardan biri övülmüş, diğer üçü ise yerilmiştir. Öncelikle "ozan" ile Dede Korkut'un bu kadınlara ilgili betimlemelerini kısaca özetleyeceğim. Dresden yazmasında "ozan", Vatikan yazmasında ise "Dede Korkut, "solduran sop/solduran solb"u sabah erkenden yatağından kalkan, elini yüzünü yıkamadan dokuz bazlamayla bir külek/küvlek (bakraç) yağurdu tıka basa yemesine rağmen ellerini böğrüne koyup koca evinde karnının doymadığından, yüzünün gülmediğinden, doğru dürüst giysi sahibi olmadığından şikâyet eden, kocasının ölmesini gözleyip başka bir kocaya daha vararak her muradına ermeyi uman bir kadın tipi olarak betimlemiş ve bu tür kadınların bebeklerinin doğmamasını, Hanlar Hanı Bayındır Han'ın ocağına böylesi kadınların gelmemesini temenni etmiştir (Tezcan ve Boeschoten, 2001: 33; Ergin, 2004: 76; Gökyay, 2007: 22; Kaçalın, 2006: 29). "Tolduran top/tolduran tob/tulduran top/toldurum tob", yatağından tepinerek kalkan, elini yüzünü yıkamadan obanın o ucundan bu ucuna koşturarak dedikodu yapan, öğleye kadar gezip öğleden sonra evine gelen, yokluğunda evi köpekle dana tarafından tavuk kümesine döndürülen ve bu durumun sorumlusu olarak da komşularını gören kadındır. "Ozan" ile "Dede Korkut"a göre bu tür kadınların da bebeği olmamalı, Bayındır Han'ın ocağına böylesi kadınlar gelmemelidir (Tezcan ve Boeschoten, 2001: 33; Ergin, 2004: 76-77; Gökyay, 2007: 22; Kaçalın, 2006: 29). "Niçe söyler-isen bayağı/neçe söylerisen bayağı" kadın, öte yazıdan yabandan bir odlu/udlu konuk geldiğinde kocası ona "kalk yemek hazırlayıp getir, biz de yiyelim konuk da yesin" dediğinde konuğun yanında evde un ve elek olmadığını, devenin değirmeden gelmediğini, ne gelirse kendi sağrısına gelmesini söyleyen; elini kalçasın vurup arkasını kocasına dönen, bin söylense birini dahi kulağına koymayan kadındır. "Ozan" ile "Dede Korkut"a göre bu kadının soyu, Nuh Peygamberin eşeğinden gelmektedir. Tanrı, hanı bu tür kadınlardan korumalı, onun ocağına bu tür kadınlar gelmemelidir (Tezcan ve Boeschoten, 2001: 34, 200; Ergin, 2004: 77; Gökyay, 2007: 23; Kaçalın, 2006: 30). Bu üç kadından ilki gözü doymaz ve nankör, ikincisi



evine bakmayan ve dedikoducu, üçüncüsü ise arsız, yabancı yanında erkeğini küçük düşüren, konuğa yemek çıkarmayan kadın olarak nitelendirilmiştir.

“Ozan” ile “Dede Korkut”un bu dört kadın arasında tek olumladığı kadın, Dresden yazmasında “ivün tayağı/evün tayağı”, Vatikan yazmasında ise “ev yapan sulp” olarak adlandırılan kadındır. Bu kadın tipi, yazıdan yabandan eve bir konuk (Vatikan yazmasında “odlu/udlu konuk”) geldiğinde kocası evde yoksa konuğu yedirip içirerek ağırlayan kadındır. “Ozan” ile “Dede Korkut”a göre bu kadın Ayişe ve Fatma soyundandır. Bunun gibi kadınların bebekleri doğmalı, hanın ocağına bu tür kadın gelmelidir (Tezcan ve Boeschoten, 2001: 32, 299; Ergin, 2004: 76; Gökyay, 2007: 22; Kaçalın, 2006: 29). Yazıdan yabandan gelen konuğun sıfatı olan “odlu/udlu”, Ergin (1997: 300) ve Gökyay (2007: 425) tarafından “mahcup, utangaç, edepli”, Kaçalın (2006: 328) tarafından ise “mahrem, namahrem” olarak anlandırılmıştır. Odlu ya da udlu kelimesi hangi anlama gelirse gelsin (Dresen yazmasında yazıdan yabandan gelen konukta odlu/udlu sıfatına yer verilmemiştir), burada asıl dikkati çeken şey, yazıdan yabandan gelebilecek konukların genellikle erkek olması ve “ivün tayağı/evün tayağı” ya da “ev yapan sulp” olarak nitelendirilen kadının bu konuğu kocası evde yok iken ağırlaması, yedirip içirmesidir. “Ozan” ile “Dede Korkut”un, kocası evde yok iken yazıdan yabandan gelen konuğu (“er adam ivde olmasa” ibaresi, bu konuğun erkek olacağı düşüncesini pekiştirmektedir) yedirip içirerek ağırlayan kadını Ayişe ve Fatma soyundandır diye nitelendirmesi, eski Türk (M. Kaplan’ın deyimıyla “göçebe Türk”) hayatında normal kabul edilen bir kadının kocası evde yokken yazıdan yabandan gelen konuğu konuklaması davranışını, Hz. Peygamberin eşi ve kızı üzerinden yeni inanç sistemiyle yeni yerleşik toplum hayatına, ev ve ev işi odaklı bir şekilde uyarılma çabasının bir ürünü olmalıdır. Kadının kocası evde yokken böyle bir tutumu sergileyebilmesini ve bundan dolayı da herhangi bir yaptırımla karşılaşmamasını, göçebe Türk toplumundaki anaerkilliğin yansımalarından biri olarak düşünebiliriz. Buradaki anaerkillik, Goettner-Abendroth’un ifadesiyle, cinsiyetler ve nesiller arasındaki doğal farklılıkların saygıyla karşılanıp onurlandırıldığı, cinsiyet farklılıklarının hiyerarşilere yol açmadığı, farklı cinsiyet ve kuşakların her birinin kendi değerinin ve saygınlığının olduğu, farklı cinsiyetlerin birbirini tamamlayan bir faaliyetler sistemi aracılığıyla birbirlerine bağımlı kılındığı (Goettner-Abendroth, 2008: 49), hatta zorunlu durumlarda cinsiyet rollerinin değiştirilebildiği bir anaerkilliktir.

“Ozan” ile “Dede Korkut”un “ivün tayağı/evün tayağı” ya da “ev yapan sulp” olarak nitelendirdikleri kadını yeni inanç sistemiyle yeni toplum yapısına Ayişe ve Fatma üzerinden ev ve ev işi odaklı bir şekilde uyarılma çabaları, Kaplan’ın da dikkat çektiği gibi, zamanla yerleşik ve tarımcı bir toplum yapısına bürünen ve Sünni İslam’ı benimseyen Türkler arasında bir sonuç vermemiştir. Anadolu’nun pek çok yerinde kadınlar hâlâ, evde yalnızken kapılarına gelen erkeklerin yabancı erkekler olmadığını komşularına, gelen akraba erkeklere kapıda yüksek sesle “hoş geldin abi, hoş geldin kardeşim, hoş geldin babacağım, hoş geldin amca” diye seslenerek bildirme zorunluluğu hissede bilmektedirler. “Ozan” ile “Dede Korkut”un olumladığı kadın tipi, devreye sokulan Ayişe ve Fatma gibi kutsal kabul edilen kadınlara rağmen varlığını Sünni İslam’ın egemen olduğu yerleşik toplum hayatında sürdürmemiş; geriye, erkekleri zor durumda bıraktıkları kadar onların kendilerini haklı, daha iyi ve daha üstün hissetmelerini de sağlayan, eril tahakküm için “haklı” nedenler sunan diğer kadın tipleri kalmıştır. “Ozan” ile “Dede



Korkut'un bebeklerinin doğmamasını ve hanın (hanın şahsında bütün erkeklerin) evine kadın olarak gelmemelerini diledikleri bu üç kadın tipiyle ilgili algı, sadece Kitâb-ı Dedem Korkut'un mukaddimesinde değil, ilerleyen yüzyıllarda da sözlü gelenekte ifadesini bulmuştur. Üç kadın tipiyle ilgili bu algı, sadece erkekler tarafından değil, geleneksel toplum hayatının eril tahakkümünü toplumsal cinsiyeti inşa etme anlayış ve yöntemlerine bağlı bir şekilde kendiliğinden benimseyen kadınlar tarafından da "doğru" ya da "yerinde bir görüş" olarak dillendirilmiştir. Bu konu üzerinde biraz aşağıda tekrar duracağım.

Kitâb-ı Dedem Korkut'taki kadınları ele aldığı bir yazısında Kaplan, mukaddimedeki kadınla ilgili olumsuz algının ortaya çıkışını, beslenme tarzıyla yiyecek sıkıntısı çekilen bir döneme bağlar. Kaplan'a göre mukaddimedeki bu dört kadın betimlemesi, "halis göçebe" Türklere ait değildir; asıl Dede Korkut hikâyelerinde kadının en büyük meziyetinin kahramanlık ve annelik duygusu olduğu halde, bu kısımda kadın misafirperverlik ve ev işi bağlamında değerlendirilmiştir. Kaplan, göçebe toplumlarla yerleşik tarımcı toplumlar arasındaki farkı, ahlaki ve içtimai değerlerle kadın algısı bağlamında ortaya koyar. Ona göre ahlaki ve içtimai değerlerdeki değişimle beslenme tarzındaki değişim arasında doğrudan bir ilişki söz konusudur. Kaplan'a göre bu, bir medeniyet değişmesi olarak izah edilmelidir. Ana besin kaynağı evcil hayvan ve av etlerinden ibaret olan göçebe medeniyetle tarımsal ürünlerle beslenen köy medeniyeti arasında, ahlaki ve içtimai değerler bakımından da birçok fark vardır ve "niçe söyler-isen bayağı/neçe söylerisen bayağı" olarak nitelendirilen kadınla ilgili sözler, toprak mahsulleri medeniyetine geçildiğinde kadın telakkisinin bütünüyle değiştiğini göstermektedir (Kaplan, 1951: 111-112).

Görüşlerini mukaddimedede olumsuzlanan kadınlar üzerinden ortaya koyan Kaplan, evde er kişi olmadığı halde misafire yemek çıkardığı için iyi kadın olarak nitelendirildiğini söylediği "ivün tayağı/evün tayağı" ya da "ev yapan sulp" üzerinde durmamıştır. Mukaddimedeki kadın telakkilerini beslenme tarzındaki değişim ve tarım toplumuyla ilişkilendirerek izah eden Kaplan'ın bu yorumu, mukaddime kısmının kitaba, "asıl Dede Korkut hikâyeleri"nden bağımsız bir şekilde sonradan eklendiği kanaatine sahip olduğunu düşündürmektedir. Ona göre "asıl Dede Korkut hikâyeleri"ndeki kadının en büyük meziyeti kahramanlık ve annelik duygusudur. Burada Kaplan'ın konuya yaklaşımının mantıklı olduğunu fakat konuya anaerkillik ve ataerkillik noktasında yaklaşmayarak "asıl Dede Korkut hikâyeleri" diye nitelendirdiği bazı hikâyelerdeki kadını kahraman konumundan çıkarıp erkeğe tabi kılma girişimlerini görmezden gelerek eksik kaldığını belirtmek isterim. Söz konusu değerlendirmeler, erkeklerin her alanda egemen oldukları ya da olmaya başladıkları bir toplumsal düzenin yansımaları olup erkeklerin kadına bakış açısını yansıtmaktadır.

"Kitâb-ı Dedem Korkut"un mukaddimesinde yer alan ve "ozan" ile "Dede Korkut"a söylenen kadınlarla ilgili sözleri, salt hikâye anlatıcılığının döşeme kısımlarında yer alan mizahî unsurlar gibi, erkek anlatıcıyla çoğunlukla erkeklerden oluştuğu varsayılan dinleyiciler arasında gerçekleşen bir mizahın ürünü olarak görmek, bu sözleri sosyal, kültürel, inançsal ve düşünsel bağlamından, başka bir deyişle anlatıların merkezindeki Oğuz toplumunun yaşadığı/yaşamakta olduğu sosyal, kültürel, zihinsel ve inançsal değişimden bağımsız bir şekilde değerlendirmektir. Bu tür bir değerlendirme, Kaplan'ın "asıl Dede Korkut hikâyeleri" diye nitelendirdiği kimi an-

latılardaki kadını geri plana çekme girişimlerini de yok saymak anlamına gelir. Mukaddime ya da girişteki kadınlarla ilgili değerlendirmelerin benzerlerinin, 20. ve 21. yüzyıllarda hem erkek hem kadın sözlü kaynaklardan tespit edildiğini de unutmamak gerekir. Tespit edilen örnekler de tıpkı mukaddime ya da girişte olduğu gibi, erkek bakış açısını yansıtmakta, kadını deyim yerindeyse dizini kırıp evinde oturması ve ev işleriyle uğraşması gereken birey olarak nitelendirilmektedir. A. R. Yalın (Yalman)'ın 1933 yılında görüştüğü Kozandağı Türkmene Hasibe Nine'ye göre "zavratızort" kadın, işin nereden gelip nereye gittiğini, nasıl olduğunu bilmeyen, hesabı kitabı olmayan, sözüyle kuyuya inilmeyen, iş görüyorum diye övünüp de işlerinin aslı astarı olmayan, kocalarını yardım eder gibi görünüp de kârları olmayan, misafir ağırılarım derken misafir kovan, Allah'ın bir eve kadın diye koymayacağı bir kadinken "çepelimürt kadın" ise akşama kadar evde iş görmeyen, çadırında çene çalıp öteki berikiyle kavga eden, yalancı pehlivan gibi adam aldatan, evlerine tavuk pisliğinden girilemeyen, ev batırıp yurt göçüren, bir adama nasip olmaması gereken kadındır. Hasibe Nine'nin olumladığı "hazretimülk" kadın işini idaresini bilen, herkesten önce kocasını seven, evin erkeğine ve uşağına yardım eden, misafire iyi bakan, obanın şenliği olan ve girdiği eve saygı giren kadındır. Bu tür kadına canlar kurban olmalıdır. Onun ahireti ışık dolmalı, darlık görmemeli, günün akını görmeli, düşmanın kara yüzünü görmemeli, bin yaşmalıdır (Yalın (Yalman), 1997: 201-203). Yalın (Yalman) derlemesiyle benim vaktiyle Balıkesir'den yaptığım benzer yaklaşımlı ve içerikli derleme (Aça, 2018: 37) de göstermektedir ki, ne "Kitâb-ı Dedem Korkut"un mukaddime ya da girişindeki kadınlarla ilgili sözler, ne de 20. ve 21. yüzyıllarda yaşamış kaynak kişilerin aktarımları bir mizah ürünüdür. Söz konusu ifadeler, ataerkil bir toplumun ev ve ev işi odaklı kadın algısını yansıtmakta olup bu algı, cinsiyet kimlikleri erkek egemen topluluklar arasında biçimlenen kadınlar tarafından da benimsenmiş ya da içselleştirilmiştir.

Sözü tekrar "ozan" ile "Dede Korkut"un "ivüñ tayağı/evüñ tayağı" ve "ev yapan sulp" diye adlandırdıkları ve Ayişe ile Fatma soyuna bağlamalarına rağmen yeni zihniyete ve düzene adapte edemedikleri kadına getirecek olursam, bu kadın tipinin Kaplan'ın da dikkat çektiği üzere eski/göçebe Türk toplum yapısındaki anaerkilliğin bir ürünü olduğunu tekrar belirtmeliyim. Nitekim elde bu tespiti destekleyecek önemli bir kayıt bulunmaktadır. Bu kayıt, Gökyay'ın Reşidü'd-din'in "Câmiü't-Tevârih"inden aktardığı bir grup cümledir. "Kitâb-ı Dedem Korkut"un mukaddimesindeki "ivüñ tayağı/evüñ tayağı" ve "ev yapan sulp"la ilgili sözlere büyük oranda benzeyen bu cümleler, Reşidü'd-din tarafından göçebe ve "anasoylu" Moğolların büyük kağanı Çingiz Han'ın güzel ahlakı ve seçkin adetleri ile onun atasözleri ve demelerinden söz ederken aktarılmıştır:

*"Kadın gerekir ki her yerde kendini yakınlarına göstersin; kadın gerekir ki kocası avda veya orduda bulunduğu sırada kendisi evi düzgün ve tertipli tutsun. Öyle ki eğer evine elçi veya konuk gelecek olursa her şeyi yerli yerinde görsün, ona güzel yemekler hazırlasın ve konuğa gerek olanları yerine getirsin, ille de kocasının iyi adını ortaya çıkarsın ve onun namını yükseltsin. Toplantılarda ve meclislerde, başı göklerde dağlar gibi erkeğin iyiliği, kadının iyiliğinden bilinir. Eğer kadın kötü, huysuz, düşüncesiz ve tedbirsiz olursa erkeğin kötülüğü de yine ondan bilinir. Meşhur meseldir ki evde her şey ev sahibinin benzeridir."* (Gökyay, 2007: 971).

Gökyay'ın üzerinde durduğu bu kayıt, onun vasıtasıyla Semih Tezcan'ın da dikkatini çekmiştir. Tezcan, “Dede Korkut Oğuznameleri Üzerine Notlar” adlı çalışmasında “Biris evün tayağıdır” (Tezcan'a göre “çadırın direği” olarak nitelendirilen bu kadın “düzenli, dirayetli kadın”dır) ibaresini yorumlarken Reşidü'd-din'de de benzer bir parçanın bulunduğu ilk dikkati çekenin Gökyay olduğunu söyledikten sonra önemli olanın, 15. yüzyılın “Oğuzcu” tarihçisi Yazıcıoğlu Ali'nin, Reşidü'd-din'de Çingiz'e mal edilen bu sözleri başka Farsça eserlerden çeviri yoluyla derleyip kendi eklemeleriyle genişlettiği Tevârih-i Âl-i Selçuk adlı eserinde Oğuz Han'ın vasiyeti ve özlü sözleri arasında vermesinin olduğunu kaydetmiştir (Tezcan, 2001: 55).

“Kitâb-ı Dedem Korkut”taki “ivün tayağı/evün tayağı” ya da “ev yapan sulp”la ilgili sözlerle bu cümleler arasındaki benzerliği bir rastlantı olarak görmeyen Tezcan, durumun Gökyay'ın gösterdiğinden çok daha karmaşık olduğuna dikkat çekmiştir. Reşidü'd-din'in Türkçe ve Moğolca yazılı kaynaklardan ve sözlü aktarımlardan yararlandığının genellikle kabul edildiğini söyleyen Tezcan, Reşidü'd-din'in Çingiz'in sözlerini nereden aldığının bilinmediğini, Yazıcıoğlu'nun bu sözleri birkaç yerde değişiklik yapıp Câmî'üt'-Tevârih'ten çevirerek aldığını yazmıştır. Yazıcıoğlu'nun bunları efsanevi Oğuz hükümdarı Oğuz Han'a söyletmiş olduğuna dikkat çeken Tezcan, “Kitâb-ı Dedem Korkut” yazarının ya da ozanın Yazıcıoğlu'nun eserini okumuş olduğunu düşünmediğini, öyle olmuş olsaydı “Kitâb-ı Dedem Korkut”ta Oğuz Han efsanesinden izler bulunması gerektiğini söylemiştir. Tezcan, “Kitâb-ı Dedem Korkut”ta Oğuz Han'ın geçmediğini, Dredsen yazması 108b. 10-11'deki Oğuz Han'ın yanlış olduğunu ve Bayındır Han olarak düzeltilmesi gerektiğini; efsanevi Oğuz hükümdarı Oğuz Han'ın meydana çıkarılmasının Çingiz Han'dan sonra, en erken 13. yy. ortalarında olduğunu da kaydetmiştir (Tezcan, 2001: 56).

Reşidü'd-din'in Çingiz Han'a, Yazıcıoğlu Ali'nin ise Oğuz Han'a mal ederek aktardığı bu sözler, göçebe ve savaşçı Türk-Moğol geleneğinin ortak bir yönünü yansıtıyor olmalıdır. Alinge'nin de dikkat çektiği üzere, Çingiz yasasında erkekler savaşırken onların işlerini kadınların yapmaları gerektiği belirtilmiştir (Alinge, 1967: 50). Bu durum, göçebe ve savaşçı Moğol toplumunun sosyal ve ekonomik şartlarının getirdiği bir zorunluluk olup toplumsal hayatın normal akışında sürdürülmesini sağlamayı gözetmektedir. Kadın, tıpkı “ivün tayağı/evün tayağı” ya da “ev yapan sulp”unda olduğu gibi, erkeğin yerini alabilmekte, onun gibi davranabilmektedir. Bu davranış içerisinde, “*eger elçi veyâ gayrı konuk eve kona, dükeli nesneyi tertib birle ve düzenlû göre ve eyü aş bişürüb konugun egsügin geregin düzetmiş*” olmak da yer almaktadır. Özünde ataerkil bir yapıya sahip olan Moğollarda, anaerkilliğin izleri de görülmüştür. Vladimirtsov'un kaydettiğine göre Moğollarda küçük çocuklarıyla dul kadınlar, çocuklar büyüyüp evlenene kadar ailenin mal ve mülkünü idare etmişler, kocalarının yerlerini tutarak onların hukuklarından yararlanmışlardır. Moğol imparatorluğu döneminde dul kadınlar da has almış ve asker idare etmişlerdir. Bu kadınlar, bu hakkı oğulları büyüdükten sonra onlara devretmişlerdir. En önemlisi de Moğol imparatorlarının ve ulus emirlerinin ölümünden sonra onların dul kadınları imparatorluğun nâib-i saltanesi (divana başkanlık edeni) ve ulusun (tımara) hükümdarı olmuşlardır. Yine Vladimirtsov'a göre eski Moğollarda göçebe hayatın gereği olarak, bugünkü göçebelerde görüldüğü gibi kadın, kapalı ve tecrit edilmiş bir hayat yaşamamıştır. Kadınlar, kocalarına lazım olan şeyleri satın

almışlar, satılacak şeyleri satıp ev işlerini idare etmişlerdir. Ev idaresi bütünüyle kadınların üzerinde olmuş, göçebenin hayatı için gerekli şeyleri kadınlar temin etmişlerdir. Eski Moğol kadını, ekonomik hayatta önemli bir yere sahip olduğu için toplum hayatından da önemli bir rol üstlenmiştir. Serdarları, seferleri sırasında eşleri de takip etmişler; imparatorlar ve prensler genellikle maruf hatunlarla (hükümdar zevcesi ve prensesler) istişarede bulunmuşlardır. Kadınların, özellikle de dul kadınların iktisadi ve mülki vaziyetleri, eski Moğol geleneklerini diğerlerine göre daha iyi korumuş olan kabilelerde, örneğin, Kobdo bölgesinde yaşayan Baytlarda çok daha kalıcı olmuştur (Vladimirtsov, 1995: 87-88).

Peki, hayvancı ve savaşçı eski Türklerde durum çok mu farklı idi? Elbette, aynı coğrafyanın ve şartların bu iki ayrı toplumu arasında diğer bazı alanlarda olduğu gibi<sup>5</sup>, bu yönde de önemli benzerlikler vardı. Hatta hayvancı ve savaşçı eski Türkler, bu hususta, Moğollardan daha da ileride idiler. Örneğin Hunlarda kadınsız bir iş görülmemiş; kadınlar her zaman yanlarında oldukları erkekleri tamamlamışlardır. Yabancı devletlerin elçilerinin kabulünde hatunlar da hakanlarla birlikte yer almışlar; tören ve şöenlerde hakanların solunda oturan hatunlar, siyasi ve idari konularda görüş bildirmişlerdir. Hun imparatorluğu ile Çin arasında imzalanan ilk barış antlaşmasını da Hun imparatorluğu adına Mete'nin hatunu imzalamıştır. Bu durum Hunlardan sonraki Kök-Türklerde de sürmüş, kağanın eşi hatun devlet işlerinde söz sahibi olmuştur. Buyruklarda sadece kağanın değil, hatunun imzasına da yer verilmiştir. Kök-Türklerden sonraki Uygurlarda da kağanların eşleri ya da anneleri kağanların yanlarında yer alıp her türlü desteği vermişler; Uygurlar henüz devlet kurmadan önce Uygur boyunun reisi savaşlarla meşgul olurken, annesi Uluğ Hatun, halk arasındaki ihtilaf ve davalara bakmış, yasaları çiğneyenleri şiddetli bir şekilde cezalandırmıştır (Gültepe, 2013: 179-182).

Türklerde kadının konumu, İslamlaşma ile birlikte Arap ve şehirli Fars kültürlerinin etkisiyle gerilemeye başlamıştır. Fakat bu gerileme birdenbire olmamış, kadının eski konumu, Türk ve Moğol devletleri bünyesinde 15. ve 16. yüzyıllara kadar zayıflayarak da olsa sürmüştür. Bu süreçte, Kaplan'ın da dikkat çektiği üzere, yerleşik ve tarımcı hayata geçişin de önemli bir etkisi olmuştur. Kadının statüsündeki gerilemenin yazılı kaynaklardaki yansımalarından söz etmem gerekirse ilk aklıma gelen, Yusuf Has Hacib'in Türk dili, edebiyatı ve kültürü açısından son derece önemli eseri "Kutadgu Bilig" olacaktır. 11. yüzyılda yazılmış olan "Kutadgu Bilig"de yer alan 4510 ile 4526 arası beyitler, sanırım, özellikle de okumuş ve şehirli Müslüman Türk erkeklerinin kız çocuklarıyla kadınlara dönük yaklaşımlarını gözler önüne sermek için yeterli olacaktır. Yusuf Has Hacib'e göre kızlar doğmamalı, doğarlarsa da yaşamamalıdır; kadının içi dışı bir değildir; kadın sokağa çıkmamalıdır, çıkarsa doğru yoldan şaşar; kadınlarda vefa yoktur, gözleri nereye bakarsa gönülleri de oraya akar; kadının aslı ettir, eti muhafaza etmelidir, gözetilmezse et kokar... (Yusuf Has Hâcib, 1959: 326-327).

Elbette "Kutadgu Bilig"ın eğitimli ve şehirli yazarının bu görüşlerini, bütün bir Türk toplumuna ya da o dönemin bütün erkeklerine mal edemem. Fakat Yusuf Has Hacib gibi birinin, eğitimlilerin ve devlet kademelerinde görev yapanların önemli bir kesiminin ortak görüşünü yansıtmış olabileceği ihtimalini de göz ardı edemem. Onun, Türk toplumunu yeni bir inanç sistemine, yeni bir ideolojiye ve yeni bir sosyal yapıya göre biçimlendirenler, başka bir deyişle muktedirler üzerinde etkili olmadığını düşünmem mümkün değil. Böylesi bir

etkiye sahip olduğunu söyleyebileceğim bir diğer isim, Büyük Selçuklu Devleti'nin ünlü veziri Ebû Ali Hasan, yani Nizamü'l-mülk'tür. 1063'te Alp Arslan'ın vezir yaptığı Nizamü'l-mülk, bu görevini 1092 yılına kadar aralıksız yirmi dokuz yıl sürdürmüştür. Ünlü "Nizamiye Medreseleri"nin kurucusu olan Nizamü'l-mülk, "Siyasetnâme" aldı eseriyle de bilinir. Roux, Nizamü'l-mülk'ü, kadınlara karşı yapılabilecek en acımasız eleştiriyi sunan, o güne kadar kaleme alınmış en azılı kadın düşmanı metni, yani "Siyasetnâme"yi yazan birisi olarak nitelendirerek ondan şu cümleyi aktarır: "*Bir işin iyi sonuçlanması için kadınların dediğinin tam tersini yapmak gerekir*" (Roux, 2008: 72). Nizamü'l-mülk, Roux'nun dikkat çektiği bu cümleye, kadınlara ilgili görüşlerini teyit eden bir hadis olarak yer vermiştir (Nizamü'l-mülk, 2017: 259)

Yukarıda da belirttiğim gibi, kadının Türkler arasındaki konumu birdenbire ve aynı düzeyde gerilememiştir. Gerileme, her şeye rağmen uzun bir süreci gerektirmiştir. Bütün Türk grupları aynı zamanda ve düzeyde yerleşik hayata geçmemiş, İslam'ın Sünni yorumu hepsi tarafından benimsenmemiştir. Türkistan, Anadolu ve Balkanlarda İslam'ın farklı yorumları benimsenmiştir. Bu coğrafyalarda yaşayan bazı Türk kitleleri ekonomik, sosyal ve kültürel nedenlerle yerleşik hayata geçişe karşı direnebilmiş, yerleşik hayatla Sünni İslam'ı öne çıkaran devlet otoriteleriyle bu otoritelerin kurumlarına boyun eğmeme eğilimi gösterebilmişlerdir. Devletlerin zayıfladığı ya da dağıldığı dönemler, bu tür gruplar üzerindeki baskı ve kontrollerin zayıflamasına ya da kalkmasına neden olmuş, onların eski düzenlerine geri dönebilmelerine imkân vermiştir.

İslamlaşmaya rağmen kadınların Semerkant gibi önemli bir İslam merkezinde bile henüz ciddi bir statü kaybına uğramadığını gösteren 13. yüzyıla ait gözlemlere ve kayıtlara da rastlanmaktadır. Bu tür bir gözlemi, Çinli Taoist rahip Çang-çuen yapıp kayıt altına almıştır. 22 Kasım 1221'de Sirderya'yı yüzen bir köprüden geçerek Çingiz Han'ın egemenliği altındaki Maverâünnehir'e giren Çang-çuen, on ay süren bir yolculuktan sonra Semerkant'a varır. Bu sırada şehir, nüfusunun dörtte üçünü kaybetmiş fakat hayat her şeye rağmen devam etmektedir. Ünlü rahip, Semerkant'ta müezzinin çağrısı üzerine namaz kılmak için birlikte camiye giden kadınlarla erkekleri dikkatle izlemiştir. Çang-çuen'in bu gözlemi, Roux'nun ifadesiyle "*İslam'ın uzun zamandan beri var olmayan özgürlükçülüğünü ya da Türk toplumlarında kadın ve erkeklerin görelî, ancak eskiden beri süregelen eşitliğine duyulan sağlam bir bağlılığı gösteriyordu*" (Roux, 2001: 219).

Taoist rahibin yaptığı bu gözlem, 12. yüzyılda yaşadığı kabul edilen Ahmet Yesevi'nin dergâhında kadınlarla erkeklerin birlikte zikrettiklerine dair kaydı akla getirmektedir. Yazılı kayıtlar bu durumun her ne kadar bir iftiradan ibaret olduğunu ve yapılan teftiş sonrasında böyle bir durumun yaşanmadığının tespit edildiğini ifade etseler de (Köprülü, 2003: 62-63) özünde batınî bir karaktere sahip olan Yesevilik'in (Köprülü, 1941) Anadolu'daki uzantısı olan Kızılbaşlar (sonraki adlandırılmayla Aleviler) ile Türkistan'daki devamçıları olan Laçiler (Yaman, 2004) ve Saçlı İnanlar (Yaman, 2005) arasındaki kadınlı erkekli ibadet ya da zikir olgusu, bu durumun bir iftiradan ibaret olmadığını, Yesevi'nin dergâhında kadınlarla erkeklerin birlikte herhangi bir sorun yaşamadan zikir yapabildiklerini teyit etmektedir.

15. yüzyıldan itibaren İslam'ın iyiden iyiye kök salmasıyla birlikte Türk kadınının konumu daha belirgin bir şekilde gerilemeye başlamıştır. Giderek erkek dünyasının, başka bir deyişle devletin ve sosyal hayatın dışına itilmeye başlayan kadının, Timurlular ve Babürlüler döneminde etkin konumunu, eskisi gibi olmasa da halen koruduğunu söyleyebilirim. Örneğin Babür'ün büyükannesi gerçek bir otoriteye sahip olmuş, belirli bir süre neredeyse naibe olarak hüküm sürmüştür. Konseye katılmış, neredeyse bütün kararlar onun onayı alınarak verilmiştir. Kendi inisiyatifini kullanarak torunu Babür'e karşı düzenlenen bir komployu bozan bu kudretli babaannenin benzerlerini, Kabil'de bu kez hükümdarı devirmek için düzenlenen bir komplonun başrolünü oynayan kadınlar olarak görmekteyiz (Roux, 2008: 70).

Yukarıdaki kayıtlar da göstermektedir ki Türkler arasında kadının statü kaybı, uzun bir sürecin ürünü olmuştur. İslam'ın Türk coğrafyasının önemli bir bölümünde devletler eliyle iyiden iyiye kök salması; 16. yüzyılda yaşanan Osmanlı Devleti, Safevi Devleti ve Memluk Devleti arasında yaşanan iktidar savaşları, Osmanlı Devleti'nin merkezi otoriteyi benimsemesi; zamanla bütün Anadolu'ya egemen olan Osmanlı Devleti'nin iskân politikalarını sistemli bir şekilde uygulamayı sürdürmesi, Osmanlı iktidarının Sünni İslam'ı, Safevi iktidarının ise Şii İslam'ı ana ideoloji haline getirmesi (başka bir deyişle, her iki tarafın da İslam'ı siyasallaştırması), Osmanlı Devleti'ni yönetenlerin Yavuz'dan itibaren halifelîği üstlenmeleri, Anadolu'daki Kızılbaş Türkmenlerin, kendisini Sünni olarak nitelendiren Osmanlı Devleti tarafından baskı ve kontrol altında tutulmaları, Sünni İslam anlayışına dahil edilmeleri gereken "marjinal" (Rafizî, Heteredoks) gruplara dönüşmeleri gibi gelişmeler Anadolu, İran, Suriye, Mısır, Kafkasya, İdil-Ural ve Türkistan sahalarında önemli değişimlerin yaşanmasına neden olmuştur. Bu değişimin yansımalarını, 15. ve 16. yüzyıllarda yazıya geçirildiği kabul edilen "Kitâb-ı Dedem Korkut" yazmalarında da görmek mümkündür. Nitekim Dresden ve Vatikan yazmalarının mukaddime kısımlarında yer alan ve Dedem Korkut'un ağzından aktarılan kıyamete kadar sürecek olan hanlık, Kayı ve Osman nesliyle ilgili sözler, Osmanlı Devleti'nin 16. yüzyıldan itibaren bütün Anadolu coğrafyasına egemen olmaya başlamasının bir yansıması olsa gerektir. Yaşanan bu gelişmeler, elbette toplum hayatını sadece politik açıdan değil ekonomik, sosyal ve kültürel açılardan da köklü değişimlere uğratacak ve ortaya "Dede Korkut" ile "ozan"ın dörtlü kadın sınıflandırması da çıkacaktır. Mukaddime ya da giriş kısmında Halife Ömer'in adını zikretmeyen "Dede Korkut" ile "ozan", deyim yerindeyse, son bir gayretle göçebe ve savaşçı Türk toplumunun "ivün tayağı/evün tayağı" ve "ev yapan sulp" olarak nitelendirdiği kadın tipini İslam'ın kutsal kadınları Ayişe ve Fatıma üzerinden meşrulaştırmaya çalışmış fakat bir sonuç alamamıştır.

Mukaddime kısmında ifadesini bulan kadın algısı, ana hatlarıyla bu şekildedir. Peki, Kaplan'ın "asıl Dede Korkut hikâyeleri" dediği diğer anlatılarda nasıl bir algı vardır? Bu anlatılardaki kadınların konumları ve rolleri nelerdir, neler kadınları değerli, anlamlı ve önemli kılmaktadır, kadın algısında anaerkil toplum düzeninin etkisi var mıdır, kadınların konumlarında bir gerileme ve rollerinde bir değişim varsa sebepleri nelerdir? Elbette bu soruları, kadın erkek ilişkileri nasıldır ve bu ilişkileri neler belirlemektedir gibi başka sorularla çoğaltmak da mümkündür. Bütün bu soruların, çok ama çok hacimli bir çalışmayı gerektirdiğinin



bilincindeyim. Bu nedenle bu sorulara, aşağıda Dirse Han'ın eşi ve Boğaç Han'ın adı zikredilmeyen annesi, Selcen Hatun ve Banı Çiçek'ten yola çıkarak cevap arayacağım.

## 2. Adsız bir “ev tayağı”

“Dirse Han Oğlu Boğaç Han Boyu”nun adı zikredilmeyen hatunu ve annesi, her ne kadar yazıdan yabandan gelen bir konuğu kocası evde yok iken ağırlamamış ise de tam anlamıyla bir “ev tayağı”dır. O, anlatıda her ne kadar kocasına sadık ve oğluna düşkün bir anne olarak öne çıkarılmışsa da aynı zamanda akli, sağduyuyu, iktidarı, dengeyi ve uzlaşmayı temsil etmektedir. O, oğlu babanın elinde ölmekten kurtaran, babayı evlat katili olmaktan alıkoyan, kocayı öldürmek istediği oğul eliyle tutsaklıktan, belki de öldürülmekten kurtaran güçlü bir kadındır. Akli, sağduyuyu, iktidarı, dengeyi ve uzlaşmayı temsil etmesine ve bunca şeyi yaparak aile ocağının, hatta obanın devamını sağlamasına rağmen adı hiçbir şekilde zikredilmeyen bu “han kızı”, Dirse Han'ın başının bahtı, evinin tahtı, selvi/tuba boylusu, kara saçlısı, çatma kaşlısı, koşa (çifte) badem sığmayan dar ağızlısı, güz elmasına benzer al yanaklısı, kadını, direği/zireği, devleti/döleğidir.

Dirse Han'ın hanımı ve Boğaç'ın annesi olan bu han kızını, merkezinde yer aldığı anlatıyı müstakil bir şekilde ele aldığım da, Dedem Korkut'un dişi versiyonu olarak nitelendirebilirim. Elbette bu dişi “Dedem Korkut”un etkinlik alanı, bütün bir Oğuz toplumunu kapsamamaktadır. O, aile ve boy çapında bir “dişi Dedem Korkut”tur. Ailesinin ve mensubu olduğu boyun müşküllerini çözen; akli, sağduyusu ve sadakatiyle aile ve boy odaklı kaosu kozmosa dönüştüren güçlü bir kadındır. İlerleyen dönemlerde daha çok “tanrısal” erkekte olduğuna inanılan akil, sağduyu, dirayet ve metanet ondadır. Oğlu ve kızı olmadığı için Hanlar Hanı Dirse Han'ın toyunda düşük yoğunluklu bir protokole maruz kalan, Bayındır Han tarafından çocuksuzluğu nedeniyle lanetlenmiş birisi olarak nitelendirilen Dirse Han'ın bu “eksiklik” ya da “kusur”dan kurtulmasını sağlayan da bu isimsiz han kızıdır. İsimsiz han kızı, bunu, Dirse Han'ın Tanrı'nın rızasını almasını da sağlayarak yapmıştır. “Sorun”un kaynağını önce “*Senden midür benden midür; Tañrı Ta'āla bize bir batman oğul virmez nedendir*” (Ergin, 2004: 80) diyerek olabildiğince yumuşak bir üslupla sorgulayan Dirse Han, daha sonra öfkesine kapılarak eşine ağır sözler söylemiştir (Ergin, 2004: 80). Dirse Han, karşısındaki her ne kadar bir han kızı olsa da kendisini klasik erkek tavrını sergilemekten alıkoyamamış, söylediği ağır sözlerle sorunu kadına mal etme eğilimine girmiştir. İşte tam bu noktada isimsiz han kızı akli ve inancıyla devreye girerek kocasına “sorun”un çözümünü sunuvermiştir. Kurbanlar kestir, bütün Oğuz beylerini davet et, açları doyor çıplakları giydir, borçluları borçlarından kurtar, tepe gibi et yığdırıp göl gibi kımıza sağdır, ulu toy eyleyip hacet dile, ağzı dualıların duasına sığın (Ergin, 2004: 80-81).

Tıpkı bütün bir Oğuz toplumunun müşküllerini çözen Dedem Korkut gibi, kendi ailesinin ve boyunun bir müşkülünü çözen isimsiz han kızı, asıl varlığını, kocasıyla oğul yapay bir şekilde karşı karşıya getirildiğinde göstermektedir. Babasının yerine tahta çıkan Boğaç Han'ın kendilerini anmaz oluşundan rahatsız olarak hasetlenen kırk yiğidin söylediği yalanlara ve çevirdiği hilelere kanan akıldan ve sağduyudan yoksun Dirse Han'ın oğlunu av bahanesiyle sırtından oklayarak öldürmeye teşebbüs etmesi, aile ve boy odaklı büyük bir kaosa



yol açar. Dirse Han, ağzı dualıların duası sayesinde kavuştuğu oğlunu öldürerek evlat katili damgasını yemekten aklı, sağduyuyu, sabrı ve sadakati temsil eden han kızı ile kutsalı temsil eden Hızır'ın devreye girmesiyle kurtulur. Aynı Dirse Han, kendisine ihanet eden adamları tarafından bağlanıp kâfire teslim edilmek istendiğinde de han kızı sayesinde kurtulur. Boğaç Han, annesinin “*Babañ saña kıydı-y-ise sen babana kıymağıl*” (Ergin, 2004: 91) sözü üzerine harekete geçer ve kendisini öldürmek isteyen babasını kırk namerdin elinden kurtarır. Han kızı, bu tutumuyla hem baba ile oğul arasındaki çatışmayı sonlandırmış hem de iktidarın nimetlerinden yararlanmayı sürdürmek isteyen ve bunun için de Boğaç Han'ı kendi babasına öldürterek Dirse Han'ı yeniden han yapmayı amaçlayan bir kesimi (başka bir deyişle muhalefeti) etkisiz kılmıştır. Dirse Han'ın kırk yiğidi, iktidarı (ya da iktidarın nimetlerini) yeniden ele almak istemiş ve bu nedenle de doğrudan Boğaç Han'ı, dolaylı bir şekilde de han kızını hedefe oturtmuştur. Boğaç Han'ın ölümü, sadece arzu edilen iktidar yapısının yeniden kurulmasını sağlamayacak, aynı zamanda Dirse Han, Boğaç Han, iktidar ve toplum üzerinde oldukça etkili olan han kızının (başka bir deyişle aklın, sağduyunun ve dengenin) nüfuzunu etkisiz hale getirecektir. Yönetimi yeniden devralacak olan Dirse Han, kırk yiğit için sözden çıkmayan, her zaman kontrol edilip yönlendirilebilen biridir. En yakın adamlarının sözlerinin doğruluğunu sorgulamaması, bu durumun en güzel göstergesidir. Annesinin sözünü tutarak babasını kurtarması Boğaç Han ile Dirse Han arasındaki statü ve rol farklılıklarının tersine çevirmiş, Boğaç Han'ı babaya, Dirse Han'ı ise oğul sayesinde yeniden dünyaya gelen bir oğula dönüştürmüştür. Statüsü ve rolü değişmeyen tek kişi ise han kızı olmuştur. Kanaatimce, Dirse Han'ın boyu han kızının şahsında hâlâ anaerkil yapısını sürdürmekteydi ve çocuksuzluğu bahane eden Bayındır Han'ın Dirse Han'a karşı sergilediği tavrın altında da Dirse Han'ın bu düzene son vermesi gerektiği düşüncesi yatmaktaydı. Dünyaya gelecek ve zamanla anneden kopacak bir oğul, babanın iktidarını sürdürecektir, toplumsal yapıyı bütünüyle ataerkil bir yapıya dönüştürecek idi. Fakat oğul Boğaç'ın anne ile olan bağları koparmaması (Oğuz nazarında belki de gerçek anlamda erkek olamaması); bu değişime katkı sunabilecek bir tutum sergilememesi ve aklı, sağduyuyu, dengeli, sevgiyi ve şefkati temsil eden annenin eril iktidara oynayan kırk yiğide (eril muhalefete) direnerek vazgeçmemesi, en tepedeki “bir numara” ile bütünüyle erkeklerden oluşan muhalefetin isteğinin gerçekleşmesini engellemiş, aksine han kızının oğul, koca ve toplum üzerindeki nüfuzunu daha da arttırmıştır.

### **3. Evleneceği erkeği sımayan irade ve hüner sahibi güçlü kadından diz kırıp oturarak kaderine razı olan kadına: Banu Çiçek**

“Kitâb-ı Dedem Korkut”taki anaerkil düzenin izlerini yansıtan isimlerden biri de Banu Çiçek'tir. Oğul olmayan Pay Püre Big için Han Bayındır'ın düzenlediği bir toy sırasında el kaldırılıp Tanrı'ya niyaz edildiği sırada devreye girerek alkışı alkış, kargışı kargış olan Oğuz beylerinden kendisi için Tanrı'dan bir kız çocuğu dilemelerini rica eden ve doğacak kızını Pay Püre Big'in müstakbel oğul Bamsı Beyrek'le beşik kertmesi yapan Pay Piçen Big'in kızı olan Banu Çiçek, aynı zamanda kitaptaki boyların en sıra dışı tiplerinden olan Delü Karçar'ın da kardeşidir. Adaklısıyla mahiyetindeki kırk kızıyla gök çayırın üstüne otağ kurdurduğu bir günde tanışan Banu Çiçek, beşik kertmesiyle görüşmek isteyen Bamsı Beyrek'e kendisini dadı olarak

tanıtır ve Banu Çiçek’le görüşebilmesi için kendisiyle at yarışı yapması, ok atması ve güreşmesi gerektiğini, yendiği takdirde görüşebileceğini söyler. At yarışı ile ok atmada galip gelen Beyrek, güreş sırasında rakibinin hayli zorlu olduğunu görür, yenildiği takdirde Kalın Oğuz’a rezil olacağını düşünerek kızın memesinden tutar. Beyrek, bundan gocunmasını ya da huylanmasını fırsat bilerek kızı belinden kavrayıp yere çalar. Kız kendisini tanıttığında da üç öpüp bir dişler, parmağındaki yüzüğü çıkarıp kızın parmağına takar. Böylece daha doğmadan beşik kertmesi yapılan Beyrek ile Banu Çiçek kendi aralarında nişanlanmış olurlar (Ergin, 2004: 122-124).<sup>6</sup>

Kendisini dadı olarak tanıtan Banu Çiçek’in adaklısıyla at yarıştırması, ok atması ve güreşmesi, Beyrek’in evlenmek istediği ve kafasında biçimlendirmiş ya da netleştirmiş olduğu kadın profiline uygundur. Nitekim babası, nasıl bir eş istediğini sorduğunda Beyrek şu kriterleri ileri sürmüştür: Yerimden kalkmadan kalkmalı, ben ata binmeden binmeli, ben düşmanımın üstüne varmadan bana baş getirmeli (Ergin, 2004: 124). Beyrek, bu cevabıyla hem kafasındaki ideal kadını/eşi hem de bu ideal kadında/eşte bulunması gereken özellikler üzerinden Banu Çiçek’i betimlemiştir. Nitekim baba da bu cevaptan oğlunun Banu Çiçek’i istediğini hemen anlamıştır. Banu Çiçek’in adaklısını at yarıştırmak, ok atarak ve güreş tutarak sınaması, çok daha eski dönemlerin, başka bir deyişle kadınla erkeğin eşit statüyü paylaştığı, kadınların da eşlerini seçebildikleri anaerkil dönemin uygulamalarını çağrıştırmaktadır.<sup>7</sup> Beyrek’in evlenmek istediği kızda aradığı şartların benzerlerini, “Kitâb-ı Dedem Korkut”un bir diğer kahramanı Kan Turalı’nın da dillendirdiği görülmektedir ki bu konu üzerinde biraz aşağıda duracağım. Burada Beyrek’in güreş sırasında sergilediği tutumunu biraz yorumlamam gerektiğini düşünüyorum. Beyrek’in dadı sandığı kızın memesini tutarak (Acaba güreştiği kişinin Banu Çiçek olduğunu bilseydi böyle bir şey yapar mıydı diye düşünmeden de edemiyorum), rakibine, her ne kadar “bir erkek gibi” mücadele ediyor olsa da sonuçta bir kadın olduğunu hissettirmek ya da “erkek gibi” davranan rakibini sonuçta bir kadın olarak gördüğünü bildirmek istediğini düşünüyorum. Bir kadına basıldığı takdirde Kalın Oğuz’a rezil olacağını düşünen Beyrek, çareyi cinsel kimliklerin karşıtlığına başvurmakta; kendisinin bir erkek, rakibinin de bir kadın olduğunu hissettirmekte, cinsel kimliğe saldırmakta ya da bu kimliği istismar etmekte bulmuştur. Kendisini dadı olarak tanıtan Banu Çiçek, her ne kadar bir “erkek gibi davranabilen / mücadele edebilen”, evlenmek istediği erkeği “erkeksi” yöntemlerde sinayabilen bir kadın olup bu özellikleriyle erkeğin bilinçaltındaki güçlü anne/kadın algısına hitap ediyor olsa da Beyrek, bu güçlü kadının direnişini erkeklik gururuna yedirememiş, kalın Oğuz’a rezil olmayı göze alamamıştır. Bu rezil olmama düşüncesi, kalın Oğuz’un erkeğin güç, otorite ve hüner konusunda kadından her zaman üstün olması gerektiğini düşündüğünü göstermektedir. Banu Çiçek’le Beyrek arasında yaşanan bu durum, Oğuz erkeğinin ve dolayısıyla toplumunun güçlü, irade sahibi, özgür kadından vazgeçmeye, kadını daha çok erkeğe tabi olan ve evinde dizini kırıp oturan birisi olarak görmeye başladığını göstermektedir. Kadın, artık erkek karşısında cinsel kimliği nedeniyle gocunması ya da utanması gereken biridir. Kadın artık, kâfire tutsak düşen erkeğinin yolunu uzun yıllar boyunca gözleyen, her ne olursa olsun ondan vazgeçmeyen, sonuna kadar sadık kalandır. O, evinde dizini kırıp oturarak kaderine razı olmalı, gerektiğinde Yalançı oğlu Yaltacuk gibi birisiyle evlenmeye bile ses çıkarmamalıdır. Kadın, tıpkı Selcen Hatun’un yaptığı gibi, erkeğinin haysiyetini gözetmeli,

onu onurlandırmak için gerektiğinde geri adım atabilmeli, erkeğine erkek olduğunu hissetti-rebilmeli, onu toplum içinde zor duruma düşürebilecek tutum ve davranışlardan kaçınmalıdır.

Evleneceği erkeği sınayan irade ve hüner sahibi güçlü kadından evinde diz kırıp oturarak kaderine razı olan bir kadına dönüşen Banu Çiçek'in, "Kitâb-ı Dedem Korkut"taki eril toplum yapısına geçiş sürecinin önemli bir göstergesi olduğunu tekrar kaydettikten sonra benzer bir süreçten geçen başka bir kadın üzerinde daha durmak istiyorum. Bu kadın, Trabzon (kitapta "Tırabuzan") tekfurunun kızı, yani gayrimüslim kimliği taşıyan ve Oğuz toplumuna evlilik yoluyla dışarıda katılan irade ve hüner sahibi güçlü kadın Selcen Hatun'dur.

#### **4. Trabzon tekfurunun sağına soluna çifte yay çekip attığı oku yere düşürmeyen azim görklü mahbup kızı: Sarı Tonlu Selcen Hatun**

Kaflı Koca oğlu Kan Turalı boyunun Kaflı Koca'sı, ölmeden önce oğlu Kan Turalı'yı evlendirmek istediğinde oğlu, evlenmek istediği kızda bulunması gereken özellikleri şöyle sıralar: Ben yerimden kalkmadan kalkmalı, ben atıma binmeden atına binmeli, ben düşman/kâfir iline varmadan varmalı, bana düşman/kâfir kellesi getirmeli. Kan Turalı, cici bici bir Türkmen kızı değil de kendisi gibi yiğit/savaşçı bir kadın ister (Ergin, 2004: 185).

Evleneceği kadında Bamsı Beyrek'le aynı özellikleri arayan Kan Turalı'nın betimlediği kadın, Trabzon tekfurunun kızı sarı tonlu Selcen Hatun'dur. Azim görklü mahbup bir kız olan sarı tonlu Selcen Hatun, hüner sahibidir. Sağa ve sola aynı anda çifte yayla ok atabilmekte, attığı ok yere düşmemektedir. Selcen Hatun'un "üç canavar kalınlığı kaftanı" vardır. Babası, bu üç canavarı (kağan aslan, kara boğa, kara buğra) kim yenersen ona kızını vermeyi vademiştir. Kıza talip olup da üç canavarı yenemeyen otuz iki kâfir beyinin oğlunun başı kesilip kale burcuna asılmıştır. Yani, kıza talip olup sınavdan geçemeyenler canlarından olmaktadır. Babası sayesinde Selcen Hatun'dan ve üç canavarı yenme şartından haberdar olan Kaflı Koca, Trabzon'a gider ve üç canavarı yenerek kendisine âşık olan Selcen Hatun'u almaya hak kazanır. Kızını veren tekfur, gerdek çadırı kurdurup kızıyla damadını gerdeğe sokmak istediğinde Kan Turalı babasıyla kadın anasının yüzünü görmeden gerdeğe girmeyeceğini söyleyip sarı tonlu Selcen Hatun'la birlikte Oğuz'a gitmek için yola koyulur. Dönüş yolculuğu sırasında bir yerde dinlenmek için dururlar ve uykusu gelen Kan Turalı derin bir uykuya dalar. Fakat kız kendisini sevenlerin arkalarına düşebileceklerini düşünerek uyumaz, atına binip nöbet tutar. Kızını verdiğine pişman olan tekfurun gönderdiği altı yüz kâfir, bunların bulunduğu yere gelir. Gelenleri gören Selcen Hatun Kan Turalı'yı uyandırır, birlikte gelenleri karşılarlar. Bir süre sonra Selcen Hatun kâfirin yenildiğini düşünüp elinde kanlı kılıcıyla mola yerine döner. Kan Turalı'nın anasıyla babası da bu sırada karşılamaya gelmişlerdir. Selcen Hatun, Kan Turalı'nın dönmediğini görünce yeniden savaş meydanına gider. Kâfir, bir dereye Kan Turalı'yı sıkıştırılmıştır. Kan Turalı'nın atı vurulmuş, göz kapağı yaralanmıştır. Selcen Hatun hemen saldırıp kâfirleri dağıtır, kendisini tanımayan Kan Turalı'ya kendisini tanıtarak atının arkasına alır, tekrar yola koyulurlar (Ergin, 2004: 185-196).

Selcen Hatun, gerçekten de Kan Turalı'nın aradığı bütün özelliklere sahip bir kadın çıkmıştır. Aradığını bulan Kan Turalı'nın memnun ve mutlu olması gerekir fakat Selcen

Hatun'un kâfirlerin sıkıştırıp öldürmek üzere oldukları Kan Turalı'yı son anda yetişip tek başına kurtarması, memnuniyetin ve mutluluğun yerini öfkeye bırakmıştır. Çünkü Selcen Hatun'un atının terkisinde Oğuz'a dönmekte olan Kan Turalı'nın erkeklik gururu rencide olmuştur. Ya kendisi yerinden kalkmadan yerinden kalkıp atına binerek kâfirden baş getiren Selcen Hatun, Oğuz'da herkese Kan Turalı'yı kurtardığını anlatarak övünürse? Kan Turalı, düşüncesini kıza açar ve kendisini öldüreceğini söyler. Selcen Hatun, "*Big yiğit / Öginür-ise er öğinsün aslandur / Öginmeklik 'avratlara bühtandur / Öginmek-ile 'avrat er olmaz / Ala yorgan içinde seniñ-ile tolaşmadum / Tatlu damağ tutuban şoruşmadum / Al duvağum altından söyleşmedüm / Tiz sevdiñ tiz uşanduñ kavat oğlı kavat / Kadir Allah bilür men saña / Münisem yaram kıyma maña*" (Ergin, 2004: 197) diyerek Kan Turalı'yı bu düşüncesinden vazgeçirmeye çalışır. Selcen Hatun, kendi deyimiyle aşağı kulpa yapışır, yani alttan alarak karşısındaki erkeğin erkeklik gururunu okşar, kendisine karşı ziyadesiyle arzulu olduğunu söyler. Fakat Kan Turalı, yine Selcen Hatun'un deyimiyle yukarı kulpa yapışmakta ısrar eder. Bunun üzerine öfkelenen Selcen Hatun, "*mere kavat oğlı ohuñ-ile mi kılıcuñ-ile gel berü söyleşelüm*" atıyla yüksekçe bir yere çıkar. Sadağındaki doksan okunu yere döker, temrenli okla atmaya kıyamayıp iki okunun temrenin çıkarıp birini gezleyip diğerini eline alır. Kan Turalı'ya okunu atmasını söylediğinde Oğuz'un yüzü nikaplı yiğidi önceliği Selcen Hatun'a verir. Selcen Hatun bir ok attığında Kan Turalı'nın başındaki bütün bitler ayağına iner. Durumun ciddiyetini anlayan Kan Turalı koşup gelerek Selcen Hatun'u kucaklar, öldürmek gibi bir düşüncesinin olmadığını, sadece kendisini sınıadığını söyler. Selcen Hatun da temrensiz okla kendisini sınıadığını, öldürmeyi hiç düşünmediğini söyler. Kriz sonlanınca ırağından yakınından gelişip gizli yaka tutup yilişip (koklaşip) tatlı damak verip soruşup ak boz atlara binip koşturup Kan Turalı'nın babasının yanına gelirler (Ergin, 2004: 197-198).

Erkeğinden önce yerinden kalkıp atına binen, kâfir ilini basıp baş getiren, bütün bunlar yetmezmiş gibi bir de erkeğini kâfir elinde ölmekten kurtaran kadın, Kan Turalı'nın şahsında erkeğe ağır gelmeye başlamıştır. Kan Turalı'nın şahsında cici bici Türkmen kızları istenmeyecek irade, cesaret, güç ve hüner sahibi kadınlar arzulanmış, fakat bir müddet sonra bu tür kadınların altında kalınacağı, bu tür kadınlar yüzünden Oğuz'da dile düşülebileceği düşünülerek bundan vazgeçilmek istenmiştir. Bu tür bir kadın karşısında erkeklik gururu yerle bir olan Kan Turalı, çözümü vahşi ya da ilkel doğasında bulmuştur. Yani sorunu kadını öldürerek kökünden çözmeyi düşünmüştür. Fakat karşısındaki sağına soluna çifte yay çekebilene ve attığı oku yere düşürmeyen kâfir kızının kendisini öldürmesinin işten bile olmadığını anlayan Oğuz yiğidi, bir sonraki çözümü şirinlik yapmakta, "ben seni sınıadım" demekte bulmuştur. Evlenecek kızları için vahşi hayvanların öldürülmesini şart koşan, talip olup da vahşi hayvanları öldüremeyenlerin kellelerini alan, talip olan erkekleri vahşi hayvanlara karşı çırlıçplak bir şekilde süren, kızları ok atmada ve yiğitlikte mahir olan kâfirin azim görklü mahbup kızı Selcen Hatun'un, kendisini öldürmek isteyen Kan Turalı'yı bu düşüncesinden vazgeçirmek için söylediği "*Öginür-ise er öğinsün aslandur / Öginmeklik 'avratlara bühtandur / Öginmek-ile 'avrat er olmaz*" sözü, erkeğin rencide olan onurunu onarmaya yönelik olmakla birlikte erkeğe tabi olmayı kabul etmenin de bir ifadesidir. Kâfir beyinin kızı Selcen Hatun, vahşi hayvanları öldürerek kendisini alan yiğidin Müslüman Oğuz'a mensup olduğunu, Müslüman Oğuz'un da kendisine özgü bir dünya görüşü olduğunu, bu dünya görüşünde de yiğitliğin erkeğe özgü bir özellik olarak görül-

düğünü, erkeğin gururunu rencide ettiğinde bunun büyük bir soruna yol açabileceğini biliyor olsa gerektir. O, evlilik yoluyla dahil olduğu Oğuz toplumunda artık sağa sola çifte yay çekebi- len, attığı oku yere düşürmeyen hünerli bir kadın olamayacak, yiğitlikte hiçbir zaman erkeğinin üstüne çıkamayacaktır. Karadeniz'in Amazon kadını, artık Oğuz'un azim görklü mahbup bir kadını olacaktır. O kadın artık hüneri, cesareti ve savaşıyla değil, kocasına olan sadakati, çocuklarına olan düşkünlüğü, fedakârlığı, dürüstlüğü ve namuslu oluşuyla öne çıkacaktır.

## Sonuç

H. Goettner-Abendroth'un anaerkillikle ilgili görüşleri, toplumun farklı kesimlerinden kadınların aktif bir şekilde yer aldıkları "Kitâb-ı Dedem Korkut"u, hiç değilse bazı boyları, anaerkil toplum yapısı bağlamında da yorumlamayı gerektirmiştir. Boylardaki kadınları sadece iyi birer sevgili, eş ve anne; sadık, namuslu ve gerektiğinde sevdiği için her şeyi göze alabilen yarı savaşı kadınlar olarak ele almak -elbette, kitaptaki kadın tipleri üzerine yapılan çalışmaların hepsi ayrı bir değer taşımaktadır-, kitaptaki olayların merkezinde yer alan Oğuzların yaşadıkları sosyal, ekonomik, kültürel, siyasal ve inançsal değişim ve dönüşümleri görmezden gelmek anlamına gelecektir. Bu değişim ve dönüşümün neden olduğu zihniyet değişiminin izlerini, kitabın mukaddimesindeki dört kadın tipiyle ilgili anlatılardan başlayarak görmek mümkündür. Göçebe savaşıнын yerleşik hayata geçişi ve İslam'ın iyiden iyiye kök salmaya başlaması, kadının daha çok ev ve ev işi odaklı bir şekilde algılanmasına yol açmış; geçmişin gerektiğinde erkeğin konumunu ve rolünü üslenebilen kadını, bütün İslam referanslı uyarlama çabalarına rağmen geçmişte kalmıştır.

Ekonomik, sosyal, kültürel, siyasal ve inançsal değişim ve dönüşümlerin neden olduğu zihniyet değişiminin yansımalarını sadece mukaddimedeki kadın tiplerinde aramak ya da görmek de doğru değildir. Bu değişimi ve dönüşümle anaerkil toplum yapısının izlerini Kaplan'ın "asıl Dede Korkut hikâyeleri" dediği boylarda da görmek mümkündür. Dirse Han'ın hanımı han kızı, Banu Çiçek ve Selcen Hatun'un aktif bir rol oynadığı boylar, göçebe savaşıdaki anaerkil yapının ataerkil yapıya doğru evrimini çarpıcı bir şekilde gözler önüne sermektedir. Bu anlatılarda bir yandan bir han aklı, sağduyuyu, dengeyi temsil eden bir kadının aile ve toplum üzerindeki nüfuzunu kırmaya zorlanırken diğer yandan da kendileri gibi yiğit ve savaşı kadınlarla evlenmek isteyen Oğuz yiğitleri, bundan pişman olup kafalarındaki yiğit ve savaşı kadın algısını azim görklü mahbup kadınlara dönüştürme çabası içine girmektedirler. Artık yiğit ve savaşı kadınlar evlerinde diz kırıp adaklıları ya da eşlerinin yollarını gözlemelidirler, iyi ve sadık bir eş ve anne olmalıdırlar. Onların egemenlik alanları artık evleridir. Boylardaki anlatılardan anlaşılmaktadır ki bu değişime karşı direnebilen tek kadın, Dirse Han'ın hanımı han kızıdır. İster bilinçli bir tercihin, isterse bir tesadüfün eseri olsun, bu han kızı kadınıla Dirse Han ve Boğaç Han diğer boylarda bir daha karşımıza çıkarılmazlar. Banu Çiçek ile Selcen Hatun, bu değişim ve dönüşüme ayak uydurabilmiş, azim görklü mahbup kadın kimliğini benimsemiş kadınlardır. Selcen Hatun, bilindiği gibi Oğuz toplumuna evlilik yoluyla sonradan dahil olmuş bir savaşı/Amazon kadınıdır. Kan Turalı

ile evlenmiş olması, aynı zamanda kocasının mensubu olduğu Oğuz toplumunun inançlarını, değerlerini, geleneklerini en önemlisi de zihniyetini benimsemesini gerektirmiştir. Öldürülme istenmesine rağmen sonuna kadar direnmekten kaçınmış, uzlaşmayı ve uyum sağlamayı yeğlemiştir. Elbette bu teslim oluşta ya da boyun eğişte Kan Turalı'ya karşı beslenen sevgi ve arzu da etkili olmuştur. Banu Çiçek ise Oğuz içinde doğup büyümüş bir kadındır. Bu nedenledir ki Oğuz toplumun değer yargılarını, inançlarını ve geleneklerini iyi bilmektedir. Banu Çiçek, Oğuz toplumundaki değişim ve dönüşümün neden olduğu zihniyet değişimini, özellikle de sosyal yapıdaki hepten ataerkilliğe geçişi net bir şekilde izleyebilmiş, sonuçta da evinde dizini kırıp on altı yıldır kâfir eline tutsak olan adaklısını beklemeye, hatta erkeklerin verdiği bir kararla Yalançı oğlu Yaltacuk ile evlenmeye bile razı olmuştur.

## Notlar

- 1 Bachofen, bu kuramını 1861 tarihli *Das Mutterrecht* adlı çalışmasında ileri sürmüştür. Bachofen'in seçme yazıları, önce 1926'da Almanya'da Alfred Kröner Verlag tarafından *Mutterrecht un Urreligion* adıyla, daha sonra ise 1968 yılında Routledge ve Kegan Paul tarafından *Myth, Religion and Mother Right: Selected Writings of J. J. Bachofen* adıyla Londra'da yayımlanmıştır. Söz konusu kitap, 1997'de Almanca aslından çevrilerek Türkiye'de de yayımlanmıştır (Bachofen, 1997).
- 2 Türkçeye çevirisi için bk. (Göttner-Abendroth, 2022).
- 3 Goettner-Abendroth'un anaerkillikle ilgili kapsamlı değerlendirme ve yorumları için ayrıca bk. (Goettner-Abendroth, 2012).
- 4 Kitâb-ı Dedem Korkut anlatılarındaki kadınlar, Türkiye'de bugüne kadar çeşitli araştırmaların konusu olagelmıştır (Kaplan, 1951; Günay, 1989; Ekici, 2000; Öncül, 2008 vd.). Fakat genellikle anne, kardeş, eş kimlikleriyle ve dürüstlük, sadakat, namusluluk, yiğitlik, savaşçılık gibi hasletleriyle ele alınan kadın kahramanlara anaerkillik bağlamında pek yaklaşmamıştır. Burada, A. Koçak ile Ç. Mollaibrahimoğlu'nun 2014 yılına sundukları ve henüz yayımlanmamış olan bildirisini Kitâb-ı Dedem Korkut'taki kadın tipleri klasik yaklaşımların dışında ele alması bakımından önemsediyimi özellikle belirtmek isterim. Koçak ile Mollaibrahimoğlu "Dirse Han Oğlu Boğaç Han Hikâyesinde Denge Unsuru Olarak Adsız Kadın Kahraman" (Koçak ve Mollaibrahimoğlu, 2014) adlı henüz yayımlanmamış olan bildirilerinde, Dirse Han'ın hatununu dişil anima figürü olarak eril ilkeler arasında dengeleyici bir unsur olarak nitelendirmişlerdir. Dirse Han'ın hanımı, V. Aşkaroğlu'nun "Dede Korkut Hikâyelerinden Dirse Han Oğlu Buğaç Han Anlatısı Üzerine Simgesel / Arketipsel Bir Çözümleme" (2013) adlı çalışmasında ise "Yüce Ana" ve "İdeal Eş/Kadın" arketipleri temelinde ele alınmıştır.
- 5 Türklerle Moğollar arasındaki belli başlı benzerlik ve ortaklıklar için bk. (Togan, 1941; Roux, 2002).
- 6 Bamsı Beyrek boyunda üç türlü evlilik uygulamasıyla karşılaşırız. İlk uygulama, beşik kertmedir. Anlatının ilerleyen kısımlarından verilen sözün tutulmadığı anlaşılmaktadır. Beşik kertmeyi daha sonra kızın erkeğini güç odaklı bir şekilde sınaması izlemiştir. Bu sinama, kızların evlenecekleri erkekleri seçebildikleri dönemlerin bir yansıması olmalıdır. Son uygulama ise kızın, kız kardeşini istemeye gelen yiğitleri öldüren ağabeyi Delü Karçar'dan istenmesi ve başlık ödenmesidir. Kızı istemeye Kalın Oğuz beylerinin kararı üzerine Dedem Korkut gitmiştir. Normalde Bamsı Beyrek'in ya kendiliğinden ya da Kalın Oğuz beylerinin teşvikiyle atlanıp Delü Karçar'la mücadele etmesi, kızı bileğinin ve yüreğinin gücüyle deyim yerindeyse söküp alması ve öldürülen yiğitlerin öcünü alması beklenir. Bu da onun kahramanlık özelliklerini Kan Turalı ve Alıp Manaş gibi isimler karşısında tartışmalı hale getirir. Yeri geldiğinde "tören şaklabanı" rolünü de üstlenen Bamsı Beyrek'in "Kitâb-ı Dede Korkut"taki konumu üzerine yaptığım bir değerlendirme için bk. (Aça, 2022).
- 7 Bu tür bir eş seçme uygulamasının Türk destanlarındaki yansımaları için bk. (Kıdırbayeva ve Muratoy, 1995).



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

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

**Contribution rates of authors to the article:** The authors in this article contributed to the 100% level of preparation of the study, data collection, and interpretation of the results and writing of the article.

**Yazarların makaleye katkı oranları:** Bu makaledeki yazarlar %100 düzeyinde çalışmanın hazırlanması, veri toplanması, sonuçların yorumlanması ve makalenin yazılması aşamalarına katkı sağlamıştır.

**Ethics committee approval:** The present study does not require any ethics committee approval.

**Etik komite onayı:** Çalışmada etik kurul iznine gerek yoktur.

**Financial support:** The study received no financial support from any institution or project.

**Finansal destek:** Çalışmada finansal destek alınmamıştır.

**Conflict of Interest:** The author declares no conflict of interest.

**Çıkar çatışması:** Çalışmada potansiyel çıkar çatışması bulunmamaktadır.

## Kaynakça

- Aça, M. (2018). Dedem Korkut'un dört kadını ile Balıkesir'in üç kadını bağlamında kadının toplumsal cinsiyet kimliği. *Sosyal bilimlerde yeni yönelimler-V*. (A. Temizer ve Y. Baytal, Ed.) Print Institut za GEOGRAFIJU Podgoric, 33-38.
- Aça, M. (2022). Bamsı Beyrek boyunda iki ozan tipi. *Âşık sanatı*. (Y. Gökkanlan, Ed.) Kesit, 11-24.
- Alinge, C. (1967). *Moğol kanunları* (C. Üçok, Çev.) Ankara Üniversitesi Hukuk Fakültesi.
- Aşkaroğlu, V. (2013). Dede Korkut hikâyelerinden Dirse Han oğlu Buğaç Han anlatısı üzerine simgesel/ arketipsel bir çözümleme. *Karadeniz*, 1(17), 120-132.
- Bachofen, J. J. (1997). *Söylence, din ve anaerki* (N. Şarman, Çev.) Payel.
- Bamberger, J. (1974). The myth of matriarchy: Why men rule in primitive society. *Woman, culture, and society* (N. Z. Rosaldo and L. Lamphere, Eds.) Stanford University Press, 263-280.
- Ekici M. (2000). Dede Korkut kitabında kadın tipleri. *Uluslararası Dede Korkut bilgi söleni bildirileri (19-21 Ekim 1999, Ankara)* (A. Kahya vd, Ed.) Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı, 123-138.
- Ergin, M. (2004). *Dede Korkut kitabı I giriş-metin-faksimile*. Türk Dil Kurumu.
- Ericson, T. H. ve Nielsen, F. S. (2012). *Antropoloji tarihi* (A. Bora, Çev.) İletişim.
- Goettner-Abendroth, H. (2008). Matriarchies as societies of peace: Re-thinking matriarchy. *Off Our Backs*, 38 (1), 49-52.
- Goettner-Abendroth, H. (2012). *Matriarchal societies. Studies on indigeneous cultures across the globe*. Peter Lang.
- Gökay, O. Ş. (2007). *Dedem Korkudun kitabı*. Kabalıcı.
- Göttner-Abendroth, H. (2022). Barış toplumları olarak anaerkiller: Anaerkilliği yeniden düşünmek (A. Sezer, Çev.) *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*, 15 (38), 632-639.



- Gültepe, N. (2013). *Türk kadın tarihine giriş (Amazonlardan bâcıyân-ı rûm 'a)* Ötüken.
- Günay, U. (1989). Dede Korkut hikâyelerindeki karakterlerin tahlili-I *Türk kültürü araştırmaları-Halil Fikret Alasya 'ya Armağan*, XXVI (2), 39-55.
- Kaçalın, M. S. (2006). *Dem Korkut 'un Kazan Bey oğuz-namesi*. Kitabevi.
- Kaplan, M. (1951). Dede Korkut kitabında kadın. *Türkiyat Mecmuası*, 9, 99-112.
- Kıdırbayeva, B.ve Muratoy, A. (1995). Alplara mahsus evlilik (M. Aça, Çev.) *Milli Folklor*, 37, 78-84.
- Koçak, A.ve Mollaibrahimoğlu, Ç. (2014). Dirse Han oğlu Boğaç Han hikâyesinde denge unsuru olarak adsız kadın kahraman. 26. *Uluslararası Kıbatek edebiyat sempozyumu İstanbul-Türkiye/28-29 Nisan 2014 Belkıs Halim Vassaf anısına edebiyatta kadın*. (Yayımlanmamış bildiri metni)
- Köprülü, M. F. (1941). Ahmed Yesevi *İslam Ansiklopedisi*, I, 210-215.
- Köprülü, M. F. (2003). *Türk edebiyatında ilk mutasavvıflar*. Akçağ.
- Nizamü'l-Mülk. (2017). *Siyasetname* (M. T. Ayar, Çev.) Türkiye İş Bankası.
- Öncül, K. (2008). Dede Korkut hikâyelerinde savaşçı kadın tipi ve animus kavramı. *Turkish Studies*, 3 (2), 574-581.
- Pehlivan, G. (2015). *Dede Korkut Kitabı 'nda yapı, ideoloji ve yaratım –Dresden ve Vatikan nüshalarının mukayeseli bir incelemesi-* Ötüken.
- Rosaldo, M. Z. (1974). Woman, culture, and society: A theoretical overviwe. *Woman, culture, and society* (N. Z. Rosaldo and L. Lamphere, Eds.), Stanford University, 17-42.
- Roux, J.-P. (2001). *Moğol imparatorluğu tarihi* (A. Kazancıgil ve A. Bereket, Çev.) Kabalıcı.
- Roux, J.-P. (2008). *Babur. Büyük Moğolların tarihi* (L. Arslan-Özcan, Çev.) Kabalıcı.
- Tezcan, S. (2001). *Dede Korkut oğuznameleri üzerine notlar*. Yapı Kredi.
- Tezcan, S. ve Boeschoten, H. (2001). *Dede Korkut oğuznameleri* .Yapı Kredi.
- Togan, Z. V. (1941). *Moğollar, Çingiz ve Türkler*. Bozkurt.
- Vladimirtsov, B. Y. (1995). *Moğolların içtimai teşkilâtı Moğol göçebe feodalizmi* (A. İnan, Çev.) Türk Tarih Kurumu.
- Webster, P. (2014). Anaerki: Bir iktidar vizyonu. *Kadın Antropolojisi* (R. R.Ritter, Ed.), (B. Abiral, Çev.) Dipnot, 153-170.
- Yalman (Yalgın), A. R. (1997). *Cenupta Türkmen oymakları II* (S. Emir, Haz.) Kültür Bakanlığı.
- Yaman, A. (2004). Kırgızistan 'da bilinmeyen Yesevi izbasarları: Laçiler. *Gazi Üniversitesi Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi*, 29, 33-47.
- Yaman, A. (2005). Fergana Vadisi 'nde Saçlı İshanlar hareketi ve Yesevilikle bağlantısına dair. *Gazi Üniversitesi Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi*, 34, 191-1993.
- Yusuf Hac Hâcib (1959). *Kutadgu bilig II tercüme* (R. R. Arat, Çev.) Türk Tarihi Kurumu.



Bu eser Creative Commons Atıf 4.0 Uluslararası Lisansı ile lisanslanmıştır.

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



# Billur Köşk ve Grimm Masalları Örneğinde Masalın Karşı Öznesinin Koşulluluk Bakımından Analizi

Analysis of the Story's Opponent in Terms of Conditionality  
in the Sample of Billur Koschk Fairy Tales and  
Grimm's Fairy Tales

**Mehmet Akif Duman\***

## Öz

Güç yahut edim ekseninde yardımcıının karşısında bulunan engelleyici sadece yalınkat yahut karikatür olarak nitelenen tip özelliği göstermez; karşı özne fiziksel, psikolojik, kişilerarası ve kültürel özellikler bir araya getirilerek oluşturulmuş ruhsal derinliğe sahip karakter yapısında da karşımıza çıkabilmektedir. Bu bağlamda tip ve karakter arasındaki en mühim ayrımlardan olan kurgu boyunca değişmeden kalmak bazı karşı özneler için geçerli değildir. Masalların karşı öznesini Propp, Greimas ve Lüthi gibi araştırmacıların yöntemleri ekseninde incelediğimde sonucunu tip-karakter geçişini doğrudan ispatlayan altı analiz maddesi tespit ettim: (1) *Karşı öznenin olağanüstülük durumu*, (2) *saldırganın kötü olma sebebi*, (3)

Geliş tarihi (Received): 2-01-2023 - Kabul tarihi (Accepted): 02-07-2023

\* Doç.Dr., Necmettin Erbakan Üniversitesi Sosyal ve Beşeri Bilimler Fakültesi Dilbilim Bölümü, Konya-Türkiye/  
Necmettin Erbakan University Faculty of Social Sciences and Humanities Department of Linguistics, Konya-  
Türkiye. akifduman@live.de. ORCID ID 0000-0002-5633-8268

*kötülük için kullanılan yöntem, (4) kahraman ile çatışmanın şekli ve (5) kötünün cezalandırılma biçimi* temel maddelerdir. Bunlara ilave ettiğim son madde *koşullu iyi ve koşullu kötü* adlarını taşımaktadır. Masallarda aslen iyi iken kötülük yapan yahut aslen kötü iken iyilik yapan kişilere rastlanır. Bu değişimi nitelendirmek için (6) aslında kötü olup da içinde bulunduğu şartlar gereği iyi davranan kişilere koşullar gereği iyi manasında *koşullu iyi*; aslında iyi olup da şartlar gereği kötü davranan kişilere de koşullar gereği kötü manasında *koşullu kötü* demeyi uygun gördüm. Dolayısıyla tipin koşulluluk taşıması onu *karakter* yapısına yaklaştıracaktır. Doğu-Batı ekseninde *Billur Köşk Masalları*'nın tamamını (on dört masal) aldım ve *basit rastgele örnekleme* yöntemiyle *Grimm Masalları*'ndan on dört örnek seçtim. *Billur Köşk Masalları*'nda altı koşullu kötü ve üç koşullu iyiye, *Grimm Masalları*'nda da dört koşullu kötüye ve üç koşullu iyiye rastladım. Takriben her iki masaldan birinde kötünün karakteristik özellikler taşıması engelleyicinin *stereotyp* olarak nitelendirilmesi hükmünün tekrar tartışılması gerektiğini de ortaya koymaktadır.

**Anahtar sözcükler:** *masal, Billur Köşk Masalları, Grimm Masalları, Greimas, Propp*

### Abstract

On the axis of power or action, the obstacle opposite of the helper, not only shows the type of characteristic of a one-way structure or a caricature but also appears in the character structure with spiritual depth created by bringing together physical, psychological, interpersonal, and cultural traits. In this context, the persistence of fiction, which is one of the most important distinctions between type and character, does not apply to some counter-subjects. Examining the opposite theme of narratives in the axis of the methods of researchers such as Propp, Greimas, and Lüthi, I identified six elements of analysis, where the last one directly proves the type-character transition: The main points are (1) the extraordinary state of the opposing subject, (2) the reason why the attacker is evil, (3) the method used for evil, (4) the nature of the conflict with the hero, and (5) how the villain will be punished. The last element I added is called conditionally good and conditionally bad. In fairy tales there are people who do bad things when they are actually good, or do good things when they are actually bad. To qualify this change, (6) in fact, I found it appropriate to call people who are bad but behave well because of the conditions they are in, conditionally good in the sense of good, according to the conditions; in fact, I found it appropriate to call people who are good but behave badly because of conditions conditionally bad in the sense of being bad by the conditions. Therefore, the conditionality of the type, will bring the type-character continuum closer to the character structure. On the east-west axis, I took all fourteen stories in the Billur Köschk Fairy Tales (Crystal Manor Tales) and selected fourteen tales Grimm's Fairytales using a simple sampling method. I came across six conditionally bad and three conditionally good characters in the Billur Köschk Fairy Tales, and four conditionally evil and three conditionally good in the Grimm Tales. The characteristics of evil in almost every other narrative also suggests that stereotyping the inhibitor should be reconsidered.

**Keywords:** *Billur Köschk fairy tales (Crystal Manor Tales), Grimm's fairy tales, Greimas, Propp*

### Extended summary

The fact that folktales which have three separate pieces (1. A beginning, a tongue-twister so to speak; 2. The tale itself and 3. An end) represent some sort of an *ethical thesis* enables the predictability or knowledgeability of the sharp distinction between the good and the bad, rather than putting it into a kind of focus. Folktales end in good endings, the good are rewarded, the bad are punished. Also, it is normal to think about that concepts and people in folktales change in due time in folktales involving dichotomic struggles. This circumstance blurs the boundaries of what (or who) is 'bad' in the first place.

The bad in folktales may well have the attributes of the people who, instead of *types* that have monotonous character form, can have *characteristic* features which may have welcome changes as the plot thickens. Thus, the folktales engaging adult population may have more different and more realistic 'bad' notion than the folktales addressed to children that have fantastic villains.

The method of *basic random sampling* was used in order to stabilise the comparative equality within the *Billur Köschk Fairy Tales (Crystal Manor Tales)* which have fourteen different stories and Grimm's Fairy Tales. Again, to stabilise a quantitative equality, all of *Billur Köschk Fairy Tales* was picked up (14 units), with this method, within which all the Grimm's Fairy Tales stories have equivalent chance to be chosen, 211 stories have been listed and 14 different units of tales randomly elected.

The evaluation of the folktales listed have been done through six criteria determined within the circle of ideas of Greimas, Propp and Lüthi in terms of opposing subjects. Propp's contribution to this would be (1) *Degree of supernaturality*, (3) *the method of antagonism*, (4) *the form of conflict with the hero*, (5) *the form of punishment for the antagonist*. Since there is a fundamental definitive mention of the conflict between antagonist (or evil) and hero in the definition of folktale, *the reason for the aggressor to be bad* (2), or the commencement of the conflict would be an essential matter not to be skipped over. At least, it seems that the antagonist may just desire to be bad, and/or they may have different emotional drives such as jealousy or revenge.

Lüthi separately mentions people who analyses the features of European folktales. Characters in those folktales are in a sharp distinction and have quite salient boundaries of being good and bad, beautiful and ugly, big and small, noble and scoundrel etc. The dichotomies that are listed here are manifestations of the natural phenomena of mundane world seeped through kings, counts or wealthy merchants to beggars, swineherds, gooseherds, through virtuous ailing people to the worst antagonist in the world. All the important figures such as the partner, injurer, helper or counter helper are related to the hero of the tale. Therefore, the antagonist will have both the hero and his partner/partners or helper/helpers against them. This would make one notice that the antagonist cannot be attributable as a type or character concisely.

According to William Miller, when a character is born, all the physical/biological, psychological, interpersonal and cultural attributes should be converged. The difference

between them and the people who are named univalent (or type or caricature) is the amount of qualities and thoughts. Types generally lack psychological depth and the most crucial feature of them is that they remain the same throughout the plot. Hence, types do not show internal changes, whereas characters are complex people who change and develop throughout tale. Within this context, there are certain instances of people who are de facto good, yet behave as bad, or vice versa. To represent this conversion, we see fit that the people who are de facto bad, yet behave as good in the conditions that they are in should be called *conditional good*; and people who are de facto good, and behaving badly situationally should be called *conditional bad*. (6) This distinction is due to the fact that the conditionality will move the type towards *character* form.

In the analysis of opposing subjects in folktales, in terms of conditional good and conditional bad phenomena, two distinct personality bias should be observed. In other words, the difference between being de facto bad and *imitating good* and being de facto good and wrongdoing or being fooled and *behaving bad*, contradicts a plethora of criteria to deem the *folktale antagonist* as type. In *Crystal Manor Tales*, three people are observed as imitating good. In *Ağlayan Nar ile Gülen Ayva* (Crying Pomegranate and Laughing Quince), *Güvercin Tebdili Genç* (Pigeon Skin Lad) is thought to be good at first, and later, he shows the evil within him. In *Zümrüdüanka Kuşu* (*Phoenix*) the brothers are per natura evil, yet they seem as good people until they throw the little brother into a well and they grasp the girl whom the little brother deemed as his fiancée. Also, *Derviş* (Dervish) in *Ali Cengiz Oyunu* (Game of Ali Chengiz) hides his true nature being evil for a long time in order to conceal his secret and behaves like a good person. In six different stories, *conditional bad* can be observed, that is, they are intrapersonally good, yet in the effect of a spell, fooled by a slander or with rage, they behave badly. All these characters are victims for different things in this situation: in *Billur Köşk ve Elmas Gemi* (*The Crystal Manor and The Diamond Ship*), *Şehzade* (Shehzadah) to his arrogance, in *Ağlayan Nar ile Gülen Ayva*, *Baba* (The Father) and *Al Giyimli Kız* (Red-donned girl) to their desires and wishes, in *Tasa Kuşu* (*The Bird of Sorrow*), *Hoca Hanım* (Mrs. Teacher) to a curse and *Tasa Kuşu* (The Bird of Sorrow) to a spell, in *Sefâ ile Cefâ*, *Padişah* to his love of his children and *Sefâ* to a reaction to disobedience, in *Saka Güzeli* (*The Finch Beauty*), *Saka Güzeli* to her fooling by a slander and in *Kara Yılan* (*Black Snake*), *Şehzade* to the effect of a spell. Only *İğci Baba* (Spindle-maker Man) presents an interesting conundrum. A cannibalistic, spellcrafting old man, he is a de facto bad, yet the little girl charms him into eating mutton and he becomes more docile. However, when the girl escapes with the man in the forty first room, he returns to his old self. This conditional good example is a true shoutout to the originality of character in folktale antagonists.

In Grimm's Fairy Tales, the most emphasis on the 'bad' is between the balance of reward and punishment. In Grimm, not always are the antagonists punished, they are sometimes rewarded. a person who is a type of liar and scoundrel like *Brother Lustig* goes to heaven. In *The Knapsack*, *The Hat*, and *The Horn*, the little brother who is avaricious and fraudulent becomes a king. Again, in *Rope-Spinning Womens*, the lazy girl becomes princess through lies. Between these tales and *Billur Köschk Fairy Tales*, there is a great chasm of developmental

structure, yet the conditionality persists upon both tale structures.

*Brother Lustig* is an internally bad person who roleplays in order to fool Saint. In *Fairy Tale Gnome*, the brothers are conditional good since they seem good at first, yet they show their true nature later. In *The Goose-Girl*, Maid fools the queen with her imitation of benevolence. In fact, her ambitions are enormous. In five tales, the conditional bad, that are the facto good, yet situationally behave badly, are observed. *Strong Hans* is a good person internally. In *Six Friends*, Queen and Prince are both de facto good, yet Queen with her arrogance and Prince with his grief over the things he lived through behave badly for a time. In *The Twelve Brothers*, King who is fooled by the slander and gave the edict of execution; and King in *Carnation* fooled by the lie of cook are similarly both conditional bad.

## Giriş

Masalın en karakteristik özelliklerinden sayılan *olağanüstülük*, ya hayal yaratmak yahut da hakikatin karşısında olmak şeklinde anlaşılır. Bilhassa şahıs kadrosunda dikkat çeken bu nitelikle masalın kahramanı ve kötüsü arasındaki mesafenin de hangi taraftan ölçülebileceğini göstermesi bakımından önemlidir. Masal kötülerinin tip mi, karakter mi olduğunu belirlemek doğrudan *olağanüstülüğün* hakikate karşı yahut hakikat ile paralel konumlanması ile alakalıdır.

Boratav'a göre masal "Nesirle söylenmiş, dinlik ve büyüklük inanışlardan ve törelerden bağımsız, tamamıyla hayal ürünü, gerçeğe ilgisiz ve anlattıklarına inandırmak iddiası olmayan kısa bir anlatı"dır (1969: 80). Akabinde Boratav, hayal ürünü ifadesinin *olağanüstü* masasında anlaşılması gerektiğini ikaz eder. Masalların bir kısmı bilakis *gerçekçi* kurguya sahiptir. Bu minvalde yoğun anlatılar olan masalın alametifarikası *hayal yaratmak* olarak tespit ve teslim edilmelidir (1969: 80-1). Eflatun Cem Güney, bilhassa halk hikâyeleri ile aradaki farka odaklanarak masal için esas ölçünün *olağanüstülük* olduğunu vurgular: "[...] bir fantezi mahsulü olan masalarda 'olağanüstü' başta gelir; gerçekler arka planda kalır." (1966: 2). Saim Sakaoğlu için masalın bu yönü "hayal mahsulü olduğu halde dinleyicileri inandırabilen" şeklinde netleştirilir (1999: 2).

Kültürel etkileşim temelinde ve uzun zaman içinde oluşumunu tamamlayarak vücut bulan masallar (Fiske, 2006: 20) basit manada zıtlıkların mücadelesi neticesinde ders vermeyi amaçlayan didaktik metinler değildir. Taşıdıkları kültürel güç ve dillerindeki sembolik kuvvet ile masalların hedef kitlesi şüphesiz sadece çocuklar olamaz (Sakaoğlu, 1999). Jacob Grimm, 29 Ekim 1812'de Achim von Arnim'e yazdığı bir mektupta koleksiyonlarındaki tüm masalların, istisnasız ve tüm koşullarla birlikte, yüzyıllar önce anlatıldığına kesin olarak ikna olduğunu yazar (Grätz, 1988: 2). Zamanın süzgecinden geçerek sürekli ve kolektif bir bilinçle zenginleşen masalarda, mitlerde ve rüyalarda olduğu gibi kendi dilbilgisi ve sözdizimiyle sembolik bir dil kullanılır (Fromm, 1987, 14). Bu bağlamda masalın kötüye bakışı da sanıldığı gibi tek katmanlı ve metaforik çözümlenme imkânlarından uzak olmayacaktır.

Elbette "bilinmezlik" yani hayal dünyasına aidiyet (Elçin, 1998, 368) masalın temel özelliklerindedir. Fakat bu durum masalların kültür taşıyıcılık rolünü yok etmez. Ignác



Kúnos'a göre masal "Hem eski zamanların dinini ve bu dinlerin nasıl olduklarını, hem de geçmiş zamanlarda yaşayanların edebiyatını, yargılarını, yazılmış tarihlerden fazla anlatır. Masal dediğimiz şey, her milletin dönen aynasıdır" (2001, 112). O halde, en temel manada kahraman ve saldırganın (karşı özne yahut kötü) çatışması olan masalların farklı kültürlerle ait çıkarımlara vesile olması kaçınılmazdır. Yani *Billur Köşk Masalları*'ndaki kötüler ile *Grimm Masalları*'ndaki kötüler arasındaki farklar iki kültür arasındaki mesafenin de belirleyicisi olacaktır.

Üç bölümden oluşan masalın (1. Masal başı, yani tekerlemesi; 2. Masalın kendisi, 3. Masal sonu. Tezel, 2009: 10) *ahlak tezi* niteliğinde olması iyi ve kötü arasındaki farkın netleşmesinden ziyade bilinir yahut tahmin edilebilir olmasını sağlar. Masallar mutlu sonla biter, iyiler mükâfat kazanır, kötüler cezalandırılır (Bilkan, 2001: 7). Zıtlıkların mücadelesi temelli masalarda (Boratav, 2009: 16; Frey, 2017: 6-9) kavramların zamanla değişkenlik göstermesi normaldir (Tezel, 2009: 12). Bu durum daha en başından kötünün kesin bir şekilde tanımlanması imkânsız kılar.

Masal kötülerini sanıldığı gibi tekdüze karakter yapısına sahip olan *tipler* olmak yerine olay akışı içerisinde *karakter*lere özgü değişimler yaşayan kişiler de olabilir. O halde esas itibarıyla çocuklardan ziyade yetişkinlere hitap eden masalların kötü algısı fantastik olmaktan ziyade gerçeğe ve olağandır.

Masalın karşı öznesi esaslı kültürel mukayese için Propp, Lüthi ve Greimas'ın analiz yöntemleri kullanarak altı maddelik bir şablon oluşturulmuştur. Bu maddelere göre masalardaki kötüler analiz edilecek ve kültürel farklılıklar gösterilmeye çalışılacaktır:

### 1. Algirdas Julien Greimas'ın eyleyenler modeli

Göstergebilimin anlamlama dizgesini kültür temelli olarak net bir şekilde ortaya koyan Greimas (1990) eyleyenleri eylemlerine göre tanımlamak esasına dayanan *anlatı izlenesinin* (Günay, 2002: 126) de mimarlarından sayılmalıdır.

Saussure kökenli Avrupa geleneğinin temsilcilerinden olan Fransız dilbilimci Greimas, *Sémantique Structurale* (1966) isimli çalışmasında ortaya koyduğu yapısal semantik kuramıyla tanınır. Kitabın onuncu kısmı *mevcut modeller hakkında düşünceler* (1971: 157-177) ile ilgilidir. Kategorik manada yardım edici yahut destekleyici ve engelleyici yahut karşı çıkıcı saptamak Greimas için diğerlerine nazaran daha kolaydır.

Bazı işlevler, arzuya göre hareket ederek veya iletişimi kolaylaştırarak yardım getirmek esasına dayanırken diğer işlevler ya arzunun gerçekleşmesine ya da nesnenin iletilmesine karşı çıkarak zorluk yaratmaktan ibarettir. Greimas, engelleyicinin Étienne Souriau'nun muhalif kavramındaki formülasyona epeyi yakın olduğunu ifade ederek, yardımcı için de kaynağın Guy Michaud olduğunu söyler. Aynı şekilde Propp'ta da her iki kavram kötü adam, bir nevi hain ve yardımcı, sağlayıcı şekilleri ile mevcuttur. Greimas, analizin bu esnekliğinin ilk bakışta şaşırtıcı geldiğinin farkındadır. Her ne kadar Propp'un eyleyenleri kendi eylem alanlarından, yani yalnızca işlevlerin indirgenmesi yoluyla konuşlandığı için eleştiriliyor gibi gö-



rünse de Greimas'ın maksadı sadece yapısalcı prosedürlerin genelleştirilmesi yoluyla aradan geçen otuz yılda elde edilen ilerlemeleri kaydetmektir. Aynı zamanda, sadece bir yerine iki karşılaştırılabilir envantere sahip olmanın çok daha kolay olduğu gerçeğini de hesaba katmak gerekir. Greimas, gerçek yapısı açığa kavuşturulmak istenen mitik evrende yardımcı ve karşıt arasındaki bu zıtlığın neye denk geldiği sorusunu da cevaplar. Yani engelleyici ve yardımcı unsurlar arasındaki bu çekişme yahut sadece rabita basit bir karşı karşıya koyuş değildir; bunun arka planında Orta Çağ Hristiyan dramasının koruyucu meleği ve onun karşıtındaki şeytan olsa gerektir. Greimas bu minvalde masal analizi için çok mühim olduğunu düşündüğümüz bir hususu da aynı kısımda dile getirir. Mitsel dışavurumunda, yardımcı ve rakibin, arzuna göre yararlı ya da zararlı olarak kabul edilen öznenin varsayılan dirençlerinin ve eyleme iradesinin yalnızca izdüşümleri olduğu açıktır. Yani hem yardımcı, hem de engelleyici *özne* ekseninde ve özne üzerinden değerlendirilmelidir (1971: 163-165).

Sonraki kısımda (10.8) Greimas, *mitik eyleyenler modelini* kısaca izah eder. Ona göre hâlâ doğrulanması ve doğal dillerin sözdizimsel yapısı kullanılarak inşa edilmesi gereken envanterlerden çıkarılan model, basitliği nedeniyle (ve yalnızca efsanevi tezahürlerin analizi için) belirli bir işlemsel değere sahip gibi görünmektedir. Sadeliği, tamamen özne tarafından hedeflenen ve alıcılar ile alıcı arasındaki iletişim nesnesi olarak konumlandırılan arzu nesnesine dayanması ve öznenin arzusunun kendisini yardımcının projeksiyonlarına yansıtması ve rakibin modüle edilmesinde yatmaktadır (Greimas, 1971: 165). Buradaki bir diğer mesele de engelleyicinin özneye göre değişmesi bir yana kendi içinde ve arzu ekseninde bir değişiklik yaşayıp yaşamayacak olmasıdır. Dolayısıyla engelleyici ilk etapta tip olarak karşımıza çıksa da karakter olma, hatta anti-kahraman (*İğbi Baba* masalında olduğu gibi, 5.8) yapısına bürünme ihtimali de göz ardı edilmemelidir.

## 2. Eyleyenler modelinde karşıt özne

Kavramsal açıdan bir üst-dil oluşturmaya muvaffak olan (Rifat, 1992: 48) Greimas'ın modeli (The Actantial Model) altı temel unsurdan oluşur: Gönderici yahut gönderen (sender), alıcı yahut kendisine gönderilen (receiver), nesne (object), engelleyici yahut karşı çıkan (opponent), özne (subject) ve yardım edici yahut destekleyici (helper) (Kıran, 2011: 273; Yücel, 2015: 149; Rifat, 2018: 110; Uçan, 2016: 118). Greimas'ın, bir eylemi altı yüze veya eyleyene ayırmamıza izin veren modelinin temelinde karşıtlıklar vardır: (1) Özne (örneğin Prens), (2) bir nesneye (mesela kurtarılan Prenses) (3) gönderici (örneğin Kral) eylemi başlatan, (4) alıcı ise (örneğin Kral, Prenses, Prens) bundan yararlanan kişidir. Son olarak, (5) bir yardımcı (örneğin sihirli kılıç, at, Prens'in cesareti) eylemi gerçekleştirmeye yardımcı olurken, (6) bir rakip (cadı, ejderha, Prens'in yorgunluğu veya korku şüphesi) eylemin gerçekleşmesini engeller (Hébert ve Tabler, 2019: 13).

Altı adet eyleyen kendi içinde tasnif edilerek, üç eylem eksenini oluşturulur: (1) *İletişim eksenini* gönderici-nesne-alıcı ilişkisi üstüne kurgulanır. “Bu ekseninde göndericinin işlevi başka bir kişi ya da nesneye: *alıcıya* bir şey iletmek ya da onun hangi nesneye gereksinimi olduğunu belirlemektir” (Yücel, 2005, 148). (2) *İsteyim ekseninde* özne-nesne karşıtlığı üs-

tünde durulur. Öznenin amacı tüm engelleri aşarak nesneye ulaşmaktır. (3) Greimas, kesinlikle sözdizimsel olmayan, daha çok *koşullar* adını verdiği söylemin kipsel doğası üzerine modellenen *sözdizimsel* eyleyicileri değiştiren ve dilbilimsel analizi en açık şekilde gösteren üçüncü bir kategori ekler; *güç eksenini* (yahut *edim eksenini*) yardımcı ve engelleyici çatışması esasına dayanır (Schleifer, 2017: 95 ve 108). Amacına ulaşmak ve bunun için eyleme geçmek adına gerekli güçle donanan özneye bunu “kimi kez bir kişi, kimi kez bir nesne, kimi kez bir nitelik, kimi kez bir bilgi olarak tanımlanan ya da bunların hepsini birden içeren destekleyici sağlar” (Yücel, 2005, 149). Dolayısıyla engelleyicinin karşısında hem destekleyici(ler) hem de özne vardır. Engelleyicinin kahramanın ve yardımcıların karşısında olması bakımından bir insan olması düşünülürken, bunun soyut bir kavramsal alanda konumlanması da mümkündür. Mesela coğrafi bir engel, maddi bir sorun genelinde fakirlik yahut amansız bir hastalık da engelleyici sayılabilir (Duvall, 1982: 192-193).

Yapısalcı yöntemi edebiyata ilk kez uygulayan kişilerden olan (Moran, 2013, 195) Greimas için sözcük sadece dilbilimsel bir ifade değildir, sözcük bilakis anlamın görünürdeki ifadesi olarak altında yatan anlam ile vardır. Dolayısı ile sözcük kültürün ve toplumun yansımasıdır. Bu minvalde Greimas, insanı tanımak için zıtlıkların önemine dikkat çeker. Öncelikle kadın-erkek, siyah-beyaz, zenginlik-fakirlik gibi kavramlar arasındaki farklar ve benzerlikler üstüne düşünmekle anlamlandırma mümkün olacaktır (Uçan, 2003: 22).

Anlatının çözümlenmesinde, dolayısıyla *karşıt özne* (Rifat, 2013: 204) olarak da nitelendirilebilecek kötü karakter yahut tiplerin analizinde; göstergebilimsel bakış kapsamında Greimas’ın Eyleyenler Modeli bir anlatıda yer alan kişileri, nesnelere, durumları yahut olayları (eyleyenler) birbirleri ile olan ilişkilerini esas alarak açıklamak suretiyle (Neemann, 1999: 126-128) bütüncül bir bakış imkanı sağlar.

### 3. Masal kötülerinin temel tasnifi

Greimas’ın eyleyenler modelinden sonra Propp ve Lüthi’nin bakışı da ana hatları ile ele alınarak anti karakterin analiz şeması netleştirilecektir.

Wladimir Jakowlewitsch Propp, *Masaların Biçimbilimi* (Морфология сказки. Leningrad 1928) adlı başyapıtında Wundt’un *Völkerpsychologie*’deki tasnifini aktarır. Yedi kategoriden sadece birinde olağanüstülük vurgusu vardır (Katıksız olağanüstü masallar; Reine Zauber-marchen) (Propp, 1985: 15). Bu açıdan olağanüstülük masal için bir kategori sayılabilir (1985: 16, 19, 26-33) fakat masal için temel dinamiğin olağanüstülük sayılamayacağı açıktır. O halde daha en baştan, karşılaşacağımız kötüler için *olağanüstülük* bir sınıflandırma kriteri olarak kullanılabilir.

Kitabın üçüncü kısmında Propp, *Kötülerin İşlevleri*’ni tetkik eder (1985: 32). Yasağın kahramanca çiğnenmesi aşamasında saldırgan (kötü kişi) ejderha, şeytan, eşkıya, cadı yahut bir kötü ana suretinde ortaya çıkarak huzuru bozar. Akabinde saldırgan bilgi edinmeye çalışır, kurbanıyla ilgili bilgi toplar, kurbanını yahut servetini ele geçirmek için aldatmayı dener. Aldatma aşamasında kötü evvela başka bir kılığa bürünür. Bunun hemen ardından ikna çabaları başlar. Bu öneri ve teklif yerine doğrudan büyümlü araçlar da kullanılabilir. Saldırganın daha

acımasız ve hile içeren yollara başvurması da mümkündür (1985: 32-36). O halde kötülerin mukayesesindeki ikinci husus da *kullandıkları yöntem* olabilir.

Propp için saldırganın en çok detaylandırıldığı kısım eyleme geçtiği zamandır. Burada da bir nevi *kötülüğün şekli* tasnif edilmektedir: 1. Saldırgan birini kaçıırır, 2. Saldırgan büyülü bir nesneyi çalar ya da kaçıırır, 3. Saldırgan ekinleri yağma eder ya da ekinlere zarar verir, 4. Saldırgan günün ışığını kaçıırır, 5. Saldırgan hırsızlık ya da kaçırma olaylarını başka biçimlerde yapar, 6. Saldırgan, kişilerin bedenlerine zarar verir, 7. Saldırgan, birinin apansız kaybolmasına yol açar, 8. Saldırgan kurbanını bir şey yapmaya zorlar ya da ondan zorla bir şey koparır, 9. Saldırgan birini kovar, 10. Saldırgan birinin denize atılmasını buyurur, 11. Saldırgan birini ya da bir şeyi büyüler, 12. Saldırgan birinin yerine başkasını koyar, 13. Saldırgan birinin öldürülmesini buyurur, 14. Saldırgan birini öldürür, 15. Saldırgan birini bir yere kapatır ya da hapseder, 16. Saldırgan birini kendisiyle evlenmeye zorlar, 17. Saldırgan yamyamlıkla korkutur, 18. Saldırgan her gece birine acı verir, 19. Saldırgan savaş ilan eder (1985: 37-40).

Masaldaki kötüyü tasnife olanak sağlayan diğer bir husus da kahraman ile karşı karşıya geldiği andır. Çatışma bir müsabaka şeklinde olabileceği gibi, herhangi bir yarışma yahut kavga da olabilir (1985: 55). Kavganın yani *çatışmanın nesnel biçimde ortaya konması* sonucunda saldırgan yenilir (1985: 56), masalın sonlarına doğru da düzmece kahraman yahut saldırgan cezalandırılır (1985: 65).

#### 4. Kapsam, analiz yöntemi ve metot

On dört masaldan oluşan Billur Köşk Masalları ile Grimm Masalları arasında mukayese denkliği sağlamak için örnekleme yöntemlerinden *basit rastgele örnekleme* kullanılmıştır (Kılıç, 2013: 45). Nicel denklik sağlamak amacıyla Billur Köşk Masalları'nın tamamı alınmış (14 birim), Grimm'deki tüm masalların eşit seçilme şansına sahip olduğu bu yöntemde 211 adet masal listelenmiş ve listeden rastgele 14 birim seçilmiştir.

Listelenen masallar Greimas, Propp ve Lüthi'den istifade ile belirlenen altı kritere göre karşı özne açısından değerlendirilmiştir. (1) *Olağanüstülük durumu*, (3) *kötülük için kullanılan yöntem*, (4) *kahraman ile çatışmanın şekli*, (5) *kötünün cezalandırılma biçimi* temel kriterler olarak Propp'tan tespit edilmiştir. Masalın temel tanımında kahramanın kötü yahut kötülük ile çatışması (Boratav, 1969: 89) olduğuna göre *saldırganın kötü olma sebebi* (2), yani çatışmanın başlangıcı da atlanmayacak derece önemli bir başlık ortaya koyar. En basitinden kötü bunu zevk için yapabileceği gibi (1969: 90), kıskançlık yahut intikam gibi duyguların tesirinde de olabilir.

Lüthi, Avrupa halk masallarının özelliklerini tetkik ederken kişilerden ayrıca bahseder. Karakterler keskin bir şekilde iyi ve kötü, güzel ve çirkin, büyük ve küçük, asil ve alçak vb. olarak ayrılmıştır. Burada listelenen karşıtlıklar, insan dünyasının temel fenomenlerinin kral, kont veya zengin tüccardan dilenciye, domuz çobanına, kaz hizmetçisine, erdemli hastadan en kötü kötü adama kadar kuşatıldığını gösterir (Lüthi, 2004: 28). Tüm önemli figürler, kahramanın ortağı, yaralayıcısı, yardımcısı ya da ona zıt bir figür olarak kahramanla ilişkilidir (2004: 27). Dolayısıyla kötünün karşısında hem kahraman hem de kahramanın ortağı/ortak-

ları veya yardımcı/yardımcıları olacaktır. Bu noktada kötünün karakter yahut tip olarak nitelenmesi ile ilgili bir kesinlik olmadığı dikkati çekecektir. William Miller’a göre karakter yaratılırken fiziksel/biyolojik, psikolojik, kişilerarası ve kültürel özellikler bir araya getirilmelidir (1993: 130-133). Yalınkat (yani tip yahut karikatür) adı verilen kişilerle aradaki önemli fark nitelik ve düşünce sayısıdır (Forster, 2001: 108). Tiplerde genelde psikolojik derinlik yoktur ve en önemlisi de kurgu boyunca değişmeden kalırlar (Nutku, 1983: 74). Yani tipin iç değişimleri söz konusu değilken karakter değişim ve gelişim gösteren karmaşık kişidir (Belge, 1998: 20). Bu bağlamda masalarda aslen iyi iken kötülük yapan yahut aslen kötü iken iyilik yapan kişilere rastlanır. Bu değişimi nitelemek için aslında kötü olup da içinde bulunduğu şartlar gereği iyi davranan kişilere koşullar gereği iyi manasında *koşullu iyi*; aslında iyi olup da şartlar gereği kötü davranan kişilere de koşullar gereği kötü manasında *koşullu kötü* demeyi uygun gördük. (6) Dolayısıyla tipin koşulluluk taşıması onu *karakter* yapısına yaklaştıracaktır.

### 5. Billur Köşk Masalları’nın kötülükleri

Türkçe’nin başyapıtlarından olan anonim masal kitabı *Billur Köşk*, Alangu’nun tespitine göre ilk kez Georg Jakob tarafından 1899 yılında eline geçen taş baskısı bir nüsha vesilesi ile mevzubahis olur. İlk nüsha Boratav’ın tespitine göre tarihsizdir (Boratav, 1979b, 377). Alangu, en eski nüshasının 1876’ya kadar gidebileceği tahmin ile daha ziyade üsluptaki sağlamlığa dikkat çeker; “masal biçimi ve meddah etkilerini bile bastıran kâtip ağzında edebi işleme” niteliğindeki dil, masalların halk ağzı değil de kitap kökenli olduğunu işaret eder (Alangu, 1961: 5-6). Dili ve anlatışı iyice yenilenen masallar Alangu için de sadece küçüklere hitap etmemeli, büyüklerin de severek okuyacağı bir tür olmalıdır. Tam anlamıyla benzerine başka milletlerde rastlanmayan *Billur Köşk Masalları* (Boratav, 1979a: 614) “zaman ne kadar değişirse değişsin halkın duyuş ve düşünüşünün bâzı temel ilkelerinin kökten değişmeler kaydetmediği” (1961: 9) ilkesine istinaden kültürel bir namzet olarak mukayesenin bir tarafını temsil etme kabiliyetine muktedirdir.

Jakob ve Alangu dışında Tahir Hafizoğlu (2003), Wilhelm Radloff ve Ignác Kúnos (orj.1866, çev.1998) ve Theodor Menzel (1923) de Billur Köşk’ü hazırlayan isimler arasındadır. Bunlardan muhteva olarak en geniş olanı 14’er masal ile Alangu ve Menzel derlemeleridir. Derlemelerde ortak olan masalları şu şekilde sıralayabiliriz: Billur Köşk, Helvacı Güzeli, Ağlayan Nar ile Gülen Ayva, Muradına Nail Olan Dilber (Kız), Muradına Eremeyen Dilber (Kız), Tasa Kuşu, Zümrüdü Anka (Saluk, 2018: 45).

Alangu ve Menzel derlemelerinin en mühim farkı ise, Alangu’nun “yapısına sınımsız yapılmış müstehcen, kaba özelliklerinden dolayı” dışarıda bıraktığı *Kahveci Güzeli* masalı yerine 14 numaraya kendi derlediği *Mercan Kız* masalını koymasına karşın, *Kahveci Güzeli*’nin Menzel’de 3. masal olarak mevcut bulunmasıdır. Bu minvalde bizim BKM değerlendirmemiz Alangu’nun yaptığı gibi 14 masal kapsamında olacaktır.

Masalların tespit edilen altı maddeye göre analizi şu şekildedir:

### 5.1 Billur Köşk ve Elmas Gemi (s.11-24)

Masalda bariz bir kötülük dengesi yerine bir intikam silsilesi takip edilmektedir. Yemen padişahının oğlu yani Şehzade klişe bir kötü değildir. (1) Büyü yahut kudret esaslı bir olağanüstülüğü bulunmayan Şehzade'nin (2) kötülük sebebi kibridir. (3) Bunu terk edip, iki yıl boyunca arayıp sormamakla ifa eder. (4) Çatışma bu minvalde intikam alınması şeklinde cereyan eder. (5) Hanım Sultan, Şehzade'yi kendine âşık ederek cezalandırır. Bu bakımdan Şehzade (6) *koşullu kötüdür*, yani aslında iyidir.

### 5.2 Helvacı Güzeli (s.25-39)

Masal tam anlamıyla kötüler geçidi gibidir. Bariz biçimde ilk kısımda müezzin ve bohçacı kadın, ikinci kısımda da Lala yani vezir saf kötüler şeklinde karşımıza çıkar. (1) Bu üç kötü de olağanüstü vasıflara sahip değildir. (2) Müezzin şehvet, Bohçacı Kadın para ve Lala (vezir) de yine şehvet nedeniyle kötülük yaparlar. (3) Müezzin ve Lala iftira atarak, Bohçacı Kadın da ikna ve manipülasyon ile icraata geçerler. (4) Çatışma Müezzin ile kız arasında bir boğuşma ile somutlaşır. Bohçası Kadın ile aradaki çatışma diyalog esasına dayanır, fiziksel neticesi Müezzin'e bağlanır. Lala da evlatları öldürmek suretiyle amacına ulaşmaya çalışır. (5) Ceza olarak Müezzin ve Lala asılarak idam edilir; bohçacı Kadın ise sürgün edilir. (6) Her üç kötü de çok yönlülüğe ve koşullu bir yapıya sahip değildir.

### 5.3 Ağlayan Nar ile Gülen Ayva (s.40-59)

Masalda dört adet esas kötü karşımıza çıkmaktadır: Baba, Al Giyimli Kız, Güvercin Tebdili Yiğit ve Devler. (1) Baba ve Al Giyimli Kız'ın olağanüstülükleri yoktur. Güvercin Tebdili Yiğit don değiştirebilmektedir, devler ise insanüstü kuvvete sahiptirler ve sihir yapabilmektedirler. (2) Babanın kötülük yapma sebebi erkek evlat sahibi olmak arzusudur. Al Giyimli Kız ise büyüün tesiri ile başkasına âşık olduğu için kötülük yapar. Güvercin tebdili Yiğit şehvet ve arzu ile, devler de intikam arzusu ile kötülük işlerler. (3) Baba kötülük yöntemi olarak tehdidi, Al Giyimli Kız hile ve oyunu, Güvercin Tebdili Yiğit büyüü ve devler de beddua ile büyüü kullanırlar. (4) Çatışma baba ile erkek rolü yapan Tebdil Gezen Sultan arasında kaçış şeklinde cereyan eder. Al Giyimli Kız için şart koşma, Güvercin Tebdili Genç için engel çıkarma ve devler için de kavga ve hırsızlık şeklinde kendini gösterir. (5) Baba ve Al Giyimli Kız gerçek kötü olmadıkları için cezalandırılmazlar. Güvercin Tebdili Genç kaçır ve dev de katledilir. (6) Çok yönlülük her dört kötü için de geçerlidir. Baba ve Al Giyimli Kız özlüklerinde iyi olsa da ettikleri kötülükler ile *koşullu kötü* sayılırlar. Güvercin Tebdili Genç tam tersi koşullu iyidir, yani özünde kötüdür. Devler ise ilk başta saldırgan iken sonra kendilerine ait olanı savunmakla ve ettikleri beddua tutmakla hem kötü- hem iyi (yahut en azından kötü değil) şekilde karşımıza çıkmaktadır.

### 5.4 Muradına Eren Dilber (s.61-69)

Masalın tek kötüsü cariyeye yani düzmece sultandır. (1) Herhangi bir olağanüstülüğü bulunmayan düzmece sultanın (2) kötülük sebebi mevki hırsıdır. (3) Yalan ve hile ile amacına ulaşan cariyeye (4) bunu fakir kızın yerine geçmek, onun gibi davranmak suretiyle yapar. (5) Ceza olarak kırk katır verilir. Düzmece Sultan (6) herhangi bir çok yönlülüğe sahip değildir, saf bir kötüdür ve cezasını çeker.

### 5.5 Muradına Ermeyen Dilber (s.70-84)

Masalda süt nine, onun kızı ve cadı kötü tipler olarak karşımıza çıkar. Cadı her ne kadar (1) nitelik olarak olağanüstülük barındırıyor gibi bir çağrışım yapsa da masaldaki cadı laf ebesi bir kocakarından farksızdır. (2) Süt nine ve kızının kötülük sebepleri makam, mevki hırsıdır. Cadı kötülüğü para için yapar. (3) Her üç tip de aldatma, yalan ve hile ile amaçlarına ulaşmaya çalışırlar. (4) Çatışma süt nine ve kız gurbet yolunca iken ona pastırma yedirip su-suz bırakma ve su karşılığında gözlerini alıp kızı bertaraf ederek yerine kendi kızını geçirme şeklindedir. Cadı ile ittifak kurarak kızın sihirli bilekliğini çaldırır ve dilberi ölüm uykusuna mahkûm eder. (5) Neticede süt nine ve kızı sopa ile öldürülür. Cadının akıbeti belli değildir. (6) Her üçü de saf kötü olan karakterler koşulluluk sahibi değildirler.

### 5.6 Tasa Kuşu (s.85-99)

Masaldaki Hoca Hanım ve Tasa Kuşu kötülerdir. (1) Tasa Kuşu don değiştirebilir ve büyüde mahirdir. (2) Hoca Hanım inkisar ile, kalbi kırılarak kıza Tasa Kuşu'nu musallat eder. Tasa Kuşu ise kötülüğü büyüünün tesirinde, mecburi olarak yapar. (3) Hoca Hanım beddua ile, Tasa Kuşu ise talan, kaçırma ve darp ile kötülük yaparlar. (4) Çatışma Hoca Hanım'da kendisiyle alay edilmesi sonucu ilenme şeklinde ortaya çıkar. Tasa Kuşu ise kızın çalıştığı dükkanları dağıtır, kızın evlatlarını kaçıtır. (5) Her iki kötü de cezalandırılmaz, zira (6) her ikisi de koşulludur. Hoca Hanım özünde kötü biri olmasa da kendisi ile alay edildiği için ilenir, Tasa Kuşu da aynı şekilde sonunda her şeyi büyü tesiri ile yaptığını itiraf eder ve insana dönüşür. Her iki karakter de bu bakımdan *koşullu kötüdürler*.

### 5.7 Zümrüdüanka Kuşu (s.100-130)

Masalın dört esas kötüsü vardır. Bunlardan ikisi kahramanın ağabeyleri, diğer ikisi de yaratıklardır. (1) Yedi Başlı Dev ve Yedi Başlı Ejderha olağanüstü güçlere sahiptirler. Kardeşlerde olağanüstülük görülmez. (2) Devin ve Ejderha'nın kötülük sebebi tahakküm ve zorbalıktır. Kardeşler ise şehvet ve kıskançlık sebebiyle kötülük işlerler. (3) Dev elma ağacını talan eder, Ejderha ise suyu ele geçirmek ve kızları yemek suretiyle kötülükleri ortaya koyarlar. Ağabeyler ise küçük kardeşin kuyudan yukarı gönderdiği kıza göz koymak suretiyle esas karakterlerini gösterirler. (4) Çatışma dev ve ejderha için oklu kılıçlı kavga biçiminde şekillenir. Ağabeyler ise kahramanı kuyuya atarlar. (5) Devin ve ejderhanın kafaları kesilir. Ağabeyler ise kısa süreli sürgünler ile küçük kardeşin affına mazhar olurlar. (6) Diğer birçok masalda karşımıza çıkan özü ise olmasa da bir durumda ve belli bir süreliğine kötü olan karakter burada tam tersi şekilde görülür. Ağabeyler özünde kötü olsalar da iyi gibi davranmışlardır uzun süre. Böylece onları *koşullu iyi* olarak nitelemek mümkün olur.

### 5.8 İğci Baba (s.130-140)

Masalın tek kötüsü masala adını veren İğci Baba'dır. (1) Sihirde mahirdir, baş parmağı ile konuşur, şehrin üstüne ölü toprağı serpip uykuya daldırmak gibi maharetleri vardır. (2) Amacı yemek bulmak ve hizmetkar edinmektir. Aslında küçük kıza bir nevi evlat edinmek ile maksadının yalnızlığı gidermek olduğu da söylenebilir. (3) Yalan söylemek ve alıkoymak ile başlayan kötülük iki kız kardeş ve bir kuyu dolusu insan için katil ile neticelenir. (4) Çatışma



kız kardeşlerin insan eti yemek ile sınanması şeklinde kendini gösterir. (5) Sonunda yakılarak öldürülür. (6) İğci Baba masalın büyük bölümünde saf bir kötü olarak karşımıza çıksa da küçük kızın onu ehlileştirilmesi, insan etini (yamyamlığı) bıraktırıp koyun eti yemeye alıştırmaları ve kırk birinci odadaki genç bulunana kadar mutlu mesut yaşamaları bir parantez olarak çok yönlülüğe ve koşulluluğa ilave edilmelidir.

### 5.9 Hırsız ile Yankesici (s.141-149)

Masalın kötüsü iki kocaya sahip olan Fatma'dır. (1) Herhangi bir olağanüstülüğü olmayan kadın (2) aç gözlülük maksadı ile bunu yapar. (3) Aldatma ve yalan ile vuku bulan kötülük (4) kocaların karşı karşıya gelmesi ve kadının hükmü ile hüner göstermeleri şeklinde netleşir. (5) Fatma ceza almaz ve (6) çok yönlü değildir. Bu bakımdan masal hırsız ve yankesici arasında bir seçim yapılamayacağı için kuvvetli bir zıtlık dengesi içermez.

### 5.10 Sefâ ile Cefâ (s.150-166)

Masalda Padişah ve Sefâ muhtelif kötülükler yaparlar Cefâ'ya. Hint diyarındaki Baş Bakıcı ise tam bir kötüdür. (1) Padişah ve Sefâ bir olağanüstülük göstermezler. Baş Bakıcı ise Cefâ'nın peşine büyülmüş hayvanlar takmak ile sihirde ne kadar mahir olduğunu gösterir. (2) Padişah evlat sevgisi için, Sefâ itaatsizlik gerekçesi ile kötülük ederler. Baş Bakıcı ise emir üzere kötülük yapar. (4) Padişah idam tehdidi ile, Sefâ kardeşi gibi birlikte büyüdüğü Cefâ'nın idam emri ile kötülüklerini ortaya koyarlar. Baş Bakıcı ise büyülmüş hayvanları Cefâ'nın peşine takarak onu öldürmeye çalışır. (5) Sefâ'nın düştüğü derdin çaresini bulmaz ise Padişah tarafından Cefâ'nın kellesi alınacaktır. Sefâ ise büyülmüş geyiği çok beğendiği halde Cefâ'nın onu helak etmesine öfkelenir. Oysa geyiği avlayıp güya babasına hediye edecektir. (5) Padişah ceza çekmez, Sefâ müthiş bir vicdan azabı yaşar. Baş Bakıcı ile yüreği çatlayarak ölür. (6) Padişah ve Sefâ koşullu kötüdürler. Aslen iyi olan bu karakterler duruma göre muhtelif kötülükler yaparak (ki sonu pişmanlıktır) kahramanın işini zorlaştırırlar.

### 5.11 Ali Cengiz Oyunu (s.167-173)

Masalın kötüsü oyunların sırrını bilen Derviş'tir. (1) Oyun bilir, sihir bilir; bilhassa da don değiştirmede mahirdir. (2) Kıskanç ve bencil biridir, kimsenin kendi hünerine sahip olmasını istemez. (3) Dayak ve öldürmek ile kötülüğünü gösterir. (4) Oyunu belleyenleri öldüren Derviş (5) tavuk iken sonunda sansara dönüşen kahraman tarafından boğularak öldürülür. (6) Derviş de *koşullu iyidir*. Aslında kötü olan karakter koşullar gereği iyi olmakla aslında rol yapmaktadır.

### 5.12 Saka Güzeli (s.174-184)

Masal bizatihi masala adını veren kişinin de koşullu kötü olması bakımından orijinal bir yapı arz eder. Evvela padişahın kızı, Saka Güzeli, balıkçılar ve Yahudi kötülük yapmak bakımından kapsama alınabilir. (1) Hiçbir kötü olağanüstülüğe sahip değildir. (2) Padişahın kızının kötülük sebebi haset, kıskançlık; Saka Güzeli'nin kötülük sebebi ise iftiraya kanma sonucunda kıskançlıktır. Balıkçılar ve Yahudi de şehvet ve aç gözlülük sebebi ile kötülük işlerler. (3) Padişahın kızı ve Saka Güzeli kötülük olarak vezirin kızını öldürmeye teşebbüs ederler. Balıkçılar ve Yahudi de kızın namusuna göz koyarlar. (4) Çatışma padişah kızı ve



vezirin kızı arasında güzellik mukayesesi ekseninde olur. Saka Güzeli'nin derdi namusunu korumaktır. Balıkçılar denizde buldukları kızın kendilerine ait olduğunu düşünürler. Yahudi ise kızın yolda önünü keserek çaresizliğinden istifade etmeye kalkar. (5) Padişah'ın kızı neticede Allah'a havale edilir, balıkçılar elli sopa falaka ile cezalandırılır. Yahudi'nin ise kellesi gider. (6) Saka Güzeli hatasını anladığı için cezaya maruz kalmaz. Fakat fiili olarak kızın canına kastetmekle aslen iyi olsa da *koşullu kötü* sayılmalıdır.

### 5.13 Kara Yılan (s.185-200)

Masalda Şehzade (Kara Yılan), Güvercin ve cariyeler kötülük yapmaktadır. Kara Yılanın sureti babasının “Evladım olsun da kara yılan olsun” duası neticesinde olağandışıdır. Güvercin büyüde mahirdir. (2) Kara Yılan mizacı gereği kötüdür, Güvercin'in maksadı ise tahakküm kurmaktır. Cariyeler ise kıskançlık sebebiyle kötülük ederler. (3) Kara Yılan zehirleyip öldürmek suretiyle kötülük eder. Güvercin esir alır ve cariyeler de iftira atarlar. (4) Kara Yılan masal boyunca kendisini doğurtmaya çalışan bir mezarlık dolusu ebeyi, ders okutmaya çalışan bir mezarlık dolusu hocayı ve kendisi ile evlenmek isteyen bir mezarlık dolusu gelini zehirleyerek öldürür. Güvercin Bahtiyar'ı tutsak etmiştir; ev basar, etrafı dağıtır. Cariyeler ise Şehzade'nin mektubu değiştirerek biçare kızı yerinden yurdundan ederler. (5) Kötülerden sadece Güvercin çatlayarak ölür, cariyelerin akıbeti belli değildir. (6) Kara Yılan önceleri kötü iken kız onun derisini ateşte yakınca esas suretine döner, kimseyi öldürmez. Bu bakımdan Şehzade *koşullu kötüdür* yani aslen iyidir, şartlar gereği kötüdür.

### 5.14 Mercan Kız (s.201-227)

Son masalda Dev Anası ve Arap Cariye kötüler olarak karşımıza çıkar. (1) Dev Anası sihirden mahirken, cariyenin yalan söylemek dışında bir hüneri yoktur. (2) Dev Anasının maksadı tahakkümdür, cariyeye ise haset ve kıskançlık sebebi ile kötülük yapar. (3) Dev Anası'nın kötülüğü fiziksel saldırılar şeklinde kendini gösterir. Cariye ise yalan ve hile ile amacına ulaşmaya çalışır. (4) Çatışma Dev Anası'nın Şehzade ve kızı kovalayıp sırası ile iğne, sabun ve testi (akarsu) mücadeleleri neticesinde peşlerini bırakmasıyla neticelenir. Cariye ise kavağın tepesindeki kızın sırlarını öğrenip onun yerine geçer, Şehzade ile evlenir. (5) Neticede Dev Anası ölmez, fakat mücadeleyi kaybeder. Arap Cariye ise kırk katır ile helak olur. (6) Karakterlerde koşulluluk ihtiva eden bir dönüşüm mevzubahis değildir.

## 6. Grimm Masalları'nın kötülükleri

Alangu'nun sadece derlemek bakımından değil bu işin yordamını belirlemek açısından da mürşit edindiği (1961: 8) Grimm Kardeşler'in peri masalları, çoğunlukla mutlu sonlarının yanı sıra, açık bir iyi ve kötü bölünmesiyle karakterize edilir (Frey, 2017: 58). Bu iyi ve kötü bölünmesi, dünyanın bir özeti olarak insanlara ne anlatmak istemektedir acaba? Masal, başarılı çatışma çözümünün iyimser, anlatsal bir modeli midir? Bu minvalde peri masallarını halkın afyonu (Volker Klotz) saymak yerinde olmaz, zira amaç mevcut durumu değiştirmek değildir. Aksine, peri masalları kendine özgü bir umut verici ve özgürleştirici güce sahip *mutluluğa düşkün asi hikayeler ve kaşkurtıcı hikayeler* (Ernst Bloch) olarak görülebilirler (Renger, 2006: XVIII).

Masallardaki gaddarlığın tartışmalı durumu, bir yanda peri masalı karşıtı, diğer yanda masal yanlısı duyguları yayan psikolojik odaklı iki kampın oluşmasına yol açmıştır. Gerçekten bazı masalların yahut masal sahnelerinin değil çocuklar yetişkinler için bile dehşet verici bir tahayyül mekanizmasını çalıştırması işten bile değildir (Gmelin 1972, Mallet 1985). Fakat her iki taraf da vahşetlerin biçimsel ve yapısal şartlarını dikkate almaz. Nadiren de olsa bunlar, masalların karşıt bir dinamikle (iyi-kötü, suç, ceza vb.) desteklenmesi açısından incelenir (Renger, 2006: XVIII- XIX). Bu bağlamda masal kötüsünün etik açıdan değerlendirilmesi ayrı bir öneme sahiptir.

Masalların tespit edilen altı maddeye göre analizi şu şekildedir:

### 6.1 Şakacı Birader (I: 37-53)

Masalın esas karakteri olan Şakacı Birader, (1) Aziz Petrus'tan aldığı zembille birtakım olağanüstülükler gösterir. (2) İlk başta tek varlığı olan tayının ve dört meteliğin dörtte üçünü paylaşacak kadar bonkörken Aziz Petrus ile hastaları iyileştirme sürecinde amansız bir tamahkar ve yalancı olup çıkar. Kötülüklerinin temel sebebi de açgözlülüktür. (3) Bunu hediye olarak verilen iki kuzunun yüreklerini yediği halde bunu inkâr ederek ve her defasında Aziz onu uyarmasına rağmen iyiliklere karşılık altın isteyerek yapar. (4) Çatışma ilk önce Aziz ile arasında olur. Boğulma anlarında bile yalanında sebat eder. Kralın ölü kızı dirildiğinde alınan bir zembil altını üçe böler Aziz. Bir pay da yürekleri yiyenindir. O zaman itiraf eder Şakacı Birader ve hiç de utanmaz. (5) Bu kadar tamahkar ve yalancı birisi olan Birader cezalandırılmaz. Bilakis ödüllendirilir. Sihirli zembile bir evdeki dokuz cini doldurduğunda sonuncu kaçar ve onunla cehennemde karşılaşır. Cin diğerlerini uyararak zembile tıklılma riskinden bahseder ve Birader'i cehenneme almazlar. Cennetin kapısında Aziz ile karşılaşır. Ona zembilini verir ve "Şimdi o zembilin içine girmek istiyorum" diyerek cennete girer. (6) İlk başta iyi biri olarak betimlenen Şakacı Birader özünde kötü biri olarak tam bir *koşullu iyi*'dir yani aslında kötü biridir.

### 6.2 Masal Cücesi (I: 80-85)

Üç kardeşten büyük ve ortanca kötü karakterlerdir. (1) Her iki kardeşin de olağanüstü bir kuvveti bulunmaz. (2) Saflığından dolayı Aptal Hans diye adlandırdıkları kardeşlerini hem sevmeler hem de başarılarından dolayı kıskanırlar. (3) İki kardeş hem yalancı hem de hilebazdır. (4) Öncelikle cücenin oyununu ona anlatmazlar, böylece o da kendileri gibi dayak yiyecektir. Son raddede de Hans kızları kuyunun dibinden kurtarıp yukarı gönderdiğinde Masal Cücesinin ikazı ile Kendisi binmek yerine bir kaya koyar sepete. Kardeşler ipi keserek canına kastederler. (5) İki kardeş de asılarak idam edilir. (6) Her iki kardeş de ilk önce iyi görünüp sonradan esas yüzlerini göstermekle şartlara göre iyi rolü yapmaktadırlar yani *koşullu iyidirler*.

### 6.3 Davulcu (I: 446-457)

Her ne kadar devler klişe kötü olsalar da masalda bariz bir eylemsellik göstermezler. Esas kötü Camdağı'nda prensesi rehin tutan cadıdır. (1) Cadı sihir bilmek ile (2) prensesi rehin tutar. Davulcu'ya da hâkim olmak arzusundadır. (3) Bunun için hile ve oyunlar kullanır; (4) Davulcu'ya bir havuzun suyunu yüksükle boşaltıp balıkları boylarına göre dizmek, ormandaki tüm ağaçları işe yaramaz edevatla ince ince kıymak ve bu ağaçları bir araya getirip

yakmak gibi imkansız vazifeler verir. (5) Bu vazifeleri kızın yani prensesin yardımıyla hal-leder Davulcu, son görev bittiğinde de cadıyı ateşe atarak öldürürler. (6) Masalda koşulluluk söz konusu değildir.

#### 6.4 Demir Hans (I: 203-214)

Masalın kötüsü olan Demir Hans, (1) ormana hükmetmektedir. (2) Kötülük yapma sebebi daha ziyade altınını ve ormanını korumak gibi görünse de masalın sonunda kendisine büyü yapıldığı anlaşılmaktadır. (3) Büyü ve hile kapsamında (4) ormanına kaçak olarak giren avcılar ceza olarak bataklığına çekmektedir. (5) Kral tüm avcılarını kaybettikten sonra dört yıl ormanı lanetli ilan eder. Yabancı avcı bataklığı kurutarak vahşi adamı yani Demir Hans'ı rehlin alır. (6) Demir Hans birlikte götürdüğü Prens'e kötülük etmez, onun dar zamanlarında yanında olur. Bu manada Hans aslen iyi olmakla *koşullu kötüdür*.

#### 6.5 Bilmecce (I: 117-120)

Masal birbirini takip eden iki farklı eylemsel kurguya sahiptir. Birinci kısımda büyücü kadın ve on iki haydut, ikinci kısımda ise Prens (onun yardımcıları hizmetçi kız ve oda hizmetçisi) kötüler olarak karşımıza çıkar. (1) Yaşlı kadın büyü ile uğraşır, Prens'in her bilmeciyi çözme kabiliyeti vardır. (2) Büyücü kadının kötülük sebebi bariz değilken, haydutların amacı paradır ve Prensinki de zekasını ve gücünü ispattır. (3) Kadın zehir hazırlar, Prens de bilmecenin cevabını bildiğinde soranın kellesini kopartır. (4) Kadın evvela Uşak'a zehirli şerbet ikram eder, o sırada kadeh patlar ve atın üstüne sıçrayarak onu öldürür. Sonra bir karga atın etinden yiyerek zehri taşır. Prens de cevabını bilemediği bilmecce sahibi ile evlenecektir, ceza olarak ise bilmeciyi soranın kafasını kestirir. "Kimseye vurmaksızın on ikiye vuran şey nedir?" der Prens. Prens'in hizmetçileri Prens'in odasına gizlice girerek ondan uykusunda cevabı öğrenmeye çalışırlar. (5) Prens ve Uşak bir hana giderler. Uşak aç kalma ihtimallerine karşın yanına aldığı kargayı Hancı'ya vererek pişirtir. On iki haydut ve Büyücü Kadın çorbadan içerek ölümler, zira atın zehri kargaya, karganınki de çorbaya geçmiştir. Prens de evlenerek (ki cevabı bulmak için bu kadar çabaladığına göre bunu istememektedir) cezalandırılır. (6) Yargıçlar, Prens'in evlenmesine hükmettiklerine göre Prens bir dönüşüm yaşamaz.

#### 6.6 Çalığışu ve Ayı (I: 498-500)

Masalın kötüsü addedebileceğimiz (1) Ayı insan gibi konuşmakta ve savaş için plan yapmaktadır. (2) Kendini üstün gören Ayı (3) kraliçenin çocuklarına hakaret etmek suretiyle bir savaşa sebep olur. (4) Bariz bir kötü olmayan Ayı, kuşların kraliçesi sayılan Çalığışu'nun sarayını ziyaret eder, beklediği gibi değildir saray. Ve kraliçenin çocuklarına soysuz diye hakaret eder. Neticede kara hayvanları ile uçanlar arasında bir savaş çıkar. (5) Ayı ceza olarak çocuklardan özür diler. (6) Masalda bariz bir iyi-kötü dengesi olmadığı için eylemsel döngü-de koşulluluk ihtimali de yoktur.

#### 6.7 Zembil, Şapka ve Borazan (I: 383-390)

Masalın kahramanı üçüncü yani küçük kardeştir. (1) Macerası esnasında edindiği sihirli sofraya, zembil, şapka ve borazan olağanüstü özelliklere sahip olmasını sağlar. (2) Kötü olma sebebi hırs ve açgözlülüktür. (3) Sihirli sofraya ona bir hediye gibi gelse de diğer malzemeleri

odunculardan çalar. (4) İlk oduncu ile anlaşır; üzerine vurulduğunda içinden yedi asker çıkan zembil ile sofrayı değiştirir. Biraz uzaklaşınca zembile vurup askerlerine sofrayı geri aldırır. İkinci ormancıdan çevrilince toplar ve askerler çıkartan şapkayı ve sonuncudan da üflendiğinde etrafı yerle bir edecek borazanı aynı hile ile alır. (5) Eve dönünce kardeşleri onu fakir görünüşünden dolayı tahkir ederler. Onları askerleri vesilesiyle dövdürür. Çatışma Kral'a ve onun ordusuna sirayet eder. Prenses ile evlenir, onun zembili ve şapkayı çalmasına borazan ile karşılık verir. Her taraf yerle bir olur ve küçük kardeş cezalandırılmak yerine kral olur. (6) Küçük kardeş ilk kardeşi gibi gümüşle ve ikinci kardeşi gibi altınla yetinmez. Tamahkardır, oduncuları dolandırır ve neticede karakter değişimine uğramak ve iyi olmak yerine her tarafı yerle bir ederek kral olur.

### 6.8 İp Eğiren Kadınlar (II: 63-66)

Bariz bir kötüsü bulunmayan masalda tembel ve yalancı olan kız (1) herhangi bir olağanüstü özelliğe sahip değildir. (2) Üç cadının yardımı kabul etme, yani yalancılık ve hile sebebi sarayda kalabilmek ve kraliçenin oğluya evlenmektir. (3) Bunun için üç oda dolusu ketenin ipliğini çekmelidir. Cadıların bu imkânsız işi halletmek için önerdikleri yardımı kabul eder. (4) İlk cadının bir ayağı ördeğinki gibidir, iyi pedal basar. İkincinin ağzı, dili büyüktür; iyi iplik yalar. Üçüncünün de başparmağı yassıdır; iyi iplik bükür. (5) Tembel olduğu için annesinden dayak yiyen ve kraliçeyi aldatarak oğluya evlenen kız herhangi bir ceza çekmez. (6) Masalın sonunda Prens, cadılar ile tanışır ki kız onlara verdiği söz gereği onları teyzeleri olarak tanıtmıştır düğünde. Prens fiziksel özelliklerinden hareketle, onların ip eğirmedeki maharetlerini öğrenince vazifeyi onlara devreder. Böylece herhangi bir kişilik değişimine uğramayan olumsuz karakter bir kez daha mükâfatlandırılır.

### 6.9 Kurul Sofram Kurul (II: 496-510)

Masalda iki kötü karakter karşımıza çıkmaktadır. Oğulların evi terk etmesi ile neticelenen bölümde keçi, onların birer sihirli eşyaya sahip olduğu bölümde de Hancı kötü karakterlerdir. (1) Keçi konuşmak ile olağanüstü bir yeteneğe sahiptir. (2) Keçi mizacı ve inatçılık gereği, Hancı da açgözlülüğü yüzünden kötülük işlerler. (3) Keçi yalan söyler, Hancı da hırsızlık yapar. (4) Keçi karnı tıka basa dolu olduğu halde kendilerini güden oğulların ifadesinin aksine Terzi'ye karnının aç olduğunu söyler. Terzi vazifeleri yapmadıkları için üç evladını da evden kovar. Büyük kardeş marangoz, ortanca değirmenci ve küçük kardeş de tornacı olur. Hancı büyük kardeşin sihirli masasını ve ortancanın altın veren eşeğini kaçıtır. (5) Keçi yalan söylediği ortaya çıkınca Terzi tarafından tıraş edilerek çirkin hali ile ormana kaçar, orda bir arı tarafından sokularak ormanda kaybolur. Hancı ise küçük kardeşin zembilinden çıkan sihirli sopadan güzel bir dayak yer. (6) Her iki kötü de çift yönlülük ve koşulluluk özelliklerine sahip değildir.

### 6.10 Kaz Güden Kız (II: 96-104)

Prenses yanında nedimesi ile birlikte evlenmek üzere başka bir krallığa gidecektir. Masalın esas kötüsü olan Nedime'nin (1) herhangi bir olağanüstü özelliği bulunmamaktadır. (2) Paragöz, makam ve mevki düşkünü birisi olan Nedime (3) Prenses'i ölümle tehdit ederek onun yerine geçer. (4) Öncelikle Prensesin su isteklerine hizmetçi olmadığı gerekçesi ile

giderek artan şekillerde karşı çıkar. Uzun yol boyunca baskısı artan ve nihayet Prenses'in giysilerini alarak konuşan atı Falada'ya binen Nedime yaptığı hainliğin anlaşılması üzerine Kral tarafından dolaylı olarak sorguya alınır. Kızdan dinlediği hikâyeyi nakleden kral, Nedime'ye bu hileleri işleyen birine ne ceza verileceğini sorar. Sahte gelin de böyle birinin iğneli fiçıya atılarak iki ata çektirilmesinin ve camı çıkana kadar sokak sokak gezdirilmesinin uygun olduğunu söyler. (6) Kendi verdiği cezaya uğrayan Nedime *koşullu iyilerden* biridir. Esas karakteri kötü olmasına rağmen kraliçenin yanında onun itimadını kazanmış ve kızın kendisine emanet edileceği güvenilir bir insan rolü yapmıştır.

### 6.11 Şanslı Hans (II: 362-368)

Masal, şahıs kadrosunda altı tane kötünün bulunması ile diğer tüm masallardan farklı bir yapı arz eder. (1) Bu kötü niyetli insanların hiçbirinin olağanüstü özelliği yoktur. (2) Her birinin kötülük sebebi aç gözlülüktür. (3) Bu maksatla Hans'ın elindeki mal ile ona denk olmayan malı birtakım yalanlar söyleyerek değiştirir. (4) Hans yedi yıl sadakatle çalıştığı için ustası tarafından kafası büyüklüğünde bir külte altınla ödüllendirilir. Hans bunu önce bir atla, atı yaşlı olduğu gerekçesi ile inekle, ineği yaşlı olduğu gerekçesi ile domuzla, domuzu çalıntı olma ihtimali sebebiyle kazla ve kazı da daimi kazanç getireceği gerekçesiyle bir bileyi taşıma karşılıklı verir. En bariz art niyet göstergelerinden biri de ona serencamını soran bileycinin altın ile neleri değiştiğini öğrenmesi üzerine şaşırıp bilakis onu her taşın altından kalkmakla övmesidir. (5) Hans'ın saflığından istifade eden bu aç gözlü insanların hiçbiri ceza görmez. (6) Hans en sonunda tıpkı altında olduğu gibi bileyi taşıma taşımakta da zorlanır, bir kuyu kenarında mola verdiği sırada taşı kuyuya düşürür. Onun saflığından istifade eden hiç kimse pişmanlık emaresi göstermez.

### 6.12 Altı Kafadar (II: 190-198)

Masalın esas kötüsü Büyücü Prenses olsa da Prenses'in kendisinden beklenmeyecek biçimde Prens'ten intikam almaya çalışması onu da bu kapsama almayı gerekli kılar. (1) Kraliçe büyücüdür, olağanüstü özelliklere sahiptir. (2) Büyücü Kraliçe'nin ve Prenses'in ortak özelliği kibirdir, büyüde ayrıca kıskançlık duygusu da belirgindir. (3) Kraliçe, kızını prense vermek için ondan imkânsız görevleri yerine getirmesini ister. (4) Bir okyanus dibindeki yüzüğünü bulmasını, üç yüz öküzü ve üç yüz fiçı birayı geride hiçbir şey bırakmadan tüketmesini ve kızı yanında iken uyuyakalmamasını ister. Prens yolda tanıştığı ve olağanüstü yeteneklere sahip olan altı arkadaşı ile görevlerin üstesinden gelir. Üç görevden sonra Prenses annesinin, kocanı bile kendin seçmedin, diyerek kışkırtması üzerine evlilikten vazgeçer ve yeni bir şart koşar. Prens bu engeli de aşar, bu sefer de kraliçe sözünden cayar ve ordusu ile saldırır. Yine arkadaşları yardımıyla galip gelir prens. (5) Prens de kıza bir süre domuz çobanlığı yaptırarak intikamını alır. (6) Masalın bariz kötüsü Büyücü Kraliçe olsa da hem Prens hem de Prenses *koşullu kötüler* olarak karşımıza çıkarlar. Kraliçe kibrine kapılarak, Prens de çektiklerinin acısı ile bir süre kötü karaktere bürünürler; fakat özlerinde iyidirler.

### 6.13 Oniki Erkek Kardeş (II: 291-297)

Masal iki ana olay örgüsünden oluşmaktadır: Prensesin ormanda, ağacın üzerindeki iken yaşadıkları ve evlendikten sonrası. İlk kısım için Kral, ikinci kısım için de Kralın annesi kötüler olarak karşımıza çıkar. (1) Her iki kötünün de olağanüstü özellikleri yoktur. (2) Kral on iki erkek evlada sahiptir, on üçüncü çocuk kız olursa miras bölünmesin diye tüm erkek evlatlarını katledecektir. Kralın annesi ise kıskançlık ve haset duyguları ile prensese karşı cephe alır. (3) Kral'ın bu tehdidi üzerine, annelerinin yardımıyla on iki erkek kardeş ormana kaçar. Kralın annesi ise iftiralar ile ve sürekli arkasından konuşarak kızın idam cezası almasına sebep olur. (4) On iki erkek kardeş ormanda yaşar, önlerine çıkan kızı öldürmeye yeminlidirler; fakat küçük kardeş Benjamin araya girerek onları bir araya getirir. Kral'ın annesinin tesiriyle, onun iftiralarından etkilenerek idam cezasını veren eşi kralın ta kendisidir. (5) Oğullarını öldürmek isteyen kralın akıbeti belirsizken kötü kalpli anne mahkemeye çıkarılır. Kaynar zeytinyağı ve yılan dolu bir fıçıya atılarak feci şekilde can verir. (6) Prensesin eşi olan Kral idam hükmü verir. En büyük etken de kızın kargaya dönüşen kardeşlerini kurtarmak için ettiği suskunluk ve gülmezlik yeminidir. Fakat ateş yakılır, kız idam edilecektir. Kardeşler süre dolup insana dönüşmese prenses ölmüş olacaktır. Bu da eş olan Kral'ın *koşullu kötü* olması için yeterlidir.

### 6.14 Karanfil (II: 160-165)

Masalda Yaşlı Aşçı ve Kral kötülük yapan kişilerdir. (1) Her ikisinin de olağanüstü yetenekleri bulunmaz. (2) Aşçı para ve mevki hırsıyla, Kral da intikam arzusuyla kötülük işler. (3) Aşçı, Kral'ın oğlunu kaçıtır ve Kral da karısını kuleye hapseder. (4) Uzun zamandır çocuğu olmayan Kraliçe'ye dilediği her şey oluveren bir çocuk bahşedilir. Bir gün çeşme başında uyuyakalan Kraliçe'nin elbisesine hayvan kanı sürerek çocuğunu kaçıtır. Daha sonra Kral'a, Kraliçe'nin evladını vahşi hayvanlara yedirdiği iftirasını atar. (5) Aşçı evvela çocuk tarafından küçük bir köpeğe dönüştürülür, daha sonra hakikat ortaya çıkınca Kral tarafından zindana atılır. Kral'ın cezası ise vicdan azabıdır. Karısı zindandan çıktıktan üç gün sonra ölür. Kral da bu acıya dayanamayarak çok geçmeden can verir. (6) Aşçının sözü ile hakikati tahkik etmeden hüküm veren kral sonradan pişman olsa da *koşullu kötü* sayılır.

### Sonuç

Masalın karşı öznesi koşulluluk bakımından irdelendiğinde koşullu iyi ve koşullu kötü tanımları kapsamında iki farklı kişilik temayülü göze çarpar. Yani aslen kötü olup *iyi taklidi* yapmak ile aslen iyi olup yanılarak yahut aldanarak *kötülük işlemek* arasındaki fark, *masaldaki kötünün* tip olarak nitelenmesi için gereken birçok kritere aykırıdır. Billur Köşek Masalları'nda iyi taklidi yapan üç kişiye rastlanır. *Ağlayan Nar ile Gülen Ayva*'daki (s.40-59) Güvercin Tebdili Genç başta iyi sanılsa da sonradan özündeki kötülük anlaşılır. *Zümrüdüanka Kuşu*'nda (s.100-130) ağabeyler özünde kötü olsalar da küçük kardeşe karşı uzun süre, onu kuyuya atana ve nişanlısı addettiği kızı elinden alana kadar iyi biri gibi davranırlar. Bir de *Ali Cengiz Oyunu*'nda (s.167-173) Derviş aslında kötü olan karakterini sırrını muhafaza için uzun süre saklar, iyi biri gibi davranır. Altı masalda da *koşullu kötü* dikkati çeker, yani



bu kişiler özünde iyidir fakat büyüünün tesiriyle, bir iftiraya kanarak yahut öfke ile kötülük işlemektedirler. *Billur Köşk ve Elmas Gemi*'de (s.11-24) Şehzade kibri yüzünden, *Ağlayan Nar ile Gülen Ayva*'da (s.40-59) Baba ve Al Giyimli Kız arzu ve istekleri sebebiyle, *Tasa Kuşu*'nda (s.85-99) Hoca Hanım inkisar ve Tasa Kuşu büyü sebebiyle, *Sefâ ile Cefâ*'da (s.150-166) Padişah evlat sevgisi ve Sefâ itaatsizliğe tepki nedeniyle, *Saka Güzeli*'nde (s.174-184) Saka Güzeli iftiraya kandığı için ve *Kara Yılan*'da (s.185-200) da Şehzade büyüünün tesirinde olduğı için kötülük işlerler. Sadece İğci Baba (s.130-140) ilginç bir yapı arz eder. İnsan eti yiyen, büyücü ihtiyar aslında kötü olmakla beraber küçük kızın (ki onu evladı gibi sevmektedir) tesiri ile koyun eti yemeye alışır, ehlileşir. Fakat kızın kırk birinci odadaki genç ile kaçması üzerine eski haline döner. Bu koşullu iyi tavrı masal kötüsünün karakterindeki orijinalliklerin delillerindedir.

Grimm Masallarındaki en önemli kötü vurgusu mükâfat ve ceza dengesinde kendini gösterir. Grimm'de kötüler her zaman ceza almaz bilakis mükâfatlandırılırlar. *Şakacı Birader* (I: 37-53) gibi yalancı ve düzenbaz birisi cennete gider. *Zembil, Şapka ve Borazan*'daki (I: 383-390) küçük kardeş tamahkâr ve dolandırıcı olmasına rağmen kral olur. Yahut *İp Eğiren Kadınlar*'daki (II: 63-66) tembel kız yalancılıkla prenses oluverir. Billur Köşk Masalları ile arasındaki bu kurgusal uçuruma rağmen koşulluluk konusunda bir tutarlılık vardır.

*Şakacı Birader* (I: 37-53) Aziz'i kandırmak için rol yapar özünde kötü biridir. *Masal Cücesi*'nde (I: 80-85) kardeşler ilk önce iyi görünüp sonradan esas yüzlerini göstermekle şartlara göre iyi rolü yapmaktadırlar yani koşullu iyidirler. *Kaz Güden Kız*'daki (II: 96-104) Nedime uzun yıllar kraliçenin güvenini kazanmak için iyi biri gibi davranır. Esasında gözü yükseklindedir. Beş masalda da koşullu kötü yani özünde iyi olup şartlar gereğı kötülük yapan karakter karşımıza çıkmaktadır. *Demir Hans*'ın (I: 203-214) bizatili kendisi özünde iyi biridir. *Altı Kafadar*'da (II: 190-198) Kraliçe kibrine kapılarak, Prens de çektiklerinin acısı ile bir süre kötü karaktere bürünürler; fakat özlerinde iyidirler. *Oniki Erkek Kardeş*'te (II: 291-297) iftiraya kanan ve idam fermanı veren Kral; *Karanfil*'de (II: 160-165) de Aşçı'nın yalanına kanan Kral aynı şekilde koşullu kötülerdir.

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

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

**Contribution rates of authors to the article:** The authors in this article contributed to the 100% level of preparation of the study, data collection, and interpretation of the results and writing of the article.

**Yazarların makaleye katkı oranları:** Bu makaledeki yazarlar %100 düzeyinde çalışmanın hazırlanması, veri toplanması, sonuçların yorumlanması ve makalenin yazılması aşamalarına katkı sağlamıştır.

**Ethics committee approval:** The present study does not require any ethics committee approval.

**Etik komite onayı:** Çalışmada etik kurul iznine gerek yoktur.



**Financial support:** The study received no financial support from any institution or project.

**Finansal destek:** Çalışmada finansal destek alınmamıştır.

**Conflict of Interest:** The author declares no conflict of interest.

**Çıkar çatışması:** Çalışmada potansiyel çıkar çatışması bulunmamaktadır.

## Kaynakça

- Alangu, T. (1961). *Billur köşk masalları*. Yükselen.
- Belge, M. (1998). *Edebiyat üzerine yazılar*. İletişim.
- Bilkan, A. F. (2001). *Masal estetiği*. Timaş.
- Boratav, P. N. (1969). *100 soruda Türk halk edebiyatı*. Gerçek.
- Boratav, P. N. (1979a). Billur köşk. *İslam Ansiklopedisi*, C.2, Milli Eğitim Basımevi, 613-614.
- Boratav, P. N. (1979b). Billur köschk. *Enzyklopädie des Märchens*. (K. Ranke, Ed.) C.2, de Gruyter, 377-9.
- Boratav, P. N. (2009). *Zaman zaman içinde*. İmge.
- Duvall, J. N. (1982). Using Greimas' narrative semiotics: signification in Faulkner's The Old People. *College Literature*, 9 (3), 192-206.
- Elçin, Ş. (1998). *Halk edebiyatına giriş*. Akçağ.
- Fiske, J. (2006). *Mitler ve mitleri yapanlar*. İlyaz.
- Forster, E. M. (2001). *Roman sanatı* (Ü. Aytür, Çev.) Adam.
- Frey, D. (2017). *Psychologie der märchen*. Springer.
- Fromm, E. (1987). *Märchen, mythen, träume*. Rowohlt.
- Gmelin, O. F. (1972). *Böses kommt aus Kinderbüchern. Die verpaßten Möglichkeiten kindlicher Bewußtseinsbildung*, Kindler.
- Grätz, M. (1988). *Das märchen in der Deutschen aufklärung*. J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung.
- Greimas, A. J. (1971): *Strukturelle semantik. methodologische untersuchungen*, (J. Ihwe, Çev.) Friedr. Vieweg + Sohn.
- Greimas, A. J. (1990). *The social sciences: A semiotic view*. University of Minnesota.
- Günay, V. D. (2002). *Göstergebilim yazıları*. Multilingual.
- Güney, E. C. (1966). *Folklor ve eğitim*. Millî Eğitim Basımevi.
- Hafızoğlu, T. (2003). *Billur köşk hikâyeleri*. Selis Kitaplar.
- Hébert, L. ve Tabler, J. (2019). *An introduction to applied semiotics*. Routledge.
- Kılıç, S. (2013). Örnekleme yöntemleri. *Journal of Mood Disorders*, (3/1), 44-6.
- Kıran, A. E., ve Kıran, Z. (2011). *Yazınsal okuma süreçleri*. Seçkin.
- Kúnos, I. (2001). *Türk halk edebiyatı* (T. Gülensoy, Haz.) Akçağ.
- Lüthi, M. (2004). *Märchen*. Springer.
- Mallet, C. H. (1985). *Kopf ab! Gewalt im märchen*. Rasch und Röhring.
- Menzel, T. (1923). *Billur Köschk-Türkische märchen*. Orient-Buchhandlung Heinz Lafaire.

- Miller, W. (1993). *Senaryo yazımı* (Y. Büyükerşen, Y. Demir ve N. Esen, Çev.) Anadolu Üniversitesi.
- Moran, B. (2013). *Edebiyat kuramları ve eleştirisi*. İletişim.
- Neemann, H. (1999). *Piercing the magic veil: Toward a theory of the conte*. Gunter Narr.
- Nutku, Ö. (1983). *Dram sanatı*. DEÜ GSF.
- Propp, V. (1985). *Masalın biçimbilimi* (M. Rifat ve S. Rifat, Çev.) BFS.
- Radloff, W. ve Kúnos, I. (1998). *Proben der volksliteratur der Türkischen stämme VIII* (S. Sakaoğlu ve M. Ergun, Haz.) TTK.
- Renger, A. B. (2006). *Zwischen märchen und mytos*. J.B.Metzler.
- Rifat, M. (2013). *XX. yüzyılda dilbilim ve göstergebilim kuramları*. Yapı Kredi.
- Rifat, M. (1992). *Göstergebilimin ABC'si*. Simavi.
- Rifat, M. (2018). *Açıklamalı göstergebilim sözlüğü*. Alfa.
- Sakaoğlu, S. (1999). *Masal araştırmaları*. Akçağ.
- Saluk, R. G. (2018): Menzel'in dilinden billur köşk masalları. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi* (2/1), 41-51.
- Schleifer, R. (2017). A. J. Greimas and nature of meaning. *Linguistics, Semiotics and Discourse Theory*. Routledge.
- Tezel, N. (2009). *Türk masalları*. Bilge Kültür Sanat.
- Uçan, H. (2003). *Edebiyat bilimi ve eleştirisi*. Hece.
- Uçan, H. (2016). *Yazınsal eleştirisi ve göstergebilim, kuram-uygulama, çözümleme örnekçeleri*. İz.
- Wundt, W. (1904). *Völkerpsychologie*. Verlag von Wilhelm Engelmann.
- Yücel, T. (2005). *Yapısalcılık*. Can Sanat.



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



# **Sözlü Kültürden Yazılı Kültüre Kadının Ada/Kule Tutsaklığı: Rapunzel, Kız Kulesi, Hurşid ü Ferahşâd**

From the Oral Culture to the Written Woman's  
Island/Tower Captivity: Rapunzel, the Maiden's Tower,  
and Hurşid ü Ferahşâd

**Nazire Erbay\***

## **Öz**

Sözlü anlatılar ve metinler yerel olandan evrensel kültüre doğru, zamansal yaklaşımlarla bireyden topluma etki alanı oluşturur. Metinlerle toplumun zihin dünyasına taşınan birçok olay, olgu ve kavram zamanla yerleşik uygulamalar, davranışlar hâline gelir. Kadının içinde olduğu anlatı ve metinler, toplumsal konumlandırılmada değişen koşullar altında devamlılık arz eder. Metinlerde varlığı başkalarının veya eril düşüncenin verdiği kararlarla şekillenen kadınların sesi yine onların aktarımıyla duyulur. Kadının biyolojik cinsiyet farklılığının sözlü anlatıdan yazılıya doğru öteki algısı oluşturacak şekilde tahakkuku dikkat çeker. Anlatı ve metinlerdeki kadının biyolojik cinsiyetinden ziyade toplumun uygun gördüğü yaptırım ve davranış şekillerinden kaynaklı kişilik yapılandırmasına maruz kaldığı

Geliş tarihi (Received): 2-01-2023 - Kabul tarihi (Accepted): 02-07-2023

\* Doç. Dr. Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi, Erzurum-Türkiye / Assoc. Dr. Atatürk University Faculty of Letters, nazire.erbay@atauni.edu.tr. ORCID ID 0000-0001-6905-0178

görülür. Rapunzel, Kız Kulesi ve Hurşidnâme adlı anlatı ve eserlerde kadınlara doğmadan sıradan insanların yaşadığı şekilde bir hayat alanı hazırlanmaz. Kadınların kendi bedenleri ve hayatları üzerinden karar verici olmalarına müsaade edilmez. Rapunzel, Kız Kulesi ve Hurşid ü Feraḥşâd’da bilhassa kadınlara en yakın erkeklerden gelen ve kendileri yerine karar verici konumda oldukları görülür. Eserlerde kadınların biyolojik cinsiyeti üzerinde aileleri ve toplum tarafından geliştirilen bir varlık yapılandırması söz konusudur. Bu çalışmada inanca, geleneğe dayalı normlar yüzünden toplumdan tecrit edilen masal kahramanı Rapunzel’i, ardından babası tarafından tehlikelerden korunmak amacıyla ada şeklindeki kuleye hapsedilen Kız Kulesi efsanesinin kahramanını ve klasik Türk edebiyatında metin kurgusu açısından önemli mesnevilerden olan Hurşid ü Feraḥşâd Mesnevisi’ni kadına bakıştaki ortak yönleri dolayısıyla ele alınıp karşılaştırılmaktadır. Öncelikle bu anlatıların ve eserlerin sadece bir metin olmadığı, kadının ailevi ve toplumsal düzlemde konumlanmasına sebep olduğu ortaya konulmaktadır. Bu metinler, farklı kültürlerle ait olmasına ve farklı türlerde gelişmesine rağmen kadına yüzyılların ötesinden gelen toplumsal bakışın aynılığını araştırmaya, tespit ve tahlile yönelik çalışma imkân vermektedirler.

**Anahtar sözcükler:** *kadın, Rapunzel, Kız Kulesi, Hurşid ü Feraḥşâd, kule*

### **Abstract**

Oral narratives and texts create an effect area from the local to the universal culture and with temporal approaches from the individual to the society. Many events, phenomenons and notions which are carried to the mental world of the society with texts, in time, become settled implementations and behaviours.

In social positioning under changing conditions, the narratives and texts which include woman provides continuity. The women’s voices whose presences are shaped with the decisions of other’s and male’s thoughts are heard yet via others and men.

While passing from the oral narrative to the written, reflecting women’s biological gender differences , so as to create the perception of “the other” attracts attention. The thing that take attraction is that the women in the narratives, rather than her biological gender, is exposed to gender configuration which derives from sanctions and behaviour forms approved by the society.

In the narratives and works named as Rapunzel, Maiden’s Tower and Hurşidname, even before their birth, a life area which lives ordinary people is not prepared for women. Women are not allowed to decide on their bodies and lives. In Rapunzel, Maiden’s Tower and Hurşid ü Feraḥşâd, it is seen that men, especially the one who is closed to the woman character, is in position of decider on behalf of woman. These works mention about family and society based an asset configuration on women’s biological gender.

In this work, the tale of Rapunzel who was isolated from society because of religious and cultural norms, The Maiden’s Tower legend which explains a girl’s

tale to the island-shaped tower by her father for the purpose of saving her from dangers and Hurşid ü Feriâd mathnawî which is one of the important ones in terms of text fiction are approached and compared on account of common sides on viewing women. Firstly, the fact that these narratives and works are not just a text and their contexts cause positioning of woman in the plane of family and society is introduced. These texts give opportunity to search, determine and analyze samenesses of social viewing comes from beyond centuries towards to woman even though these samenesses belong to different cultures and improve in different types.

**Keywords:** *woman, Rapunzel, Kız Kulesi, Hurşid ü Feriâd, tower*

### **Extended summary**

Social structures are founded on many values, one of which is the significance of oral narrative associations. These narratives are not only ingrained in cultural fabric through experiences but also play a crucial role in shaping cultural structures by being passed down from generation to generation. Oral narratives have a high rate of being transferred into the operational plane of society, but the identities of the transmitters are not easily discernible. Despite being products of oral culture, they continue to be narrated in various forms over time as a result of the written culture environment. Thus, the significance of oral narratives cannot be underestimated as they offer insights into the experiences of ancient societies that have made a lasting impact on world literature.

However, when these oral narratives are transferred to written culture without considering the emotional aspect or blending it with the mental aspect, they can cause a chain of mistakes or even performative contamination from individual to society. Over time, the individual's invaluable goodwill, desperate effort to achieve beauty, and astonishing practices and decisions about the future can become indisputable truths in the cultural structure of societies.

In oral narratives and written culture, women have a significant role in shaping society and family. The place of women in society, their treatment, and their reliability have been passed down in oral narratives and have been added to written sources over time. Unfortunately, negative motifs have been added to these narratives, which have been written by the opposite sex. Therefore, the narratives on women have been inconsistent, with some showing egalitarian attitudes and behaviors between men and women, and others showing negative attitudes, behaviors, and problems that contradict the existential stance of man. From time to time, women's position in society can be present in these narratives with a biased view and missing historical connections.

Many oral and written narratives show that women are not treated equally as men in social life. This includes actions aimed at limiting women's life, starting from behaviors based on protecting and taking care of women. The view of women that ignores the plane of reality and shifts from oral narrative to written texts takes place with the same traditional attitude.

In many oral and written narratives, women are subjected to social isolation by being imprisoned in places such as islands and towers on the grounds of observing their social rights. This does not only interrupt the social existence adventure for women, but also causes the formation of value judgments about women and even class differences beyond centuries.

In this study, women are protected from evil when they are isolated from society by being imprisoned in closed and secluded places for certain reasons without prioritizing their motherhood, fertility, loyalty, wisdom, and patience in the tales, legends, and masnavis that were evaluated. However, these women reveal with their lives the signs of not having the slightest idea about how to develop the defense against evil. In the preference of the tower symbolically by legitimizing the reasons for the woman's captivity in the tower, first of all, height, inaccessibility, and the view towards divinity are among the aspects that should be noted. The women that are isolated from the society in a deserted island for various reasons are imprisoned in sight in a safe, pure, and demarcated area according to the fiction of the text. In both places, a lifestyle with determined rules, order, and even laws are clearly seen as proper for women.

The narratives of Rapunzel, Maiden's Tower, and Hurşid ü Feraşşâd explore the theme of women's isolation and imprisonment in different settings, such as islands, castles, and towers. By analyzing these narratives, one can comment on the archetypal view of women and evaluate the values that have been carried forward for centuries. The location of the woman, whether in a verbal or written narrative, reflects the cultural perception of gender and the way women are positioned as subjects or objects in these narratives.

This study examines the protagonists of the aforementioned narratives, namely Rapunzel, the Maiden's Tower legend, and Hurşid ü Feraşşâd Masnavi. Despite being from different cultures and genres, these narratives share common aspects regarding women. They not only function as texts but also shape women's positions in the family and society and define the criteria for women's identity and stance as individuals. The similarities in the social perspective on women across centuries offer a vast scope for multidimensional research and analysis.

## **Giriş**

İçinde olay örgüsü olan sözlü anlatımlar, zamanla, farklı rivayetlerin geniş çerçevesinde değişen üsluplarla dağılır, yayılır, değişir ve dönüşür. Bilinir ki, rivayet sözlüdür. Sözden sonra da yazı rivayetten izler taşır. Çünkü "Yazı lafza delalet eder. Yazı lafzın terkibine paralel yapılmıştır" (Türker, 2014: 12). Evrensel düzlemde ise anlatıların tesir ettiği geleneksel yapıların varlığı dikkat çekici orandadır. Kültürel kodlarındaki farklılıklara rağmen, ekseriyetle, insanı değişen rolleriyle toplumsal yapı çeşitliliğinde konumlandırmanın, cinsiyet ayırımına göre benzer şekilde yaşanıyor olması ilk çağlardan beri tespiti kolaylıkla yapılabilen durumlardandır. Oysa insanoğlunun yeryüzüne cinsiyet ayrımı veya birbirine üstünlüğü gözetilmeden gönderilmesi kutsal kitaplardaki ilahî beyanlarla sabittir. Yine

dünyanın kültürel cephesinde tarihin tanımadığı kadınlara, bilhassa, ataerkil toplumların eşitsizlik zemininde muamele edilmesi hem pratikte hem de metin boyutunda sık görülebilen sınıflandırmalardandır. Pek çok sosyal rolü omuzlarında taşıyan kadınların hayatları boyunca göstereceği ve geliştireceği davranış şekillerinin bile yüzyıllardır zaman, mekân, olay ve durum farklılığı gözetmeden ‘diğerleri’ tarafından belirlendiği, bunun doğal karşılandığı anlatı ve metinlerden yola çıkılarak görülebilir. Bu sebeple kadının bahsi geçen eril ve dişil kimlik arasında gerilimli bakış ve yaşayışında sadece yaratılışından kaynaklanan gerekçelerle cinsiyetçi ve ayrımcı muameleye maruz kaldığı halde, bu durumu kabullendiği de rahatlıkla tespit edilebilir. Ayrıca, geleneksel kaynaklardan yola çıkılarak söylenirse, nesneleşen kadın, kutsal değerlere bağlı olmadan sözlü, ardından, yazılı anlatıların başta biyolojik gerekçelerle eşitsiz, taraflı, zaman zaman çıkarıcı güç uygulamalarının örneklemelerindeki sabitliğindeki dil kullanımıyla varlık gösterdiği rahatlıkla görülebilir. Fakat bilinir ki “Yazdığımız haliyle tarih neredeyse tümüyle yazılı belgelere dayanır, oysa bir tarih örneğinde açıkça hiçbir yazılı belge yoktur veya çok azdır. Elbette hiçbir yazılı belgenin olmadığı arşivsiz tarih durumunda, yalnızca, aynı zamanda tarih de olduğu iddia edilen sözlü gelenek vardır” (Strauss, 2013: 70-71). Açıkça ki, sözlü gelenek anlatılarındaki sembollerin varlığı kültürlerarası prosedürlerle bir yerde, duyu ve düşünce verileri arasında mutlaka birliktelik kurmaya yarar.

Kadın yaratılışının gereği fiziksel anlamda erkeğe göre gelişmemiştir. Fakat kadının sosyokültürel yapıdan kaynaklı olarak hemen her toplumda ve edebî tür ayırmadan metinlerde de, çeşitli gerekçeler savunularak kamusal alandan uzaklaştırılmasına hatta ikincil konumdaki mekânlara hapsedilmesine tanıklık edilir. Kadının maruz kaldığı bu toplumsal tecritte öznenin yitimi kendini açıkça hissettirir. Kadın mümbit alana/alanlara hâkim durumdayken veya hâkim olacakken onun mevcut hâlinden koparıp uzaklaştırılması varlığına, varoluş macerasına da kilit vurmaya manasına gelir. “Yerinden oynatma, ikincil terimin hâkim olan terimin tam kalbine yerleştirilmesini gerekli kılar. Öznenin ötekine olan bağımlılığını ortaya çıkarmak ancak yerinden oynatma sayesinde mümkündür” (Yeğenoğlu 2003: 17). Patriarkal anlayışın işaret ettiği anlatı ve metinlerin de gösterdiği kadarıyla fitratı gereği kadın olmak, kadın gibi davranıp yaşamak bir problemdir. Bu da bireysel karar veya toplumsal normları harekete geçirerek özneyi kendinden koparma gerekliliğini ortaya çıkarmak olarak görülebilir. Bütün bu gerekçeler de kadının biyolojisi yüzünden kaderinin tayin edilmesi ile karşı karşıya kalındığı görülür. Klasik Türk edebiyatına ait eserlerde ise İslam diniyle alakası olmayan profan yaklaşımlarda da kadını anlamak ve tanımak yerine toplumdaki tecridinin normalleştirilmesi ayrı bir dikkattir. Esasında ve ilginç olanıyla ilkel ya da medeni toplumların anlatı ve eserlerinde insan zihninin uygulamaları, bir şekilde, fırsat buldukça kendini aynılık ortamında, stereotype görünüş ve davranışlarda gösterir. “Sosyal dünyanın şeklini belirleyen insan zihninin bilinçdışı yapısıdır. Zihnin bu bilinçdışı işleyişi belli formları dayatır ve bu formlar temelde bütün zihinler için, ilkel veya uygar fark etmeksizin aynıdır” (Strauss 2013: 11). Kısacası ilkel yapılardan başlamak üzere insanın yapıp etmelerindeki benzerlikler, farklılıklar, başkalar, aynılar belli sistemlerle ilişkilendirilebilir.



Bu bağlamda modern dünyanın açık ve gizli yaptırımlarından önce halk anlatıları, masallar, efsaneler ve ardından yazılı anlatıma özgü metinlerde kadının toplumsal tecridi hususunda konumlandırılmasında ortaklık söz konusu olduğu görülür. Esasında kadın, tarihten getirdikleriyle özgürleşemediği için, masal, efsane ve mesnevilerde cinsiyetinden dolayı toplumsal hayatın zorlayıcı gerekçeleri ve yaptırımlarından ötürü ortak, belirli fiziksel mekânlara hapsedildiği görülür. Gerçekte bu tutum ve davranış kadını, nesneleştirip olayların ve olguların merkezinden kopararak, yine nesne halindeyken hissizleştirmekte hatta öldürmekte olduğu düşünülebilir. Buradan hareketle kadına bakışın ne yönde ve hangi şekilde olacağı sorusu, beraberinde bireysel, toplumsal, tanrısal hatta metafizik temelli değerlendirmeleri öne çıkarmaktadır. “Öznenin ölümü veya öznenin merkezizleşmesi ile kastedilen şey öznenin nihai biçimde yok oluşu demek değildir. Bu çözümlü kutsayan veya öznenin merkezizleşmesinden onun tamamen yok edilmesi anlamını çıkartan yaklaşımlar eleştirmeye çalışılan metafizik jestin parçası olabilir” (Yeğenoğlu 2003: 11). Kadın belli süreçlerde bir dizi acımasızlığın, haksızlığın mağduru olurken bir taraftan da metafizik güçlerin ya da İlahî adaletin tesiriyle umduğuna ulaşabilmektedir. Kısacası kadını hapsedmeye dayalı oluşturulan edebî türlerin ortak özelliği olarak evvela kadının kendisi dışında ‘diğerleri’nin başlatıp geliştirdiği hadiselerin içinde bulmasıdır. Diğer taraftan kadının bir nesne, pasif bir araçken belli süre sonra kendi varlığını olumlayarak verdiği kararlarla özgürleşme mücadelesi verdiği, dahası, toplumsal olarak filizlenip büyüdüktan sonra dışılığıyla ve doğurganlığıyla devamlılığın öznesi haline de gelebildiği görülmektedir. Çünkü masalların, efsanelerin ve onlardan sonra gelip anlatılarla bağlarını koparmadan yazılan mesneviler, her kötülükte iyilik her iyilikte de bir kötülük olduğunu tezatların göstergesel aracılığıyla yaparlar.

İlk çağlardan beri estetiğe dayalı sanatsal üretimlerde kadın varlığı kültür ve coğrafya farklılıklarına rağmen, ortak noktalarda da varlık gösterir. Henüz kendi benliğini tanımadan, olumlamadan farklı halk anlatı dil ve metinleri kadına yönelik toplumsal bakışı ve kontrolü belirler, yönlendirir ve neredeyse, evrensel bir kurguyla temellendirir. Bu çalışmanın da konusu olan masal, efsane ve mesnevilerde kadın, evrensel anlatıların göstergeleriyle ailesel veya toplumsal refah, huzur ve güven duygularını sağlamlaştıran muamelelere maruz kalır. Böylece kadın, cinsiyetçi yaklaşımın ideolojik tavrına yaklaşan eğilimlerle sosyal ve tanrısal imaj arz eden mekânlardan kule veya adaya hapsedilirler. Bunlardan, masallarda bulunan toplumsal cinsiyet rolleri mekânların kullanımı üzerinden tanımlanmıştır. Kadına ve erkeğe ait görülen mekânların bulunması bu duruma örnek gösterilebilir (Özünel, 2017: 26-28). Görünürde bir bireyin daha çok da toplumsal hakkının gözetilmesi gerekçesiyle ada ve kule gibi mekânlara hapsedilen ‘kadınlar’, sayılan bu gerekçelerle sosyal tecride maruz kalır. Bu da toplumun temeli olan kadına yönelik toplumsal var oluş macerasına sekte vurduğu gibi, yüzyıllar ötesine bilhassa kadınla ilgili değer yargısının oluşmasına hatta sınıfsal farklılığa bile sebep olmaktadır.

Bu çalışmayla değerlendirmeye alınan masal, efsane ve mesnevilerde kadın; anneliği, doğurganlığı, sadakati, bilgeliği, sabrı öncelenmeden belirli sebeplerden dolayı kapalı, izbe yerlere tutsak edilip toplumdan tecrit edildiklerinde kötülüklerden korunmuş olurlar. Fakat

bu kadınlar kötülöklere yönelik müdafaayı nasıl geliştireceklerine dair en ufak bir fikir geliştirememenin göstergelerini de yaşantılarıyla ifşa ederler. Kadının kuleye tutsak edilmesine yönelik sebeplerin meşrulaştırılmasıyla sembolik olarak kulenin tercih edilmesinde, ilk önce yükseklik, erişilmezlik ve ulûhiyete uzanan yüz, dikkat çekilmesi gereken taraflardandır. Toplumdan çeşitli sebeplerden dolayı tecrit edilip bir adaya hapsedilen kadın ise, metnin kurgusu gereği göz önünde, güvenli, saf, sınırları çizilmiş bir bölgeye hapsedilmiş olur. Her iki mekânda da kuralları, düzeni hatta kanunları belirlenmiş bir hayat tarzı açık bir şekilde kadına reva görülür.

Bu çalışmada itikada, örf'e dayalı normlar yüzünden toplumdan tecrit edilen masal kahramanı Rapunzel, babası tarafından tehlikelerden korumak maksadıyla ada şeklindeki kuleye hapsedilen Kız Kulesi Efsanesi ve klasik Türk edebiyatındaki metin kurgusu ile en önemli mesnevilerinden olan Hurşid ü Ferahşâd (Hurşidnâme) Mesnevisi bilhassa kadına bakıştaki ortak yönleri dolayısıyla ele alınıp karşılaştırılmaktadır. Öncelikle bu anlatıların ve eserlerin sadece bir metin olmadığı kadının ailevî ve toplumsal düzlemde konumlanmasına sebep olduğu olay örgüsünden yola çıkılarak ortaya koyulmaktadır. İlâveten eril bakışın onaylayarak kaleme aldığı bu anlatı metinler, farklı költürlere ait olmasına ve farklı türlerde gelişmesine rağmen, kadına yüzyılların gerisinden gelen toplumsal bakışın aynılığı araştırmaya, tespit ve tahlile yönelik çalışma imkânları vermektedirler.

### **Rapunzel ve kule hapsi**

Modern dünyanın imar anlayışında yer almayan fakat ilk çağ költürlerinden masal, efsane ve destanlara kadar kuleler, insanların sığındıkları en korunaklı mekânlar olarak tercih edilen yerlerdendir. Kuleler aynı zamanda tıpkı, Babil kulelerinde olduğu gibi, Tanrıya ulaşmak için inşa edilen yapılar olarak da anlatılarda yerini alır. “Benî İsrail geleneğinde, Nemrut’un Allah’a kafa tutmak ve saldırmak için yüksek bir kule yaptırması şeklinde yer alan bu küfür ve isyan motifi (İA, IX, 192), Kur’an-ı Kerim’de de Firavun’un ağzından, ‘Ey ileri gelenler! Sizin benden başka tapacak bir tanrınız olmadığına eminim. Ey Haman! Benim için çamur üzerine ateş yak (tuğla yap) ve bana öyle yüksek bir kule yap ki Musa’nın tanrısına çıkabileyim’ mealindeki ayetle dile getirilmiştir” (Kasas 28/38, Mü’min 40/36-37) (Erdem, TDV İslâm Ansiklopedisi, <https://islamansiklopedisi.org.tr/babil>). Açıkçası insanın tanrı bildiğine ulaşmak, onun oturduğu yere çıkmak için yaptıkları bu kule, insan kibrinin utanç veren göstergesi olarak da değerlendirilir. Kısa bir analizle din, efsane ve kulaktan kulağa yayılan anlatıların işaretiyle Babil Kuleleri’nin dikey yönelimi, insanların transandantal duyguları ve mimarinin birleşimini somut olarak ortaya koyar. Ben’in içine düştüğü yüksek derecedeki ego veya yanılığın içeriden dışarıya vuran mimarî yönelimiyle hazır edilen bu yapılanma, dünyayı kendi istek ve arzusuyla şekillendirme nosyonunu üzerine alması nedeniyle sıradan, yansız ve plansız bir girişim olarak düşünülemez.

Grimm Masalları'nda yer alan Rapunzel'de çocukları olmayan ama bir kız çocuğu sahibi olmayı çok isteyen karı-koca ve kızlarının başına gelen macera konu edinilir. Masalın temel örgüsü, hamile annenin bir cadının mülkünden izinsiz rapunzel adı verilen marulları veya turpları defalarca yemesi ile oluşturulur. Tarla sahibi cadı, izinsiz bu eylemi gerçekleştiren anne ve babayı sadece çocuğun doğumdan sonra kendisine verilmesi şartı ile affeder. Esasında bu kabullenme, anne ve babanın ulaşmak istedikleri en büyük varlığı, değeri veya karşılığı olmayan özneyi daha görmeden yokluğa ve neredeyse toplumsal hiçliğe hatta ölüme mahkûm edilmesi anlamına gelir. Cadı, Rapunzel doğduğunda ailesinin kendisine vermeme uğraşlarına rağmen çocuğu zorla alır. Kıza reva görülen mekân ormanın ortasında kapısı, merdiveni olmayan sadece tepesinde küçük bir penceresi olan kuledir. Başlarda itirazının olmadığı anlaşılan ve kendisi için tasarlanan bu yaşam şekli Rapunzel'in şahsında söylenirse, kadın hayatının tutsaklığı, ruhsal belki de fiziksel ölümcül yanıyla başlamış olur. On altı yaşına gelinceye kadar, bazı varyantlarda on iki yaş, kızın saçlarını doğumundan itibaren kesmeyen cadı kuleye çıkmak için de, tutsaklığa aracı konumundaki o uzun ve parlak saçlarını kullanır. Yıllar süren bu fiziksel ve ruhsal mahkûmiyet hatta bireye yönelik faydanın bir gün avlanmaya çıkan bir prensin Rapunzel'in sesini duyup ona âşık olmasıyla farklı bir yöne evrilir. Cadının ses tonunu taklit edip Rapunzel'in saçlarına tutunarak kuleye çıkan prens, kızın hayatını değiştirir. Masaldaki tasvirle, fallus şeklini andıran kuleden yetersiz, pasif bir anlatımla bütünlenecek olan Rapunzel'in kimliği, babasından sonra, yine bir erkek tarafından şekillendirilerek kurtarılmış olacaktır. Birbirine âşık iki kahramanın, sözde kurtuluşu, prensin getirdiği ip veya kumaş parçalarını birleştirerek Rapunzel'i aşağıya indirme planıyla olacaktır. Önemli bu dönemde Rapunzel ilk kez kişisel tercihini ortaya koymuştur ve o artık bir öznedir. Sözde başkasına bağımlılıktan sıyrılır, borcu olmadığı halde kendisini büyüten karşısında diyetini ödemiş bir kahraman gibi, yönünü tayin etmiş olur. Suskun ve pasif olan kadın, ilk kez kendi duygularıyla ikinci kişiye ortak olarak şahsi karar verme çabasına girmiştir.

Masalın olay örgüsünün temel çatışma noktası olan cadı da bir kadındır, ama kadın ben'inin bütün değerlerinin baştan beri yok sayıldığı masalda şahsi kararını ortaya koyarak Rapunzel'i dünyanın kötülüklerinden korumak istediğini söyler. Oysa, "Kapatılan kişi, bir anlamda, insana tutsak edilmiştir (hem gözetleyeni denetleyen insana, hem de yanındaki, kendisi de kapatılmış olan 'başkası'na). Süreli veya süresiz olarak aynı insanlarla aynı mekânları paylaşarak yaşama zorunluluğu, kişiliklerin ve yaşantıların bireyselliğini boğduğunda, anonimleşmeden kaçış isteği, yalnızlığı (insanın kendini gerçekleştirme imkânı olarak yalnızlığı; yoksa hücredeki yalnızlığı değil) asla gerçekleşmeyecek bir özlem haline getirir" (Ergüden, 1996: 114). Cadının Rapunzel'in prens ile kendisine ihanet ettiğini düşünerek varlığını anlamlandıran uzun saçlarını kesip onu çöle göndermesi yine toplumsal tecrit manasına gelir. Prens kuleden düşüp gözlerini kaybetmesi yine cadının eliyle olmuştur. Prens nihayet, Rapunzel'i yaşadığı çölde bulması, âşıkların birbirlerine kavuşması masalda kadının rastlantısal istek ve arzusunun tutkulu bir istence dönüştüğünün göstergesi olur. Rapunzel'in

gözyaşları onun nahif yaratılışın yansıması olarak masalda ifade edilirken beraberinde prensin gözlerini açması ise, kadınsı isteğin, bağlılığın, tutkunun soğumadığını işaretle öne çıkar. Nihayet, birbirine kavuşan iki âşığın prensin ülkesinde mutlu hayat sürmesi, yüceltilen öznenin kim olduğu bağlamında masalı ele alınmayı zorunlu kılmaktadır.

Masalda dikkat çeken sembollerin analizinin tamamı esasında kadının sözlü kültürden modern hayata kadar çerçevesi çizili, sınırlandırılmış bir hayatı yaşamaya mahkûm edilmesidir. Masalda Rapunzel doğmadan her şey yatay düzlemde gelişirken doğumuyla beraber götürüldüğü kule, dikeydir. Kule, yani dikey erişilemez olanı işaret eder. Ayrıca kulenin dikeyliği gökselle ilgilidir. İlk değerlendirmeye kadın, her ne kadar tutsak edilse de yönü ulvî olana çevrilmiştir. Diğer bir bakış ise, Rapunzel'in kapatıldığı kulenin fallus şeklinde olması ve bunun da eril olana muhtaçlığı veya eril olanın fiziksel gücüne işaret etmesiyle örtüşürdür. Çünkü Rapunzel'in hayatında esaretin temsilcisi cadı dışında, karar vericiler ve hayatını değiştirenler arasında, babası başta olmak üzere, erkekler önde gelir. Annesi ise çocuğa hamile kalmış ve biyolojik bir isteğinde ısrarcı olmuştur. Masalda, basit yeme/tatma olayıyla başlayan fakat kızın hayatının kırılma anına karar verilmesini baba gerçekleştirir. Cadıya verilen sözün ardından kadının var olma yasalarını açıkça ortaya koyan başka hadiseler, zincirleme süreçleri beraberinde getirir. Bu sözlü süreç de kadın kahraman üzerinden bir cinse toplumsal bakışın şekillenmesine zemin hazırlayanlardan olduğu görülür.

Bu masalda ana karakter hariç iki kadın ve iki erkek vardır. Bunlardan ikisi aktif, ikisi pasiftir. Masalda aktif olan prens ve cadıdır. Ana karakter olan 'kadın'a yani Rapunzel'e kötülüğü yapan da bir kadındır. Masalın anlatı yorumunda salt erkek eleştirisi taraflı ve eksiktir. Fakat erkeğin kadın üzerindeki değiştirici ve yönlendirici etkisi gözden kaçmaz. Masaldaki olay örgüsünde dikkat çeken olumlu husus ise, kadın erkek cinselliğindeki tutum farklılığının zenginleştirilmesidir. Masalda anne ile baba arasındaki üstü kapalı cinsellik daha çok çocuk dünyaya getirilmeye yönelik ima edilirken Rapunzel ve prens arasındaki baştan itibaren ilk iletişimin aşk üzerine odaklanarak geliştirildiği rahatlıkla görülebilir. Bunun yanında cadının genç kız üzerindeki çocukluktan itibaren başlayan tahakkümü kadın hayatında yer alan ya da alacak olan dişiliğin arkaya çekilmesinin göstergesi olarak okunabilir. Masaldaki cadının genç kızı tutsak edici muamelesinde saflığı temizliği, güzelliği ortadan kaldırma hatta 'kadınların kadınları kıskanması' şeklinde tarif edilen psikolojik durum da tespit edilebilir.

### **Kız Kulesi Efsanesi'nde kadının tutsaklığı**

Efsane, masal gibi sözlü anlatıların ardından yazılı metinlerdeki kadının varlık alanını destekleyen detaylar yok değildir. Fakat genel itibarıyla kadının toplumsal rolünü keskin biçimde sınırlayan görünmeyen ya da adı koyulmamış aynı alt alanda belirlenen bakışla toplumsal normlar konumlandırılır. Anlatılar, görünürde olumsuzluk üzerinden değerlendirip yok sayılmamış gibi aktarılır. Oysa bunun gibi çoğu anlatılardaki kadını yüceltmeye yönelik durum ve olayların azlığı, neredeyse, insan haklarını kısıtlayıcı davranışlar sergilendiği rivayetlerin ve metinlerin göstergeleriyle rahatlıkla okunabilir. Buradan hareketle başta masal,

efsane ve mitlerdeki sözlü anlatılarda tanrı veya tanrıça rolü atfedilen kadınlar, varlıklarından duyumsanan en üst hâllerin tezahürü ile birincil daha ötesi aşkın ayrımsamalarında yer alırlar. İki ayrı kutuptan biri olarak kadının aile ve toplumda oynadığı önemli rol, sözlü anlatılardan yazılı anlatılarda değişen değerlerle yer alırken bu anlatıların her motifle metin üzerinde kalmadığı hayatın gerçeklik düzleminde de kadının toplumsal konumlandırılmasına tesir ettiği açıktır.

Kız Kulesi farklı efsane ve rivayetin konusu olmuş bir mekândır. Evliya Çelebi seyahatnamesinde: “Ve mesiregâh-ı Kızkulesi deryâ içre karadan bir ok menzili ba’îd çâr kûşe bir musamma’ kulle-i bâlâdır” (Kahraman, 2011: 235). şeklindeki ifadelerle başlayan cümlelerinde Kız Kulesi’nin fiziksel özelliklerini sıralar. Çelebi’nin eserinde, Kız Kulesi ile ilgili rivayetleri daha çok Battal Gazi’nin Üsküdar Tekfuru’nun kızına âşık olması, Kız Kulesi’ndeki tekfurun hazinelerini ve kızını kaçırma hikâyesini öne çıkarıp aktarmayı tercih ettiği görülür. Yüzyıllardır anlatılagelen Kız Kulesi Efsanesi masal şeklinde de dillendirilir. Bu anlatıların biri olan ve “Masal türünde Kız Kulesi’ni konu alan, özellikle semai kahvelerinde geleneksel hale gelen bir hikâyeye vardır. Padişahın birinin çok kıskandığı kızını, bir falcının haber verdiği yılan tehlikesinden korumak üzere yaptırdığı bu deniz köşküne kapatması, ama günü birinde üzüm sepeti içinde gelen bir yılanın, sevgili prensesi sokup öldürmesi...” (Tekeli 1994: 10) anlatıda konu edilir. Masalın başka ve daha detaylı anlatımında ise, Bizans imparatoru Konstantin’in bir kızı olur ve kral buna çok sevinir. Kral kızının en iyi şekilde yetişmesi için çaba gösterir. Ülkesindeki bütün bilgileri toplar ve kızının eğitimi için görevlendirir. Fakat bilginlerden veya kâhinlerden birisi kızın on sekiz yaşına geldiği zaman bir yılan tarafından sokularak zehirlenip öldürüleceğini söyler. Kral bu değerlendirmeye kayıtsız kalmaz. Çare olarak baba, denizin orta yerinde bulunan küçük bir ada üzerindeki kuleyi kızını korumak için düzenlettirir. Kızını burada muhafaza etmeye başlar. Kral, kızını toplumdan uzaklaştırarak böylece yılandan korumuş olacaktır.

Kız on sekiz yaşına geldiğinde bütün tedbirler alınmıştır, fakat buna rağmen, bir gün prensese hediye olarak gönderilen üzüm sepeti içinde büyük bir yılan kuleye gider. Kimse farkına bile varamadan prensesi yılan sokar, prenses zehirlenir, sonunda kız acılar içinde ölür. Kızı öldüren yılan zehirli bir sürüngendir, ama şeklen yine fallusu hatırlatır. Kızına yılan sokması karşısında çok üzülen kral, yazılan kaderden kaçılmayacağını anlamış olur. Kral kızının toprağa gömülürse yılanlara yem olacağını düşünür. Çare olarak kızının cesedini mumya yaptırıp pirinç tabuta koydurur. Rivayet odur ki, kızının tabutunun da Ayasofya’nın yüksek duvarlarından birinin üstüne yerleştirilmesini ister. Kral böylece kızının hiç değilse ölüsünün yılanlardan korunacağını düşünür. Fakat, ne yazık ki, kızın tabutunun üzerinde iki delik görülmüştür. Sonuçta görülür ki, yılan kızın ölümünden sonra da onu rahat bırakmamaktadır (Duman, 2010: 128). Farklı varyantları olan bu anlatıda baba figürünün kızının hayatı üzerindeki etkisi rahatlıkla tespit edilebilir. Anlatıdaki baba her ne kadar kadının fiziksel varlığını yok saymadan onu koruyup kollamaya yönelik ussal uygulamalar yansıtırsa da esasında, Kız Kulesi olarak adlandırılan mekânda tutsaklığın yanında, insan varlığının kendi

başinalık hâlini reddetme boyutu da söz konusudur. Çünkü kadın doğumundan itibaren kendine toplumda belli yer edinme imkânı bulamaz. Babası da olsa bir erkeğin, kadının varlığını görerek şahsi mücadeleye ve karar vermesi yerine, kız hakkında önceden karar vermesi hatta yaptırım uygulaması babanın etki alanı ile ilgili masaldan önemli ipucu ortaya çıkar. Anlatıda kadının söz söylemesi bir tarafa kendine dair kimlik belirleyen bir kelimesi bile yoktur. Babanın kıskançlığı ya da kızını koruma güdüsüyle onu kuleye tutsak etmesi evlat olarak korunmanın ötesinde 'insan' olarak varlığını gösterme imkânını engellemiştir. Üstelik yaşamın, canlılığın yokluğun ilkelerinin bütün tedbirlere rağmen, kendi kendine harekete geçerek âdeta cisimleştirilen kadının varlığının üzerindeki kararların nafîle çıkması, masaldaki derin iddiaların ötesine geçmiştir.

### **Hurşidnâme (Hurşid u Feraşâd) Mesnevisi'nde kadının kale hapsi**

Şeyhoğlu Mustafa'nın Hurşidnâme (Hurşid u Feraşâd) Mesnevisi'nde kız çocuğunun ya da kadınının dünyaya gelir gelmez hatta doğmadan cezalandırılmasına tanık olunur. Kız çocuğu müneccimlerin yönlendirmesi ve içine doğduğu ailenin inançları yüzünden görünmeyen ama etrafa inandırılan engellemelerin tesiriyle toplumdan, bir adanın içinde bulunan kaleye hapsedilerek tecrit edilir. Bu tecritte sosyal normların yaptırma yönelik gücünden ziyade, batıl inancın öne çıkması mühimdir. Edebî metinler yoluyla yüzyıllarca kadına yönelik yapılan bu uygulamanın kadını ehlileştirme ve koruma çabasının arkasında, daha çocukken zekâsına ket vurma eğilimi de görülebilir.

Hurşidnâme Mesnevisi'nde İran şahı Siyavuş'un yıllardır çocuğu olmadığı şeklindeki bir girişle olay örgüsü başlatılır. Nihayet, şahın uzun zaman süren dualarının tesiriyle eşi Hitayı Ay Hatun'dan bir kız çocuğu dünyaya gelir. Şah başta olmak üzere, toplumun bütün kesiminde kız çocuğunun dünyaya gelmesi başlı başına üzüntü sebebidir. Eserde ülkenin padişahının doğan çocuğun erkek olmasını beklerken kız doğmasına tepkisi ayrıcalıklı ve cinsiyetçi yaklaşımın göstergesidir. Şah, klasik Türk edebiyatındaki çoğu mesnevide âdet olduğu üzere müneccimleri toplayarak kızının geleceğine baktırma gereği duymuştur. Müneccimlerin yorumuyla ilk altı günde doğan bu kız için çok tehlike vardır. Bunun yanında eserde, altı gün atlatılsa bile on altı yaşında bu kızın güzelliği yüzünden ülkede büyük bir fitne kopacağı abartılı bir şekilde anlatılır. Kısacası kız çocuğunun doğumu ve varlığı başta Şah'ın tahtını tehlikeye sokacak ve ülkesi de sıkıntılar geçirecektir. Müneccimler, kız çocuğunun doğumuyla beraber tehlikeler karşısında tedbirin yetersizliğini söylerler. Hatta bu uğurda çok insan ölecek, derler. Siyavuş söylenenler karşısında kızının ortadan kaldırılması kararını verir. Kız çocuğunun annesi bu teklifi kabul eder gibi gözükür ama çocuğunu kurtarmak için çare arar ve bulur. Anne, kızı yerine şehirde yeni ölen bir çocuğu defnettirir. Defin haberini de Şah'a iletir. Kızın annesi çocuğunu ölümden kurtarmak için, hemen bir adada bulunan Dârü'l-Melek kalesine ulaştırır, oraya yerleştirir (Ayan, 1979: 34). Annesinin gözetiminde iyi bir eğitim alarak büyüyen zeki kızın öne çıkan en mühim özelliği etrafını etkileyecek kadar, hatta öldürecek kadar güzelleşmesidir.

Hıtâ sultânımın kızımıymış ol mâh  
Sevüp almış anı mihrıyla ol şâh

Didi senden ger oğlancık göreydüm  
Anun şükârânesi cânım vireydüm

Müneccimler dizildi bir araya  
Ki seyyârât evin bir bir araya

Kıza altı yidi gün key hatar var  
Ola olmazsa çok dürlü haber var

Cemâlin görenün gide mecâli  
Hayâlin soranın kalmaya hâli

Veliken tohcak on altı yaşı  
Ana kasd ideler kim gide başı

Eger andan dahi bulsa halâsı  
Ola birkaç kişi sultâna âsî

Adın sorar isen Dârü'l-melekdür  
Gören dirdi ki dördinci felekdir (Hurşidnâme, s.146-147-150)

Bütün bunlara rağmen, mesnevîde önce bir kız bebeği görmeden veya güzelliği yüzünden fitneye sebep olacaktır kehanetiyle henüz doğar doğmaz toplumdan bir adaya tutsak edilerek tecrit edilmesi öncelikle insan hakkına ilk müdahaledir. Ardından erkeklerin ona güzelliği yüzünden âşık olması hatta ölmesi yine cinsiyete, şekle dayalı veya fiziksel ön yargılı bir bakışın işaretidir. Kadın kahraman Hurşid'in yaşıyor olduğu için babası, adaya onu öldürmeye gönderdiği görevli dört askerin kıza âşık olması ve aşk uğruna yaşadıkları maceralar, yan kahraman olarak mesnevinin olay örgüsünü şekillendirmesi de ayrı bir dikkattir. Eserde adaya tutsak edilmesine rağmen kadın kahraman hep merkezdedir. Babasının yaşadığını öğrenmesi ardından kızının güzelliğini gördükten sonra onu sarayına kabul etmesi kadına şekilci bakışın yine en önemli göstergesidir. Babanın müneccimlere inanmadığını, kızını öldürmediği için anne Hıtayı Ay Hatun'a teşekkür bile etmesi yıllar sonra gerçekleşir. Kendisine âşık olan nice genç içinden cesareti, becerisi, toplumsal statüsü ile rakipleri arasından sıyrılanı tercih eden güzel kız, ilginç bir şekilde beğendiği gencin rakipleri arasından galip gelmesi için hile yapan olarak da gösterilir. Nihayet, güzel kız, sayısız maceradan sonra istediği adamla evlenir. Bundan sonra sevdiği insanın ülkesine gider ve artık, güzel günler ikisi için de başlar. Dikkat çeken ise, bu gibi eserlerde dişile eril olandan kaynaklanan bastırma eylemi her defasında bir şekilde ve sonunda tekrar erile yönelerek bireysel, toplumsal hatta zihinsel genişleme sağlamamasıdır. Mesnevîde Dârü'l-Melek adasındaki kaleye doğumuyla beraber tutsak edilen Hurşid'in başına her ne gelirse gelsin hüznün yaşamadığı



kendine olan güveninden bir şey kaybetmediği mesnevi boyunca görülebilir. Eserde kadın kahraman Hurşid çok konuşmaz, fikirleri ile ön planda değildir, ötekilerin verdiği kararları yaşar. Fakat genç kıza aşk konusunda fikri sorulur, kız çekimsizlik yaşamadan kararını verip eyleme geçmesiyle dikkat çeker. Bütün bunların yanında doğumu itibarıyla bir adadaki kaleye hapsedilen kadın kahraman, babasının onu güzelliğini görüp kabullenmesinden sonra bile, Cemâbâd adlı saraya getirilir. Kızın adına sarayda bir köşk yaptırılıp oraya koyulması belli kapalı mekânlara mahkûm edilmenin özeldir de ayrı ayrı görüntüsüdür.

### **Kadının adaya ve kuleye kapatılmasında benzerlikler ve farklılıklar**

Rapunzel, Kız Kulesi ve Hurşid ü Feraşşâd adlı anlatı ve edebî eserlerde, belli bir çerçeve de olsa, olay örgüsündeki örneklerle, kadının toplumdan tecrit edilerek adaya, kaleye ya da bir kuleye tutsak edilmelerindeki benzerlikler ve farklılıklar arketipsel kurucu bakıştan yola çıkıp yorum yapmaya ve yüzyıllar ötesine taşınan değerlerle, kadını ilgili hüküm vermeye yarayabilir. Sözlü ya da yazılı fark etmeden, anlatıların olay örgüsünden hareket edilerek kadının konumlandırıldığı yer, bilhassa kültürel algılardaki toplumsal cinsiyetin etkisini gösterir. Bu anlatılardaki kadının bir özne ya da nesne olarak zihinlerde konumlandırılmasının anlatı türleri arasında, bilinçli veya değil, bir şekilde doğrudan ilişkide olduğu da açıktır. Türler arasında kurulan bu bağ, kadına bakışı yüzyıllar ötesine taşırken modern zamanların bile toplum bilincindeki tesirini olay, varlık ve nesnelere üzerinde açıkça gösterir.

Üç eserde de doğrudan çağrışımlar sıralanmasa bile olay örgülerinde öne çıkan davranış ve vurgular kadının toplumdan tecridine sebebiyet verirken kadın da, neredeyse, ötekileştirilir. Üç metnin ikisinde kadın, prenses ve toplumun üst tabakasına mensup olmalarıyla dikkat çeker. Buna rağmen bütün bu anlatılarda kadına ait özel görüş, düşünce, duygu, hâl ve durumların öne çıkarılmasının yerine, tercih edilen güzellik kavramıyla kadının kimliklendirilmesi öne çıkar.

Rapunzel, Kız Kulesi'ndeki prenses ve Hurşid hep uğursuzluklara maruz kalan kadınlardır. Üç kız için de güzellik, bu uğursuzluğa sebep faktörlerdendir. Esasında her üç kızın da doğumdan sonra hayatlarının dönüm noktaları, neredeyse aynı, on altı-on sekiz yaşlarında şekillenir.

Rapunzel, Kız Kulesi Efsanesi ve Hurşid ü Feraşşâd'da kadına dair güven veya güvensizlik duyguları öne çıkarılmaz, yansıtılmaz. Eserlerin üçünde de kadın kendi duygularından, kimliğinden uzaktır. Kadınlar, kendi haklarında kader biçilen nesnelere, Hayata, olaylara, insanlara karşı mücadeleciler davranış geliştirmeleri yerine kapalı bir mekânda pasiflik uygun görülen kadın kahramanlar, eril bilincin yönlendirmesiyle yaşam alanı bulan ya da yaşam alanlarını genişleten kişilerdir.

Rapunzel ve Hurşid ü Feraşşâd'da kadın kahramanların anneleri iyi niyetlidirler. Rapunzel masalında yaşı ileri olmasına rağmen kadın olduğu anlaşılan cadı ise anne karakterlerinin tersine yine olumsuzdur. Diğer kadınların tersine her şeye, mutluluğa kavuşmaya doğrudan etki eder.

Rapunzel, Kız Kulesi ve Hurşid ü Ferahşâd adlı anlatı ve eserlerin her üçünde de kadın ‘koruma’ kavramının gündeme getirilmesi ile haklarında kararlar verilip yaptırımlar uygulanan kişilerle karşılaşılır. Cadı, Rapunzel’i dünyanın kötülüklerinden koruyacağı için kuleye kapatır. Kız Kulesi’ne kapatılan kızı yılanın sokmasından korumak, Hurşid ise babasının saltanatı ve ülkesinin geleceği için önce doğar doğmaz ölüme mahkûm edilir, ardından bir adadaki kalede tutsak hayatı yaşar.

Hurşid doğmadan babasının saltanatının tehlikeye gireceği kehâneti ile Rapunzel doğmadan bir cadıya annesinin aşırma diyeti olarak kulelere tutsak edilmelerinde benzerlik görülür.

Hurşid ü Ferahşâd Mesnevisi’nde eril karakter babanın kızının kaderi üzerinde daha doğmadan yaptığı etki, sonradan varlığını kabullenme hatta pişmanlığa kadar gider. Görünen o ki, saltanatın varlığı evladının hayatından daha önde ve yucedir.

Kız Kulesi Efsanesi’nin Rapunzel ve Hurşid ü Ferahşâd’dan farklı olarak halk anlatıları ya da rivayetlerden dolayı daha fazla varyantı söz konusudur.

Üç eserdeki kadın kahramanlardan Rapunzel ve Hurşid, olay örgüsünün sonunda erkek kahramanla kavuştuktan sonra onun ülkesine giderek mutlu bir hayat sürdürdükleri anlaşılmaktadır.

Eserlere toplu bir bakışla; evvela üç eserde de dişil olanların aileden veya toplumdan kaynaklanan gerekçelerle, kendi benlerinin şekillenmesine izin verilmeden bütün hâl ve durumlarından mahrum bırakılarak araya koyulan ölümcül mesafelerin etkisi tespit edilebilir. Eserlerdeki kahramanların çoğunlukla, alışılan mekânlardan âdeta bir püskürtme şeklinde uzaklaştırılmalarında ise, ortak kader paylaşımının olduğu görülür.

Nihayetinde bahsi geçen eserlerde ilk bakışta kadın figürleri ile ilgili ‘dramatik bir çerçeve’ yoktur. Fakat üç hikâyenin ikisinde, Rapunzel ve Kız Kulesi Efsanesi’nde kadına bakışta herhangi bir problem yok gibi gözükmesine rağmen kadınlar dünyaya geldiklerinde bireysel yaşam hakkı veya olaylar karşısında karar vermenin ellerinden alınması dikkat çeker.

## Sonuç

İnsanların binlerce yıllık geçmişi ve bu geçmişten yansıyan öğretileri yaşadığı zamana etki eder. Geçmiş, insanın inanca dayalı besleyip büyüttükleri, gelenekler, mitler, söylenceler, tarihi olaylar, zaferler hatta travmaların birikimi kültürel kodların oluşmasına ve zamanla kemikleşmesine sebep olur. Sözlü anlatılar da öncelikle kişinin bireysel tasavvurlarından yola çıkılarak şekillendirilir. Yerel ya da evrensel nitelikteki kültürel kodların, anlatıdan edebî türlere taşınması esnasında erkeğe göre kadının biyolojik cinsiyet farklılığının yine sözlü anlatıdan yazılıya doğru öteki algısı oluşturacak şekilde tahakkuku dikkat çeker. Bu anlatı ve metinlerdeki kadın biyolojik varlığından ziyade, toplumun ona uygun gördüğü yaptırım ve davranış şekillerinden kaynaklı cinsiyet yapılandırmasına maruz kalması sıklıkla görülebilir. Hakikat şu ki, evrensel boyutta kültürlerarasılık yönüyle; din, gelenek ve coğrafya ayırmadan kadına bakış, kadının toplumdaki yeri sözlü anlatıdan yazılı metne geçerken belli hususlarda aynılık gösterdiği tespit edilmektedir. Çünkü hangi dönem olursa olsun, kültür ayırmadan “Fiil bütün olarak ‘sözel temsil’dir” (Deleuze, 2015: 266). En önemlisi toplumu bir şekilde biçimlendiren sözler, fiillerin gösterdikleriyle sese dayalı boş işaretler bütünü olmadığını ispatlar.

Rapunzel, Kız Kulesi Efsanesi ve Hurşid ü Ferahşâd adlı anlatı kaynaklı eserlerde ilk bakışta eril ve dişil cinsiyet üzerine odaklanmasa da içeriklerdeki motiflerin verdiği detaylarla, kavramsal olarak cinsiyet ayırımı üzerinden bir tabiileştirme mekanizmasının işlediği görülür. Bu eserlerdeki kadın/kız kahramanlar; koruma, güvenlik altına alma, yan karakterlerin şahsî ideal ve arzuları doğrultusunda kulelere ya da bir adadaki kalede tutsak edilirler. Tutsaklık beraberinde kadının toplumdan tecridi sonucunu doğurur. Kadınlar için anlatılar üzerinden gerçekleştirilen toplumsal konumlandırma, yüzyıllar geçse de değişen koşullar altında çok kere aynılık arz etmektedir.

Bu çalışmayla Rapunzel, Kız Kulesi Efsanesi ve Hurşid ü Ferahşâd adlı anlatı kaynaklı eserlerde farklı kültürler ve anlatı türleri arasında toplumun kadına bakışında ortak eylemlerin olguları belirlenerek eserlerdeki aynı mesaj unsurlarının varlığına dikkat çekilmiştir. Neticede toplumsal normlarla şekillenmiş sözlü anlatılar veya metne dayalı eserlerin yüzyıllar geçse de kendi dönemine taşınmasının mümkün olduğu, benzer yaklaşım ve olayların bugün de yaşandığı açıkça görülebilmektedir. Bu bağlamda her ne kadar eleştirilip değiştirilen dönüştürülen anlatı ve metinler olsa da, yüzyıllar içinde yazılı eserlerin birçok dalına sözlü anlatılardan devredilen kadın karakterlerin maruz kaldığı durumlar tespit edilebilmektedir. Kadınların bireysellikleri düşünülmeden eserlerdeki diğer kahraman, olay, durum ve algıların aynı yeknesak algıdan hareketle geliştirildiği görülmektedir. Bu bağlamda, anlatılardan gerçekliğe yansıyan haliyle söylenirse kadının bireyselliğinden, özneliğinden ve kendiliğinden bahsedilmeyen toplumların sağlıklı inşa edilemeyeceği açıktır.

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

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

**Contribution rates of authors to the article:** The authors in this article contributed to the 100% level of preparation of the study, data collection, and interpretation of the results and writing of the article.

**Yazarların makaleye katkı oranları:** Bu makaledeki yazarlar %100 düzeyinde çalışmanın hazırlanması, veri toplanması, sonuçların yorumlanması ve makalenin yazılması aşamalarına katkı sağlamıştır.

**Ethics committee approval:** The present study does not require any ethics committee approval.

**Etik komite onayı:** Çalışmada etik kurul iznine gerek yoktur.

**Financial support:** The study received no financial support from any institution or project.

**Finansal destek:** Çalışmada finansal destek alınmamıştır.

**Conflict of Interest:** The author declares no conflict of interest.

**Çıkar çatışması:** Çalışmada potansiyel çıkar çatışması bulunmamaktadır.

### Kaynakça

- Ayan, H. (1979). *Şeyhoğlu Mustafa Hurşidnâme (Hurşid u Ferahşâd)*. Atatürk Üniversitesi.
- Deleuze, Gilles. (2015). *Anlamın mantığı* (H. Yücefer. Çev.) Norgunk.
- Duman, M. (2010). *İstanbul efsaneleri*, Heyamola.
- Ergüden, I. (1996). Örnek bir şiddet mekânı: Hapishane. Cogito, Kış-Bahar, S.6-7, YKY.
- Grimm Kardeşler (2018). *Rapunzel* (K. Şipal. Çev.) Yapı Kredi.
- Grimm Kardeşler (2019). *Grimm masalları*. Epsilon.
- Kahraman, A. S., Dağlı, Y. vd., (haz). (2011). *Evliya Çelebi seyahatnâmesi*. Yapı Kredi.
- Ölçer Özünel, E. (2017). *Masal mekânında kadın olmak*. Geleneksel.
- Strauss, C. L. (2013). *Mit ve anlam*. İthaki.
- Tekeli, İ. (kom.) (1994). *Dünden bugüne İstanbul ansiklopedisi*. Kültür Bakanlığı ve Tarih Vakfı.
- Türker, Ö. (2014). *İbn Sina yorum üzerine*. Litera.
- Yeğenoğlu, M. (2003). *Sömürgeci fantaziler*. Metis.

### Elektronik Kaynak:

- Erdem, Sargon “Bâbil”, TDV İslâm Ansiklopedisi, <https://islamansiklopedisi.org.tr/babil> (24.08.2022).  
<https://www.kizkulesi.gen.tr/kiz-kulesi-hikâyesi.html> (25.08.2022).



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



folklor/edebiyat - folklore&literature, 2023; 29(1)-115. Sayı/Issue -Yaz/Summer  
DOI: 10.22559/folklor.2410

*Araştırma makalesi/Research article*

# Kent - Bellek - Sanat Ekseninde Geçmişten Günümüze Erzurum'da Tiyatro

Theater in Erzurum from the Past to the Present  
Along the Axis of City - Memory - Art

**Bünyamin Aydemir\***

## Öz

Kent kimliği birçok etkenle birlikte kültür ve sanat dağarcığı gibi bileşenlerden de oluşur. Kuşkusuz kültür ve sanatın önemli alanlarından biri tiyatro etkinlikleridir. Çalışma ile tiyatro sanatının Erzurum'daki tarihi seyrine ışık tutmaya çalışılırken bu etkinliklerin kent kimliğindeki yeri ve işlevlerine dikkat çekmek ve dağınık olan bilgi ve yaşanmışlıkların bilimsel bir yayın ile literatüre kazandırılması amaçlanmıştır. Nitel-betimsel araştırma yönteminin kullanıldığı çalışmada özellikle kentin Cumhuriyet dönemi tiyatro dağarcığı ele alınmış, Erzurum'daki tiyatro birikimi etkinlikler ve tiyatrocular üzerinden yansıtılmış, ana izlek ise kronolojik bir akışla meydana getirilmiştir. Özellikle son yüz yılın fotoğraflandığı çalışmada temel hedef olarak kentin sosyo-kültürel ve eğitim alanlarında tiyatronun etkilerine dikkat çekilmiş, dönemlerin oyun repertuarları dikkate alınarak kentin

Geliş Tarihi (Received): 26.12.2022 - Kabul Tarihi (Accepted): 25.06.2023

\* Doç.Dr., /Assoc.Prof.Dr., Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Erzurum-Türkiye / Atatürk University Fine Art Faculty. bunyamin.aydemir@atauni.edu.tr / ORCID ID 0000-0002-7331-0945

değişen seyirci profili üzerine değerlendirme ve çıkarımlarda bulunulmuştur. Bu noktada özel ve amatör tiyatro grupları ile resmi ve yarı resmi tiyatro kurumlarının yüzyıldır süregelen tiyatro etkinlikleri sayesinde Erzurum'un ülkenin en zengin tiyatro dağarcığına sahip kentlerinden biri olduğunu söylemek olasıdır. Kazım Karabekir'in kurduğu ilk modern anlayıştaki tiyatro grubu olan İbret Evi'nin oyunları ile 1930'larda kurulan Halkevlerinin tiyatro çalışmaları, akabinde 1980'e kadar süren yoğun özel – amatör tiyatro etkinlikleri ile kente yapılan çok sayıda turneler, son olarak da yine özel – amatör tiyatro grupları ile Erzurum Devlet Tiyatrosunun etkinlikleri Erzurum'un tiyatro birikiminin temel yapı taşlarındandır. Bunlar aynı zamanda geçmişin şimdi ile bağını kuran kent belleğinin temel dinamiklerindedir.

**Anahtar** sözcükler: *kent kimliği, Erzurum, tiyatro, bellek, tiyatro tarihi*

### **Abstract**

Culture and art, together with many factors, are the basic components that make up an urban identity. Undoubtedly, one of the important areas of culture and art is theater. In this study, while trying to shed light on the historical course of the art of theater in Erzurum, it was aimed to draw attention to the place and functions of these activities, in line with the the identity of the city and to bring together scattered knowledge and experiences to the literature with a scientific publication. In this study, where a qualitative – descriptive methodology is used, theater activities of the Republican era was discussed, the Erzurum theater experience was reflected through the activities and theater actors, and a chronological flow was established. In this study, where the last century was photographed specifically, attention was drawn to the effects of theater in the socio-cultural and educational areas of the city, and considering the play repertoires of the periods, evaluations and inferences were made regarding the city's changing audience profile. At this point, it is possible to say that Erzurum was one of the richest cities in terms of theater accumulation in the country, thanks to the continuation of theater activities of both private and amateur theater groups as well as official and semi-official theater institutions for over a century. Plays staged at İbret Evi, which is the first modern establishment of a theater group founded by Kazım Karabekir, and theatrical performances held at the Community Center (Halkevi) established in the 1930's continued intensely until the 1980's in the form of various tours and consecutive performances as private amateur theatre groups along with the Erzurum State Theatre performances all established the foundation and basic building blocks for accumulation of theatre in Erzurum. They also constitute the basic dynamics of urban memory that connects the past with the present.

**Keywords:** *urban identity, Erzurum, theatre, memory, history of theater*

### **Extended summary**

Cities create their own identity by feeding on the characteristics of the period they are in as well as the political, social, economic, and cultural structure they develop. From this point, urban identity can be described as the form of relationship that people establish with the universe and draws attention to the defining – determining factor of social ties and social memory. The presence of art is also important among the factors associated with urban identity. As activities, artistic productions, and art environments in the city are effectively among the components that make up an urban identity, the importance of theater repertoire/ activities is too great to be denied. Undoubtedly, this situation is also valid for Erzurum’s urban identity.

**Introduction and Research Questions – Purpose:** The study aims to shed light on the effect of the theater in the formation of an urban identity in Erzurum and its place in the city’s memory. In this study, the role and function of the “Erzurum-theatre relationship” in determining the identity of the city is questioned, especially during the Republican period where theater activities, theater institutions-groups, and the people who were the dynamo of the theater phenomenon in the city, are held in a mirror.

**Literature Review:** Although the literature related to the field is not sufficient, newspapers, magazines, various books, and some scientific studies were used, and it is aimed to bring together this scattered knowledge and experiences as a scientific publication. This study, which is thought to contribute directly not only to the field of theater but also to the literature, in the field of urban history and culture, carries the basic themes of the ‘cultural mind’ and ‘aesthetic sensitivity’ map in Erzurum.

**Methodology:** In this study, a qualitative - descriptive research method was used, the Republican period theater repertoire of the city was discussed, and the phenomenon was examined in accordance with the historical context. An interdisciplinary perspective was also articulated with regards to the ‘paradigm changes’ and the ‘theatrical accumulation in Erzurum’ that took place during the 100-year Republican period, which are reflected through events, institutions - groups and theater artists where the main theme was created using a chronological flow.

**Results and Conclusions:** In the study in which especially the last century was photographed, as the main target, attention was drawn to the effects of theater in the socio-cultural and educational areas of the city, and considering the play repertoires of the periods, evaluations and inferences were made on the changing audience profile of the city. In this context, two audience profiles can be mentioned. One of them is the audience that has grown up in line with the Western theater understanding. This audience is be knowledgeable with Western style theater etiquette and Western style navigating manners. According to this etiquette, the audience goes to the play in beautiful and elegant clothes. The audience sitting in the seats reserved for them silently waits for the play to begin. There should be complete silence in the hall when the play starts and throughout the play. There should only be sounds of actors, music and effects on the stage. This is an important and valuable



course of action, both to keep players focused and to respect their efforts. For example, even laughing, clapping or making different sounds in the wrong places will be considered strange. Therefore, not only watching the play silently throughout the play, but also laughing, upset and/or applauding at the right place and at the right time are important elements of audience etiquette. In the ceremony at the end of the play, the players and the other team are often applauded with standing and grace. The factor that makes up this audience is undoubtedly the intense touring plays made in Erzurum after the 1930s, the number of private and amateur theater groups in the city, and the existence of many established theater institutions. Despite such an audience, who prefer aesthetic-artistic plays and watch plays with a predominant social and intellectual dimension, a different audience profile emerges after the 1980s. This new audience profile mostly watches plays for entertainment purposes as well as apolitical subjects, especially locally based and vulgar comedy. At the same time, it is possible to say that Erzurum is one of the cities with the richest theater accumulation in the country, thanks to continual for a century theater activities of private and amateur theater groups and official and semi-official theater institutions. Two driving factors are especially important in Erzurum's intertwining with the theatre. One of them is that the theater finds a living space in Erzurum 'spontaneously' in return for the will and love of the people, without any external direction. In other words, theater has always had an important place in the city. The other factor is the instrumentalization of the theater in order to assimilate some values to the public in line with the state policy. These policies basically cover the efforts to disseminate, memorize, and prove the new value system of the newly established State of the Turkish Republic to every layer of society. Theater, on the other hand, is one of the basic tools of this value system, which is equipped with the elements of the modern-secular lifestyle. This situation has been one of the main pillars of the theater accumulation in Erzurum, as various institutions - groups and tours coming to the city, especially the Halkevleri, stage plays in the style determined - imposed by the state. At this point, it should also be said: The plays of İbret Evi, the first modern theater group founded by Kazım Karabekir, and the theater knowledges of the Halkevleri established in the 1930s, followed by intensive private – amateur theater activities and numerous barnstormers to the city that lasted until 1980, finally, the activities of the private - amateur theater groups and the Erzurum Devlet Tiyatrosu are the basic building blocks of Erzurum's theater accumulation. These are also one of the basic dynamics of urban memory that connects the past with the present.

## Giriş

Modernizmin olumsuz etkileri sonucu yok olan kent kültürlerinin / kimliklerinin özlemiyle dolu olunan bu günlerde eskiye ait değerleri gün yüzüne çıkarma ve bunları dolaşıma kazandırma ihtiyacı her zamankinden daha da fazla kendini hissettiriyor. Calvino, *Görünmez Kentler*, “senin kentlerinin hiç biri yok. Belki de hiç olmadılar. Artık olmayacakları da kesin. Neden eyleniyorsun bu avutucu masallarla?” (2022: 40) dese de, kimliksizliğe / tarihsizliğe direnmenin “avuntudan” öte, yaşamsal bir değer olduğunu söylemek insani ve toplumsal

sorumlulukların başında gelmektedir. Kentlere ait kimliklerin yeniden inşası, kentlere ait tarihsel – kültürel zihin haritasının yeniden çizilmesi, toplumsal belleğin yeniden keşfi ile kentsel kimliğin bileşenlerinden olan kültür ve sanat dağarcığının yeniden canlandırılması başta metropoller olmak üzere hemen her kentin temel gerekliliklerinin başında yer almaktadır. İnsanın içinde yaşadığı mekânla, dolayısıyla kentle ilişkisi bunu gerektirir. Beraberinde bireylere ilişkin belleğin / hatıraların toplumsal bellekle doğrudan ilişkili olduğu, toplumsal belleğin ise kimlik oluşumunu sağlayan etkenlerin başında bulunduğu; dolayısıyla bireysel yaşanmışlıklardan toplumsal belleğe, oradan da kent kimliğinin inşasına varan bir sürecin (Ricoeur, 2012: 143) varlığına da işaret etmek yerinde olacaktır. Yine, özellikle kent kimliğinin temel bileşenlerinden olan kültür ve sanatın kent halkıyla etkileşiminin kente özgü aidiyet duygusunu geliştirmede başat rol oynadığı da söylenebilir. Bu etkileşim, kent içindeki kültürel ve sanatsal üretimlerin / etkinliklerin toplumla iç içeliği nispetindedir. Zira sanat da, kültür de ortak bakış ve toplu katılımı gerektirir.

Toplu katılımların etkisi ortak aidiyetlerin oluşumunu ve kent kimliğini doğrudan katkılan temel bir unsurdur. Böyleyken kültür ve sanat üretimlerindeki toplu katılımların geleneksel yapıli toplumlarda / kentlerde toplumsal olanı daha çok beslediği açıktır. Bir başka deyişle, geleneksel yapıli kentlerde kültür ve sanat etkinlikleri kente özgü aidiyet duygusunun oluşumuna daha fazla hizmet etmektedir. Misal, bu çalışmanın konusu da olan Erzurum'un kent kimliğini bu neviden ele almak mümkündür. Her geleneksel kent gibi Erzurum'un da hikâyelerle dolu bir geçmişi, kendine özgü bir dokusu ve kokusu vardır. Bunu meydana getiren temel motivasyon ise kentin tarih içinde süreklilik arz eden kültür ve sanat üretimlerinin varlığıdır.

Bu çalışma Erzurum'a kent kimliğini kazandıran sanatsal etkinliklerin başında yer alan tiyatro üretimlerini / etkinliklerini -*Cumhuriyet dönemini merkeze alacak şekilde*- geçmişten günümüze ele almayı içermekte; böylece kente ait kültürel zihin haritası ile kent belleğinin yeniden canlandırılmasını ve yeniden dolaşıma sokulmasını amaçlamaktadır. Parçalı / dağınık bilgi ve deneyimlerin bir araya getirilmesi kaydıyla literatüre bütünlüklü bir yayın kazandırmayı hedefleyen çalışmada nitel araştırma yöntemi uygulanmıştır. Bu yöntem gereğince belge ve yayın incelemeleri ile olgu ve bilgilerin araştırılmasının yapıldığı çalışmada betimsel analiz tekniği doğrultusunda özel, amatör ve kurumsal tiyatro gruplarının etkinlikleri ile çok çeşitli özerk tiyatro topluluklarının etkinlikleri irdelenmiştir.

### **Dünden bugüne Erzurum'da tiyatro**

Türklerin tiyatroyla ilişkisi M.Ö. 4000'lere dayandırılırken (Marko, 1935:7) Erzurum'daki tiyatronun ilk izlerine Evliya Çelebi'nin 1600'lerdeki kente ait notlarında rastlanır. Erzurum'da ünlü meddahların ve karagöz sanatçılarının (hayâlbaz) bulunduğunu anlatan bu notlar (Dağlı ve Kahraman, 2008: 245), kuşkusuz tiyatronun Erzurum'da başladığı tarihi göstermiyorsa da kentteki tiyatronun varlığını belgeleyen ilk kaynak olması açısından önemlidir. Bununla birlikte Erzurum'un geçmişindeki tiyatro dağarcığına Geleneksel Türk Tiyatrosuna ait bilindik oyun türlerinin yanı sıra köy seyirlik oyunlarını da eklemek mümkündür.

Hatta yakın geçmişe kadar Erzurum'daki en yaygın tiyatral türün köy seyirlik oyunları olduğu da söylenebilir. Kent içinde olduğu gibi özellikle köy ve ilçelerde yoğun olarak sergilenen köy seyirlik oyunları halkın en büyük eğlence kaynaklarından biriyken köy evlerinde, odalarda, mahalle kahvelerinde güzel vakit geçirmek adına hikaye anlatıcıları ile meddahların da gösterilerde bulduklarını not düşmek gerekir. Konuyla ilgili Bilge Seyidoğlu kadın ve erkeklerin bu türünden etkinliklerini şöyle anlatır:

Soğuk kış gecelerinde en az on, on beş kadın bir yandan elişi yapıp, diğer taraftan masalcıyı dinlerlerdi. Kadınların anlattığı masallar daha ziyade Peri Masalları dediğimiz gruba girenlerdendir. Erkeklerin masal diye anlattıkları şey halk hikâyelerinin kısaltılmış şeklinden ibarettir. Erzurum'da kahvelerde halk hikâyeleri anlatarak geçimini temin eden en meşhur hikâyeci Âşık Mikdat'ın yetiştirmesi olan Behçet Mahir'dir. (Seyidoğlu, 1975: 22)

Erzurum'daki geleneksel tiyatronun varlığına ilişkin bu kısa bakışın ardından kentin modern tiyatroyla<sup>1</sup> ilişkisini ayrıntılı olarak ele almak yerinde olacaktır.

### **1. Erzurum'da ilk modern tiyatrolar: Kazım Karabekir'in "İbret Evi", Mektep tiyatroları ve diğerleri**

Modern Türk Tiyatrosunun başlangıcı 1860'larda, Şair Evlenmesi<sup>2</sup> ileidir. Bununla birlikte bu tiyatro anlayışının İstanbul dışındaki kentlere yayılması çok uzun sürmemiştir. Bugün itibarıyla, elimizde olan belgeler sayesinde 1860'dan sadece 60 yıl sonra (1919) modern tiyatro örneklerinin Erzurum'da da sergilendiği belgelenmiştir. Dahası belgelenen bu tiyatro örneklerinin çok öncesinde de Erzurum'da modern tiyatroya ait çok çeşitli örneklerin olduğu, kentte çeşitli tiyatro oyunlarının sahnelendiği tahmin edilebilmektedir. Bu tahmini güçlü kılan unsur Kazım Karabekir'in "İbret Evi / Yurdu / Yeri" adlı tiyatro grubunu kurarken Erzurum halkının (şark) gerçekte tiyatroya ilişkin çirkin - olumsuz bir algıya sahip olduğunu aktardığı bilgidir. Kazım Karabekir tiyatro grubunun adının neden "İbret Yeri" olduğunu açıkladığı yerde şunları söyler: "Şark'ta tiyatro adı çok çirkin sahneleriyle halkta bir tiksime hâsil ediyordu. İstiklâl Harbi gibi mukaddes ve pek nazik bir zamanda tiyatro adıyla bir iş yapmağım hoş görülmecekti. (Hazırlanan oyunlara) "İbret" ve tiyatroya da "İbret Yeri" adını buldum, bu adlar iyi karşılandı". (2015: 28). Erzurum halkının o dönemki tiyatro algısını açık eden bu notlar halkın tiyatroya ilişkin deneyiminin bir göstergesidir. Bir başka deyişle, Erzurum halkı daha önce kendi değer yargılarına uymayan bir takım modern tiyatro oyunlarına tanıklık etmiştir ki, ancak bu sayede tiyatroya ilişkin böylesi olumsuz bir algıya sahip olabilmıştır. Dolayısıyla, bir toplumda toplumsal bir algının oluşması uzun yıllar alacağından, Erzurum'un modern tiyatroyla tanışıklığının 1919'dan çok daha öncelere ait olduğunu öne sürmekte bir beis olmayacaktır.

Bu güçlü tahmine karşın, yine de tarihi verileri ölçüt alarak şu çıkarımı yapmak doğru ve yerinde olacaktır: Erzurum'da ilk modern tiyatrolar Kazım Karabekir Paşa'nın kurmuş olduğu İbret Yeri Tiyatrosu ile çeşitli mektep tiyatrolarıdır. Bir başka deyişle, modern tiyatronun Erzurum'da ilk kez kurumsal olarak, gerçek anlamda varlık göstermesi Kazım Karabekir Paşa ve çeşitli okullar sayesinde.

Tiyatronun oldukça aktif olarak kullanıldığı o dönemdeki modern tiyatro örneklerinin tamamına yakını halkın milli duygu ve heyecanlarını diri tutacak, milli mücadeleyle ilgili halkı bilgilendirecek tarihi - kahramanlık oyunlarıdır (Aslan, 2019: 2563-2591). Belli amaçlar doğrultusunda tiyatronun araçsallaştırdığı bu dönemin örgütlü – kurumsal en güçlü tiyatro grubu İbret Evi’dir. Eylül 1919 tarihli Albayrak gazetesinde şu habere yer verilir: “Gençler tarafından milli ve mefkûrevî eserler temsil edilmek üzere bir (İbret Yurdu) tesis edilmiştir. *İctimâî* ve terbiyevî tesiri pek büyük olan bu müesseseyi hürmetle karşılar ve muvaffakiyetler temenni ederiz” (Albayrak, 2012:45; Albayrak, 335: [24]2). Bununla birlikte İbret Evi’nin resmi açılışı Ocak 1920’de yapılmış, bu tiyatro grubunun ilk temsili “Erzurum’da Ermeni Faciaları isimli dram” olmuştur. “İbret Evi”nin Küşâdı..” başlıklı haberde, “Geçen cuma günü küşâd-ı resmi icra edilen” İbret Evi’nde sahnelenen oyuna binlerce kişinin geldiği, tiyatro binası haline getirilen Millet Bahçesi Gazinosunun oyun saatinden çok önce dolduğu, bir çok kişinin ise yer bulamadığı için geri gittiği bilgisi verilir (Albayrak, 2012:169; Albayrak, 336: [63]2).

Kazım Karabekir Paşa tarafından halkı milli mücadele konusunda bilgilendirmek ve çeşitli konularda eğitsel amaçlı olarak kurulan bu tiyatro için Erzurum Millet Bahçesi’nde atıl vaziyette bulunan gazino tiyatro binası haline getirilmiştir. Gazinonun içine bir sahne yerleştirilmiş, etrafına localar, orta yerine de sıralar konulmuştur. “Burada rol alan aktör ve artistler ordu subayları arasından seçiliyor ve temsiller ücretsiz veriliyordu. (...) Sahnenin arka tarafına aktif makinalı tüfek yerleştirilmişti. Oyunun gereğine göre, manevra fişeğiyle atış yapılıyor ve kulis arasında kurusıkı fişeklerle, tüfek ve tabancalarla savaş sahneleri canlandırılıyordu” (Küçükkuşurlu, 2008: 284-286). Bu arada Kazım Karabekir’in oyunların yazılmasından sahnelenmesine kadar her şeyle ilgilendiği, bunun için Kolordu’daki subaylardan bir grup oluşturup oyun metinlerini o subaylara yazdırttığı da önemli bilgiler arasındadır (Aslan, 2019: 2571). Oyun içeriklerini nasıl oluşturduğuna ilişkin ise şu bilgiyi verir: “Esasen hazırlattığım piyesler hep tarihi ve geçmekte olan hadiselerin resmi raporlarından çıkarılmış birer akisleriydi” (Karabekir, 2015: 28). Kazım Karabekir’in tiyatro anılarına ilişkin şu anekdotu da, yine o dönem Erzurum’unun (şark) tiyatroya bakış açısını göstermesi açısından önemlidir.

“Bir gün Erzurum’un tanınmış din adamlarını evime yemeğe davet ettim. Sonra da İbret Yeri’ne götürdüm. Yolda birkaçı savuşmuş fakat yanımdakiler Müftü de dâhil olduğu halde locamda yer aldık. Öğütlerim ve beden terbiyesini seyrettiler. Temsile sıra gelince canları sıkıldı ve sahneye bakmamayı tercih ettiler. Fakat işittikleri sözler gözlerini ara sıra sahneye çekti ve en sonra oradan ayıramaz oldular. Bir aralık hüngür hüngür ağlamaya başladılar... Temsil bittikten sonra ellerime sarılarak:

-Hakikaten ibret yeriymiş. Biz şimdiye kadar fena işittiğimiz tiyatro sandık idi. Çok teşekkür ederiz, herkesin görüp ibret alması gereken bir müessese açtınız... Diye bana hayır dualar ettiler... Hakikaten de günden güne rağbet arttı. O kadar ki sonraları ufak bir ücret koymak zarureti bile duyduk”. (Karabekir, 2015: 28)

Kazım Karabekir *Günlükler*’inde İbret Evi’inde oynan oyunlardan da bahseder (2009: 622-662). *Erzurum’da Ermeni Faciaları* isimli ilk oyunda Ermeni katillerinin Erzurum hal-kına yaptıkları mezalim ile imdada yetişen Türk ordusunun Erzurum’u kurtarması canlandı-

rılırken, ikinci oyun olan *Palikaryalar* 29 Ocak 1920’de sahnelenir. İbret Evi’nde sahnelenen üçüncü oyun ise *Casus*’tur. Daha önce (9 Eylül 1919) Sanayi Gürbüzler Okulunda da sahnelenen beş perdelik bu oyun (Karabekir, 2009: 623) Balkan Savaşı olmadan önce Edirne’de geçen olayları konu alırken oyunun iki gün üst üste oynandığı bilgisi *Albayrak* gazetesinin “Temsil” başlığıyla verdiği haberde şöyle duyurulur: “bu gece İbret Evi’nde Casus namındaki beş perdelik ibret gösterilecek... Bu ibret yarın öğleden sonra da tekrar edilecektir” (2012: 177; 336: [65]2). Bununla birlikte aynı haberde *Casus* adlı oyunun hemen ardından iki perdelik Anafor Mehmet adlı komedi bir oyunun da sahnelendiği bilgisi yer alır. Diğer bir oyun ise *Maraş Vahşeti (Cinayetleri)*’dir. İbret Evi’nin en çok sahnelenen oyunu olan *Maraş Vahşeti* yedi perde olup sahnelenmeden önce gazete haberiyle duyurusu yapılmıştır (Albayrak, 2012: 185; Albayrak, 336: [67]2). Gazetenin bir hafta sonraki sayısında ise oyunla ilgili bir “Temâşa Tenkidi” yayımlanmıştır. “Maraş Cinayetleri” başlığıyla yayımlanan bu yazıda, oyunun çok etkili olduğundan bahsedilirken oyunun konusu hakkında da bilgi verilir. Oyun kısaca, Maraş’a yeni atanan bir Fransız General’in Ermeni bir tercüman tarafından yanlış yönlendirilerek ve “dolduruşa getirtilerek” şehirde çok büyük yıkımlar yaptığını ve kan akıttığını, nihayetinde ise ayaklanan Maraş halkının tüm zulümün ve hainliklerin hesabını sorarcasına Fransızları şehirden kovmasını anlatır (Albayrak, 2012: 193; Albayrak, 336: [694]2). Gazetenin aynı sayısında, “İzmir’de Yunan Fecâyii nâm piyes cuma günü öğleden sonra ve cuma gecesi İbret Yeri’nde temsil edilecektir” şeklinde bir başka oyunun sahneleneceği duyurusu da yapılır. Kazım Karabekir *Günlükler*’inde bu oyunun 8 Eylül 1919’da Sanayi Gürbüzleri İbret Yeri’nde sahnelendiği bilgisini verir (2009: 622). Dönemin diğer bir dikkat çeken oyunu ise *Kanije*’dir. Oyun kahraman bir Türk Paşası ile az sayıdaki “Türk yiğidi”nin “Avrupa’nın hain Ehl-i Salib ordularına” karşı küçük bir kaleyi koruma çabalarını anlatır. Oyunu iki gece üst üste başarıyla canlandıranlar ise “genç mümessiller”dir. Haziran 1920’de sahnelenen oyun büyük ilgi görürken (Albayrak, 2012: 295; Albayrak, 336: [95]2), İbret Evi’nde *Silah Vermeyiz, Doktor Üfürük, Makina-Mikrop* gibi oyunların da sahnelendiği bilgiler arasındadır (Karabekir, 2015: 28).

Bu arada döneme ilişkin tiyatro oyunları hakkında şu habere de yer verilmiştir. “Bir Müsamere” başlığıyla yayımlanan bir yazıda, kentte bulunan misafirler için “geçen hafta Sanayi Gürbüzler Bahçesi’nde” çeşitli “mektepler” tarafından “piyesler temsil edildiği”, “hazin ve müessir” bir içeriğe sahip olan oyunların yetenekli gençler tarafından oynadığı aktarılır. Oyunların Albayrak Mektebi’nin sahnelediği *Mazlum Zeybek*, Kolordu Mektepleri tarafından sahnelenen İngiliz Destanı ile gençler tarafından temsil edilen yedi perdelik *Maraş Cinayetleri* olduğunun bilgisinin verildiği yazıda her üç grubun da oldukça başarılı oldukları anlatılır (Albayrak, 2012: 351; Albayrak, 336: [109]1). Bir diğer haber ise Ağustos 1919’a aittir. “Öksüzlerin Düğünü” başlığıyla verilen haberde, öksüzler için bir sunnet düğünü yapıldığı, iki gün iki gece devam eden şenliklerde Ermenilerin yaptıkları faciaları gösteren bir oyun ile çeşitli komediler sahnelendiği belirtilir (Albayrak, 2012: 25; Albayrak, 335: [24]1).

Kronolojik bir düzen içerisinde ele alınacak tiyatro hareketlerinin bir diğer odağı Erzurum Muallimler Birliği adlı oluşumdur. 1924 yılında kurulan ve kentin sosyal-kültürel yaşamında etkin üretimlerde bulunan Erzurum Muallimler Birliği özellikle gençleri Cumhuriyet

ideolojisi doğrultusunda yetiştirmeyi amaçlayan eğitsel etkinliklerinin yanı sıra (Duman, 2000: 96), tiyatro oyunları da sahnelemiştir. Birlik, özellikle okullarda milli birliği pekiştirici; vatan ve millet kavramlarını özümsetici, eğitici, ahlak ve kültür değerlerini ön plana çıkaran oyunların yanı sıra bazı klasik eserlerin bir veya iki perdesinin canlandırılması etkinliklerinde de bulunmuştur (Okmak, 2009: 109).

Erzurum Türk Ocağı'nın Mart 1926'da kurulan Temsil Encümeni ise yine o dönemlerde etkin tiyatro oyunları sahneleyen oluşumlardan bir diğeridir. 25 Mart 1926'da önce bir konser, ardından da bir tiyatro oyunu düzenleyen Erzurum Türk Ocağı bu etkinlikte bir ilke de imza atmıştır. Etkinliğe Vali Zühtü Durukan ve ailesi ile 200'den fazla kadın erkek Erzurumlu katılmış, seyirciler Erzurum'da ilk kez kadınlı-erkekli karışık bir şekilde oturmuşlardır (Küçükkuşurlu ve Okur, 2007: 38).

## 2. Erzurum Halkevi

Türk halkını Cumhuriyet ilkeleri ve Kemalist ideoloji doğrultusunda eğitmek ve bilinçlendirmek amaçlı 1932 kurulan Halkevleri (Aydemir, 2017: 69-81), Erzurum'da 19 Şubat 1934'te açılır. Açılışı büyük bir coşkuyla Doğu Sineması binasında bir müsamereler ile yapılan Halkevi'nin ilk başkanı Ahmet Erverdi'dir. Halkevi açılışının hemen ilk yılında iki oyun sahnelerken (Aydoğan, 2003: 2), Sebahattin Bulut Erzurum Halkevinin ilk oyununun *Sancağın Şerefi* olduğunu, oyunun önce Doğu Sinemasında, sonrasında da Millet Bahçesinde sahnelendiğini belirtir. Bulut oyundaki kadın rolünü ise Esat Dikmen adındaki bir gencin oynadığını not eder.

1940'lı yılların başlarında Erzurum Halkevi Tiyatro Kolu birbirinden etkili oyunlar sahnelemiş ve ülke çapında bir övgüye sahip olmuştur. 1940'da sahnelenen *Othello* ile birlikte *O Kadın, Hissei Şayia, Pazartesi Perşembe, İnsan Sarrafı, Bir Kavuk Devrildi, ve Aynaroz Kadısı* gibi oyunları seyirciyle buluşturan ekip arasında Sadettin Akatay, İzzet Emek, Zehra Dikmen, Seren Eren, Esat Dikmen, eşi Hulkiye Dikmen, İhsan Coşkun Atılcan, Sıtkı Dursunoğlu, Neyyir İmece, Tarık Rona, Reşat Budak, İhsan Şafak, Necati Öner, Aytekin Yakar ile Leman ve Müfide adlı öğretmenler vardır. Grubun değişmez dekoratörü ise İhsan Coşkun'dur. Bu arada o dönem tuluat tiyatrosu etkinlikleri de gerçekleştiren Halkevi Arif Akın, Fahri Güçlü ile PTT memuru Selahattin bey ile Şevket Efendi gibi isimlerin oyunlarıyla halka tiyatro keyfi yaşatır (Bulut, 1984: 23-27).

17 yıl boyunca tiyatro alanında çok sayıda etkinlik gerçekleştiren Erzurum Halkevinin etkin başkanları arasında Murat Uraz vardır. Uraz'ın döneminde oldukça etkin olan Temsil Kolunun Başkanlığını Bahri Tekiner yürütürken üyeler ise Semiha Özbayoğlu, İzzet Emek, Cemil Ersoy, İhsan Gözüm gibi isimlerden oluşur (Küçükkuşurlu ve Okur, 2007: 87). Daha sonraki yıllarda Halkevinin Temsil Kolunda şu isimler de görev yapmışlardır: Başkan İşfer İmek, üyeler ise Zehra Dikmen, Öğretmen Mukime Hanım, Öğretmen Raziye Hanım, Öğretmen Sıdıka Hanım, Öğretmen Server Bey, Necati Öner, Aytekin Yakar, Sami Çelenk, Kemal Dülfer, Nevzat Kantoğlu, Fahri Güçlü ve Kemal Ceylani (Bayraktutan, 2011: 34).



Erzurum Halkevi'nin diğer bir etkin başkanı ise 1945'de bu göreve getirilen Sıtkı Dursunoğlu'dur. O tarihe kadar onlarca oyun sahneleyen Halkevinin sadece 1945 yılı içinde 10'u turne olmak üzere 45 oyun sergilediği; ayrıca çok sayıda da karagöz ve kukla gösterileri yaptığı kayıtlar altındadır. Dönemin en etkin şubelerinden olan Erzurum Halkevi, yine 1945'te Halkevi sahnesinde oyun sahneleyen Sadi Tek Tiyatro Grubunun oyunlarına da yardım etmiş, yine aynı yıl 13 gösteri yapan Atıf Kaplan'ın oyunlarına da katkı sunmuştur (Küçükkuşurlu ve Okur, 2007: 96).

Döneme ilişkin bir diğer not da Cemaladdin Sever'e aittir. 1946'da Erzurum Halkevi, sahnelerini kente misafir olarak gelen Ağrı Halkevi'yle paylaşır. Misafir ekip burada, iki gece üst üste, büyük beğeniyle *Akın* ve *Beyaz Baykuş* adlı oyunları sahneler. Sever, uzun övgüler dizdiği yazıda *Züğürtler* adlı komedi oyununa da değinide bulunur (1946: 17).

Bu arada Erzurum'a turneye gelen Sadi Tek Tiyatro Grubunun Erzurum Halkevinin yardım ve destekleriyle gerçekleştirdiği oyunlardan da bahsetmek yerinde olacaktır. Sebahattin Bulut Sadi Tek Tiyatrosunun her yıl Erzurum'a gelerek en az 15 gün kalıp dört-beş gösteri gerçekleştirdiğini aktarır (1999: 115). Bununla birlikte, Sadi Tek Tiyatro Grubunun 1945 yılında Erzurum Halkevine gelerek burada 23 oyun gösterisi yaptığı, ayrıca Erzurum'da kaldıkları süre boyunca Halkevindeki tiyatro severlere dekor, kostüm ve makyajla ilgili bilgiler verip uygulamalar yaptırdıkları bilgisi de kayıtlar altındadır (Erzurum Halkevi Kültür Dergileri, 1945: 66). Öte yandan Erzurum Halkevi sahnesinde oyun sahneleyenler arasında Ankara Devlet Tiyatrosu da vardır. 1950'de gerçekleştirilen turnede Ankara Devlet Tiyatrosu *Küçük Şehir*, *Kahvehane* ve *Anton Usta* gibi oyunlar sahnelerken, aynı yıl içinde Vahi Öz Opereti de büyük bir gösteri gerçekleştirir (Yeni Erzurum, 1950: [44]1; Bayraktutan, 2011: 42).

Erzurum Halkevi denince akla ilk gelen isimlerden biri Saadettin Akatay'dır. *Bar* adlı şiirin de yazarı olan Saadettin Akatay aynı zamanda iyi bir oyuncu olup 1940'lı yıllarda gerçekleştirilen çok sayıda oyunda rol almış bir isimdir. Oynadığı oyunlardan bazıları *Hisse-i-Şayia*, *O Kadın*, *Othello*, *Köroğlu*, *Azarya*, *İtimat İlamı* ve *Fermanlı Deli Hazretleri*'dir (Bulut, 1995: 136). Saadettin Akatay'ın ölümüyle ilgili ilginç bir rivayet vardır. Bu rivayete göre, Saadettin Akatay *Othello* adlı oyunu oynarken rolü gereği, finalde karısı Desdemona'yı öldürmesi gerekecektir. Desdemona'yı Zehra hanım (Budak) canlandırıyor. Oyun büyük bir başarıyla sürerken nihayet öldürme sahnesi gelir. Othello rolündeki Saadettin Akatay rolü gereği Desdemona'yı boğacakken durum ciddileşir ve gerçekten de bir boğma durumu yaşanır. Saadettin Akatay, Zehra Budak'ın boğazına yapışır, bir süre sonra Zehra Budak tam boğulmak üzereyken çığlıklar atarak sahneden kaçır. Salonu dolduran yüzlerce seyirci bu yaşananı oyunun bir parçası zannederek büyük bir beğeni ve coşkuyla ayakta alkışlar. Sonradan anlaşılır ki, Saadettin Akatay orada çıldırmıştır. Hemen gözetim altına alınır, çeşitli hastanelerde tedavi edilmeye çalışılır ama bir süre sonra hayatını kaybeder (Bulut, 1996: 13; Çomaklı, 2003: 149; <https://erzurumluyum.net/?q=esas-maddesi/6968%20>).

Erzurum Halkevinin tiyatro alanında yapmış olduğu etkinlikler kentin kültür ve sanat yaşamına doğrudan etki ederken 1937 yılı itibariyle tiyatro adına kentte yeni bir oluşum daha kurulur. Erzurum İşocağı'nda (Ağır Bakım Tamir Fabrikası) Müdür Albay İhsan Yavuzer, Er-



zurum Gücü adlı bir spor kulübü kurar. Başında Sebahattin Solakoğlu vardır. Bu kulüp spor etkinliklerinin yanı sıra kültür ve sanat etkinlikleri yapmaya da başlar. Misal 1943 yılındaki tiyatro çalışmalarını saymak gerekirse, *Yurdum İçin*, *Hekim Ustası*, *Zoraki Tabip* ve *Binnaz* gibi oyunların sahnelenmesi söylenebilir (Bulut, 1999: 120).

1951'de Halkevlerinin kapatılmasının ardından Erzurum'un kültür – sanat ortamında bir boşluğun oluştuğu yadsınamaz bir gerçektir. Bu boşluğu doldurmak için kentte bir takım girişimlerde bulunulur. Bu girişimlerden birisi Palandöken Spor Kulübünün kurulması ve bu kulübün çatısı altında bir tiyatro kolunun oluşturulmasıdır. Kulüp bir yandan sportif etkinliklerde bulunurken bir yandan da Temsil Kolu aracılığıyla tiyatro oyunları sahneleyip kentin kültür yaşamına etki etmeye çalışır. Sebahattin Bulut ise hem Kulüp Genel Sekreteri hem de Temsil Kolunun yöneticisidir. Kulüp çatısı altında çok sayıda yetenekli genç toplanır. Gençler bir yandan oyunlar kaleme alırlar diğer yandan Palandöken Geceleri adı altında gerçekleştirilen etkinliklerde oyunlar sahneye koyarlar. Bu grubun oynadığı oyunlardan bazıları şöyledir: *Babamın Günahını Çekiyorum*, *Meşedi Kanber Ali'nin Berber Dükkânı*, *Kıralık Odalar*, *Çingene Kızı* ve *Yanlış Hesap Bağdat'tan Döner* (Bulut, 1999: 120).

### 3. Sebahattin Bulut ve Halk Oyunları Derneği

Kuşkusuz Cumhuriyet dönemi Erzurum'unun en etkili kültür ve tiyatro adamı Sebahattin Bulut, en etkili tiyatro oluşumu da Halk Oyunları Derneği'dir. Bu iki isim de kent tarihinden çıkarılsa ortada sanat ve tiyatro adına çok şeylerden bahsedilemeyeceği açıktır.

1926 yılında doğan ve yaşamı boyunca Erzurum'un en etkin kültür insanlarından olan Sebahattin Bulut, Erzurum İş Ocağının sahnelediği oyunları seyrederek tiyatroya ısınırken Erzurum Lisesinin sahnelediği *Hamlet* oyunu ile Öğretmen okulunun *Kral Oidipus* ve *İstanbul Efendisi* oyunlarının da üzerinde bıraktığı derin izlerle tiyatroya adım atar. Beraberinde 1947 yılında Ankara'da askerliğini yaparken burada da çok sayıda oyun seyrederek ve tiyatro görgüsünü rejî, dekor, kostüm, ışık ve müzik alanlarında yaptığı gözlemlerle de pekiştirerek Erzurum'a döner.

Palandöken Spor Kulübünde yöneticilik yapmaya, bir taraftan da kulüpte Temsil Kolu kurarak çalışmalara başlayan Sebahattin Bulut ilk oyunlarını burada kaleme alır. İlk oyunu Ankara'da seyrettiği müzikallerin etkisi altında yazılan müzikal bir oyundur. Oyundaki müziklerin bestelerini Erzurum Radyo Koro şefi Suat Işıklı yapar. Oyun Erzurum'da aylarca, büyük beğeniyle izlenirken bu kulüp çatısı altında, 1953-1956 yılları arasında başka oyunlar da kaleme alır. Sebahattin Bulut'un burada yazdığı oyunlarla birlikte oynadığı ve yönettiği oyunlar şunlardır: *Meşhed'i Kanber Ali'nin Berber Dükkânı*, *Senin Günahını Çekiyorum*, *Kıralık Odalar* ve *Çingene Kızı*'dir.

Kendisi artık hem tiyatro yöneticisi hem yazar hem yönetmen hem oyuncu, zaman zaman da tiyatronun diğer alanlarında çalışıp üretimlerde bulunur. Bu arada 1954 yılında kurulan Erzurum Halk Oyunları Derneğinden davet alarak daha rahat ve daha zengin imkânlarla sanat etkinliklerini yürütmek için bu derneğe geçer. Bu geçişle birlikte dernek de Sebahattin Bulut da artık sürekli olarak üretim ve etkinliklerde bulunur. Bulut'un burada yazdığı, yö-

nettiği ve oynadığı oyunlar da şöyle: *Meşhed'i Kanber Ali'nin Berber Dükkânı, Reyimi Sana Veriyorum, Beyaz Kartallar, 12 Mart Sabahı, Şenlik, Konuşan Ölüler, Beklenen Madalya, Mohaç'tan Aziziye'ye, Gören Gözler, Tarihten Sayfalar ve Oduncular*. Bu arada Kadınlar Birliği için yazdığı *Anne* adlı oyunun da anneler gününde Erzurum'da sahnelendiğini not etmek yerinde olacaktır.

Bu oyunların dışında *IV. Murat, Hürrem Sultan, Köroğlu, Her Bizans'a Bir Fatih* gibi Türk Tiyatrosunun büyük yazarlarının oyunlarını da yöneten Bulut, çok sayıda radyofonik oyun da kaleme alır. *Aziziye'de Düğün Var ve Beyaz Kartallar* Devlet Tiyatrosunda seslendirilirken *Erzurum'da Kına Gecesi Geleneği, Erzurum Şekerbaşı Geleneği, 23 Temmuz Erzurum Kongresi Radyo Draması ve 12 Mart Kurtuluş Radyo Draması* gibi oyunlar da TRT'de yayımlanır. Ayrıca 1958 yılında kaleme aldığı *Hemşire* adlı oyun TRT'nin açmış olduğu radyo oyunu yarışmasında üçüncülük ödülü alır.

Bunlarla birlikte 21 program olarak yayınlanan Erzurum Evliaları ve Menkıbeleri radyo programı ile gelenek ve göreneklerin anlatıldığı söyleşileri de bulunan Sebahattin Bulut, 1959-1964 yılları arasında altı sayı olarak yayımlanan *Yakutiye Dergisini* çıkarır. Tiyatronun dışında Erzurum'un kültürüyle iç içe bir hayat yaşayan Sebahattin Bulut Erzurum türkülerinden 20'sini on adet plağa kaydederek bu türkülerin bilinmesini ve dinlenmesini yaygınlaştırır. Bir grup arkadaşıyla birlikte 'bayrak', 'vatan' ve 'millet' üçlemesinin sembolü olan Aziziye anıtını kente kazandırırken anıtın kaidesine Erzurum halkını rölyef ve heykel olarak yerleştirir. Yine, 80 kişilik çocuk korusu ve kız - erkek çocuk folklor ekipleri de oluşturan Bulut, 1980'ler itibarıyla de *Kuşaktan Kuşağa Erzurum Folklorü, Damla Damla Erzurum, Erzurum Çarşı Pazar, Erzurum'da İz Bırakanlar ve Erzurum Türküleri* adlı kitaplar yayımlar. Sebahattin Bulut 2006 yılında, doğduğu ve yaşamının tamamını sürdürdüğü evinde hayatını kaybeder.<sup>3</sup>

Kuşku yok ki Erzurum'un tiyatro tarihinde, sivil - örgütlü yapılar arasında tiyatroya ve kentin kültür - sanat ortamına en fazla katkı sağlayan ve etkinlik üretiminde bulunan kurumların başında Halk Oyunları Derneği gelir. Dernek, Erzurum Halk Oyunları ve Halk Türküleri Derneği adıyla İhsan Ertugay tarafından Aralık 1954 yılında kurulsa da (Küçüküçurlu ve Okur, 2007: 103) Tiyatro kolunu 1961 yılında oluşturur. Derneğin ilk oyunu Cevat Fehmi Başkurt'un kaleme aldığı *Reyimi Sana Veriyorum*'dur. O dönem askerliğini Erzurum'da yapan İstanbul Şehir Tiyatrosu oyuncularından Engin Köknar oyunda hem yönetmenlik hem de oyunculuk yapar (Bulut, 1984: 39). Köknar, Derneğin tiyatro kolunun kurulmasına ilişkin bir yazı da kaleme almıştır. Yazıda tiyatro koluna 'Dadaş Sahne' adını koyduklarını belirterek azimle çalıştıklarını anlatır (1961: 8). 1962'de de bir oyun sahnelenir. Sebahattin Bulut'un yazdığı *Beyaz Kartallar* adlı oyun önce Devlet Tiyatrosu sanatçıları tarafından radyofonik olarak seslendirilirken daha sonra da 12 Mart Kurtuluş şenliklerinde sahnelenir (Bulut, 1984: 41). 1963 yılında iki oyun sahnelenir Dernek aracılığıyla. Biri, *12 Mart Sabahı* adlı Kurtuluş şenliklerinde sahnelenen oyun, diğeri de Devlet Konservatuvarının Erzurum'a yaptığı turnede sahnelenen Kleist'in *Kırık Testi* adlı oyunudur. *12 Mart Sabahı* adlı oyunda rol alan isimlerden bazıları şöyledir; Sıtkı Özakpınar, Süheyla Mert, Erol Üçyıldız ve Hamza Babagil (Bulut, 1984: 43).

Derneğin 1964 ile 1969 yılları arasında herhangi bir tiyatro oyunu çalıştığı kayıtlarda yoktur. 1970 yılında ise Kurtuluş şenlikleri alanında “sahne olduğu için artık tiyatro oyununa da yer verilebilecektir.” Sebahattin Bulut’un yazıp yönettiği *Şenlik* adlı oyun Halk Eğitim Merkezinde seyirciyle buluşur. Hüseyin Budak ve Ozan Reyhani gibi oyuncuların rol aldığı oyunun sahnesi iki kat olarak tasarımlanmıştır. Alt kata düğün sahneleri oynanırken üst - arka katta da olaylar / asıl hikaye canlandırılır. Her sahneye farklı ışık sisteminin yapıldığı oyun seyirciyi ağılatacak kadar etkileyici ve başarılıdır (Bulut, 1984: 56). Dernek 1971’de üç oyun hazırlar. İlkinin adı *Konuşan Ölüler*’dir. Yine Sebahattin Bulut’un yazdığı bu oyun “Projeksiyonlu Müzikal Temsil”dir. Ermeni mezaliminin hikayeleştirildiği oyunda renkli slaytlar kullanılırken, ayrıca İstanbul’dan tiyatro ve sinema oyuncuları Atıf Kaplan ile Leman Yurdakul Erzurum’a getirtilir ve oyuncular oyunda görev alırlar. Bu isimlerin yanında Mücahit Küleri, Hüseyin Budak, Oktay Çapan ve Timur Bulut gibi isimler de oyunda rol alırken oyundaki şarkıların bestesini Suat Işıklı yapar. İkinci oyun Erzurum Kongresi gecesinde sahnelenen *Erzurum’a Doğru* adlı oyundur. Üçüncü oyun ise Orhan Asena’nın *Hürrem Sultan*’ıdır. Fakat bu oyun hazırlanmasına rağmen sahnelenmesi bir sonraki yıla bırakılır (Bulut, 1984: 57-58).

Derneğin tiyatro alanında gerçek anlamda adından söz ettirdiği yıl 1972’dir. Bu yıl iki büyük prodüksiyonla seyirciyle buluşulur. İlki *Hürrem Sultan* adlı oyundur. Ocak ayında dört gün üst üste sahnelenen oyun Dilaver Uyanık tarafından yönetilirken dekor ve kostüm tasarımını Mehmet Sabır yapar. Oyunda rol alan isimler ise şöyledir: Fulya Furtun, Gönül Totoş, Kenan Özmen, Metin Karadağ, Murat Yalçın, Dilaver Uyanık, Mücahit Küleri, Kemal Barış, Hüseyin Budak, Timur Bulut, Fatih Şimşek, Semra Madırlı, Sakıp Güllüce, Yaşar Küçük, Ruknettin Dağıstanlı (Bulut, 1984: 60).

Büyük beğeni kazanan ve yıllarca adından söz ettiren bu oyunun ardından Dernek Tiyatro Kolunun bir diğer oyunu Turan Oflazoğlu’nun *IV. Murat*’ıdır. Eylül ayının ortalarında dört gün ard arda seyirciyle buluşan oyun kentin en önemli gündemlerinden biri olurken, oyunun çıkmasında dönemin valisi Necmettin Karaduman’ın katkı ve destekleri unutulamayacak çaptadır. Oyunu Dilaver Uyanık yönetirken dekor ve kostümünü Mehmet Sabır, ışık tasarımını ise Necdet Bulut yapar. Oyunda rol alanlar ise Dilaver Uyanık, Zerrin Gedikli, Necati Güler, Kenan Özmen, Vural Güler, Necla Oğuz, Selim Eken, Mücahit Küleri, Metin Karadağ, Hasan Budak, Nüknettin Dağıstanlı, Ekrem Çakıllı, Hüseyin Budak, Yusuf Yazıcı, Hüseyin Özer, Hüseyin Alkan, Ferudun Özal, Kemal Turan, İsmail Palancıoğlu, Sakıp Güllüce, Bülent Karakaş, Nurullah Güler, Cahit Demirciyan, Selçuk Eken, Serdar Bulut ve Ahmet Güraksın gibi isimlerdir (Bulut, 1984: 61-62).

1973’e geldiğinde Dernek Sebahattin Bulut’un yazıp yönettiği *Beklenen Madalya* adlı oyunu sahneler. Oyunda döneme göre yeni bir sahneleme tekniği kullanılır. Daha önce dışarıda filme alınan oyunun bazı sahneleri, arkaya sinevizyon görüntüsüyle yansıtılarak oyunun bir parçası haline getirilir. Bu arada bu yılın Kurtuluş şenliklerinde 1970’de sahnelenen *Şenlik* adlı oyun farklı bir ekip tarafından yeniden sahnelenir. Dekor ve kostümde Mehmet Sabır, ışık ve efektte de Necdet Bulut yer alırken oyunda rol alan isimler de

şöyledir: Hüseyin Budak, Hasan Budak, Hayati Kerget, İsmail Boyacı, Yaşar Reyhani, Metin Karadağ, Kemal Barış, Gani Hamutçu, Zinnur Tiryaki, Murat Yalçın, Sakıp Güllüce, Mustafa Düzcan, Ruhi Aslan, Kenan Özmen, Asuman Demiryürek ve Raşan İbrahimhakkıoğlu (Bulut, 1984: 62).

1974 yılında Sebahattin Bulut'un yazdığı *Mohaç'tan Aziziye'ye* adlı oyun şenliklerin en önemli etkinliklerindedir. Yönetmenliğini Mukim Sağır'ın yaptığı oyunun dekor ve kostüm tasarımında Mehmet Sabır ile birlikte Haluk Güçlü yer alırken ışık ve efektte Necdet Bulut yer alır. Oyunda Erarşan Çayıroğlu, Necmettin Yarıcı, Tuna Yılmaz, Mehmet Bıyıkoğlu, İhsan Engin, Safa Kışla, Mustafa Atgün, Ümit Akyürek, Avni İşler, Hasan Alpars, Mehmet Akın, R.Naci Develi, Nazan Soyoğlu, Tuna Yılmaz ve İlhan Engin gibi isimler rol alırlar (Bulut, 1984: 64-65).

1975'deki oyun ise Ahmet Kutsi Tacer'in *Köroğlu*'sudur. Yine büyük bir prodüksiyonla seyirci karşısına çıkan oyunda saray ve kale dekorları oldukça dikkat çekici, görkemli ve güzelliğindedir. Oyunda rol alan isimler şöyledir: Tuna Yılmaz, Mehmet Bıyık, Nevdil Kösesoy, Zinnur Tiryaki, Orhan Keskin, Faruk Tarbasar, Müberra Başar, Kemal Torun, Edip Codoğlu, Nüknetin Dağıstanlı ve Seycan Bayramoğlu (Bulut, 1984: 67).

Derneğin 1979'a kadar herhangi bir tiyatro çalışması olmazken o yılki Kurtuluş şenliklerinde Sebahattin Bulut'un yazıp yönettiği *Gören Gözler* adlı oyunu sahnelenir. Oyunda savaş ve hazin bir aşk hikâyesi anlatılırken bazı sahneler yine filme çekilerek sinevizyonla sahne arkasına yansıtılır. Oyunun dekor ve kostüm tasarımını Mehmet Sabır, ışık ve efektini de Necdet Bulut yaparken oyuncu ekibi de şu isimlerden oluşur: Timur Bulut, Halide Yılmaz, Sadık Çelenk, Mücahit Küleri, Nezehat Çelik, Yaşar Reyhani, Selahattin Aydın ve Semih Yılmaz (Bulut, 1984: 72-73).

1980 darbesiyle birlikte etkinliklerine ara verip ardından 1981 yılı itibarıyla yeni bir çalışmaya imza atan Dernek, Sebahattin Bulut'un 1973'de yazdığı *Beklenen Madalya* adlı oyununu sahneler. Hayati Kerget'in yönettiği oyunun dekor ve kostüm tasarımını Mehmet Sabır, ışık ve efektini de Necdet Bulut yapar. Oyunda şu isimler rol alır: Hayati Kerget, Esin Nevrut, Mehmet Coşkun, Mustafa Karahan, Bahattin Aksu, Aslan Olgun, Şevki Kılıç, Fikret Açıkgöz, Yavuz Kılıç, Sadrettin Kıymık, Mehmet Uzun, Nimet Tekin ve Zinnur Tiryaki (Bulut, 1984: 77).

1982'de ise Sebahattin Bulut'un *Tarihten Sayfalar* oyunu sahnelenir. Yine Hayati Kerget'in yönettiği oyunda Hayati Kerget'le birlikte Zeki Kumcu, Bahattin Baksu, Nihat Çetindere, Faruk Tarbasar, Tenzile Aydemir, Handan Kuru, Deniz Okçay Ersoy, Serap Gökşen ve Filiz Kargun gibi isimler rol alırlar (Bulut, 1984: 79-80).

Bu oyun derneğin son tiyatro etkinliğidir. Gerek 1980 darbesinin kentteki sosyal-kültürel ve sanatsal ortamlara vermiş olduğu zarar gerekse o dönemler yaşanan yoğun göç olgusu hem tiyatro çalışmaları yapacak ekiplerin kurulmasına hem de etkinliklerin halkta karşılık bulmasına büyük oranda ket vurur. Dernek özellikle bu sebeplerden dolayı Tiyatro Kolunu feshederek çalışmalarını farklı alanlarda devam ettirme kararı alır.

#### 4. Diğer tiyatro oluşumları / kurumları

Erzurum'da tiyatronun gelişmesi ve halk tabakasına yayılmasında farklı kentlerden gelen öğretmen, asker ve subayların etkileri oldukça fazladır. Çeşitli dernek ve kulüplerde tiyatro etkinliklerini gerçekleştiren asker ve subayların yanı sıra okul tiyatrolarında Erzurumlu çocuk ve gençlere tiyatro eğitimi veren ve onların oyunlarda oynamalarına yol açan öğretmenlerin kentteki tiyatro kültürüne katkı ve kazanımları önemli ve değerlidir.

Bu aktarıma paralel, kentteki tiyatro oluşumlarına ilişkin Erzurum'un en ilginç tiyatro varlıklarından birinin 1960'lı yıllarda kurulan Oda Tiyatrosu olduğu söylenebilir. O dönemin koşullarına ve o dönemki tiyatro görgü ve bilgisine göre oldukça özgün ve değerli olan bu tiyatro oluşumu 1964 yılında İsmail Oğuz tarafından kurulur. Adı Oda Tiyatrosu olan bu oluşum bir odanın içinde oyunların oynanması konseptine sahiptir. Oda Tiyatrosunun ilk oyunu Necati Cumalı'nın *Derya Gülü*'dür ve oyunun prömiyerine kentin ileri gelenlerinin tamamı katılır. Hatta açılışa yazar Necati Cumalı, duygularını ifade eden bir de telgraf gönderir. Tiyatronun kurucusu İsmail Oğuz *Hürsöz* gazetesine "Cemiyet ve Tiyatro" başlıklı bir yazı yazarak Oda tiyatrosunun kurmalarının amacını, "milli örf ve ananelerimizle Şark - Garb tez ve sentezlerini meczeden, Şarkı ve Garbı iyi tarafları ile halka mal etmeyi gaye edinen bir tiyatronun en az bir mektep, bir gazete kadar memleket için faydalı olabileceğine inanmaktayız" şeklindeki ifadeleriyle açıklar (Oğuz, 1964: 1; Bayraktutan, 2011: 57). Bu arada Oda Tiyatrosunun sadece Erzurum'la sınırlı kalmayıp yakın bölgelere turneler düzenlediği de kayıtlardır. Misal *Hürsöz* gazetesinin 18 Temmuz 1964 tarihli sayısında yer alan habere göre Oda Tiyatrosu Borçka'ya giderek orada oyun sahnelemiştir.

O yıllarda kurulan iki etkin tiyatro oluşumu daha vardır. Bunlardan biri Erzurum Amatör Tiyatro Derneği, diğeri Erzurum Sanat Tiyatrosu'dur. Her iki tiyatro da birçok oyunu Erzurum seyircisiyle buluştururken bir süre sonra çeşitli sebeplerden ötürü kapanmak zorunda kalırlar.

Kuşkusuz bu grupların yanı sıra, o günden bugüne çok sayıda özel ve amatör tiyatro grubu kurulmuştur. Kentin tiyatro yaşamını besleyen diğer tiyatro gruplarından da bahsedilecek olursa:

Özellikle kentin 1980 sonrasındaki tiyatro yaşamına katkı sunan bu oluşumlardan Tuluat Tiyatrosu Semih Yetimoğlu ile Cumhur Seval tarafından kurulurken grup çoğunlukla yöresel mizah unsurlarının baskın olarak kullanıldığı tuluat oyunları ile seyirci karşısına çıkar. Aynı dönemde Semih Yetimoğlu ile Ahmet Turunç tarafından Erzurum Deneme Sahnesi adlı tiyatro grubu da kurulur. Çok sayıda oyun sahneleyen bu grubun yanı sıra Temel Aydın ve Semih Yetimoğlu tarafından Erzurum Sanat Tiyatrosu adlı bir grup daha kurulur. 1960'larda aynı adla kurulan tiyatro grubunun politik temalı oyunlarının aksine, daha çok Türk Tiyatrosunun klasik oyunları ile yerel bazı oyunlar sahneleyen Grup çeşitli sebeplerden ötürü bir süre sonra dağılır. Aynı dönemde Temel Aydın tarafından kurulan Anadolu Sanat Etkinlikleri Merkezi (ASEM) kentin tiyatro yaşamını oldukça hareketlendirir (Düzgün, 2011: 49-50). Birbirinden önemli tiyatro oyunlarını seyirciyle buluşturan Grup aynı zamanda bir okul niteliğinde olup çok sayıda genç tiyatrocunun yetişmesine de kapı aralar. Repertuarında yerli ve yabancı bir

çok yazarın oyunlarına yer veren ASEM kent dışına da çok sayıda turne düzenler. Yine aynı dönemlerde Semih Yetimoğlu bu kez de Erzurum Şehir Tiyatrosu adlı bir tiyatro oluşumu meydana getirir. Hem yerel ölçekli oyunları hem Türk Tiyatrosunun önemli oyunlarını repertuarına alan Erzurum Şehir Tiyatrosu modern tiyatro örneklerinin yanı sıra Geleneksel Türk Tiyatrosu tarzı oyunları da seyircinin beğenisine sunar. Günümüze değin çalışmalarını devam ettiren Grup, özellikle yoğun olarak gerçekleştirdiği turnelerle Erzurum'un tiyatro kültürünü kent dışına taşınmasıyla da dikkat çeker. 1990'larda kurulan bir diğer tiyatro grubu da Sanat İçin Sanat'tır. Orhan Keskin tarafından kurulan bu tiyatro da kısa süreliğine de olsa önemli oyunların oynanmasına imza atar. Bunların yanı sıra Erzurum Folklor Sanat Derneği (EFSED) de Zafer Sarıkaya ve Sadık Çelenk'in çalışmalarıyla kentte adından söz ettiren çalışmalar gerçekleştirir. Sadık Çelenk'in özellikle Necip Fazıl Kısakürek'in hemen tüm oyunlarını sahnelemiş olması dikkat çekicidir. Bu arada Mürsel Koçer adlı tiyatro gönüllüsünün 1980'lerde Halk Eğitim Merkezinde bir tiyatro kursu açıp çok sayıda kişiye tiyatro eğitimi verdiğini, ayrıca çok sayıda çocuk oyunları da sahneleyip çocukları tiyatroyla buluşturduğunu da not etmek gerekir.

Halk Oyunları Derneğinin 1980'li yılların başında tiyatro oyunlarını sahnelemeyi bırakmasıyla birlikte bir süreliğine de olsa kentte oluşan boşluğu sözü edilen bu tiyatro grupları doldururken 2000'li yılların dikkat çeken tiyatro oluşumu Yakup Çağlayan tarafından kurulan Medya Sanat Evi'dir. 2014'de kurulan bu tiyatro oda tiyatrosu anlayışı doğrultusunda çalışmalar yaparken şimdiye değin onlarca büyük oyun ve çocuk oyununu seyirciyle buluşturmayı bilir. Bu oluşumun yanı sıra yine 2010'larda kuruluşu gerçekleştirilen Erzurum Büyükşehir Belediyesi Şehir Tiyatrosu da kente yeni bir tiyatro soluğu kazandırır. Çok sayıda yerli ve yabancı yazarların oyunlarını sahneye taşıyan EBB Şehir Tiyatrosu yerel motifli oyunları da repertuarında bulundurur. Erzurum Büyükşehir Belediyesi uhdesinden bulunmasına karşın henüz özerk-kurumsal bir yapıya kavuşamayan EBB Şehir Tiyatrosu Erzurum Devlet Tiyatrosuyla birlikte kentin temel yerleşik tiyatro oluşumlarından biri olma hedefindedir. EBB Şehir Tiyatrosunun kurulduğu günden bugüne kadar (2014 - Aralık 2022) sahnelediği oyun sayıları; 23 yerli oyun, 4 çeviri oyun, 7 de çocuk oyunu şeklindedir.

Bu arada kentin en dikkat çeken tiyatro olaylarından biri Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi bünyesinde yer alan Sahne Sanatları (Tiyatro) Bölümüdür. 1990 yılında, ilkin Edebiyat Fakültesi uhdesinde kurulan bölüm 1995 yılı itibariyle Güzel Sanatlar Fakültesine bağlanırken, eğitime 1993-1994 öğretim yılında başlar. Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sahne Sanatları Bölümünün destek ve yardımlarıyla kuruluşunu gerçekleştiren Bölüm, özellikle Prof.Dr. Özdemir Nutku ve Prof.Dr. Murat Tuncay'ın çaba ve çalışmalarıyla önemli kazanımlar sağlar. Bölümün ilk bölüm başkanlığını Doç.Dr. Erdal Birkan yaparken kuruluş yıllarında bölümde 11 araştırma görevlisi ve öğretim görevlisi yer alır. Bu isimler şu şekildedir: Sertaç Tosun, Selim Köksal, Erbil Göktaş, Sema Göktaş, Ayşe Pinar Aras, Bahar Filiz Ekinci, Kerim Dündar, Orhan Kaplan, Selda Kulluk, Birgül Yeşiloğlu, Yılmaz Tüzün.

Akademik eğitim sürecine başladıktan kısa bir süre sonra kentin tiyatro yaşamına profesyonel – eğitilmiş tiyatro etkinlikleri sunan Bölüm gerek oyunculuk gerek oyun yazarlığı



gerekse sahne tasarımı alanlarında onlarca öğrenci yetiştirip Türk Tiyatrosuna eğitimli tiyatrocular kazandırma misyonunu yerine getirir. Bölüm bugün itibariyle 5 öğretim üyesi ve 6 araştırma görevlisi ve öğretim görevlisi ile eğitim vermeye devam ederken 120'yi aşkın lisans, yüksek lisans ve doktora düzeylerindeki mevcut öğrencisiyle hem yerel hem de ulusal ölçekte sanat ve kültür dağarcığına katkı ve kazanımlar sunar.

Sahnelediği onlarca oyun ile üniversite – kent arasındaki etkileşime de ivme kazandıran Bölümün yerli ve yabancı yazarların oyunlarının yanı sıra kendi öğrencilerinin kaleme aldıkları oyunları da seyirciyle buluşturması önemlidir. Bölümün dikkat çeken tiyatro etkinliklerinden biri Edward Albee'nin yazıp Bünyamin Aydemir'in yönetmenliğini yaptığı *Hayvanat Bahçesi Masalı* adlı oyunun 17. Uluslararası Ankara Tiyatro Festivaline katılarak ödüle layık görülmesidir. Bununla birlikte yine Bünyamin Aydemir'in yönettiği *Kenoya'nın Sesi* adlı oyun da Erzurum'un tiyatro tarihinde sahnelenen ilk epik tiyatro oyun örneği olması açısından dikkat çekicidir. Bölümün sahnelediği diğer oyunlar arasında *Çöplük, Kozalar, Kadın Oyunları, Hadi Öldürsene Canikom, Uçurtmanın Kuyruğu, Ota Benga'yı Kim Öldürdü ve Rüküş Asil* gibi oyunlar da vardır.

## 5. Erzurum Devlet Tiyatrosu

Erzurum Devlet Tiyatrosunun resmi olarak kuruluş yılı 1977'dir. Fakat buradaki amaç yerleşik, kadroları olan bir tiyatro kurulumu değil, sadece farklı illerden Erzurum'a turneye gelecek olan Devlet Tiyatrolarının oyunlarının oynanmasına hizmet edecek bir tiyatro salonu açmaktır. Böyleyken Erzurum Devlet Tiyatrosu salonu 12 Mart 1977'de, Hayati Çorbacıoğlu'nun *Koca Sinan* adlı oyunuyla perdelerini açar ([https://tr.wikipedia.org/wiki/Erzurum\\_Devlet\\_Tiyatrosu](https://tr.wikipedia.org/wiki/Erzurum_Devlet_Tiyatrosu)). Bununla birlikte Erzurum Devlet Tiyatrosunun yerleşik kadrosu ve kurumsal yapısıyla açılışı 12 Aralık 1997'de yapılır. İlk oyun Ergun Sav'ın kaleme alıp Ensar Kılıç'ın yönettiği *Can Bebek* adlı oyundur. Dekor tasarımını Hakan Dünder'in, Kostüm tasarımını Fatma Görgü'nün yaptığı oyunun oyuncularını ise şu isimlerden oluşur: Abdullah İndir, Bahadır Karasu, Bayram Atilla Karagöz, Dilek Demir Çetiner, Emre Erçil, Güldeniz Aytutuldu Yağcı Türküstün, Hülya Dilek Özaytekin, Kural Arda, Meral Taytuğlu, Mustafa Kılıkçı, Saliha Demet Oran Şenol, Sema Öner Kelav, Şenay Ünsal Dikmen, Senem İrem Tezsevin Şahin, Serdar Seçkin, Süheyla Zeybek Elbaş, Tunç Yıldırım, Uğur Kaya, Yener Sezgin ve Yunus Emir Çiçek.

Kentin en etkin tiyatro oluşumlarından biri olan Erzurum Devlet Tiyatrosu açılış tarihinden 31 Aralık 2022'ye kadar toplamda 100 oyun sahneler. Bu oyunlardan 38'i yerli oyun, 29'u çeviri oyun, 5'i uyarlama oyun olup 38 çocuk oyunundan da 17'si yerli çocuk oyunu, 7'si çeviri çocuk oyunu ve 4'ü de uyarlama çocuk oyunudur. Bununla birlikte, sadece 15 yıllık bir süreyi dikkate alarak, 2006 sezonundan beri, Devlet Tiyatrolarının farkı kentlerdeki şubelerinden Erzurum'a turneye gelen oyun sayısının 54 olduğunu söylemek, Erzurum Devlet Tiyatrosunun kentin kültür yaşamını sadece kendi oyunları ile beslemediğini göstermesi açısından önemlidir. Bu bağlamda Erzurum Devlet Tiyatrosu açılmadan önceki yıllarda da Devlet Tiyatrosunun Erzurum'a turne yapan bazı oyunlarından örnek vermek olasıdır.



Devlet Tiyatrosunun Erzurum'a yaptığı ilk turnenin oyunu Yaşar Nabi Nayır'ın yazıp Semih Sergen'in yönettiği *Mete* adlı oyundur (Hürsöz, 1973: 1). 1973 yılındaki bu turneden sonra onlarca oyun daha Erzurum Devlet Tiyatrosu sahnesinde seyirciyle buluştu. Bu oyunlardan bazıları şöyle: *Akın, Oğuz Ata, Köşebaşı, Mustafa, Gölgeler, Ana Hanım Kız Hanım, Scapin'in Dolapları, Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım, İntihar, Çil Horoz, Dün Neredeydin, Görüşme Kutlama Çağrı, Genç Osman, Yollarda, Ya Devlet Başa Ya Kuzgun Leşe, III. Selim, Acılı Toprak, Duvardaki Kan.*

## Sonuç

Halkın hayatla / evrenle ilişki biçimi ile bunun toplumsal ve evrensel bellekteki yeri kent karakteristiğinin oluşumunda temel motivasyonlardan biridir. Bir başka deyişle, kent kimliğini meydana getiren etkenler bağlamında 'bireysel bellek'teki birikmiş yaşanmışlıkların toplumsal ve tarihsel belleğe aktarımları değerli ve önemlidir. Bu noktada, bu çalışmanın Erzurum modeli üzerinden kültür ve sanat alanındaki yaşanmışlıkların, yani bireysel veya gruba ait anlamlı (hikâyesi olan) estetik üretimlerin toplumsal olana nasıl ve ne oranlarda dönüştürüldüğünün izlerini taşıdığını söylemek gerekir. Beraberinde, bu izlerden yola çıkarak, -gelecekteki olası araştırmalara öneri olarak- Erzurum'un sanat sosyolojisi ve kent sosyolojisi açısından önemli bir analiz sahası olduğunu da belirtmekte yarar olacaktır.

Kuşkusuz böyle bir çıkarımı, Erzurum'un tarihindeki tiyatro birikimi ile bugün dolaşımda olan tiyatro potansiyelini göz önüne alarak yapmak olasıdır. Gerçekte de Erzurum Cumhuriyet Türkiye'si'nin en zengin tiyatro birikimine sahip kentlerinden biridir. Modern tiyatronun ilk örneklerinin görüldüğü 1919'dan bugüne değin tiyatro kentin hep dolaşımında olmuş bir etkinlik alanıdır. Bu noktada Erzurum'un tiyatro tarihinde adlarından özellikle bahsedilmesi gereken iki kişi vardır. Bunlar biri Kazım Karabekir'dir. Kazım Karabekir Erzurum'da modern tiyatronun inşasında birincil derecede rol almış, modern tiyatronun kurumsal ilk örneğini Erzurum'da gerçekleştirmiş biridir. Bugünkü belgeler ışığında söylenebilir ki, Karabekir'in milli mücadeleyi anlatmak ve Erzurum halkını vatan, bayrak ve millet gibi kavramlar etrafında toplamak amacıyla kurduğu İbret Evi adlı tiyatro grubu modern tiyatronun Erzurum'daki ilk kurumsal yapısıdır. Diğer isim ise Sebahattin Bulut'tur. 1950'li yıllerde başlayıp 1980'lere kadar kentte sürekli olarak tiyatro etkinlikleri düzenleyen, oyun yazan, yöneten, oynayan, yöneticilik yapıp planlı ve örgütlü tiyatro çalışmaları gerçekleştiren Bulut, Erzurum'un tiyatro tarihindeki en parlak evresine imzasını etkin bir şekilde atan bir kültür adamıdır. Onun yazmış olduğu onlarca oyun, yönetmenliğini yaptığı ve oyuncu olarak rol aldığı onlarca çalışma hem sayı hem de nitelik açısından Erzurum'un tiyatro tarihinin ve tiyatro kültürünün dinamosu durumundadır. Kuşkusuz, kişilerin değeri onların yokluğunda oluşacak boşluk kadardır. Dolayısıyla Karabekir'in ve Bulut'un Erzurum'un tiyatro tarihindeki yerlerini ve işlevlerini anlamak için onların isimlerinin tarihten çıkarıldığını tahayyül etmek yeterlidir. Ortaya çıkacak durum şudur ki, iki ismin olmadığı bir 'Erzurum tiyatro tarihi – kültürü', doldurulamayacak denli bir boşluğa sahip olacaktır.

Tiyatro, Cumhuriyet tarihindeki Erzurum için hem oldukça önemli hem de zengin ve

çeşitlidir. Bu noktada Erzurum'un tiyatroyla iç içeliğinde iki itici etkenden bahsetmek yerinde olacaktır. Bunlardan biri, tiyatronun dışarıdan herhangi bir itki / yönlendirme olmaksızın halkın isteği ve sevgisi karşılığında 'kendiliğinden' Erzurum'da yaşam alanı bulmasıdır. Bir başka deyişle, tiyatronun kent halkında öteden beri önemli bir karşılığı vardır. Halk bile-isteğe tiyatroya ilgi duymuş, gerek kent içindeki tiyatro odaklarının fazlalığı gerekse kent dışından turneye gelen tiyatro oyunlarının çokluğu bunun açık göstergesi olmuştur.

Bir diğer etken ise tiyatronun devlet politikası doğrultusunda bazı değerlerin halka kanıksatılmasında araçsallaştırılmasıdır. Kentteki yerleşik tiyatroların oynadıkları oyunlar ile Erzurum'a gelen turne oyunlarının içeriklerine bakmak bu türden bir çıkarımda bulunmayı gerektirir. Kazım Karabekir'in İbret Evi adlı tiyatro grubundan Halkevlerine, oradan kentteki bazı devlet temsilcilerinin bazı oyunlara özellikle ilgi gösterip teşviklerde bulunmalarından 1980 darbesi ile başlayan kültür ve sanat politikalarına, tiyatro çoğunlukla belli amaçlar doğrultusunda kullanılmış; bununla toplumun belli amaçlar doğrultusunda biçimlendirilmesi hedeflenmiştir. Misal, İbret Evi oyunları halka milli mücadele ruhu, millet, vatan ve bayrak sevgisi gibi değerlerin aşılması / pekiştirilmesi amaçlanmışken Halkevi oyunları ile Erzurum halkının Cumhuriyet'in ilkeleri ve Kemalist ideolojinin unsurları doğrultusunda biçimlendirilmesine, toplumsal değerlerin bu unsurlar doğrultusunda evrilmesine çalışılmıştır. 1960 ile 1980 arasında ise devlet temsilcilerinin / büyüklerinin özellikle seküler – modern anlayıştaki oyunlara ilgi gösterip bu tarz oyunlar çalışan ekipleri teşvik etmeleri, dolaylı olarak modernizmin değerleri doğrultusunda toplumun dönüştürülmesini sağlamada tiyatronun araçsallaştırıldığını gösterir. 1980 darbesi sonrasında ise bilinçli – dayatmacı bir kültür-sanat politikası doğrultusunda özellikle İslamsız - Türk milliyetçiliği teması barındıran oyunların ön plana çıkarıldığını söylemek olasıdır. Misal, Devlet Tiyatrosunun darbeden hemen sonra *Akın* ile *Oğuz Ata* gibi İslam öncesi Türklüğü yüceltip Müslüman Türklüğü (Osmanlı ve Selçuklu dönemleri) Araplaşma olarak niteleyen oyunları Erzurum'a turneye göndermesi bu politikanın açık göstergelerindedir. Amaç kentteki Osmanlı'ya ait güçlü sevgi bağının farklı bir tarafa kanalize edilmesidir.

Kentin tiyatro varlığına ilişkin yapılacak çıkarımlardan bir diğeri de dönemlere göre değişkenlik gösteren seyirci profilidir. Bu bağlamda iki seyirci profilinden bahsedilebilir. Biri, önemli ölçüde Batılı tiyatro anlayışı doğrultusunda yetişmiş seyirci kitlesidir. Bu kitle batı tarzı tiyatro adabı ile batı tarzı seyir adabına vakıftır. Oyunlara son derece şık – bakımlı elbiseleriyle gelir, çoğunlukla estetik – sanatlı tarafı ağır basan, toplumsal ve düşünsel anlam katmanlarının yoğunlukta olduğu oyunlar seyrederek. Bu kitleyi oluşturan unsur, kuşkusuz 1930'lardan sonra Erzurum'a yapılan yoğun turne oyunları, kentteki özel ve amatör tiyatro gruplarının sayıları ve çok sayıda yerleşik tiyatro kurumunun varlığıdır. Özellikle 1960'lar itibarıyla Erzurum adeta ülkenin en önemli tiyatro sanatçıların ve tiyatro gruplarının başat uğrak yeridir. Hemen her yıl tiyatro tarihinin ve Türk Tiyatrosunun en önemli oyunları, ülkenin tanınan oyuncular ve grupları tarafından Erzurum seyircisiyle buluşturulur; her yıl hem özel tiyatrolar hem de devlet tiyatrosu Erzurum'a yaptıkları turnelerle seyirciye unutulmaz tiyatro keyfi yaşatır.

Estetik – sanatlı oyunlara rağbet gösterip toplumsal ve düşünsel boyutu ağır basan oyunlar seyreden böylesi bir seyirci kitlesine karşın 1980’lerden sonra farklı bir seyirci profili ortaya çıkar. Bu yeni seyirci profili apolitik konular eşliğinde daha çok eğlence amaçlı; özellikle de yerel bazlı ve kaba güldürü niteliği taşıyan oyunlar seyrederek. Estetik ve anlamlı olanın geri plana itildiği, kaba espri ve hareketlere dayalı, yerel motif ve yerel müzik unsurlarıyla yapılan bu oyunlar çoğunlukla kentteki tiyatro grupları tarafından sahnelenir. Bununla birlikte Erzurum Devlet Tiyatrosunun bazı oyunları ile Erzurum Büyükşehir Belediyesi Şehir Tiyatrosunun çok sayıdaki oyununun da –*seyirci yakalamak kaygısıyla*- bu türden eğilimler barındırdıklarını söylemek gerekir.

Nihayetinde bugün Erzurum’da var olan tiyatro kültürünün ve seyirci profilinin çoğunlukla bu türe dahil olduğunu söylemekte bir beis yoktur. Bugün kentte yoğun ilgi gösterilen oyunların başat özellikleri içeriği hafifletilmiş, günlük – yerel espri ve kaba güldürü hareketlerle donanmış, yerel motiflerin, yerel müziklerin ve yerel ağzın sıklıkla kullanıldığı yapı doğrultusundadır. İstisnalar olsa da genel eğilim bu şekildedir.

Bu durum Erzurum’un bugünkü kent kültürüne ilişkin ciddi ipuçları barındırmaktadır. Böyleyken Erzurum’un yüzyılı aşan modern tiyatro birikiminin kent kimliğini oluşturan önemli bileşenlerden biri olduğu tespiti ile Erzurum’daki tiyatro geçmişinin kentin tarihsel - kültürel zihin ve estetik duyarlılık haritasının temel izleklerini taşıdığı çıkarımını yapmak yerinde olacaktır.

### Notlar:

- \* Modern tiyatro, kısaca dramatik tiyatro teknikleri üzerine yapılandırılmış, daha önce bir yazar tarafından kurulan, başı, ortası, sonu belli olan, belli karşıtlıklar ve çatışmalar üzerinden insanın - toplumun canlandırılabilir hikayelerini bir sahnede canlandıran Batı tarzı tiyatro anlayışıdır. Bu tiyatro anlayışının Geleneksel Türk Tiyatrosundan ayrılan iki temel özelliği bir metne bağlı olması ve oyunun bir sahne üzerinde (tiyatro salonu) sahneleniyor olmasıdır.
- \*\* Türk tiyatrosu tarihi açısından en önemli ilklerden biri kuşku yok ki İbrahim Şinasi tarafından yazılan Şair Evlenmesi adlı eserdir. 1858 yılında yazılmaya başlanıp tefrikalar halinde gazetede yayımlanan Şair Evlenmesi adlı oyun, Metinli – Modern Türk tiyatrosunun başlangıcı olarak sayılmaktadır.
- \*\*\* Bu bilgiler Proje Yürütücülüğünü şahsımın yaptığı, “*Söyleşilerle Erzurum’da Tiyatro*” başlıklı proje kapsamında, Temmuz 2022’de, Sebahattin Bulut’un oğlu Serdar Bulut ile yapılan röportajdan derlenmiştir.

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

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

**Contribution rates of authors to the article:** The authors in this article contributed to the 100% level of preparation of the study, data collection, and interpretation of the results and writing of the article.

**Yazarların makaleye katkı oranları:** Bu makaledeki yazarlar %100 düzeyinde çalışmanın hazırlanması, veri toplanması, sonuçların yorumlanması ve makalenin yazılması aşamalarına katkı sağlamıştır.

**Ethics committee approval:** The present study does not require any ethics committee approval.

**Etik komite onayı:** Çalışmada etik kurul iznine gerek yoktur.

**Financial support:** The study received no financial support from any institution or project.

**Finansal destek:** Çalışmada finansal destek alınmamıştır.

**Conflict of Interest:** The author declares no conflict of interest.

**Çıkar çatışması:** Çalışmada potansiyel çıkar çatışması bulunmamaktadır.

## Kaynakça

- Aslan, Y. (2019). Milli mücadele yıllarında Erzurum'da halkı bilinçlendirme ve bilgilendirme faaliyetlerinde önemli bir tiyatro: İbret Yeri. *9. Uluslararası Atatürk Kongresi*. C.3, 2563-2591.
- Aydemir, B. (2017). *Sanatta dirijizm: Devrimden telkine halkevleri – İnkılap oyunları*. Mitos Boyut.
- Aydoğan, E. (2003). Erzurum Halkevleri ve faaliyetleri. *23 Temmuz Erzurum Kongresi ve Kurtuluştan Günümüze Erzurum 1. Uluslar arası Sempozyumu*. 2.
- Bayraktutan, Z. (2011). *Cumhuriyet'ten günümüze modern anlamda Erzurum'da ilk tiyatro hareketleri* [Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi] Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Bulut, S. (1999). *Erzurum çarşı pazar*: Kültür.
- Bulut, S. (1995). *Erzurum'da iz bırakanlar*. Halk Oyunları Halk Türküleri Derneği.
- Bulut, S. (1996). Erzurum kültüründe iz bırakanlar. *Erzurum Kültürü* Dayanışma Vakfı Organı, 5 (17), 13.
- Bulut, S. (1984). *Kuşaktan kuşağa Erzurum folkloru*. Halk Oyunları Halk Türküleri Derneği.
- Calvino, I. (2022). *Görünmez kentler* (I. Saatçioğlu, Çev.) Yapı Kredi.
- Çomaklı, Z. (2003). *İpek yolunda bir kavşak*. Aktif.
- Dağlı, Y. ve Kahraman, S.A. (2008). *Günümüz Türkçesiyle Evliya Çelebi seyahatnamesi*. C.2(1). Yapı Kredi.
- Duman, H.H. (2000). *Erzurum basın yayın tarihi (1867-1997)*. Duyap.
- Düzgün, D. (2011). Erzurum'da tiyatro. *Beyazdoğu*. 18, 48-50.
- Haberler. (1945). *Erzurum halkevi kültür dergileri*. 2, 66.
- Karabekir, K. (2015). *Çocuk davamız* (Z. Öktem, Haz.) Yapı Kredi.
- Karabekir, K. (2009). *Günlükler (1906-1948)*. C.1 (Y.Demirel, Haz.) Yapı Kredi.

- Köknar, E. (1961). Başlarken. *Yakutiye Dergisi*. 3, 8.
- Küçükkuşurlu, M. (2008). *Erzurum belediyesi tarihi - Osmanlı 'dan Cumhuriyet'e (1866-1930)*. Dergah.
- Küçükkuşurlu, M. ve Okur, M. (2007). *Tek parti döneminde Erzurum halkevleri*. Derya.
- Marko, N. (1935). 4000 yıl önce Türk tiyatrosu. *Darülbeydi Dergisi*. 56, 7.
- Okmak, F. (2009). *Türkiye Muallimler Birliği mecmuasının sistematik tahlili* [Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi] Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Ricoeur, P. (2012). *Hafıza, tarih, unutulmuş* (M.Ö., Özcan. Çev.) Metis.
- Server, C. (1946). Tenkid ve tahlil - Bir başarı karşısında. *Erzurum Halkevi Kültür Dergileri*, 3 (10), 17.
- Seyidoğlu, B. (1975). *Erzurum halk masalları üzerine araştırmalar*. Atatürk Üniversitesi.

### Gazeteler:

- Albayrak. (335, 31 Ağustos). 24.
- Albayrak. (335, 21 Eylül). 29.
- Albayrak. (336, 29 Kanun-i sani). 63.
- Albayrak. (336, 5 Şubat). 65.
- Albayrak. (336, 12 Şubat). 67.
- Albayrak. (336, 19 Şubat). 69.
- Albayrak. (336, 7 Haziran). 95.
- Albayrak. (336, 12 Eylül), 109.
- Albayrak Gazetesi 1919-1921 - Tıpkıbasım ve Yeni Türk alfabesiyle*. (2012). (Y. Aslan, Ed.). Atatürk Üniversitesi.
- Devlet Tiyatrosu Şehrimizde Mete Adlı Oyunu Sahneliyor. (1973). *Hürsöz Gazetesi*. 5403.
- Oğuz, İ. (1964). Cemiyet ve tiyatro. *Hürsöz Gazetesi*. 2559, 1.
- Yeni Erzurum Gazetesi*. (1950, 6 Temmuz). 44

### E-Kaynaklar:

- Erzurum Devlet Tiyatrosu*. (2022). [https://tr.wikipedia.org/wiki/Erzurum\\_Devlet\\_Tiyatrosu](https://tr.wikipedia.org/wiki/Erzurum_Devlet_Tiyatrosu)
- Erzurum Devlet Tiyatrosu hakkında*. (2015). <https://tiyatrolar.com.tr/erzurumdevlettiyatrosu/?s=hakkında>
- Sadi Akatay*. (2013). <https://erzurumluyum.net/?q=esas-maddesi/6968%20>



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



folklor/edebiyat - folklore&literature, 2023; 29(1)-115. Sayı/Issue -Yaz/Summer  
DOI: 10.22559/folklor.2515

Araştırma makalesi/Research article

# Boş Zamanlar'ın Dedikodusu: Cemil Kavukçu'nun Öykülerinde Bellek, Taşra ve Can Sıkıntısı

Gossip of Spare Times: Memory, Province, and Boredom  
in Stories by Cemil Kavukçu

Macit Balık\*

## Öz

Türk edebiyatında özellikle 1990'lı yıllarda adından sıkça söz ettiren Cemil Kavukçu (d. 1951), *Boş Zamanlar*'da (2022) taşra ve kent yaşamını deneyimlemiş bireylerin iç dünyasındaki açmazlara dikkat çeker. Bir tanesi üç katmanlı olmak üzere altı öykünün yer aldığı *Boş Zamanlar*, mazi ve çocukluk, taşra ve modernlik, can sıkıntısı ve bunalım, kaçış ve sığınma, boşluk ve tekdüze yaşam içinde sıkışmış insanları anlatır. Çocukluk ve ilk gençliği taşrada geçen Kavukçu'nun üniversite ve iş hayatında kentte yaşaması, onun yazarlığında hem kentli bireyin bunalım ve sıkıntılarını hem de taşra sosyolojisinin sıradan ve yinelenen ilişkileri içinde can sıkıntısı çeken kolektif özneleri kurguya aktarmasında önemli otobiyografik deneyimler olarak öykülerine yansır. Kentsoylu birey, geçmişine sığınıp yeni öyküler kurgulayarak sıkıntıdan kurtulmanın peşinde koşarken taşradakiler de yaşamın tekdüzeliğinden yine hikâye uydurarak, dedikodu üreterek sıkıntılarını gidermeye çalışır. Kitapta yer alan

Geliş tarihi (Received): 12-01-2023 - Kabul tarihi (Accepted): 02-07-2023

\* Doç. Dr., Bartın Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü/ Bartın University Faculty of Literature Department of Turkish Language and Literature. mbalik@bartin.edu.tr. ORCID ID 0000-0002-4589-0428

öykülerin güçlü otobiyografik göndermelerinin olması, kurguladığı yazar figürasyonu üzerinden, Kavukçu'nun da aynı can sıkıntısı içinde yazmaktan ve yeni öyküler yaratmaktan başka çaresinin olmadığını gösterir. Bu makalede Cemil Kavukçu'nun *Boş Zamanlar*'ında; mazi, taşra, can sıkıntısı ve bunalımın öykü yaratımına etkilerini inceleyerek yazar gerçekliğiyle ilişkisini kurmaya çalıştım.

**Anahtar sözcükler:** *Cemil Kavukçu, Boş Zamanlar, taşra, can sıkıntısı, yazınsal yaratıcılık*

### **Abstract**

Cemil Kavukçu (b. 1951) made his mark in Turkish literature, especially in the 1990s. In the stories that he published in *Boş Zamanlar* (Spare Times) (2022), he draws attention to dilemmas in the inner worlds of individuals who have experienced both provincial and urban life. *Spare Times*, including six stories, one of which is three-layered, deals with people who are stuck between bygone days and childhood, provincial life and modernism, boredom and crisis, escape and sanctuary, emptiness and routine. Kavukcu, who had a provincial life in his childhood and first flush of youth, lived in the city during his university years and career, which reflects in his stories as significant autobiographical experiences in terms of conveying both collective subjects bored with ordinary and repeating relationships of provincial sociology, and crises and distress of urbanites to the fiction. While a bourgeois individual tries to push back the clock and write new stories to get rid of boredom, people in the province attempt to get rid of the vicious cycle of life by making up stories and exchanging gossip. The stories in the book have strong autobiographical references through his fictional author figuration, which shows that Kavukcu also does not have any other remedy but to create new stories and write in the same state of boredom. In this article, I tried to bring the author's reality into a connection with the past, childhood, province, boredom and crisis by examining their impacts on story creation in Cemil Kavukçu's *Spare Times*.

**Keywords:** *Cemil Kavukçu, Spare Times, province, boredom, literary creativity*

### **Extended Summary**

Cemil Kavukçu made his debut in 1981 with his story "Pazar Güneşi" (Sunday Sun) published in the journal, *Sesimiz*. He drew attention from the literature world so much that he remained popular by publishing his book titled as the same of his first story in 1983, and has become an appreciated author. In his stories, as in the places, the projections of the province with the effect of İnegöl where he lived in his childhood and first flush of youth, of İstanbul where he went to study, and of Ankara, where he continued to live are seen prominently. Even though the problems of people in the city and in the province are not the same, the individuals in his stories are mostly sad. On the other hand, it should be highlighted that Kavukcu focuses on how the changing-transforming effect of time on the place reflects on individuals rather than including long descriptions related to the place. The characters of his stories are mediocre and ordinary, even nooks and crannies people whom one can come across in daily life. In his stories published under the name of *Boş Zamanlar* (2022), Kavukçu includes the adventures of bored, overwhelmed people of both city and province who want to run away and resort to the past.



*Boş Zamanlar* consisting of six main stories draws attention by Cemil Kavukçu proving his expertise in narrative creation. These stories, in which bygone days, memories and experiences of provincial life become prominent, can be considered fictions where the past and future are intertwined, in addition to its themes such as family, province, internal conflict, individuals' battle for existence, emptiness, boredom, disappointment, and a plain language with local phrases. The stories in the book are related to one another, which is provided either by a protagonist or a narrator or through a side character or an ordinary detail about the content.

The first two stories of *Boş Zamanlar* "Tahtakuruları" (Bedbugs) and "Çıkşır" are loaded with indicators that represent the childhood and the first flush of youth not only of the author but also of readers who have had a past of provincial life. Even though it is not possible to claim that Kavukçu transfused his childhood into the fiction directly, it is likely to read a child as the narrator and protagonist, reasserting the child's point of view, purity and earnestness, the simplicity in language and expression, reflection of a poor and ordinary family in the province as the transfer of autobiographical reality into the fiction. Besides, these stories focusing on children's world are strong indicators of re-fictionalizing Kavukçu's longing for "the lost past" or nostalgia.

The most remarkable aspect of the stories in the book is the tendency for the people, regardless of whether they are provincial or urbanites, to make up a story. As Cemil Kavukçu presents the act of making up stories in two different ways, when reading in depth, the fact that this difference intersects at one point will not go unnoticed. The fundamental motivation of a made-up story, literary creation or fiction is "boredom." The first text that deals with boredom keeping the door ajar for story creation / made-up story is the story "Boş Zamanlar" after which the book is named. The narration revolves around Enis Cabiç, a writer who only cares about walking away due to boredom. The second one is that people, bored with the routine of the province, make up various stories - mostly gossip. These stories, which are made up to transform reality with the purpose of wriggling themselves out of repeating the daily life of the boring provincial order, intersect with the stories that appear as Enis Cabiç's personal adventures. Therefore, it is possible to read the text as the reflections of creation crises of both the fictional author and the real author (Kavukçu).

As an author who lived in the province in his childhood and first flush of youth, Cemil Kavukçu created a similar author figure, Enis Cabiç, who is also an urbanite who lived in the province when he was a child. He could not get what he wants since he does not belong there even though he goes back to his old living space (or a province similar to his old living space), leaving his relationships in the city, boredom, the life going under the vicious cycle of spare times, his home, and his family behind.

The second category in which the stories of Cemil Kavukçu focus on boredom is the repeating vicious cycle of provincial life. Making up stories, a kind of gossip, is the only way for provincial people to get rid of the boredom caused by daily life repeating itself. "Fayık ve Diğerleri" (Fayık and Others) provides an objective response to the stories that people in the hick town reproduce as gossip by omitting or adding aspects in their own way. The story, which is in the center of *Boş Zamanlar* consists of three sub-stories: "N'apıcaz Fayık" (What Are We Going to Do, Fayık), "Kurbağa" (The Frog) and "Amca İhsan" (Uncle İhsan). As these sub-stories are connected with a mutual place and character, they also present an independent character by changing the narrator and the point of view. On the other hand, some

of the little details that catch the eye in each layer enable the book to establish a connection with other stories in the book that focus on Enis Cabiç. It is necessary to remember that these connections come from the author's autobiographical reality.

As can be seen throughout the stories in *Boş Zamanlar*, Cemil Kavukçu tackles how collective subjects, caught up in the eddy of a repeating life in a hick town, deal with "boredom" similarly. The author reflects the provincial relationships, ways of communication, jargon, slang, and of course, gossip, all of which he knows very well, in both the content and his style and his narration technique. On the one hand, he presents people making up stories to get rid of boredom in a stable life and the effects of gossip under the cover of information in provincial sociology. On the other hand, he reduces his narrator to the same consciousness level of the narrated part of society and presents his point of view and narrative position with provincial jargon (as in "N'apcaz Fayık"). Thereby, he integrates the narrator, the story, the turn of expression, and the register by creating a sympathetic narrator with a collective identity and successfully equates the content with the technique.

Being one of which is three-layered, in the six stories of *Boş Zamanlar*, Kavukçu builds a complete structure that is internally connected with each other because they have mutual side characters and story, although they are separated due to the different narrators. In the stories that he has built on writing / telling / making up stories for urbanites or provincial people to get rid of their boredom, Cemil Kavukçu allows a different reading by focusing on the author figuration. In Kavukçu's stories in *Boş Zamanlar*, the reader witnesses how an alone and unhappy writer with an urbanite identity through literary creation; the bored people of the province through making up stories, unable to go beyond gossiping to fill their "spare times."

## Giriş

Cemil Kavukçu, 1981'de *Sesimiz* dergisinde yayımlanan "Pazar Güneşi" adlı öyküsüyle edebiyat dünyasına girmiş, 1983'te ise aynı adı taşıyan kitabını yayımladıktan sonra sürekli gündemde kalacak kadar dikkat çekmiş bir yazardır. Türk edebiyatında daha çok öykücülüğüyle biliniyor olsa da roman, anı, deneme ve çocuk edebiyatı türlerinde de eser veren velut bir yazardır. Her ne kadar yukarıda belirtilen tarihlerde edebiyat dünyasına adım attığı belirtilse de Cemil Kavukçu'nun üniversite yıllarında beğenmediği için yayımlamadığı roman denemeleri olmuştur.

Kavukçu; Anton Çehov, Sait Faik Abasıyanık, Memduh Şevket Esenal ve Tarık Buğra gibi yazarlarla özdeşleşen durum öyküsünün bugün akla gelen önemli isimlerinden biridir. O her ne kadar çocukluğunda okuduğu Tommiks, Teksas gibi çizgi romanların öykücülüğüne sağladığı katkıyı sık sık dile getirirse de yazarlığının öncelikle Sait Faik, özellikle de onun "Bir Bahçe" öyküsünün etkisiyle başladığını söylemek gerekir:

Beni ilk öyküyle buluşturan, ilk öyküyü sevdiğim ve şaşırtan Sait Faik'in "Bir Bahçe" isimli öyküsü oldu. Onu bir dergide tesadüfen okudum. Okudum ve neden o öyküden etkilendiğimi başta anlayamadım. Çünkü bir olay örgüsü yok, merak uyandıracak bir unsur da yok. Fakat beni çarptı. Sonra şunu fark ettim ki benim de bahçelerim vardı, benim de anlatacağım şeyler vardı, ama nasıl anlatacağımı henüz bilmiyordum. Onu öğrenmenin yolu da öykü okumakla başlar diye düşündüm ve öyküyü Sait Faik'in "Bir Bahçe" öyküsünün bende bıraktığı izle etkiyle o dünyaya girdim. (Kavukçu, 2017)

Onun öykülerinin -her biri için olmasa da- karakteristiğini tayin eden kurgusal ve tematik unsurları, Cemil Kavukçu yazınının genel çerçevesi içinde konumlandırmak gerekir. Ülkü Eliuz'un tespitiyle, “[b]irbirinin devamı niteliğindeki Cemil Kavukçu öykülerinde farkı kitaplarda, farklı adlarla aynı öykünün ortak şahıslarla” (Eliuz, 2023) devam ettiği görülür. Fakat bu durum, yazarın kendini tekrar eden bir öykücü olduğu anlamına gelmez. Bunun sebepleri, şahıs kadrosunun çok geniş olmaması; belirli bir çevredeki insanların anlatılması, kendi yaşamının, kendi çevresinin bütün gerçekliği ile yansıtılmasıdır. “Hayatın içinde pek de fark edilmeyen küçük insanların büyük dünyalarını kurgulayan öykülerdeki kişiler genellikle mutsuz, yalnız ve hayata karşı boş vermişlik içindedirler” (Eliuz, 2023).

Öykülerinde mekân olarak çocukluk ve ilk gençliğinin geçtiği bir kasaba olan İnegöl'ün etkisiyle taşra; okumak için gittiği İstanbul ve sonrasında yaşamını devam ettirdiği Ankara'nın izdüşümleri belirgin bir şekilde görülür. Kavukçu'nun hem şehir hem de taşradaki öykü kişileri -sorunları aynı olmamakla birlikte- genellikle mutsuzdur. Bu öykülerde “Taşradaki insanın derdini paylaşacak bir dostu vardır ama dar mekân onu boğar. Kentteki insan ise kalabalıklar içinde yalnızdır ve geçim sıkıntısı çeker” (Karakoçan, 2007: 29).

1951 yılında doğduğu ve üniversiteye kadarki yıllarını geçirdiği Bursa'nın İnegöl ilçesi yazarın taşra deneyiminin merkezinde yer alır ve yazarlığının beslendiği önemli bir nostalji mekânı olarak (İnegöl adı kullanılmasa da) kurguya girer. Mihail Bakhtin'in taşra kasabası için sarf ettiği cümle, tam anlamıyla Kavukçu'nun taşrasının ortaya çıkardığı sıkıntı ve kaçıp kurtulma arzusunu karşılar niteliktedir. Bakhtin'e göre taşra kasabasında “her gün durmadan aynı etkinlikler döngüsü yinelenir, aynı konuşma konuları, aynı sözcükler vb.” (2001: 321) tekrarlanır:

Bir Anadolu kasabasında dünyaya gözlerini açan Kavukçu'nun taşrası da tekdüze ilişkilerin yaşandığı, kimi erkeklerin kahvehanelerde kâğıt oynayıp gevezelik ettiği kimilerinin ise birahanelerde ya da dere kenarlarında içerek kendilerini tükettiği, kadınların ve genç kızların ise evde tıklıp kaldığı labirent nitelikli mekânlarıyla karakterizedir. (Okay, 2020: 84)

Sevinç Özer de yazarın taşra ve tekdüzelik üzerine inşa ettiği kurguların altını çizer: “Anadolu taşrasının tekdüze, boğucu, hatta iğdiş eden, her çeşit yaratıcılığı engelleyen yaşam tarzının ve insanların betimlemeleridir Cemil Kavukçu öyküleri” (1999: 100). Özer, yazarın öykü karakterlerinin iç dünyalarını anlama çabasının bir neticesi olarak taşra sosyolojisi ve bunun birey üzerindeki etkisine değinirken metnin açılmasına yardımcı olacak önemli bir perspektif de oluşturur. Ona göre “taşra bir insan makinesidir, bir karakter fabrikasıdır, bir üretim sistemidir ve bu sistem daha çocuklukta, ilk gençlikte kişiliğinizi, vücudunuzu üretmeye, kendine ayarlamaya başlar, farklı bir antropolojik ortam yaratır, siz kurtulmak için çabalamaya başlasanız bile her zerrenizle oraya ait olduğunuzu bilirsiniz” (Özer, 1999: 100).

Yazar, doğup büyüdüğü kasabada lise olmadığı için bir yıl İstanbul'da okumuş, geçirdiği bir hastalık nedeniyle okula ara vermiş ve iyileştikten sonra da İnegöl'de yeni açılan bir lisede öğrenimine devam etmiştir. Okulu bitirdiğinde cebir ve geometri derslerinden sorumluluğa kalan ve o yıl girdiği üniversite sınavından düşük bir puan alan genç Cemil bir yıl boşa kalmıştır. Boşa geçirilen bu zaman yazarın hayatında önemli bir dönüm noktasıdır. Sigarayla ve içkiyle tanışılan bu “romantik serserilik dönemi” yazarın sonraki öykülerine kaynaklık etmesi bakımından önemlidir. Öykülerinde karşılaşılan hayatın kıyısında, uyumsuz, uçarı ve hayta tipler bu dönemin izlerini taşımaktadır (Okay, 2020: 6).

Cemil Kavukçu'nun kent de taşranın da havasını soluduğu için her iki dünyaya da aşına olduğundan söz edilmişti. Kendisiyle yapılan söyleşilerin birçoğunda İnegöl'de geçirdiği yılları özlemle anarken kasabanın dar sınırları içinde kaybolma endişesini de taşıdığı dikkatlerden kaçmaz. O, “kasaba ve kent arasındaki gidiş gelişlerini, yaşamının dönüm noktaları olarak belirler. Ortaokulu bitirdiği yıl, İnegöl'de lise olmadığı için İstanbul'a gidişini, geçirdiği bir böbrek hastalığı nedeniyle okula devam edemeyişini ve bu süre içinde İnegöl'de bir lisenin açılmasıyla tekrar kasabaya dönüşünü, yaşamında yazarlığını etkileyen basamaklar olarak aktarır” (Demir, 2001: 12). Cemil Kavukçu'nun öykülerinin genelinde görülen taşralı ve kentlinin modernite karşısındaki durumu, taşralı sıkıntısı, geçmişinde kasaba deneyimi olan kentli bireyin kaçış isteği, “boş zamanlar”ın doldurulması için uydurulan hikâyeler, sıradan insanların gündelik yaşantısı, çocukluk-taşra ilişkisi *Boş Zamanlar*'da da odağa alınan sorunlardır. Bu öykülerde dikkati çeken önemli bir ayrıntı da Kavukçu'nun yazar kimliğinden belirgin izler taşıyan, yazma-yaratma sancısı içinde “sıkılan” bir anlatıcı-başkarakterin varlığıdır.

*Boş Zamanlar*'da, bir yandan anlatıcısı çocuk olan ve yazarın taşralı geçmişini temsil eden (“Tahtakuruları”, “Çıkışır”), öte yandan kasabanın mükerrer yaşantısı içinde sıkıntıdan dedikodu minvalinde hikâyeler uyduran küçük insanların odağa alındığı (“Fayık ve Diğerleri” [‘N’apıcak Fayık’, ‘Kurbağa’, ‘Amca İhsan’]) birbirine bağlı öykülere yer verilir. Anlatıcı-baş kişi unsuruyla birbirine bağlanan, can sıkıntısı, yazar ve yaratıcılık sorunsalının kurgulandığı “Boş Zamanlar”, “Zaten Gitme Diyen De Yok” ve “Kayalar” adlı öyküleri de eserin farklı bir cephesini oluşturur. Altı ana öyküden oluşan *Boş Zamanlar*, Cemil Kavukçu'nun “anlatıcı yaratma ustalığını ortaya” koymasıyla dikkat çeker. Mazi, hatıra ve kasaba deneyiminin öne çıktığı bu öykülerde “aile, taşra, bağımlılık, iç çatışma, toplum içerisinde bireyin gösterdiği var olma/kurtulma çabası, boşluk, sıkıntı, hüsrân gibi temalar” (Tosun, 2023) yalın bir dil ve yerel ifadelerin yanı sıra geçmiş ile ânın iç içe yer aldığı metinlerdir.

*Boş Zamanlar*'ın ilk iki öyküsü “Tahtakuruları” ve “Çıkışır”, anlatıcılarının çocuk olması ve derin yapıda yazarın mazi temsiliyetini üstlenmesi açısından birbiriyle bağlantılı ama kitaptaki diğer öykülerden bağımsızdırlar. İncelemeye esas teşkil eden öyküler arasında olmamasına rağmen bu iki öyküden de kısaca söz etmek, *Boş Zamanlar*'ın üzerine oluşacak kanaati bütünlemesi açısından önemlidir.

Kitabın “Tahtakuruları” adlı ilk öyküsünde; dedesi, anneannesi ve dayısıyla bir arada yaşayan, annesi evden ayrılmış bir çocuğun, annesinin geleceğine dair umutlarının öykünün sonunda gerçekleşmeyeceği gerçeğine çarparak yok olması, yine aynı çocuğun bakış açısından anlatılır. “Küçük, kümes gibi, girişi, mutfağı ve helayı saymazsak tek odalı teras katındaki ev” (Kavukçu, 2022: 15) sözleriyle anlatılan mekânın fiziksel yoksunluğu, anlatıcı çocuğun dayısı tarafından bir ritüel haline getirilmiş “tahtakurusu öldürme” eylemi, hane halkının aynı odada uyumak zorunda kalışı yoksulluğu temsil eden küçük ayrıntılardan birkaçıdır. Gece uyumadan önce dayısının, metal örgü şişini tahta sandalyelerin deliklerine sokarak tahtakurularını çıkarıp öldürmesi anlatıcı çocuk için seyirlik bir tören gibidir. Bütün öykü bu küçük ve sıradan detaya odaklanmış görünse de çocuğun evi terk eden babası ve umutla beklediği annesine dair hatırlayışların araya serpiştirilmesi, ana olayın yedeğine dramatik birtakım detayların alındığını gösterir. Annesi için “Beni buraya getirdiğinde birkaç gün sonra gelip alacağını söylemiş, sıkı sıkı sarılıp yanaklarımdan öpmüştü” (...) “Sonra sessizce kapıyı çekip gitmişti” veya “Evimizi

hatırlatan tek şey, sobanın üzerinde kurutulan portakal kabuklarının kokusuydu” (Kavukçu, 2022: 16) diyerek “koku”dan nostaljiye, sıradan bir detaydan hüznle hatırlanan maziye geçiş yapan anlatıcı çocuk, öykünün sonunda yürüyüşünü annesine benzettiği son tahtakurusu için dayısına “Öldürme onu!” dedikten sonra ötekilerden daha güçlü bir biçimde öldürmesi çocukta, annesinin artık gelmeyeceği kanaatini netleştirir.

Anlatıcısının çocuk olması ve yoksul bir taşra ailesinin sıradan yaşantısını içermesinden ötürü ilk öyküyle bağlantılı olarak değerlendirilmesi gereken “Çıkışır” de mazi perspektifinden okunmaya imkân tanır. Her iki öykü de gerek anlatım tutumu, bakış açısı, anlatıcı ve kullanılan dil gerekse kurguda yer alan “otorite” figürleri açısından ortaklaştığı yönlerin yanında bu detayların Kavukçu’nun özyaşam gerçekliğinden izler taşımasıyla da dikkat çeker. “Tahtakuruları”nda “perdenin arkasındaki görünmeyen güç” (Kavukçu, 2022: 16) şeklinde tarif edilen otorite figürü dedeyken, “Çıkışır”de bu misyon, baba ve onun iktidarını temsil eden kızılık sopası “şipka”ya yüklenir. Kavukçu’nun yaşantısından yansıdığı düşünülen otorite figürü “Çıkışır” öyküsünde daha detaylı bir şekilde dile getirilir: “Her şeyin başı disiplindi (...) Ondan bir şey istemezdik, harçlıklarımızı annem aracılığıyla alırdık” (Kavukçu, 2022: 20). Cemil Kavukçu’nun manifaturacılık, şoförlük, hayvancılık gibi işler yapan babası Mustafa Kavukçu, “[s]evgisini gösteremeyen, biraz otoriter bir babadır. Çocuklarında babaya karşı saygıyla karışık bir korku vardır” (Karakoçan, 2017: 14). Yazarın gerçek hayatta -dozu bu kadar yüksek olmasa da- bu öyküde yer alan sert baba mizacının itekleyici gücünü özyaşamsal gerçeklikten aldığı düşünmek mümkündür. Bu detaylar bir yandan da taşradaki geleneksel baba-oğul ilişkisini resmetmesiyle de dikkat çeker.

Çocuk dünyasının yoksul bir aile içinde yaşanan sıradan bir detay üzerinden anlatılması, Kavukçu’nun öykücülüğünü besleyen dinamikler göz önüne alındığında, iki türlü değerlendirilebilir. Bunlar “ya yaşayamadıkları ve yaşamaktan korktukları” yahut doğrudan tecrübe ettiği gerçekliğin yansımalarıdır. Gürgin Şayak’ın Kavukçu öyküleri üzerine yaptığı “Cemil Kavukçu’nun, özellikle kahramanları çocuk olan öyküleri ile düşerle çocukluğuna geri dönen kişilerin anlatıldığı öykülerinde mekân taşradır. (...) Özellikle kahramanları çocuk olan öykülerde mekânın taşra olması, yazarın çocukluğunun taşrada geçmesiyle yakından ilgilidir” (2011: 78) tespiti, yukarıdaki tezi destekler niteliktedir.

### 1. Can sıkıntısı ve yazar-yaratım ilişkisi

*Boş Zamanlar*, Peter Esterhazy’nin “Gerçek hikâyeler sadece uydurulan hikâyelerdir” epigrafi ile başlar. Bu ifadede mercek altına alınması gereken kelime şüphesiz “uydurma”dır. Cemil Kavukçu, hikâye uydurma eylemini, bu kitapta iki farklı şekilde ortaya koyarken, derinlikli bir okuma yapıldığında bu farklılığın bir noktada kesiştiği de gözden kaçmaz. Hikâye uydurma yahut yazınsal yaratımın/kurgulamanın temel motivasyonu başlıkta da belirtildiği üzere “can sıkıntısı”dır. Sıkıntının öykü yaratmaya/uydurmaya kapı aralaması ilk olarak kitaba da adını veren “Boş Zamanlar” hikâyesinin, mesleği yazarlık olmakla birlikte sıkıntıdan başını alıp gitmenin derindeki Enis Cabiç etrafında örülür. İkincisi ise taşranın birbirini tekrar eden gündelik yaşam pratiği içinde sıkılan insanların -birçoğu dedikodu mahiyetinde olan- türlü hikâyeler uydurmasıdır. Sıkıcı kasaba yaşantısından bir nebze sıyrılmak amacıyla gerçeği dönüştürmek için uydurulan bu hikâyelerin yine bir şekilde Enis Cabiç’in şahsi macerası ile kesişmesini, ileride detaylarıyla ele alınacağı üzere, hem

kurgusal hem de gerçek yazarın yaratı sancılarının yansıması olarak okumak mümkündür.

Can sıkıntısının vücut bulduğu Enis Cabiç'in bunu bir tür yaratıcılığa, öyküleme oyununa dönüştürmesi, bu kitaptaki öykülerin çoğunda ("Tahtakuruları" ve "Çıkış" hariç) yer alan küçük detayların Enis'in dünyasında karşılığının olması, ayrıca bu göstergelerin Cemil Kavukçu'nun yazar gerçekliğiyle örtüşmesi, tüm anlatılanların Enis kimliği altına saklanan yazarın uydurmaları olduğunu ele verir. Bu minvalde öncelikle "Boş Zamanlar" öyküsünden başlamak üzere, anlatıcısı ve merkezi kişisi Enis Cabiç olan "Zaten Gitme Diyen De Yok" ile "Kayalar"ı taşralılık geçmişi, can sıkıntısı, yaratım sancısı ve hikâye uydurma perspektifinden değerlendirmek yerinde olacaktır.

Sıkıntı, kişinin tekdüze bir yaşam içinde kendine bir çıkış yolu bulmanın, varlığıyla, yaşamıyla ilgili bir anlam arayışının başlangıcıdır. Alelade bireylerde can sıkıntısı mutsuzluk, bıkkınlık, bezginlik sarmalı içinde kronikleşmiş bir boşluk duygusu ve ruhsal tembelliği ortaya çıkarırken belli bir entelektüel düzeyi yakalamış ya da konuyla alakalı olarak sanatçı ve yazarlarda bu sıkıntılar, yaratıcılığı tetikleyen bir motivasyon haline dönüşebilir. Fakat her iki durumda da can sıkıntısı, aşılması gereken bir eşiktir. Zira bu mükerrer ve tekdüze yaşamın sebep olduğu sıkıntı, çözülmediği takdirde içinden çıkılması imkânsız bir "boşluk" yaratabilir. Bunu gidermenin tek yolu ise Brodsky'nin ifadesiyle "kesintisiz yaratıcılık ve özgünlük"tür (2020: 107). Sıkıntı sarmalı içinde bulunduğu "farkına varıldığı andan itibaren anlam arayışında olan modern birey için sıkıntının varlık ve zaman ile bağı ortaya çıkar" (Şahin, 2021: 556). Kavukçu'nun söz konusu öyküsünde kısır bir döngüye giren, boşluğun zamanında yahut zamanın boşluğunda adeta bir girdaba kapılan Enis Cabiç'in bu durumdan yazı ve yaratım yoluyla yenilenerek kurtulma arzusu öne çıkar. Sıradanlıktan ve boş zamanın yarattığı bunaltıdan sadece yazarak değil, aynı zamanda sığınabileceği farklı bir coğrafyaya gitme, "anımsamak için bir yolculuk" (Kavukçu, 2022: 26) yapma arzusuyla da sıyrılmaya çalışır.

"Boş Zamanlar"ın alkol bağımlılığıyla da boğuşan yazar anlatıcısı Enis Cabiç, içindeki sıkıntının yarattığı tıkanıklığı henüz metnin başında şöyle ifade eder: "karalamasız şeyler yazmak istiyorum. Bunun için ilk koşul sakin olmak. Çok sakin. Pencereyi aç, derin bir nefes al, bir süre içinde tut, sonra yavaş yavaş bırak nefesini" (Kavukçu, 2022: 25). Enis'in tek amacı, boş zamanını hikâye uydurarak doldurmaktır. Fakat aşağıda yer verilen ifadeler, yaratım konusunda bir açmaz içinde olduğunu, can sıkıntısını giderecek yegâne alan "yazı" olmasına rağmen yaşadığı tıkanıklık ve yaratım sancısının ortaya çıkardığı sıkıntıdan kurtulamadığını göstermesi açısından dikkate değer:

Sözcüklerin ihaneti. Bazen sinekler gibi üşüşüyorlar ve hangisini seçeceğime karar veremiyorum, bazen ise tek bir sözcük bile gelmiyor aklıma. Sözlüğü açıp baştan sonra başıra başıra okumak istiyorum her birini. Bir telaş kopuyor içimde, beni kovalayan birilerinden kaçıyorum ya da düşündüklerime yetişmek, onları bir an önce defterime yazmak için koşuyorum. (Kavukçu, 2022: 25)

Yazınsal yaratımın tıkanıklığı içine düşen Enis için sözünü ettiği koşuşturma; sıyrılmak, kurtulmak ve kaçmak istediği "sıkıntıya" dönüşecektir. Bu sıkıntının öne çıkarılan sebebi fazlaca "boş zaman"a sahip olmasıdır ama bunu içinden çıkılmaz bir hale getiren, istediği gibi yazamazdır. Zamanını dilediği gibi kullanamayan Enis bundan ancak en iyi bildiği işi yaparak, yani yazı yoluyla kurtulabilecektir. Tam da bu noktada kurgulanmış eksik ve yetersiz yazarın



yazma ve yaratım sancısından kurtulma arzusu ortaya çıkar. Enis can sıkıntısını gidermek, bil-hassa gençlik yıllarındaki tutkularını tekrar bulmak üzere yola çıkma planları yaparken bir yandan da yazma yeteneğini kaybetme endişesi taşır. “Kalemimi güçlendirmem, güven kazanmam için bol bol egzersiz yapmalıyım. Yani? Yani yazmalıyım. Ama şimdi, ne yazmalıyım diye düşünüyorum ve hiçbir şey bulamıyorum. Zoramamalıyım, yoksa kalemim iyice kötürümleşir” (Kavukçu, 2022: 27). Ne yazacağına karar veremeyen mutsuz-bunalımlı yazar Enis Cabiç, çareyi “sonunda bir yarışma programı kaleme almaya karar” (Kavukçu, 2022: 27) vermekte bulur. Tam da bu aşamada can sıkıntısının yaratıcılığı ne düzeyde etkilediğinden söz etmek anlamlı olacaktır. Nitekim son zamanlarda yapılan bazı araştırmalarda can sıkıntısının -kesin bir yargı olmamakla birlikte- “yaratıcılık” gibi bilişsel faaliyetlerde performansı arttırdığına dair bulgular vardır. Araştırmanın neticesinde kişilerin canı ne kadar çok sıkılırsa hayal kurmanın o kadar artacağı ve daha yaratıcı olacakları savunulur (Uğur, 2018: 19-20). Enis Cabiç’in hikâyeler uydurma çabasını da boş zamanının bol olduğu ve artık birbirini tekrar ettiği için de uzun müddettir sıkıcı olmaya başlayan yaşantısını değiştirme, yeni bir şeyler yaratarak can sıkıntısını giderme maksadı taşıdığını belirtmek gerekir. “Boş Zamanlar”ın ilerleyen kısmında başka bir hikâye daha uyduran Enis, sanığın da hâkimin de kendisi olduğu bir mahkeme manzarası anlatır. Burada dikkat çeken detaylardan ilki uydurduğu hikâyede, kitabın bir sonraki öyküsü olan “Fayık ve Diğerleri”ndeki Fayık’a yaptığı gönderme, ikincisi ise iki öykü sonra (“Kayalar”da) gerçekleştiği görülen “karısının dövizinden bir miktar çalma”sını, uydurduğu mahkeme hikâyesinin odağına almasıdır. Aslında Enis Cabiç, kendisinin içinde yer almadığı öyküleri de bilecek kadar gerçek yazar bilinciyle donatılmıştır.

Kurgu içinde kurgu olarak değerlendirilmesi gereken bu uydurma yarışmada Enis’in kendisi hakkında yarışmacıya aktardığı bilgiler, hem bir yazar olarak kendi portresi ve ruh hali hem de yazarlık, yaratıcılıkla ilgili içine düştüğü can sıkıntısından kurtulmak için çare olarak gördüğü “kaçış” ve “yolculuk” hakkında önemli veriler içerir. Kendisini “Evet, bütün zamanlarım boş ama ben yine de başka bir açıdan baktığımda az zamanım kaldığını düşünüyorum” (Kavukçu, 2022: 28) diyen Enis, geçmişteki dolu zamanlarını düşündüğünden, onları yerinde anmak ve bunu gerçekleştirmek için mazisini bulabileceği bir yere doğru yolculuk yapma arzusundan söz eder: “Bunun için bir yolculuğa çıkacağım ve varacağım noktada artık “zaman” olmayacak, neyse bu kimseyi ilgilendirmez” (Kavukçu, 2022: 28). Öykünün şimdisinde yazarlığının tıkanacağı endişesini taşıyan Enis’in, can sıkıntısını gidermek için çıkmak istediği yolculuğu iki farklı perspektiften değerlendirmek mümkündür. Bunlardan ilki mazinin göstergeleriyle yüklü bir mekâna yolculuk yaparak geçmişin bulunacağı ümidiyle sıkıntıdan kurtulabileceğine olan inanç, diğeri ileride detaylandıracağımız eksik, aciz ve yetersiz yazar figürasyonlarının “başkalaşım” arzusudur. Bir alkol bağımlısı olarak Enis Cabiç’in geçmişteki “dolu zamanları”nı arayış yolculuğu, “şimdiki zaman”a dair ümidini kaybetmesiyle ilgilidir. Çünkü “[c]an sıkıntısını hayatın artık bir yere doğru ilerlemediğini fark ettiğinde yakalayanlar, geriye doğru bir hamle yapmak isterler. Geçmiş üzerine düşünme, geçmişi şimdiye taşıma, geçmişin şimdiyi yönlendirmesine izin verme, şimdinin şu an ile bir bağı kalmayana kadar geçmişi an be an yaşama, öyle ki geçmişin gelecek yerine konması ve ona ulaşmayı arzulama, can sıkıntısının arkeolojik bir kazısı gibi görünür (Şahin, 2021: 556). Enis Cabiç, “Boş Zamanlar”da dile getirdiği yolculuk planını, anlatıcı konumunda olduğu “Zaten Gitme Diyen De Yok” öyküsünde karısının



biriktirdiği dövizden bir miktar aşırarak gerçekleştirir. Yine merkezinde yer aldığı ve anlatıcısı olduğu “Kayalar” öyküsünde ise artık gitmek istediği kasabadır.

Öykünün hem anlatan hem de anlatılanı olan Enis Cabiç, Kavukçu’nun modernist kurgu anlayışının yansıması ve tabii yazar gerçekliğinin de temsiliyetini üstlenen biri olarak Jale Parla’nın iki tür ya da tip altında kategorize ettiği yazar figürasyonlarını akla getirir:

Başarılı, hem edebi rolüyle hem de entelektüel önderlik vasıflarıyla mükemmel yazarlar veya edebi alanda istediklerini gerçekleştirememiş, toplumun dışına itilmiş, yabancılaşmış, aciz ve yetersiz yazarlar. Mükemmel ve idealize edilmiş yazar figürasyonlarıyla yapıtın ideolojik (dinsel, geleneksel, muhalif, ulusal) angajmanları ön plana çıkar. İkinci kategorideki başarısız ve yarım yazar kahramanlar ise bir anlamda 19. yüzyıldan başlayarak romanda çok sık rastladığımız anti-kahramanlara tekabül ederler; marjinal, aciz ve yenik de olsalar egemen değerleri tersyüz eden, bu değerleri oluşturan siyasi ve ideolojik yapıları irdeleyip yadsıyan ve aynı anda da estetik alanın sınırlarını zorlayan onlardır. (2012: 11)

İkinci kategorideki yazar figürasyonunun birçok niteliğini taşıyan Enis Cabiç’in toplumsal olaylarla bağıni kestğini, siyasetten tamamen soyutlandığını ve hiçbir şeyin düzeleceğine inanmadığını söylemesi, Parla’nın ifade ettiği “toplumsal ve siyasal baskı, sansür ve engellemeler, maddi koşulların yetersizliği” (2012: 11) gibi sorunlara maruz kalan bir yazar figürüyle karşı karşıya kalındığını gösterir. Buna ek olarak Enis’in yola çıkmak için karısının biriktirdiği dövizlerden bir miktar “aşırması”, maddi koşulların yetersizliği içindeki zayıf ve eksik yazar figürasyonunun kimliğini tamamlayan diğer bir özelliktir.

Enis’in dış çevre ile yaşadığı sorunlar, Kierkegaard’ın sıkıntının doğasına ilişkin düşünceleriyle de ilişkilidir. “Kierkegaard, sıkıntı duygusunun ince insanı oluşturduğunu düşünür: başkalarını sıkanlar halk tabakasıdır, yığındır, genel olarak sonsuz insan kitesidir” (Akt. Şahin, 2021: 560). Bu düşünceyi Enis Cabiç’in yola çıkma yani kaçış psikozunun felsefi arka planına koymak mümkündür. Çünkü onun tek amacı evinden, eşinden, içinde bulunduğu sosyal çevreden kaçıp, geçmişin arayışına doğru bir yolculuğa çıkmaktır. Enis Cabiç, “Zaten Gitme Diyen De Yok” öyküsünde kurduğu planı uygulamış ve nihayet “[g]ünler süren gözlem, titiz çalışma ve sabırla, bu arada akıl yürüterek evdeki gizli hazinenin yerini” (Kavukçu, 2022: 67) bulmuş ve yola çıkacağı günü belirlemiştir. Hemen ardından gelen “Kayalar” öyküsünde ise yolculuk sona ermiş ve Enis Cabiç, gençliğinde ressam olma hayalleri kurduğu arkadaşlarından Çakal Nazmi’nin (bu kişi kitabın ilk iki öyküsü hariç tümünde geçer) bir haftalığına geldiği Sivrihisar’a ulaşmıştır. Yazarın “başkalaşım” varmak istediği gücü elde etmek adına çıktığı bu yolculuk aynı zamanda Parla’nın ifade ettiği gibi “yazar adayları evlerini terk eder ve başka bir mekâna hareket eder. Bu yolculuk sırasında kendi yazarlık tutkularını keşfettikleri bir iç yolculuk da başlar” (2012: 239) fikrine uygundur. Bu öykülerde dikkat çeken bir ayrıntı da anlatıcının “resim sanatına gönül vermiş üç arkadaş” (sonradan Çakal Nazmi’nin de dâhil olduğu) olarak zikrettiği “Sülo ve Cemil” (Kavukçu, 2022: 69) ifadesidir ki bu, ismiyle cismiyle yazar gerçekliğine gönderme yapar. Cemil Kavukçu’nun sanat yaşamına resimle başladığı hatta bu alanda üniversite okumak için sınavlarına girdiği bilinir (Karakoçan, 2007: 17). Her üç öyküde de kurgunun hareket noktasını otobiyografik gerçekliğin oluşturduğunu düşündüren bu detay, “Boş Zamanlar”da Enis Cabiç’in “Bir zamanlar, yani gençlik yıllarımda resimle ilgilenmiş, hatta ressam olmanın hayallerini bile kurmuştum” (Kavukçu, 2022: 29); “Zaten Gitme Diyen De Yok” öyküsünde “Çakal’ın elli yıl önce yaptığı yağlı boya tabloya” bakarken 1972 tarihini

attığını, o zamanlar 17-18 yaşlarında olduklarını söylemesi (Kavukçu, 2022: 69); aynı kadronun “Kayalar” öyküsünde de sık sık hatırlanması yazar gerçekliğinin kurgusal yazar figürü üzerinden yeniden yaratılmasının nesnel karşılıklarıdır. Kaldı ki yazarların “her karakterine kendinden bir parça” kattığını ifade eden Jale Parla’nın “bu karakter yazar olunca kişileştirilmesindeki otobiyografik boyut daha da derinlik kazanır” (2012: 271) teorisinin vücut bulmuş halinin Enis Cabiç olduğu rahatlıkla söylenebilir.

“Kayalar” öyküsünde amacına ulaşan Enis Cabiç, mazinin izlerini sürmek, boş zamanlarını doldurmak, yazarlığını beslemek, yaratıcılık konusundaki tikanıklığını gidermek için “artık zaman olmayacak” dediği kasabadaki (Sivrihisar) otele yerleşir. Otel anlatıcıya, zamanın akmadığı hissini verir. Bu öykünün kurgulama tekniği açısından en dikkat çeken tarafı, Enis’in kendi macerasını dışarıdan bir bakış açısıyla aktarmasıdır. Cemil Kavukçu “Kayalar”da diğer öykülerde görülmeyen bir biçimde “ikinci tekil / sen” anlatıcı kullanmıştır: “Otelin girişine adım attığında eskimişliğin, köhneliğin kokusunu alınca zamansızlık, yani zamanın akmaması, durma noktasına gelmesi somut olarak bu olsa gerek diyorsun ve yerinde bir seçim yaptığını düşünüyorsun. Zamanın olmadığı bir mekânda düşünüyorsun kendini” (Kavukçu, 2022: 79).

Geçmişinden izler bulmak, böylece boş zamanlarını doldurarak sıkıntıdan kurtulmak amacıyla geldiği kasabanın eski, adeta mazide kalakalmış bir otelinde, konakladığı odaya dair ilk izlenimi, öykünün sonunda gerçekleşip gerçekleşmediğini bilmediğimiz bir ölüm / intihar ya da Enis’in beklentisine bakılırsa “kurtuluş”un erken habercisi gibidir. “Küçük, sevimsiz, havasız, loş bir oda, mezar gibi” (Kavukçu, 2022: 76) diye aktarılan otel odası; sırları dökülmüş ayna, yıkanmadığı için kendisinden önce kalanların kokusunun sindiği çarşaf, nevresim, yastık kılıfları, çekmecesini ve kapağı kapanmayan dolapların oluşturduğu bir eşya kadrosuna sahiptir. Kimsesizliğin, gelip geçiciliğin, yersiz yurtsuzluğun, yerleşik düzene sahip olamayanların, bohem tarzı bir yaşamı tercih edenlerin, aidiyet duygusunu yitirmişlerin başat tercihi olan otel odası aynı zamanda aylıklar için de vazgeçilmez bir mekândır. Enis Cabiç’in başta kendi varlığından olmak üzere, çevresinden, karısından, evinden ve toplumdan hem mental hem de duygusal olarak kopup sığınak olarak kullandığı bu köhne mekâna gelmesi, bir konfor arayışından çok, geçmişin o düşlenen huzurlu günlerini arayışının neticesidir.

Cemil Kavukçu’nun anlatıcısı çocuk olan öykülerinde dikkati çeken bir çağrışım unsuru Enis’in sığındığı kasabada da tecrübe edilir. Kitabın ilk öyküsündeki çocuk anlatıcının sobanın üstündeki portakal kabuklarının kokusundan evi, yuvayı hatırlamasına benzer bir şekilde “Kayalar”da “koku”, nostaljinin kapısını aralar: “Burası neden çok tanıdık geldi sana? Çocukluğunun ıssızlığını bulman ve unuttuğun kokuları duymandan olsa gerek. Evlerden birinde biber kızartılıyor...” (Kavukçu, 2022: 79). Çocukluğun mesut zamanlarına yapılan bu çağrışım bir yönüyle yaşamakta olduğu andan huzursuz ve bunalmış olan öznenin yitik maziye sığınma arzusunu karşılarken bir yandan da can sıkıntısından kurtulamayan bireyin “hayatın artık bir yere doğru ilerlemediğini fark ettiğinde geriye doğru bir hamle yapmak” (Şahin, 2021: 556) istemesiyle ilişkilendirilebilir. Elinde, elli yıl önce okuduğu Nikos Kazancakis’in *Kardeş Kavgası* romanını okuyup oradan da geçmişe doğru bir kanal açmak isteyen Enis, “ilçenin adıyla bütünleşen ve Nazmi’nin resmini yaptığından bu yana değişmeyen kayalar”a (Kavukçu, 2022: 76) bakarak artık iyiden iyiye alıştığı “boş zamalar”ından kurtulmanın düşlerini kurmaya başlar.

Şimdi hedef kayalar. (...) Oturup sırtını kayaya dayayacak ve çantandan haplarınla suyunu çıkaracaksın. Tek tek içince ne olacak? Tansiyonun ibresi sıfıra kadar düşecek mi? Bilmiyorsun ama öyle olacağını düşünüyorsun. Artık boş zamanları doldurmak gibi ıstırap verici bir çaban olmayacak, içki içmediğin günleri takvime işlemeceksin, babanın karpitle parçaladığı çürük dişine uzanıp kaybolacaksın. (Kavukçu, 2022: 80)

Enis Cabiç, varoluşsal bir kriz içinde geldiği kasabada bir gün kalıp elli yıl öncesinin izlerini, hatıralarını bulmak ister. Öykünün sonunda gençliğiyle bütünleştiği *Kardeş Kavgası* romanı ve yaşlandığının ifadesi olan tansiyon haplarının hazırladığı sona ilişkin düşüncelerle anlatım tamamlanır. Ucu açık bırakılan bir intihar düşüncesi eşliğinde, boş zamanlarından kurtulacak olan Enis'in hikâyesi *Boş Zamanlar* kitabıyla eş zamanlı bir şekilde biter. Mesleği yazarlık olan ve öykülerin merkezindeki anlatıcı, Cemil Kavukçu'nun yazarlık otoritesini üstlenmişçesine kendi hikâyesiyle birlikte kitabı da sonlandırır. Bu da okurda ister istemez, kendisini kahramanına yazdıran metinlerle karşı karşıya olduğu izlenimi verir. Kitabın bu şekilde sonlandırılmasını hem yazar figürasyonu hem de sıkıntıdan kurtulmak için girilen maceraların kaçınılmaz neticesi açısından değerlendirmek gerekir. Yazar kimliği açısından bakıldığında “hep daha iyiyi isteyen, bu yüzden de hiçbir zaman eksiklik duygusundan kurtulamaya(n)” (Parla, 2012: 42) ve bu çıkmaza girdiği için de iç huzuru bulamayan, eksiklik hissiyle yaşamına son vermeyi düşünen yazarla karşı karşıya kalınmıştır. Öte yandan Enis'in can sıkıntısından kurtulmanın yolu olarak gördüğü ‘geçmişe sığınarak başkalaşma arzusu’ adeta geldiği ilçenin sembolü olan kayalara çarpmıştır. Nihayet Svendsen'in can sıkıntısına dair söylediği, “[s]ıkıntı daima, ister verili bir durumda olsun ister basitçe, dünyada hapsedilmiş olma bilincini içerir. Bu sıkıntıdan kökten biçimde kopup kurtulmak yönündeki her girişim başarısızlığa yazgılıdır” (Akt. Şahin, 2021: 559) düşüncesinin nesnel karşılığı Enis Cabiç'tir. Nitekim Kavukçu'nun yarattığı yazar; arzu ettiği dünyayı kuramamış, yazınsal yaratı yoluyla bile sıkıntıdan kurtulamamış, başarısız, yarım, eksik ve mutsuz bir şekilde hayat karşısında pes etmiştir.

Cemil Kavukçu'nun *Boş Zamanlar*'ındaki karakterlerin çoğunda hikâye uydurmanın itekleyici gücü olan sıkıntı, “Kurbağa” öyküsünün anlatıcısı Ömer için de söz konusudur. Sıkıntı ya taşrada yaşamak zorunda kalıp oranın mükerrer yaşantısından ya da mazisi taşralı olan, kentte de aradığı iç huzuru yakalayamamış, bu nedenle geçmiş günlerin izlerini sürmek üzere yeniden taşraya gelen bireylerde ortaya çıkar. Ömer de tıpkı Enis Cabiç gibi, ikinci kategorideki sıkılanlardandır. Yıllar sonra kasabasına gelir, yerleştiği otelin penceresinden dışarı bakarken aslında baktığı yerin kendi mazisi olduğunu, bunun kendisinde yarattığı ruhsal boşluğu ima ederken geçmişin peşine düşmesine de sıkıntının sebep olduğunu açıkça söyler: “Penceremin başında dikilip uzun süre eski kasabamın yerine kurulmuş kentin ışıklarına baktım. İçimde belli belirsiz bir sıkıntı” (Kavukçu, 2022: 52). Cemil Kavukçu'nun eserlerini kent, taşra ve modernlik perspektifinden inceleyen Demir Hivren'in, kentliler üzerine yaptığı tespit, geçmişe taşraya dayanan kentli bir birey olarak Ömer'in durumunu açıklar: “Kavukçu'nun bilinen sokaklarda kaybolan kentlileri, çıkış yolu olarak gördükleri pencerelerin boşluğa baktığını fark ederken, taşralıları kolları, kanatları kırıldığı için mutsuzdur” (2001: 45). Can sıkıntısının sürüklemesiyle kasabaya geldiği anlaşılın Ömer, neden geldiğini açıklamaya çalışırken bellek ve mekânın hatıra zamanlarına ulaşma yordamlarının başında geldiğini gösterir. Ömer, “Buraya geliş nedenim, bulabilirsem, geçmiş yılların izlerini sürerek gençliğime ve çocukluğuma ait anıları canlandırmak. Canlandırınca ne olacak,

onu da bilmiyorum” (Kavukçu, 2022: 51-52) derken aslında mekânın hafıza ile ilişkisinin ne denli ayrılmaz olduğunu da göstermiş olur. Nitekim Haluk Öner’in ifadesiyle mekân, “kökü geçmişte olan yaşantılarımızı, yani geçmişimizi sıkıştırılmış olarak bir arada tutar. Hiçbir anımızı yaşadığımız mekân olmadan aklımızda tutamayız, yani zihinsel bir süreçtir mekânlar, hafızadır” (2019: 16). Bireyin anıları, düşleri ve düşünceleri için büyük bir birleştirici güç olan mekân, Ömer’in kendini arayışını, geçmişinden izlerin peşine düşmesini anlamlı kılar.

Çocukluk ve ilk gençliğini taşrada geçirmiş bir yazar olarak Cemil Kavukçu’nun, öykülerin merkezine aldığı Enis Cabiç de Ömer de kendisi gibi, çocukluğunu taşrada geçirmiş kentlidir. Kentteki ilişkilerinden, can sıkıntısından, boş zamanların girdabında kısırdöngüye girmiş bir yaşamdan, evinden ve ailesinden ayrılıp eski yaşam alanına (ya da eski yaşam alanına çok benzeyen bir kasabaya) kaçsa da artık oraya da ait olmadığı için istediklerini elde edememiştir. Enis’in ve kısmen Ömer’in hikâyesi, Cemil Kavukçu’nun *Bilinen Bir Sokakta Kaybolmak* kitabındaki “Kovan” öyküsünün sıkıntidan bunalmış kahramanına benzer. “Kovan”da da “içinde bulunduğu ortamdan sıkılıp yalnız kalma hakkını kullanmak isteyen biri, karısını, evini ve yaşadığı kenti bir süre için terk ederek bir tatil kasabasına gider. Öykü kişinin yalnız kalmaya ihtiyacı vardır; çünkü su alan teknesi dibe vurmuştur” (Akt. Demir, 2001: 29).

## 2. Can sıkıntısı, taşra ve dedikodu

Joseph Brodsky, “Can Sıkıntısına Övgü” başlığıyla yayımlanan konuşmasında, “Birden fazla takma isimle -keder, usanç, bıkkınlık, bezginlik, yeknesaklık, hafakan, kayıtsızlık, keyifsizlik, duyumsamazlık, rehavet, uyuşukluk, miskinlik vs.- bilinen can sıkıntısı karmaşık bir olgudur ve büyük ölçüde tekerrürün meyvesidir” (2020: 107) ifadesini kullanır. Kendisini yinelemek dışında bir aksiyonu olmayan “taşra” hayatı tam da Brodsky’nin ifade ettiği döngünün merkezidir. Cemil Kavukçu’nun öykü dünyasının önemli bir karakteristiği olması bir yana, *Boş Zamanlar* kitabının da odağında yer alan taşra-can sıkıntısı ilişkisi metinlerin incelenmesine yönelik böyle bir perspektif oluşturulmasını kaçınılmaz kılar.

Taşradaki gündelik yaşamın birbirini tekrar eden pratikleri içinde yaşayan insanların dedikodudan beslenen ve herkesin kendine göre bir şeyler ekleyerek / eksilterek uydurduğu hikâyelere somut karşılık sağlayan “Fayık ve Diğerleri”, ayrıca “otobiyografik bellek” etkisini yedeğine almasıyla da öne çıkar. ‘N’apıcaz Fayık’, ‘Kurbaga’ ve ‘Amca İhsan’ adlı alt öyküler, mekân ve karakter ortaklığı ile birbirine bağlanırken anlatıcının ve bakış açısının değişmesiyle de bağımsız bir yapı ortaya koyarlar. Öte yandan her üç katmanda göze çarpan birtakım küçük detaylar, Enis Cabiç odaklı diğer öykülerle de bağlantı kurma olanağı verir. Bu bağlanma noktalarının da yazarın otobiyografik gerçekliğiyle ilgisi vardır.

Stefan Zweig’in “Her sanatçı çoğunlukla yaşamadıklarıyla, daima elinden kaçırdıklarıyla yararır” sözünü “Fayık ve Diğerleri” öyküsünün epigrafi olarak kullanan Kavukçu, taşra yaşamının başta tekdüzelikten kaynaklı sıkıntısı ve bundan kurtulmak için dedikodu kabilinden hikâyeler uydurma eğilimi olmak üzere, sözlü kültür unsurlarını, iletişim tarzını, yaşama bakışını kısaca kasaba sosyolojisinin birçok bileşenini kurguya yansıtmıştır. Metnin ilk alt öyküsü ‘N’apıcaz Fayık’ta Çoban Fayık’ın Bursa pavyonlarından birinde çalışan İpek adlı kadına abayı yakması, hayvanlarını satın parasının büyük çoğunluğunu pavyonlarda yemesi ve Amca İhsan’ın (bu kişi

Kavukçu'nun *Bilinen Bir Sokakta Kaybolmak* kitabındaki "Amca İhsan'ın Tarlaları" öyküsünde de geçer) verdiği akılla kasabaya bir pavyon açma macerasını anlatır. Öykünün en dikkat çeken yönlerinden biri anlatıcı tutumu ve anlatım tarzıdır. Hemen sonraki öyküde, 'N'apıcaz Fayık'ta anlatılanların aslında gerçek olmadığı, Amca İhsan'ın uydurmaları olduğunu öğrenen okurla adeta keyifli bir oyun oynayan yazar, olayları üçüncü tekil kişi ağzından anlatırmasına rağmen Amca İhsan'ı yansıtıcı bilinç olarak kullanır. Bununla da kalmayan yazar, anlatıcısına, bütün olayları bir dedikodu üslubuyla anlatır. Yani kasaba halkının bilinç ve algı düzeyiyle eşit bir seviyede tuttuğu anlatıcı, içinde bulunduğu ve aynı zamanda aktardığı toplumla duygudaşlık kuran kolektif bir anlatıcıdır. Evvela metnin tamamında dikkati çeken bir rivayet dili kullanılır. "Amca İhsan'ın dumanlı kafasından çıkmış bu fikir...", "Koyunlardan sonra inekler, mandalar ve çiftlik de elinden gidecekmiş ki, kalacakmış cıscıbil ortada. Bütün bunların nedeni İpek denen o şıllıklı" (...) "eski at ahırını kısa sürede uyduruk bir pavyona dönüşürmüş" (Kavukçu, 2022: 37) gibi kulaktan dolma bilgilere sahip olunduğunu gösteren bir öykü diliyle karşılaşılır. Öte yandan anlatıcının tüm bu olayları başkasından duyduğunu, deyim yerindeyse, başkasının yalancısı olduğunu belirten ifadelerle de rastlanır: "**Derler ki**, Amca İhsan Hafız Cahit'e deposunun pavyona çevrileceğini söylememiş" veya "**Derler ki** Hafız Cahit başından beri oraya pavyon açılacağını biliyormuş" (Kavukçu, 2022: 43-44) tarzındaki cümleler her şeye hâkim bir konumda olması beklenen anlatıcının, bilinçli bir şekilde anlatılan kesimle kendisini paralelize ettiğini, olaylara içeriden bakıp duyular üzerinden aktardığını düşündürür. Öykünün sonunda İpek'in "belalısı" tarafından öldürüldüğünü öğrenen Çoban Fayık'ın pavyonunu yaktığı bilgisi verilirken hem rivayet hem de dedikodu tonu iyiden iyiye anlatıma hâkim kılınır:

Fayık başını kaldırıp bir süre renkli ışıkları yanıp sönen İpek tabelasına bakmış. Sonra belinden silahını çekip bütün şarjörü boşaltmış, ışıklar patlayarak sönmüş. Aynı adımlarla içeri girip sahneye doğru yürümüş. Çakmağını çıkarıp kırmızı kadife perdeyi tutuşturmuş.

**Derler ki**, o yangından sonra Fayık bir daha iflah olmamış. (Kavukçu, 2022: 50)

'Kurbağa' başlığı taşıyan ikinci alt öyküde ise ilk öykünün yan karakterlerinden biri olan trompetçi Muzaffer odağa alınır. Trompet çalarken yanakları şiştiği için kurbağaya benzetilir ve bu onun lakabı olarak kalır (Sözlü kültürde resmî isimden daha yaygın olan lakap bu öykülerde Çakal Nazmi, Yanarış Salih, Çoban Fayık, Vitesçi gibi kişilerin yanı sıra Kerhane Palas örneğinde olduğu gibi mekânlara da verilir). Öykü, kasabadan yıllar önce ayrılan, geçmişin izlerini sürmek için geri dönen, önceki ve sonraki öykülerde isimleri geçen ressamlık heveslisi gençleri (Cemil, Enis, Sülo ve Çakal Nazmi) tanıyan Ömer'in bakış açısından anlatılır. Kurbağa'ya (Muzaffer) odaklanmış gibi görünse de öykü aslında bir öncekinde odağa alınan Fayık'ın pavyonunun ortaya çıkışı, işleyişi, çalışanları ve kapanışı hakkında okunanların gerçek olmadığı, hepsinin Amca İhsan'ın uydurması olduğunu ele verirken, pavyonun macerasını bu kez farklı karakterlere hikâye ettirir. Ama bunların da önemli bir kısmı, okurun güveni sarsıldığı için dedikodu mu değil mi şüphesi uyandırır. Ömer, rastladığı Kurbağa Muzaffer'le birlikte, zamanın dönüştürücü gücüne meydan okurcasına yıllardır yaptığı bisiklet tamirciliğine devam eden, "can sıkıntısından, yeri yurdu belli olsun diye" (Kavukçu, 2022: 54) evi-dükkan müteahhide vermeyen Mesut'tan pavyon işinin aslını öğrenir. Burada konuşulardan anlaşılan, 'N'apıcaz Fayık'ta geçen tüm hadiselerin Amca İhsan'ın uydurması olduğudur. "Amca İhsan'dan çıkmıştır" dedi Mesut, "bütün hikâyeleri uyduran o.

Birine taktıysa hemen uydurduğu bir hikâyenin içine oturtuveriyor” (Kavukçu, 2022: 57). Önceki öyküde duygudaş ve katılımcı anlatıcının olayları bir söylenti kabilinden aktardığı, kulaktan kulağa, her anlatanın değişiklikler yaparak ötekine söylediği ve dedikodunun süresi uzadıkça işin aslından büsbütün kopulduğu gerçeği ‘Kurbağa’ öyküsünde ortaya çıkar. Gerçekte neler olup bittiği, iki öykünün de yan karakteri olan Amca İhsan’ın kendisiyle aynı adı taşıyan öyküde anlattıklarından sonra anlaşılır.

Taşra ilişkilerinin boşluktan ve tekdüzelikten kaynaklı sıkıntısını gidermenin, bu yinelenen hayatı değiştirmenin en önemli yollarından biri olan hikâye uydurma eğilimi burada net bir biçimde görülür. Bu hikâyeler tam da dedikodunun mahiyetine uygundur. Kasaba sıklığından sıyrılmanın önemli aparatlarından biri hem sosyalleştiren hem de cemiyet içinde kendini dinleten, yerine ve dedikodunun konusuna göre konum sahibi yapan “dedikodu”dur. Amca İhsan’dan yayılan dedikodunun yıllar sonra bile Ömer aracılığıyla hâlâ konuşulması, uydurulan hikâyenin yaygın etkisiyle ilgilidir. Dedikodunun kimyasına ilişkin aşağıdaki alıntı, taşra sıkıntısının giderilmesi için ne denli önem arz ettiğini açıklar niteliktedir:

Dedikodunun sosyalleştirici işlevinin olduğu iddia edilmiştir. Buna göre dedikoducular belli bir öykü (üçüncü şahıslara dair) etrafında toplanırlar ve sosyal bağlarını kuvvetlendirirler. Dedikodunun doğru olması bunda ikincildir. Dedikodunun haz verici doğası onu bir çeşit eğlence aracı da yapar. Her ne kadar önemsiz ya da epistemik değeri düşük görünse de hayatta kalmak ve sosyal ilişkileri düzenlemek için dedikodudan gelen bilgi elzemdir. (...) Kişi ayrıca dedikodu sayesinde kurduğu ilişkiler ile kendi itibarını ve değerini artırabilir. Bunun oldukça dolaylı, risksiz ve güvenli yolu dedikodudur. (Çolak, 2020: 14)

Taşra kasabasında dedikodunun ötesine geçmeyen hikâye uydurma eyleminin yaygın olmasının yazarın tecrübesiyle de ilgisi vardır. “Eski ismi Angelocama olan İnegöl’ün duvarlarını aşamamak ve hayatın tekdüzeliğine alışmış insanların benzemek Cemil Kavukçu’nun en büyük korkusudur” (Okay, 2020: 15). Yazarın diğer eserlerinde göze çarpan “yakınlarının ya da yakından tanıdığı kişilerin yaşamından kesitler sunma” (Okay, 2020: 15-16) eğilimi, Fayık ve pavyonunun etrafında örülen öykü için de söz konusudur. Kavukçu’nun bu öykülere yansıttığı taşra yaşamının doğurduğu can sıkıntısı, Mihail Bakhtin’in, Falubert’in *Madam Bovary*’sine dair değerlendirmesini akla getirir:

Bu tür kasabalar gündelik döngüsel zamanın mahalleridir. Burada hiçbir olaya rastlanmaz, yalnızca kendilerini sürekli yineleyen “etkinlikler” bulunmaktadır. Zaman burada, ilerlemekte olan hiçbir devrim barındırmaz; bunun yerine dar devirlerle ilerler: günün, haftanın, ayın, bir kişinin yaşamının devri. Bir gün, bir gündür yalnızca, bir yıl bir yıldır, bir yaşam bir yaşamdır. Her gün durmadan, aynı etkinlikler döngüsü yinelenir, aynı konuşma konuları, aynı sözcükler vb. Bu tip bir zamanda insanlar yer, içer, uyur, karıları, metresleri (sıradan ilişkileri) olur, küçük entrikalar çevirir, dükkânlarda veya bürolarında oturur, kâğıt oynar, dedikodu yaparlar (2001: 321-322).

‘Kurbağa’ öyküsünde Muzaffer ve Mesut’la geçmiş günleri konuşan Ömer’e aktarılanlar, tam da yukarıda sözü edildiği gibi, taşrada geçici bir süreliğine de olsa aksiyon yaşamasının arkasında dedikodunun olduğunu gösterir. Taşra “boş”luğu içinde sıkıntıdan dedikodu üreten Amca İhsan’ın başlattığı furyanın kısa sürede kasabada yayıldığı da yine Mesut ve Muzaffer’den öğrenilir. “Onun anlattıklarına akıl sır ermezdi. Sonra moda oldu, pavyona gitmek değil, sokağından geçmeyenler bile hikâyeler uydurmaya başladı. Yıllarca sürdü bu” (Kavukçu, 2022: 59).



Herkesin birbirini tanıdığı, kolektif özne olmanın kaçınılmazlığını barındıran, bu yüzden bireyleşmeye izin vermeyen taşra sosyolojisi içindeki Ömer, kent yaşamını soluduğu için bireyleşen ama kolektif maziye arayan, sıkılmış, bunalmış ve mutsuz biridir. Bu psikolojiyle eskiden bir kasaba olan memleketini ziyarete gelen Ömer’e pavyon hikâyesinin aslını anlatan Muzaffer’in Amca İhsan için söylediği “her gece köşe başındaki elektrik direğinin altında hafif kamburu çıkmış, sigara içen bir mobeseydi” (Kavukçu, 2022: 57) sözleri, bir sonraki alt öykü olan ‘Amca İhsan’ın başlangıç cümlesi olacaktır.

‘Amca İhsan’da anlatıcı, bu kez bütün bu dedikoduyu yayan, hikâyesini uyduran Amca İhsan’dır. Önceki öyküde konumlandığı yerden pavyonu izleyen Amca İhsan kendi hikâyesine “Köşedeki sokak lambasının direğine omzumu yaslamış sigara içiyorum” (Kavukçu, 2022: 61) diye başlar. Pavyonun güvenliğinden sorumlu Bahtiyar’ın kendisine bir derdi olup olmadığını sorması üzerine verdiği “Ne derdim olacak ki, can sıkıntısı” (Kavukçu, 2022: 61) cevabı, Amca İhsan’ın neden hikâyeler uydurduğu sorusunun da cevabıdır. Fayık’ın pavyonuna bir kez bile adım atmayan Amca İhsan, Bahtiyar’a, sıkıntısına sebep olarak bir hafta önce annesinin öldüğü yalanını söylemeyi düşünür. Fakat bunu daha önce birkaç kez yaptığı için bir yandan da tedirginlik duymaktadır. Bahtiyar’ın “bir insanın annesi kaç kere ölür?” diye sormasından ne kadar çekinse de bunun için de uydurulacak hikâye hazırdır. “Bak moruk, derim, hani bazen rüyamızda sevdiğimizimizi öldüğünü görürüz ya, ömürleri uzarmış. Ben de bu hikâyeleri annemin ömrünü uzatmak için anlatıyorum” (Kavukçu, 2022: 62). Oysa Amca İhsan’ın annesi gerçekten ölmüştür. “Pavyona gitmişliğim yok” diyen anlatıcının yaydığı tüm hikâye, o gece Bahtiyar’ın müsaadesiyle kısa süreliğine pavyona girip orada yaptığı gözlemlere dayanır. Okurun önceki iki hikâyede öğrendiklerinin uydurma olduğunu itiraf eden Amca İhsan; bir önceki ‘Kurbağa’ öyküsünde İpek diye birinin olmadığı, ‘N’apıcaz Fayık’ta da İpek’in belalı tarafından öldürüldüğü bilgisini de yalanlar. Zira pavyona girdiği akşam İpek sahneye çıkmıştır. Kısacası taşra kasabasında yaşanan bir olayı herkes nasıl ki kendi penceresinden yeniden kurgulayarak anlatıyorsa dedikodunun merkezinde yer aldığı söylenen Amca İhsan da işin aslını aynı yolla aktarır. Pavyon hikâyesinin aslını Amca İhsan’dan öğrendiğini düşünen okur, ister istemez bu öykünün anlatıcısına da kuşkuyla yaklaşır. Bunca olayı kurgulayan, dedikoduyu yayan ve her türlü hikâyeyi “uydurma” anlatıcının bu öyküde anlattıklarının da bir uydurma ve dedikodu olabileceği şüphesi uyanır. Fakat her ne şekilde olursa olsun ortaya koyulan bu katmanlı öykünün ilk alt hikâyesi ‘N’apıcaz Fayık’ta olanları, yazarın / anlatıcının kulağına Amca İhsan fısıldamış olduğu izlenimi edinilir. Başka bir deyişle, yazar, duygudaş ve kolektif bilince sahip anlatıcısı aracılığıyla adeta “taşra dedikodusuna” ortak olmuştur. Bu noktada Amca İhsan’ın taşrada dedikodunun işlevselliğini, daha doğrusu etkisini ortaya koyan temsili bir değer taşıdığı söylenebilir. Amca İhsan’ın öykü evrenindeki kişilerdeki yeriyse dedikodunun taşradaki konumu paraleldir.

## Sonuç

Yazın yaşamına romanla başlamış olmasına rağmen adını daha çok öyküleriyle duyuran Cemil Kavukçu, *Boş Zamanlar*’da mutsuz, bunalmış, canı sıkılan kişilerin bu ruh hâlinde kurtulmak için girdikleri arayışları odağa almıştır. Kavukçu’nun deneyimlediği taşra yaşantısını ince detaylarıyla aktardığı öykülerde, otobiyografik bellekten, özellikle yazar gerçekliğinden



yararlanılmıştır. *Boş Zamanlar*'ın, anlatıcısı çocuk olan ilk iki öyküsünde yazar, mazinin ve taşrada geçirdiği çocukluk günlerinin özlemine yansırken, tanıklık ettiği taşra yoksulluğunu / yoksunluğunu kurgunun önemli bir bileşeni olarak işlevsel kılmıştır. Kitapta yer alan öykülerin hemen hepsinde dikkati çeken unsurlardan biri de can sıkıntısının hem kentli hem de taşradaki bireylerde öne çıkarılmasıdır. Bu can sıkıntısı, taşra mazisi olan kentli bireylerde yazar figürasyonu; taşrada ise yaşadığı yerde sıkışmış sıradan insanlar aracılığıyla kurguda yer alır. Öykülerde anlatılan bireylerin can sıkıntısından kurtulmak için başvurdukları en önemli eylem, birbirini tekrar eden zamanlara farklı bir hava katmak ve monotonluktan kurtulmak için hikâye uydurmaktır. Kavukçu bunu yaparken, kendi gerçekliğinden belirgin izler taşıyan kurgusal yazarlar aracılığıyla benlik inşasını, yazı ve yaratım sürecinde yaşadığı sıkıntıları ve bunları aşma çabalarının da şifrelerini verir. Birbirine bağlı öykülerin odağına alınan yazarın boş zaman ve can sıkıntısı sarmalından kurtulma çabası, modern dönemin mutsuz, bunalmış, kaçmak ve en çok da geçmişine sığınmak isteyen aydın ve yazarlarının ruh hâlini de yansıtır.

Öte yandan Cemil Kavukçu, *Boş Zamanlar*'daki öykülerin genelinde görüldüğü üzere, taşra kasabasında, mükerrer bir hayatın girdabında kalmış kolektif öznelere benzer bir şekilde “can sıkıntısı”yla nasıl başa çıktıklarını anlatır. Yazar çok iyi bildiği taşra ilişkilerini, iletişim biçimlerini, jargonu, argoyu ve elbette ki dedikoduyu hem içerik hem anlatım tarzı hem de öyküleme tekniğine yansıtmıştır. Durağan bir yaşam içinde insanların can sıkıntısından kurtulmak için hikâye uydurmasını, dedikodu mahiyetindeki bilgilerin taşra sosyolojisi içinde ne denli etki uyandırdığını ortaya koyarken kimi zaman (“N’apcaz Fayık”ta olduğu gibi) anlatıcısını anlatılan toplum kesimiyle aynı bilinç düzeyine indirmiş, bakış açısını ve anlatım tutumunu kasaba jargonuyla ortaya koymuştur. Böylece kolektif hüviyete sahip duygudaş bir anlatıcı yaratarak anlatan, anlatılan, anlatım tarzı ve üslubu bütünleştirmiş, içerik ve tekniği özdeşleştirmiştir.

*Boş Zamanlar*'da yer alan, biri üç alt katmandan oluşmak üzere, altı öyküde Kavukçu, bir yandan anlatıcıların farklı olmasıyla ayrışan ama bir yandan da mekân, yan karakterler veya anlatılan hikâyenin ortak olmasından dolayı birbirine bağlanan bütünlüklü bir yapı oluşturmuştur. Cemil Kavukçu, kentli veya taşralı insanların can sıkıntılarını gidermek üzere hikâyeler yazma / anlatma / uydurma üzerine inşa ettiği öykülerde, yazar figürasyonunu da odağa alarak farklı bir okumaya olanak vermiştir. Okur, Kavukçu'nun *Boş Zamanlar*'daki öykülerinde, bir yandan kentli kimliğiyle yalnız ve mutsuz yazarın yazınsal yaratım yoluyla, diğer yandan taşra kasabasında sıkılanların dedikodunun ötesine geçmeyen hikâyeler uydurarak “boş zamanlar”ını doldurduğuna tanık olur.

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

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

**Contribution rates of authors to the article:** The authors in this article contributed to the 100% level of preparation of the study, data collection, and interpretation of the results and writing of the article.

**Yazarların makaleye katkı oranları:** Bu makaledeki yazarlar %100 düzeyinde çalışmanın hazırlanması, veri toplanması, sonuçların yorumlanması ve makalenin yazılması aşamalarına katkı sağlamıştır.

**Ethics committee approval:** The present study does not require any ethics committee approval.

**Etik komite onayı:** Çalışmada etik kurul iznine gerek yoktur.

**Financial support:** The study received no financial support from any institution or project.

**Finansal destek:** Çalışmada finansal destek alınmamıştır.

**Conflict of Interest:** The author declares no conflict of interest.

**Çıkar çatışması:** Çalışmada potansiyel çıkar çatışması bulunmamaktadır.

## Kaynakça

- Bakhtin, M. (2001). *Karnavaldan romana*. 1. Baskı, Ayrıntı.
- Brodsky, J. (2019 Aralık-2020 Ocak). Can sıkıntısına övgü (E. Ağanoğlu, Çev.) *Notos*, 79, 107-111.
- Çolak, B. (2020, Ocak-Şubat). Dedikodunun evrimsel temelleri. *Psikeart*, 67, 13-17.
- Demir, H. (2001). *Cemil Kavukçu öykücülüğünde kent, taşra ve modernlik* [Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi] Bilkent Üniversitesi Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Eliuz, Ü. (2019). Cemil Kavukçu. <https://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/kavukcu-cemil>
- Karakoçan, M. (2007). *Cemil Kavukçu'nun hikâyelerinde yapı ve tema incelemesi* [Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi] Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Kavukçu, C. (2022). *Boş zamanlar*. Can.
- Kavukçu, C. (2017). Bir hayat bir hikâye. <https://www.youtube.com/watch?v=valZB3lhYg>
- Okay, H. (2020). *Cemil Kavukçu-insan ve eser*. [Yayımlanmamış doktora tezi] Dicle Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Öner, H. (2019). *Bir dünya cenneti: Kadıköy ve edebiyatımız*. Gece Kitaplığı.
- Özer, S. (1999). Ulusal karakterin belirlenmesi üzerine öyküler: Cemil Kavukçu taşrası", *Adam Öykü*, 22, Mayıs-Haziran, 100.
- Parla, J. (2012). *Yazar ve başkalaşım*. 2. Baskı, İletişim.
- Şahin, B. (2021). Yusuf Atılgan'ın romanlarında can sıkıntısı. *Söylem Filoloji Dergisi*, 6 (3), 555-564.
- Şayak, G. (2011). *Cemil Kavukçu'nun öykülerinde insan* [Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi] Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Tosun, H. (2023). Boş Zamanlar: Anlatıcı ustalığı. <https://www.literaedebyat.com/post/bos-zamanlar-cemil-kavukcu-inceleme>
- Uğur, E. (2018). *Can sıkıntısının ve ödülün yaratıcılık üzerine etkisi* [Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi] Abant İzzet Baysal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.



Bu eser Creative Commons Atıf 4.0 Uluslararası Lisansı ile lisanslanmıştır.

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



# Türk Kılıç Dansları\*

## Turkish Sword Dances

**Erhan Solmaz\*\***

**Muharrem Feratan\*\*\***

### Öz

Dünya üzerindeki tüm kültürlerde halk dansları çeşitli şekillerde sınıflandırılmıştır. Bu sınıflandırmalarda savaş konulu danslar özel bir yer tutar. Bu dansları özel kılan ise ait olduğu toplumun birlik-beraberlik duygusunu güçlendiren güçlü bir araç olmasıdır. Örneğin bir toplumun hafızasında yer etmiş bir kahramanın davranışı veya bir savaşın anısının o toplumun bütün bireylerini şekillendirdiği görülmüştür. Savaş dansları içerisinde yer alan silahlı danslardan kılıçlı olanlar dünyadaki birçok kültürde kahramanlık sembolü olarak görülmektedir. Kılıcın etkisinin doğrudan bilek gücüne dayanması nedeniyle kılıçla yapılan danslar ilk çağlardan beri yiğitlik, mertlik göstergesi olarak icra edilmiştir. Yüzyıllar boyunca birçok

Geliş Tarihi (Received): 20.12.2022 - Kabul Tarihi (Accepted):01-7-2023

\* Bu makale, Erhan Solmaz danışmanlığında Muharrem Feratan tarafından hazırlanan ‘Anadolu Sahası Türk Halk Danslarında Hayvan Sembolizmi’ adlı doktora tezi kapsamında hazırlanmıştır. / This article has been prepared within the scope of the doctoral thesis named ‘Animal Symbolism in Anatolian Field Turkish Folk Dances Roles’ prepared by Muharrem Feratan under the supervision of Erhan Solmaz.

\*\* Doç. Dr. Uşak Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Çağdaş Türk Lehçeleri ve Edebiyatları Bölümü/ Uşak University Faculty of Arts and Sciences Department of Contemporary Turkish Dialects and Literatures.erhan.solmaz@usak.edu.tr. ORCID 0000-0003-4842-4614.

\*\*\*Doktora öğrencisi / PhD student. mferatan@gmail.com.tr ORCID 0000-0002-8523-0088.

toplumun geleneksel halk danslarının içerisinde yer alan savaş dansları arasında en yaygın olan kılıç dansları, bazen tek kişi tarafından solo olarak, bazen iki kişi arasında karşılıklı olarak, bazen de kalabalık bir dansçı grubu tarafından karşılıklı olarak veya daire şeklinde icra edilirler. Antik Anadolu uygarlıklarında da görülen kılıç dansları Avrupa kılıç danslarının kökenini oluşturması açısından önem taşımaktadır. Çünkü bu tür danslar Hititlerden Friglere, Lidyalılardan Helenistik dönem ve Bizans uygarlığına kadar birçok kültürde karşımıza çıkmaktadır. Türklerin Anadolu'ya yerleşmesiyle beraberlerindeki "Bozkır" kültürünün Akdeniz ve Mezopotamya kültürleri ile harmanlanmasıyla oluşan günümüz Anadolu Türk kültüründe de kılıçlı dansların varlığı görülmektedir. Çalışmanın amacı, günümüz Anadolu'sunda görülen kılıçlı dansların neler olduğunu ve bu dansların Anadolu sahasında nasıl bir dağılım gösterdiğini ortaya koymaktır. Bu amaç doğrultusunda çalışma, kılıç genel adı altında kama, pala, yatağan, hançer ve bıçak gibi kesici silahları kapsamakta ve Anadolu sahası ile sınırlandırılmaktadır. Yöntem olarak da konu ile ilgili yazılı ve görsel materyallerin incelenerek çözümlenmesini içeren doküman analizi tekniği kullanılmıştır. Ayrıca danslara ait görüntüleri kare kod (QR kod) sistemiyle çalışmamıza ekleyerek bu dansların benzer özellikleri ve farklılıkları tartışılmıştır.

**Anahtar sözcükler:** *Anadolu, kılıç, dans, savaş, halkbilimi*

### **Abstract**

Folk dances have been classified in various ways in all cultures around the world. War-themed dances occupy a special place in these classifications. The factor that makes war dances special is that they are a powerful tool that holds the spirit of the society they belong to and strengthens the sense of unity. For example, it has been seen that the stance of a hero or the memory of war, which is ingrained in the memory of a society, shapes the stance of all members of that society. Sword dances, one of the armed dances included in war dances, are seen as a symbol of heroism in many cultures around the world. Since that the effect of the sword is directly based on the power of the wrist, the dances performed with the sword have deeply affected the audience as a sign of bravery and valor since ancient times. Sword dances, which are the most common type of war dances, are sometimes performed solo by one person, sometimes by two people, and sometimes by a large group of dancers in opposing lines or in a circle. Sword dances, which are also seen in ancient Anatolian civilizations, are important in terms of forming the origin of European sword dances. Because such dances appear in many cultures ranging from the Hittites to the Phrygians, the Lydians to the Hellenistic period, and the Byzantine civilization. The presence of sword dances is also seen in today's Anatolian Turkish culture, which was formed by the combination of the "Steppe" culture, which the Turks brought with them after the conquest of Anatolia, with the Mediterranean and Mesopotamian cultures. The main purpose of the study is to reveal what the sword dances seen in today's Anatolia are and how they are distributed throughout Anatolia. In line with this purpose, in this study, sharp weapons such as wedges, machetes, yams, daggers and knives are explained under

the heading of swords in a way that limits them to Anatolian geography. In the study, the document analysis technique, which includes the analysis and analysis of written and visual materials related to the subject, was used. In addition, the images of the related dances were included in the study with the QR code system and the similar features and differences of these dances were discussed separately.

**Keywords:** *Anatolia, sword, dance, war, folklore*

### **Extended summary**

Turkish folk dances, which have an significant place in Turkish culture, are being performed in a wide geography from Central Asia to Anatolia and the Balkans. Turks, who have a nomadic lifestyle, have created a dynamic culture by combining the cultural characteristics they brought with them with the cultures of the geographies they settled in. Turkish folk dances in Anatolia are a dynamic cultural heritage that carries the cultural roots of both Central Asia and Anatolia. In general, war-themed dances have a special position in the traditional dances of all cultures around the world. What makes these dances unique is that they are a powerful instrument that keeps the community together and fosters unity. For instance, it has been observed that the attitude of a strong warrior living in the memory of a society affects and shapes all members of that community. War dances, which can be regarded as the dramatization of this warrior attitude, can be considered as one of the tools that ensure social unity. War dances, including dances with swords, are seen as symbols of heroism in many cultures around the world. Because the effect of the sword is directly based on the strength of the wrist, sword dances have symbolized courage and bravery since ancient times. Anatolia, which is also defined as a geography of dance, is one of the first geographies where sword dances are seen. Ancient sources and writings trace the origin of these dances to the Hittite, Phrygian, Lydian and Byzantine civilizations that took root in Anatolia. Anatolia, which has been a Turkic homeland for the last thousand years, has been integrated into the Turkic world with its local cultural and art elements. The sword dances that exist in Anatolia have also fused very easily with the Turkish cultural heritage. Because in the cultural life of the Turks in Central Asia, the sword was a sacred element and was used in dances performed at feasts and celebrations. Sword dances, one of the war-themed dances in Turkish folk dances, are found in many regions of Anatolia. Even though the cultural characteristics and performances of these dances have changed and transformed over thousands of years, the dances have survived to the present day. In addition to academic studies on the sword dances of other cultures, the scarcity of studies on Turkish sword dances has led to the necessity of researching these dances. Therefore, this study focuses on war-themed Turkish folk dances performed under the general name of sword and aims to share the technical characteristics and meanings of these dances with the academic community. In the first section of the study, the basic terms related to the subject are explained. The first of these terms is the sword, which is the most significant element of these dances. In this section, the etymological meaning, types and parts of the sword are explained. In addition, general information about the shield used with the sword is also given. Because the shield is another major defense

weapon used with the sword in sword dances. Another of the basic terms explained in this chapter is the dancing. General definitions about the term dance, its origin, folk dances and sword dances are given. In the next section, sword dances in the Anatolian dance tradition are discussed. Here, a general overview of the sword dances of the ancient periods of Anatolia, such as the Phrygians, Hittites and Hellenistic period, as well as the Byzantine, Seljuk and Ottoman periods, is given. The last section presents information about the sword dances seen in Anatolia today. In this section, the information is given about the dances called Kılıç Kalkan, Şur-u Mertal, Fasıl, Köroğlu Barı, Köroğlu oyunu, Hancer Barı, Bıçak Horonu, Seğmen/Seymen Zeybeği, Seğmen/Seymen Sekmesi, which are seen in various regions of Anatolia. As a result, it has been determined that 9 different sword dances are still widely performed in Anatolia and that the dance called Köroğlu oyunu is performed in all regions of Anatolia. In addition, a map showing the distribution of Turkish sword dances in Anatolia was created with this study. Thus, for the first time, a detailed academic study on Turkish sword dances has been conducted. In this current study, which is limited to the Anatolian region, a document analysis including the analysis of written and visual materials related to Turkish sword dances was carried out. For this study, printed sources such as books, journals, academic theses, yearbooks, encyclopedias and dictionaries were used. Internet sources were also used as visual sources. In addition, the visuals collected from internet sources were added to this study with the QR code system to give a clearer idea about the study.

## **Giriş**

Türk halk dansları Orta Asya'dan Anadolu'ya oradan da Balkanlar'a kadar geniş bir coğrafyada icra edilmektedir. Konargöçer bir yaşam tarzı süren Türkler, beraberlerinde getirdikleri kültürel özellikleri yerleştikleri coğrafyaların kültürleri ile harmanlayarak dinamik bir kültür oluşturmuşlardır. Nitekim Anadolu sahasında görülen Türk halk dansları da bu dinamik kültürün bir ürünü olarak hem Orta Asya hem de Anadolu'nun izlerini taşıyan bir kültürel mirastır.

Genel anlamda dünyadaki tüm kültürlerde halk dansları ile ilgili yapılan sınıflandırmalarda savaş konulu danslar özel bir yer tutar. Bu dansları özel kılan ise toplumu bir arada tutan ve birlikteliği güçlendiren güçlü bir araç olmasıdır. Örneğin bir toplumun hafızasında yaşayan güçlü bir savaşçının, kahramanın olaylara karşı tavrı veya bir savaşın anısı o toplumun bütün bireylerini şekillendirdiği görülmüştür. Bu savaşın veya savaşçının tavrının ritüelik hareketlerle canlandırılması olarak kabul edilebilecek savaş dansları, toplumsal birlikteliği sağlayan önemli araçlardan biridir.

Savaş dansları içerisinde yer alan silahlı danslardan kılıç ile icra edilenler dünyadaki birçok kültürde kahramanlık sembolü olarak görülmektedir. Kılıcın etkisinin doğrudan bilek gücüne dayanması bunun da insan vücudu ile ilişkili olması nedeniyle kılıçla yapılan danslar ilk çağlardan beri yiğitlik ve mertlik göstergesi olarak icra edilmektedir.

Türk halk dansları içerisinde yer alan savaş temalı danslardan olan kılıçlı danslar Anadolu'nun birçok yöresinde karşımıza çıkar. Bu dansların kültürel özellikleri ve icra şe-

killeri binlerce yıldır değişim ve dönüşüme uğrasa da danslar günümüze kadar ulaşmıştır. Diğer kültürlerin kendi kılıçlı dansları ile ilgili yaptıkları akademik çalışmalar\* yanında Türk kılıçlı dansları hakkında yapılan çalışmaların az hatta hiç olmaması bu dansları araştırma gerekliliğini doğurmuştur.

Bu nedenle çalışma; kılıç genel adı altında kama, pala, yatağan, hançer ve bıçak gibi kesici silahlar eşliğinde icra edilen savaş konulu Türk halk danslarını kapsamakta ve bu dansların teknik özelliklerini ve anlamlarını akademik camiayla paylaşmayı amaçlamaktadır.

Anadolu sahası ile sınırlandırılan bu çalışmada, kılıçla yapılan Türk danslarıyla ilgili yazılı ve görsel materyallerin incelenerek çözümlenmesini içeren bir doküman analizi yapılmıştır. Ayrıca konuya dair daha iyi fikir verebilmesi için dansların görüntüleri Kare kod (QR kod) sistemi ile çalışmaya eklenmiştir.

## 1. Kılıç

Türkçe sözlüklerde kılıç, “uzun, düz veya eğri, ucu sivri, bir veya her iki yüzü keskin, kın içinde bele takılan, çelikten silah” olarak tanımlanmaktadır (Gülensoy, 2007: 508). Eski Türkçede “yapmak, yaratmak” anlamına gelen “kıl-” sözcüğünden türemiştir. Fiilin asıl anlamı “işlemek, demirci işliğinde çalışmak” anlamlarına gelir (Nişanyan Etimolojik Sözlüğü). Anadolu ağızlarında kimi zaman “kılınç” şeklinde de ifade edilir.

Türk kültürünün önemli kaynaklardan biri olan ve 9.yüzyılda kalem alındığı düşünülen “Irg Bitig”de “altun kurugsakımın kılıcın kesipen... (altın kursağımı kılıçla kesip,)” (Ercilasun, 2004: 239) şeklinde yer alan kılıç ifadesi, kelimenin bizlere tarihin eski dönemlerinden itibaren kullanıldığı izlenimini yaratmaktadır.

Eski Türkçe sözlüklerden biri olan Şemseddin Sami'nin “Kâmûs-ı Türkî” adlı eserinde ise kılıç, “Eslîha-i carihadan en maruf silah ki, eğrice veya düz olup envâ-ı kesiresi vardır ve kınında olduğu halde kayışla bile takılır” (Gündoğdu vd, 2011: 834) diye tanımlanır.

Arkeolojide kılıç, 40 santimetreden uzun olan kesici silâhlara denir. Kılıçlar ikiye ayrılır. Bunlar; her iki tarafı da keskin olan düz kılıçlar ve sadece tek tarafı keskin olan eğri kılıçlardır. Eğri kılıçlar da kendi içinde boyutlarına göre “pala” ve “yatağan” olarak ikiye ayrılırlar. Kılıcın tutulan yerine “kabza”, keskin kısmına “namlu” ve kabza ile namlu arasında yer alan kısmına ise “balçak” adı verilir. Kılıç genellikle kın adı verilen bir kılıf içinde muhafaza edilerek bir kayışla veya kemerle bele ya da omuza asılır (Eralp, 1993: 57- 63).

Türkler genellikle eğri kılıçlar kullanmışlardır. Bu nedenle eğri kılıç tüm dünya da “Türk kılıcı” olarak bilinir (Roux, 2004:132). Türklerin aynı zamanda hafif kılıçları kullanmada gösterdikleri maharet Avrupalılar tarafından kendilerinden övgüyle bahsedilmesine vesile olmuştur. (Pakalın, 1993: 257-258).

Ateşli silahların icadından sonraki dönemde kılıçlar bir süre kullanılmaya devam edilmiştir. Nitekim 17. Yüzyılın sonlarına kadar Türkler katıldıkları savaşlarda bu silahı kullanmışlardır. 18. yüzyıldan itibaren ise kılıç, orduda rütbe gösteren sembolik bir aksesuar olmuş ve bir tören silahı olarak kullanılmaya başlanmıştır (Eralp, 1993: 64).



## 2. Kalkan

Kalkan, teke tek veya toplu çarpışmalarda, düşmanın vurucu, ezici, kesici ve delici silah darbelerinden korunmak için tek elle kullanılan eski bir savunma silahıdır. Genel olarak deriden ve çeşitli madenlerden yapılan kalkan; köşegen, dikdörtgen veya yuvarlak olmak üzere birbirinden çeşitli formlara sahiptir (Sarioğlu ve Özdemir, 2013: 89).

Kalkanlar yapıldıkları malzemeye ve şekillerine göre beşe ayrılırlar. Demirden yapılan kalkanlar “hacefe”, çelikten dövülmüş ve yuvarlak olan kalkanlar “yaleb”, bir sepet üzerine deri gerilerek yapılanlara “dereka” veya “matrak”, orta kısmı şişkin olan kalkanlara ise “kubbeli” adı verilmiştir (Çoruhlu, 1990: 19).

Bir savaş veya kavganın insan bedeninin tamamı tehlikeye açık olsa da aslında en kritik noktaları baş, ense, göğüs ve sırt bölgesidir. Bütün bedeni korumak için her tarafta kullanılan kalkan, uzun yıllar boyunca savaşlarda kullanılmıştır. Kalkanlar tüm dayanıklılığına rağmen bazen güç ve kuvvet şiddeti karşısında parçalanıp dağılmışlardır. Bu nedenle toplumlar kalkan, miğfer ve zırhlarını daha dayanıklı yapmak amacıyla bunları sihir ve büyü ifade eden işaretlerle veya dinsel sembol ve yazılarla bezeyerek güçlendirmeye çalışmışlardır (Eralp, 1993: 149).

## 3. Dans

Dans ile ilgili alanda birçok tanım yapılmış olmasına rağmen en genel anlamda dans; bir amaç doğrultusunda herhangi bir duygu veya konunun, bir düzen içerisinde ve ritmik beden hareketleri aracılığı ile anlatımıdır (Emiroğlu, 2003: 15) diye tanımlayabiliriz.

Dans, ilkel dönemlerdeki büyü ve tapınmayla ilişkili olan her çağda ve coğrafyada, duyguların insan bedeni aracılığıyla çalgılı veya çalgısız müzik eşliğinde ritmik hareketlerle anlatılması olarak tanımlanır (Eroğlu, 2010: 20). Bunun yanında modern dansın öncüsü A. Isadora Duncan da dansı bir dini unsur olarak görüp eski inanç ritüellerinde dansın bir tür dua olduğunu kabul eder (Fenmen, 1986: 50).

İnsanlığın medenileşme sürecinde dansın önemli bir yeri vardır. Çünkü insanlar iletişim kurmak için ilk araç olarak beden dilini kullanmışlardır. Zaman içerisinde bu dil aracılığıyla duygu ve ruhsal gerilimlerini devinime dönüştürerek dansı meydana getirmişlerdir. Dans aracılığıyla da ruhsal bir rahatlama yaşamışlardır. Önceleri bireysel ve gündelik bir ihtiyaçtan doğan dans, daha sonraları toplumsal ve dini bir karaktere dönüşmüştür (Örnek, 1995: 181).

Ancak tarihsel süreçte toplumsal örgütlenmede meydana gelen değişimler ve toplumların önce kabilelere, daha sonra uluslara ve sınıflara bölünmesiyle birlikte dansın işlevi de değişmiştir. Bu değişimin bir sonucu olarak dini yapıdaki danslar yavaş yavaş ibadethanelere kayarken, halk dansları ise hem millî bağlılığın göstergesi hem de eğlence unsuru olarak toplum içerisinde varlığını sürdürmüştür (Aksan, 2000: 15).

Huizinga “*homo ludens*” adlı eserinde dansın da içinde yer aldığı oyun kavramının kültürden çok daha önce var olduğunu belirterek oyunun yani dansın zaman içinde kültür ile şekillendiğini ve içinde yaşadığı toplumlara özgü nitelikler kazandığını belirtir (Huizinga, 1995: 16).

Bir topluma ait olan halk dansları, kaynağını o toplumun kültür yaşam biçiminden doğan maddi ve manevi tüm öğelerden almaktadır. İnsanın kendisiyle, öbür insanlarla ve tabiatla olan ilişkileri halk danslarında açık bir biçimde görülür. Toplumların kültürü, sosyoekonomik ve coğrafi koşulları halk danslarının biçimlenmesinde oldukça etkilidir (Koçkar, 1998: 71). Türk toplumu açısından da Türklerin yaşam tarzına bağlı olarak kılıçlı danslar ön plana çıkmıştır.

### 3.1. Kılıçlı danslar

İnsanlar ilkel dönemlerinden beri doğada mücadele etmek zorunda kaldığı olayları ve varlıkları taklit ederek onlara karşı avantajlı duruma geçmeye çalışmışlardır (Akgün, 2006: 40). Vahşi hayvanların sahip olduğu yırtıcı, kesici ve parçalayıcı gibi işlevleri yerine getiren güçlü pençelerin, keskin sivri dişlerin insanda bulunmayışı, insanın doğal nesnelere silah yapmasını ve bu silahları savunma ve saldırı esnasında kullanmasına neden olmuştur.

İnsanın silah kullanması, onu avlanma ve rakip gruplarla mücadelede avantajlı bir duruma getirmiştir. Bereketli geçen avlar ve kazanılan zaferler sonunda yapılan kutsama ve kutlama törenlerine yine silahları ile katılmışlardır. Bu törenlerin sık sık tekrarlanması ise bunun bir ayin, büyü ve oyun olarak görülmesine neden olmuştur.

İlkel insanların av ve savaş öncesinde veya sonrasında gerçekleştirdikleri törenler, doğaya karşı büyük bir mücadele vermek zorunda olan insanların direncini artırırken, öte yandan topluluk üyelerinin aralarındaki bağı güçlendirip dayanışmayı sağlayan önemli bir ritüel olmuştur (Coşkun, 2008: 13). Bu ritüellerde icra edilen savaş dansları ise genellikle büyüsel niteliktedir. Çünkü ilkel savaşçılar savaşmak için gerekli olan cesareti ve gücü ancak dans ederek alacaklarına inanmışlardır (Aktürk, 1999: 9). Nitekim bu danslarda savaşçıların süründükleri savaş boyaları, giydikleri maskeler, dans esnasında attıkları savaş çılgınlıkları savaşçıyı coşturup daha cesur yapan davranışlardır (Fischer, 1995: 37).

İlkel dönemlerde sergilenip günümüze kadar gelen çarpışma veya savaş taklitli danslar genellikle silahlı veya silahsız olmak üzere iki türlü icra edilmişlerdir. Bu danslardan silahlı olanlarda genellikle bıçak, hançer, kılıç, kalkan ve tüfekler kullanılırken, bunların dışında kalan dansların hiçbirinde silah kullanılmamıştır. Bu danslarda dansçılar bedenlerini kullanarak özellikle de ellerini birbirlerinin ellerine vurarak bir kavgayı veya çarpışmayı taklit etmişlerdir (And, 2012: 175).

Yüzyıllar boyunca birçok toplumun geleneksel halk danslarının içerisinde yer alan savaş dansları arasında en yaygın olan dans, kılıç danslarıdır. Kılıç eşliğinde yapılan bu danslar bazen tek kişi tarafından solo olarak, bazen iki kişi arasında karşılıklı, bazen de kalabalık bir dansçı grubu tarafından icra edilirler. Kılıçlar metalden olabileceği gibi bazen de tahtadan yapılmış olabilirler. Sağ elle tutulan kılıçlar ile karşılıklı veya daire şeklinde icra edilen danslarda naralar da atılır. Bu danslar genellikle bir lonca üyesi ya da meslek erbabı olan erkekler tarafından icra edilirler (Britannica, 28 Eylül 2022).

Dünya tarihi boyunca çeşitli kültürlerde geleneksel bir dans olarak görülen savaş danslarından biri olan kılıç dansları, günümüzde Uzakdoğu'dan Hindistan'a, Kafkasya'dan Arap

yarımadasına, Anadolu'dan Avrupa'ya birçok kültürde cesaret ve kahramanlık göstergesi olarak yaşamaktadır.

#### 4. Anadolu dans geleneğinde kılıç dansları

Anadolu, birçok uygarlığın kök saldığı, düşüncenin, sanatın, dinlerin oluştuğu, karışık kaynaştığı, çevreye yayıldığı bir yerdir. Batı ile Doğu uygarlıkları arasında bir köprü olan Anadolu, dans kültürü açısından önemli bir yere sahiptir.

Anadolu'da dans ile ilgili ilk kanıtlar Konya ovasında yer alan Çatalhöyük'te görülür. Burada yapılan kazılar sonucunda ortaya çıkarılan MÖ 5800'lü yıllara ait olan "Kutsal Ev" adlı yapının duvarında "Avcıların Dansı" adlı kompozisyona ulaşılmıştır (Bkz, Şekil 1). Bu kompozisyonda elinde tef ve farklı nesnelere ile akrobatik hareketler yapan figürlere rastlanmaktadır (Zenbilci ve Çetin, 2018: 267).



Şekil 1; Avcıların Dansı.

(Kaynak: <https://www.oggusto.com/skoda/insanlik-tarihinin-ilk-sehri-catalhoyuk-hakinda-bilmeniz-gerekenler>)

Kılıçla yapılan danslarla ilgili bir başka kanıt da Hitit döneminde kalan arkeolojik malzemelerdir. Günümüz Ankara-Çankırı yolu arasında yer alan İnandıktepe adındaki Hitit yerleşim yerinde ele geçen İnandık vazosunda yer alan frizlerin birinde bir tören alayı görülür (Bkz. Şekil 2). Bu alayda ilk göze çarpan müzisyenler ile bunların solunda yukarıya doğru kaldırdıkları uzun kılıçlarla dans eden iki genç erkek ve onlara lir çalarak eşlik eden bir adam görülmektedir (Sönmez, 2008: 39).



Antik dönem yazarlarından Ksenophon tarafından yazılan “Anabasis” (Onbinlerin Dönüşü) adlı eserde, günümüzde Ordu ili olarak bilinen Kotyora’da onurlarına ziyafet verilen Paphlagonialıların, gördükleri silahlı dansçılara özel bir hayranlık duyduklarını ve genç bir kızın “pyrrihc” dansını ustalıkla icra ettiğini belirtir (Goulaki-Voutira, 1996: 5).

Pyrrhic dansı, Bizans Dönemi’nde “Pyrrichios” adıyla karşımıza çıkar. Genellikle erkekler tarafından icra edile bu dans, askeri zaferlerin kutlandığı törenlerde uygulanırdı (Speck, 2003: 291). Ayrıca günümüzde Anadolu ve Balkanlar’da görülen Bizans kültürüne ait “Has-sapikos” (kasap) dansı, Orta Çağ’da İstanbul’daki kasaplar loncası tarafından gerçekleştirilen kılıçlı bir savaş dansıydı (Crosfield, 1950: 36).

Anadolu’nun dans geçmişinde görülen kılıç dansı geleneği Müslüman Türk boylarının Anadolu’yu fethetmesiyle farklı bir boyuta taşınmıştır.

Orta Asya Türklerinde kılıç dansı ile ilgili ilk bilgilere Kök Türkler döneminde rastlarız. Kaynaklarda Kök Türk hükümdarı Taspar Kağan şerefine Çin sarayında verilen bir eğlence-de, Türklerin kılıç-kalkamı hatırlatan karşılıklı bıçak sallama gösterisi yaptıkları yazılır (Göher, 2016: 160)

Türk-İslam kültüründen etkilenen bu danslar Selçuklu ve Osmanlı eğlencelerinde de kendisini göstermiştir. Nitekim Osmanlı surnamelerinde ve yabancı seyyahların eserlerinde, İstanbul eğlencelerinde Avrupalıların “Morisco” adıyla anılan dansına benzeyen tahta kılıçlar kullanılarak yapılan savaş mizansenli “Matrak” dansının icra edildiği söylerler (Öztürkmen, 2011: 100). On dokuzuncu yüzyılda Avrupalı oryantalist ressamalar da eserlerinde Osmanlı toplumundaki kılıçlı dansları işlemişlerdir.

Osmanlı Devleti’nin son dönemlerinde ve Kurtuluş savaşı yıllarında, Anadolu’da artan eşkıyalık ve kabadayılık olaylarının sonlandırılması için cumhuriyetin ilanından sonra silah yasağı başlamıştır. Hatta ilk silah toplama çalışmaları cumhuriyetin ilanından yaklaşık bir ay önce 5 Ağustos 1923’te gerçekleşmiştir. Bu dönemde yürürlüğe giren “silah taşıma, bulundurma, imal etme” yasağı ile ateşli silahların yanı sıra Kılıç, Kama, Saldırma, Hançer, Yatağan, Pala vb. kesici silahlar yasaklanmıştır (Öztürk, 2006: 145).

Bu durum Anadolu dans geleneğinde yer alan kılıçlı dansların uzun bir dönem boyunca sopalarla, değneklerle veya kısa bıçaklarla icra edilmesine neden olmuştur.

#### 4.1. Anadolu Türk Halk Danslarında Kılıç Dansları

Günümüzde Anadolu’da kılıçla yapılan danslar birçok bölgede değişik isimlerle anılmaktadır. Bu dansların bazıları zaman içinde kesici silahların yasaklanması, kentleşme süreci vb. nedenlerden dolayı Anadolu köy düğünlerinde ve şenliklerde kılıç yerine bıçaklarla veya sopalarla icra edilmiştir. Bu danslarda kılıçların kullanılması ise resmî dernek ve kulüplere ait Halk dansları gruplarının gösterilerinde ve yarışmalarında görülmüştür.

Anadolu’da icra edilen kılıçlı danslar; Bar, Halay, Hora, Horon, Kaşık ve Zeybek gibi çeşitli türlerde karşımıza çıkmaktadır.



#### 4.1.1. Kılıç Kalkan

Bursa yöresinde erkekler tarafından karşılıklı iki sıra halinde kılıç ve kalkanlarla icra edilir. Müziksiz bir danstır. Dans, kılıçların kalkana vurulmasıyla oluşan ritme göre icra edilir (Bkz. Şekil 4). Dansın hikâyesi şöyledir;

Osmanlı ordusunun Bursa'yı ele geçirmek için harekete geçtiği dönemlerde, Bursa kalesi uzun süre kuşatma altında kalmıştır. Kuşatma süresi uzadıkça moraller bozulmaya başlar. Osmanlı ordusu içinden bazı askerler, hem kale içindeki Bizans askerlerinin moralini bozmak, hem de beklemekten sıkılan Osmanlı ordusu askerlerine moral vermek için, Bursa Kalesi dışında ikişerli, dörderli ve daha kalabalık gruplar halinde karşılıklı olarak kılıç ve kalkanları ile oynamaya başlarlar. Ellerinde bulunan kılıç ve kalkanları birbirine vurarak çıkardıkları sesi zamanla ritim haline getirerek, bu ritim eşliğinde silahlı eğitim hareketine benzer hareketler geliştirirler. Bursa Şehri uzun bir kuşatma sonunda hiçbir çarpışma olmadan Bizanslılardan 6 Nisan 1326' da alınır ve kısa bir süre sonra da Osmanlılar tarafından başkent ilan edilir. Ardından Osmanlı Ordusu Bursa'da toplanmaya başlar ve orduya katılan gençler ilk askerlik eğitimlerini burada yapmaya başlarlar. Genç askerler kılıç ve kalkan ile sürekli yaptıkları eğitimlerini monotonluktan kurtarıp zevkli hale getirebilmek için, geliştirdikleri bu ritim eşliğinde oynadıkları oyunu askerlikle ilgili olayları anlatan figürler haline dönüştürürler. Kılıç ve kalkanların birbirlerine vurmasından çıkan sesler de bu oyunun ritmi olur. 1326 yılında Bursa'da başlayan bu oyun zamanla sivil halkın da asker geçirmelerinde, peştamal kuşanmalarında ve diğer özel günlerinde tekrarlandığı bir halk dansı haline dönüşür ve Bursa'nın bir sembolü haline gelir (<http://bursakilickalkan.com/tarihce/>).

Bursa yöresinde görülen Kılıç kalkan dansı üç bölümden oluşur. Bunlar; “selam”, “yemin” ve “savaş” bölümleridir (Gazimihal, 1997:153).



Şekil 4; Bursa Kılıç Kalkan.

(Kaynak: <https://www.youtube.com/watch?v=4qNI8V4lfyQ>)

İzmir Bergama ve Afyonkarahisar yörelerinde icra edilen kılıç kalkan dansları da Bursa yöresinde görülen dansla benzerlik göstermektedir (Bkz. Şekil 5).



Şekil 5; Bergama Kılıç Kalkan.

(Kaynak: <https://www.youtube.com/watch?v=x8f8ovqT0IY>)

Bunların dışında Tunceli'nin Çemişgezek yöresinde düğün alayının önünde erkekler kılıç-kalkan oyunu oynarlar.

#### 4.1.2. Şur-u Mertal (Kılıç Kalkan)

Diyarbakır yöresine ait bu dansa yöresel düğünlerde ve eğlencelerde kılıç yerine sopa, kalkan yerine ise ayakkabı kullanılırdı. Bu yöntem daha sonraki halk dansları ekiplerinde de benzer şekilde icra edilmiştir. Ancak son dönemlerdeki icralarda kılıç ve kalkan kullanılmaya başlanmıştır. Bu dans davul zurna eşliğinde müzikli icra edilmektedir. İki kişi karşılıklı icra edildiği gibi kalabalık bir şekilde de icra edilmektedir (Bkz. Şekil 6).



Şekil 6; Diyarbakır Şur-u Mertal.  
(Kaynak: <https://youtu.be/jsILKIWCEUE>)

#### 4.1.3. Fasil (Dörtlü Değnek)

Şanlıurfa yöresinde erkekler tarafından icra edilen bu dans, çok önceleri kılıç ve kalkan eşliğinde sergilenirdi. Ancak düğünlerde yaralanmalara sebebiyet verdiğinden dolayı kılıç kullanımı yasaklanmıştır. Bu nedenle kılıç kalkanın yerine değnek kullanılmış ve dans “Dörtlü değnek” adıyla anılmıştır. Genellikle dört kişi ile icra edilen bu dans kimi zaman altı veya sekiz kişiye kadar çıkılabilir. Dans beş bölümden oluşur. İlk dört bölümde mendilli figürler sergilenir. Bu bölümde yürüme, çökme ve kalkma gibi ayak figürleri yapılır. “Ceng-i harbi” denilen son bölümde ise dansçılar ortaya atılan değnekleri alarak savaş taklidi yaparlar. Bir süre sonra ellerindeki değnekleri yere atan dansçılar birbirleriyle kucaklaşırlar (Bkz. Şekil 7). Bu dans yiğitliği, mertliği, kardeşliği ve barışı simgeler (Kürkçüoğlu vd., 2002: 311).



Şekil 7; Şanlıurfa Fasil Oyunu (Kılıç Kalkan).  
(Kaynak: [https://www.youtube.com/watch?v=\\_q4vAer1R7Q&t=752s](https://www.youtube.com/watch?v=_q4vAer1R7Q&t=752s))

#### 4.1.4. Köroğlu Barı

Erzurum yöresinde iki erkek dansçı tarafından karşılıklı olarak icra edilir. Bu dansa “Koroğlu Barı” da denilir (Yamaner, 2006: 228).



Genellikle “Yayvan” adlı bardan sonra iki bölüm halinde icra edilir. Birinci kısımda dansçılar kapalı halde tutuşarak Yayvan barını sergilerler. Bu bardan sonra ikinci bölümde dansçı grubundan iki kişi ortaya çıkar. Diğer dansçılar ise arka tarafta sıra halinde dururlar. Ortaya çıkan iki kişi ellerinde pala veya kılıç ile karşılıklı dans edip çarpışır. (Bkz. Şekil 8). Bu dansta hücum ve savunma figürleri oldukça canlı ve heyecan vericidir (Çağlar, 2020).

Köroğlu Barı, bazen yöre düğünlerinde güvey gezdirilmeye çıkarılırken iki kişi tarafından düğün alayının önünde yürünerek icra edilir. Buradaki yürümler daha çok çömelmiş halde karşılıklı saldırılar şeklinde olur. Bu dans adından da anlaşıldığı üzere ünlü destan kahramanı Köroğlu'na atfedilmektedir (Gazimihal, 1997: 135).



Şekil 8; Erzurum Köroğlu Barı.

(Kaynak: <https://www.youtube.com/watch?v=7GVqLXITcUA>)

#### 4.1.5. Köroğlu Oyunu

Anadolu'da çeşitli şekillerde icra edilen Köroğlu dansları genellikle ikili ve daha fazla dansçının karşılıklı olarak bazen de tek bir kişi tarafından kılıç, pala, kalkan, piştov gibi silahlar kullanılarak icra edilir (Gazimihal, 1997: 135). Dansta genellikle çift bıçak kullanılır. Adana, Afyon, Amasya, Ankara, Artvin, Aydın, Balıkesir, Bolu, Burdur, Bursa, Edirne, Elazığ, Gümüşhane, Isparta, İçel-Silifke, Kahramanmaraş, Kars, Kastamonu, Kayseri, Muğla, Samsun, Uşak ve Zonguldak (Özarlan, 2011: 486) yöreleri başta olmak üzere Anadolu'nun birçok yöresinde, görülür.

Bu dans, kimi yörelerde “kasap oyunu” adı altında dramatik köy seyirlik oyunu olarak icra edilirken kimi bölgelerde koçaklama tarzında icra edilmektedir. Bazen de koçaklama ile başlayıp son kısımda seyirlik kasap oyununa geçilir (Bkz. Şekil 9).



Şekil 9; Köroğlu Oyunu.

(Kaynak: <https://youtu.be/ISyBLUrGt34>)

#### 4.1.6. Hañer Barı

Erzurum, Bayburt ve Gümüşhane yörelerinde davul zurna eşliğinde sergilenen Bar türü bir danstır. Bu dans kahramanlığın, yiğitliğin, delikanlılığın yanı sıra sevginin, hoşgörünün, bağışlanmanın ve kardeşliğin yansımastır. Birçok yörede karşılaştığımız bıçakla ve değnek- le sergilenen danslardan farklı olarak karşılıklı iki kişinin her iki elinde kamalar tutarak icra ettiği bir danstır. Karşılıklı bir düelloyu andırır. Bu dans da diğer kılıçlı danslarda olduğu gibi yüz yüzedir. Önde giden dansçının arkasından gelen kişinin komutuyla geriye dönmesi ve karşılıklı vuruşmasıyla devam eden dans son kısımda dansçıların yan yana gelip seyirciyi selamlamasıyla sona erer (Bkz. Şekil 10). Bu dans genel anlamda mertliği, hoşgörüyü ve kardeşliği sembolize eder.



Şekil 10; Erzurum Hañer Barı.

(Kaynak: <https://www.youtube.com/watch?v=Lzqkm-qNGhM> )

#### 4.1.7. Bıçak Horonu

Giresun ve Trabzon yörelerinde görülen horon türü bu dans, bir mücadele, kavga özelliği taşır. Erkekler tarafından iki kişiyle ve karşılıklı biçimde sergilenir. Davul zurna veya kemençe eşliğinde müzikli olarak icra edilen bu dansda “Karakulak” denilen uzun bir bıçak ya da “Çerkez kaması” kullanılır (Köse, 2001;136). (Bkz, Şekil 11).



Şekil 11; Karakulak, Çerkez Kaması

(Kaynak: <https://www.bayrakmuzayede.com/klc-kama-hancer.html> )

Dans üç bölümden oluşur. İlk bölümde el ele başlayan dans daha sonra dansçıların ayrılmasıyla karşılıklı olarak devam eder. Dansçılar bıçaklarla birbirlerine saldıarak çeşitli figürler sergilerler. Son kısımda el ele öpüşerek ayrılırlar (Bkz, Şekil 12).



Şekil 12; Trabzon Bıçak Horonu.

(Kaynak: <https://www.youtube.com/watch?v=rrqqILTCs1U> )

#### 4.1.8. Seğmen Zeybeği

Ankara yöresine ait “Seğmen/seymen zeybeği” dansı bir diğer kılıçlı danslardandır. Davul zurna eşliğinde iki veya daha fazla dansçı tarafından sergilenir. Dansçılar çember halinde veya karşılıklı olarak ellerinde kılıçlarla dans ederler. Dansın bir bölümünde dansçılar kendi etrafında dönerek kılıçları birbirine vururlar. Daha sonra ise kılıçlarını ağızlarında tutup diz çökerek dans ederler. Seğmenler, düğünlerde, bayramlarda veya özel günlerde kurulan seğmen alaylarının önünde davul zurnadan sonra iki sıra halinde dizilirler. Alay ilerlerken seğmenler de kılıçlarını kaldırarak seğmen zeybeğini icra ederler.



Şekil 13; Ankara Seğmen Zeybeği.

(Kaynak: <https://www.youtube.com/watch?v=VGER8nKvG7k> )

#### 4.1.9. Seğmen Sekmesi (Bıçak Havası)

İzmir ve Manisa yörelerinde görülen “Seğmen/seymen sekmesi” adlı dans uzun bıçaklarla icra edilir. Bu dansa “bıçak havası” da denilir. Dansçıların her iki ellerinde kılıç büyüklüğünde bıçaklar bulunur. Dans esnasında dansçılar davul zurna tarafından icra edilen müzik eşliğinde kılıçları birbirine vurarak dönme ve çökme figürleri yaparlar.

Bu dans genellikle düğünlerde gelin alma sırasında icra edilir. Yörede yaşatılan gelin alma geleneği, damat evinin önünde bayrak açarak, davul-zurna eşliğinde oluşturulan alayın bıçaklarla sergiledikleri dans eşliğinde kız evine gitmesi ve oradan gelini alarak damat evine geri dönmelerinden oluşmaktadır. Yörede dansı icra eden kişilere “bıçak”, bunların oluşturduğu alaya da “bıçak alayı” denilmektedir. Dansın icrasında kullanılan bıçaklar özel olarak demircilere yaptırılır (Dağlı, 2012: 18-19). Manisa'nın bazı köylerinde bıçak yerine şiş ve tahta sopalar da kullanılır (Avşar, 2013: 168 ).



Şekil 14; Manisa Seğmen Sekmesi.

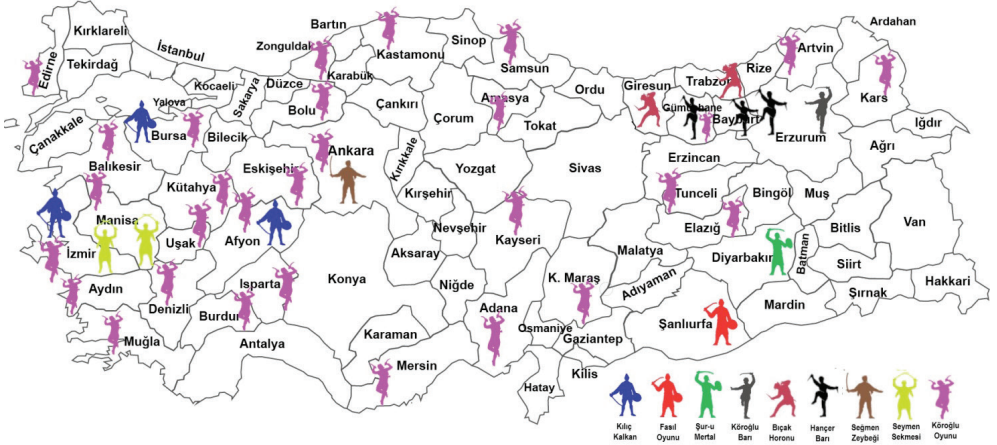
(Kaynak: <https://www.youtube.com/watch?v=LWZ7DI8x4GM&t=167s>)

## Sonuç

Savaş konulu danslar ilk insan topluluklarında olduğu gibi günümüz toplumlarının kültürel yaşamında da karşımıza çıkmaktadır. İlk başlarda avın veya savaşın başarılı geçmesi için dini bir görünüm sergileyen bu danslar, sonraki süreçte bir eğlence unsuru olarak icra edilmiştir. Bu danslardan biri olan kılıçlı danslar dünya kültürlerinde olduğu gibi Anadolu kültür hayatında da önemli bir konuma sahiptir.

Bir dans coğrafyası olarak da niteleyebileceğimiz Anadolu coğrafyası, kılıç danslarının ilk görüldüğü coğrafyalardandır. Antik kaynaklar ve eserler bu dansların kökenlerini Anadolu'da kök salmış Hitit, Frig, Lidya ve Bizans uygarlıklarına dayandırmaktadırlar.

Son bin yıldır Türk yurdu olan Anadolu, değişim ve dönüşüm geçirecek Türk kültür dünyasına eklenmiştir. Anadolu'da var olan kılıç dansları da Türk kültür yapısıyla çok rahat bir şekilde kaynaşmıştır. Çünkü Türklerin Orta Asya kültür yaşamlarında kılıç, kutlanan ve şölenler eşliğinde dans edilen bir unsurdur. Nitekim bu dans geleneği günümüzde Anadolu'nun çeşitli yörelerinde farklı isimlerle karşımıza çıkmaktadır (Bkz. Şekil 15).



Şekil 15: Türk Kılıç Dansları

Bu araştırma makalesinde ele aldığımız Türk kılıçlı danslarının tümü erkekler tarafından icra edilmektedir. Uzun kılıçların kullanıldığı Bursa, Afyonkarahisar, Bergama, Diyarbakır ve Şanlıurfa yöresindeki danslarda eşlik silah olarak kalkan da kullanılmaktadır. Bazı dansların ise bıçak, kama ve hançer gibi kesici silahlarla icra edildiği görülmüştür.

Kılıçlı dansların icrasında Bursa, Afyonkarahisar ve Bergama yörelerinde müzik kullanılmazken Erzurum, Diyarbakır, Şanlıurfa, Manisa, Ankara, Trabzon, Giresun, Bayburt gibi yörelerde görülen kılıçlı danslar müzik eşliğinde sergilenmektedir. Bu müzikler ise genellikle davul ve zurna eşliğinde icra edilen müziklerdir. Bu danslar genellikle düğünlerde, bayramlarda, askere uğurlamalarda ve özel günlerdeki karşılama ve uğurlama merasimlerinde sergilenir.

Sonuç olarak Türk kültür dünyasında önemli bir simge olan kılıç, ünlü destan kahramanı Köroğlu'nun "tüfek icat oldu mertlik bozuldu" sözünde belirttiği gibi Türkler için yiğitlik mertlik ve adaletin simgesiydi. Çünkü uzak mesafede etkili olan Tüfek, tabanca, top gibi ateşli silahların aksine kılıç, yakın dövüşün yani göze göz, dişe diş bir vuruşmanın silahıydı. Başka bir deyişle, savaşçının er meydanında tüm bedeniyle ölüme karşı yüz yüze mücadelesini simgesidir. Bu simge etrafında şekillenen danslar, günümüz Anadolu sahası Türk halk danslarında yaşamaya devam etmektedir.

#### Notlar:

- \* Bu konu hakkında yapılan çalışmalar için, Cecil Sharp (1911), "*The Sword Dances of Northern England*", Maud Karpeles, (1928) "*Some Fragments of Sword-Dance Plays.*", Richard Wolfram (1962) "*The Weapon Dances of Europe*", Christiane Bron (1996) "*The Sword Dance for Artemis*", Violet Alford (1962) "*Sword Dance and Drama*", Stephen D. Corrsin (1993) "*The Historiography of European Linked Sword Dancing*" örnek verilebilir.

**Yazarların katkı düzeyleri:** Bu makaledeki her iki yazar ortak ölçüde çalışmanın hazırlanması, veri toplanması, sonuçların yorumlanması ve makalenin yazılması aşamalarına katkı sağlamıştır.

**Contribution Rates of Authors to the Article:** Two authors in this article contributed to the 50% level of preparation of the study, data collection, interpretation of the results and writing of the article.

**Etik komite onayı:** Çalışmada etik kurul iznine gerek yoktur.

**Ethics committee approval:** Ethics committee approval is not required for the study.

**Finansal destek:** Çalışmada finansal destek alınmamıştır.

**Support Statement (Optional):** No financial support was received for the study.

**Çıkar çatışması:** Çalışmada potansiyel çıkar çatışması bulunmamaktadır.

**Statement of Interest:** There is no conflict of interest between the authors of this article.

## Kaynakça

- Akgün, K. P. (2006). *Kişilerarası iletişimde dans ve beden dili işlevini etkileyen etmenler ve bir alan araştırması* [Yayımlanmamış Doktora tezi] Konya Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Aksan, D. (2000). *Her yönüyle dil (Ana çizgileriyle dilbilim)* Türk Dil Kurumu.
- Aktürk, Ö. (1999). *Varoluşundan bugüne insanın dansı anlatım aracı olarak kullanma biçimi* [Yayımlanmamış Yüksek lisans tezi] Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü
- And, M. (2012). *Oyun ve Bügü*. Yapı Kredi.
- Avşar, M. E.(2013). *Manisa halk kültürü I.cilt*. Manisa'yı Mesir'i Tanıtma ve Turizm Derneği.
- Bron, C. (1996) The sword dance for Artemis. *The J. Paul Getty Museum Journal*. (24), 69-83.
- Can, Ş. (2021). *Klasik Yunan mitolojisi*. Ötüken.
- Coşkun, E. (2008). *Fiziksel Tiyatro çalışmalarının kapsamı ve DV8 grubunun fiziksel tiyatro yaklaşımı* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi] Adana Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Crosfield, D. E. (1950). *Dances of Greece*. The Royal Academy of Dancing.
- Çoruhlu, T. (1990). Korunma silahlarından kalkan. *İlgi Dergisi*, (60),18-21.
- Dağlı, H. A. (2012). *Manisa Turgutlu yöresinde halk oyunları ve halk oyunlarına eşlik eden yöresel sazlar* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi] İzmir Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Emiroğlu, K. ve S. Aydın, (2003), *Antropoloji* sözlüğü. Bilim ve Sanat.
- Eralp, N.(1993). *Tarih boyunca Türk toplumunda silah kavramı ve Osmanlı imparatorluğunda kullanılan silahlar*. Atatürk Dil Tarih ve Kültür Kurumu.
- Ercilasun, A. B. (2004). *Başlangıcından yirminci yüzyıla Türk dili tarihi*. Akçağ.
- Eroğlu, T. (2010). *Türk dans antropolojisine giriş*. Yurt Renkleri.
- Fenmen, B.(1986). *Bale tarihi*. Seveda-Cenap And Müzik Vakfı
- Fischer, E. (1995). *Sanatın gerekliliği* (Çev. C. Çapan,) Payel.
- Gazimihal, M. R. (1997). *Türk halk oyunları kataloğu II*. (Baskıya hazırlayanlar: N. Tan ve A. Çakır). Kültür Bakanlığı.
- Goulaki-Voutira, A. (1996) Pyrrhic dance and female Pyrrhic dancers. *RIDIM/RCMI Newsletter*, (21), 3-12.
- Göher, F.(2016). *İslamiyet'ten önceki Türklerde kültür ve müzik, Hun, Kök Türk, Uygur Devletleri*, Ötüken.
- Gülensoy, T. (2007). *Türkiye Türkçesindeki Türkçe sözcüklerin köken bilgisi sözlüğü*. Türk Dil Kurumu.
- Huizinga, J. (1995). *Homo Ludens* (M. A. Kılıçbay, Çev.) Ayrıntı.
- Koçkar, M. T. (1998). Çağlar boyunca iletişim sanatı olarak dans ve halk dansları. Bağırhan.
- Köse, O. (2001). *Trabzon'da yaylacılık ve yayla hayatı* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi] Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Kürkçüoğlu, A.C., Akalın, M., S. S. Kürkçüoğlu & S. E. Güler. (2002). *Şanlıurfa, uygarlığın doğduğu şehir. Şanlıurfa Kültür, Eğitim, Sanat ve Araştırma Vakfı*.
- Örnek, S. V. (1995). İlkelerde Din, Büyü, Sanat, Efsane. Gerçek.
- Özarslan, M. (2011). *Türk Halk Danslarında Köroğlu*. (Ed.. A. Yaman, A. A. Yaşa, E. Öztürk, & B. K.Yiğit) *Uluslararası Köroğlu, Bolu Tarih ve Kültürü Sempozyumu Bildirileri*. BAMER
- Öztürk, S. (2016). Eşkıyalar, kabadayılar, külhanbeyiler ve silah toplama. *Bilgi ve Bellek dergisi* (5),136-159.

- Öztürkmen, Arzu (2011) Osmanlı minyatürlerinde dansı okumak. *Porte Akademik Müzik ve Dans Araştırmaları Dergisi*, (3), 97-110
- Pakalın, M. Z. (1993). *Osmanlı tarih deyimleri ve terimleri sözlüğü II*. Milli Eğitim Bakanlığı.
- Roux, J. P. (2004). *Türklerin tarihi*. Kabalcı.
- Sami, Ş. (2011.) *Kâmûs-ı Türkî*. (Çev. R.Gündoğdu, N. Adıgüzel & E. F. Önal) İdeal Kültür.
- Sarioğlu, H & M. Özdemir.(2018). Savunma silahlarından deri kalkanlar, *Sanat Dergisi*, (22), 85-97
- Sönmez, D. (2008). *Antik dönemde Anadolu'da müzik ve müzik aletleri*. [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi. Konya: Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Speck, P. (2003). *Understanding Byzantium: studies in Byzantine historical sources*, (Ed. Takacs Sarolta). Routledge.
- Yamaner, N. H. (2006) *Türk halk oyunlarında terminoloji sorunu*. [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. İzmir Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Zenbilci, İ. K. & U.Çetin (2018). Prehistorik çağlardan Modernizm'e dansın anlamı: tasvirler üzerinden ikonografik bir analiz, *Journal of History Studies*, (10), 265-294

#### **Elektronik kaynaklar**

- Bergama Kılıç Kalkan. (2022). <https://www.youtube.com/watch?v=x8f8ovqT0IY> adresinden 28 Eylül 2022 tarihinde erişilmiştir.
- Britannica. (2022). <https://www.britannica.com/art/sword-dance#ref120962> adresinden 28 Eylül 2022 tarihinde erişilmiştir.
- Bursa Kılıç Kalkan Folklor ve Turizm Derneği Kılıç Kalkan gösterisi. (2022). <https://www.youtube.com/watch?v=4qNI8V4IfyQ> adresinden 28 Eylül 2022 tarihinde erişilmiştir. [20 Eylül 2022].
- Bursa Kılıç Kalkan. (2022). <http://bursakilickalkan.com/tarihce/> adresinden 28 Eylül 2022 tarihinde erişilmiştir.
- Çağlar, M. (2020). Erzurum kültüründe at motifi ve Köroğlu barı, [https://www.erkurumpost.com/erkurum-kulturunde-at-motifi-ve-koroglu-bari\\_3985m.html](https://www.erkurumpost.com/erkurum-kulturunde-at-motifi-ve-koroglu-bari_3985m.html) adresinden 28 Eylül 2022 tarihinde erişilmiştir.
- Diyarbakır Dicle Üniversitesi Halk Dansları Topluluğu. (2022) <https://youtu.be/jsILKlWCEUE> adresinden 28 Eylül 2022 tarihinde erişilmiştir.
- E.Ü. DTMK Ekin Dans Topluluğu. (2022) <https://youtu.be/ISyBLUrGt34> adresinden 28 Eylül 2022 tarihinde erişilmiştir.
- Erzurum İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü. (2022) <https://erkurum.ktb.gov.tr/TR-273905/erkurum-barlari.html> adresinden 28 Eylül 2022 tarihinde erişilmiştir.
- Erzurum Köroğlu Barı. (2022) <https://www.youtube.com/watch?v=7GVqLXITcUA> adresinden 28 Eylül 2022 tarihinde erişilmiştir.
- Hañçer Barı. (2022). <https://www.youtube.com/watch?v=Lzqkm-qNGhM> adresinden 28 Eylül 2022 tarihinde erişilmiştir.
- KTÜ Horon Kulübü- Bıçak horonu (2022) <https://www.youtube.com/watch?v=rrqqILTCs1U> adresinden 28 Eylül 2022 tarihinde erişilmiştir.
- Nisanyan Sözlük (2022). <https://www.nisanyansozluk.com/kelime/k%C4%B1%C4%B1%C3%A7> adresinden 20 Eylül 2022 tarihinde erişilmiştir.
- Seymen oyunları/Seymen zeybeği (2022). <https://www.youtube.com/watch?v=VGER8nKvG7k> adresinden 28 Eylül 2022 tarihinde erişilmiştir.



Seymen sekmesi (2022) <https://www.youtube.com/watch?v=LWZ7DI8x4GM&t=167s> adresinden 28 Eylül 2022 tarihinde erişilmiştir.

Şanlıurfa fasıl oyunu (Kılıç Kalkan) ŞURKAV-2009 (2022). [https://www.youtube.com/watch?v=\\_q4vAer1R7Q&t=752s](https://www.youtube.com/watch?v=_q4vAer1R7Q&t=752s) adresinden 28 Eylül 2022 tarihinde erişilmiştir.



Bu eser Creative Commons Atıf 4.0 Uluslararası Lisansı ile lisanslanmıştır.

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



*folklor/edebiyat - folklore&literature*, 2023; 29(1)-115. Sayı/Issue -Yaz/Summer  
DOI: 10.22559/folklor.2414

*Araştırma makalesi/Research article*

# Kanaryalar ve Son Dönem Osmanlı Kültür Hayatındaki Yerleri

Canaries and Their Role in Late Ottoman  
Cultural Life

**Ümüt Akagündüz\***

## Öz

Bu çalışmada kanaryanın insanlık tarihindeki yeriyle son dönem Osmanlı kültüründe ve gündelik hayatında edindiği konum değerlendirilmiştir. İnsanın toplayıcı-avcı toplumlardan itibaren doğayla kurduğu bağ uygarlık tarihinin gelişimiyle bütünleşerek bugüne ulaşmıştır. Bu bağın özgün örneklerinden olan kanaryaların dahil oldukları serinus cinsi, erken tarihlerden itibaren insani ilişki ve iletişimlerin çekim alanına girmiştir. Ancak XV. ve XVI. yüzyıllarda coğrafi keşiflerin getirdiği yeni olanaklar Kanarya Adası'ndaki özgün serinus kapitalist bir tüketim aracına dönüştürmüştür. Kanarya merakı ve ticareti Osmanlı toplumunda da ilgiyle karşılanmıştır. Göçebe Türklerin hayvanlarla, kuşlarla kurdukları bağlar Selçuklu ve Osmanlı kültürel öğelerini etkileyerek kanaryayı Osmanlı gündelik hayatının parçalarından birisi haline getirmiştir. Özellikle Osmanlı Devleti'nin son yıllarında edebi metinlere, folklorik öğelere, kitaplara ve arşiv belgelerine bu canlılığın

Geliş Tarihi (Received): 9.01.2023 - Kabul Tarihi (Accepted): 01- 07-2023

\* Doç.Dr., Kırşehir Ahi Evran Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Tarih Bölümü / Kırşehir Ahi Evran University Faculty of Arts and Sciences Department of History. umutakagunduz1@gmail.com. ORCID ID 0000-0002-1785-1122

çeşitli anlatımlarla yansıtıldığı görülmektedir. Kanaryaların geçmişini ve Osmanlı kültürel hayatına yansımalarını açığa çıkartmayı amaçlayan bu çalışma nitel bir araştırmadır. Araştırmanın verileri günümüz literatürü ile XIX. yüzyılın sonlarıyla XX. yüzyılın başlarında yoğunlaşan belgelerden, kitaplardan, makalelerden elde edilmiştir. Bu çalışma kanaryaların insanlık tarihinin yanı başında, kültürel, ekonomik ve estetik tanımlamalara maruz kaldıklarını açığa çıkartmıştır.

**Anahtar sözcükler:** *kanarya, Osmanlı Devleti, ticaret, kapitalizm, kültür*

### **Abstract**

This study evaluates the historical significance of canaries in human history as well as their position in late Ottoman culture and daily life. The relationship, that people have developed with nature since hunter-gatherer societies, has evolved to its present state by becoming integrated with the advancement of civilization. The genus *Serinus*, to which the canaries belong, and which is one of the original examples of this bond, has been in the field of interest of human relations and communications since early times. However, the original *Serinus* genre of the Canary Islands, was transformed into a capitalist consumption commodity as a result of new geographic discoveries in the XV and XVI centuries. Curiosity regarding canaries and their trade was met with interest in the Ottoman society too. The bonds that the nomadic Turks formed with animals and birds influenced Seljuk and Ottoman cultural elements, making the canary a part of Ottoman daily life. It is noteworthy that this creature was reflected in literary texts, folkloric elements, books, and archive documents with various narratives, particularly in the last years of the Ottoman Empire. This study is a qualitative inquiry into the history of the Canaries and how they influenced Ottoman cultural life. The data of the study were obtained from documents, books, and articles from the late XIX and early XX centuries, including today's literature. This study reveals that throughout the course of human history, canaries have been subjected to cultural, economic, and aesthetic definitions and perceptions.

**Keywords:** *canary, Ottoman Empire, trade, capitalism, culture*

### **Extended summary**

**Introduction:** The bond humans have formed with animals have guided character differentiation in the past by influencing cultural, folkloric, social, and economic experiences and developments. Since the hunter-gatherer societies, humans have made sense of nature through the reflections in their own minds and have utilized plants and animals to meet their daily needs. The ancient Turks, Seljuks, and Ottomans have also established ties with animals around them in accordance with their own cultural and daily dynamics. The protection of riding animals by various decrees, the emergence of institutions such as the *Arslanhane* and professions such as *Mancacılık* concretize the relationship established with animals

in the classical Ottoman order. The needs of creatures such as tigers, elephants and lions, which symbolized power and authority, were met from the state budget through *Arslanhane*. *Mancacılar* sold offal such as liver, spleen and heart, which could be purchased by those who wished to feed stray animals, especially dogs. Of course, there were also negative incidents that harmed human-animal relations, such as the “1910 Hayırsızada Incident”. The deep nature of the bond between Turkish societies and animals is also valid for birds. Bird species such as bald ibis, francolin, goldfinch, crane, kingfisher, swan, black peregrine falcon, red hawk, hawk, and eagle are fused with cultural and folkloric values. In the Ottoman culture, cultural values were just as important as socio-economic needs for the feeding, treatment, and protection of birds, which were respected and shown compassion. Especially birdhouses built in mosques, madrasas, medical centers, and tombs of big cities such as Istanbul, Bursa, and Edirne are the artistic assets of the love of birds intertwined with architecture.

**Methodology:** This bond, established with birds, can also be seen in the interest in canaries. The present study, which analyzes the history of canaries and how these animals were approached in late Ottoman society, focuses on cultural, literary, and everyday traces associated with these birds. Answers were sought to the question “What type of socio-economic and cultural transformations have canaries been subjected to on a global and local scale?”. The present study is a qualitative study examining the history of canaries. Data for the study were obtained from archival documents, periodicals, and books through document review. Additionally, a literature review was conducted to increase the validity of the document review. Document analysis was used for the classified data obtained after the reviews. Articles were obtained from search and indexing engines including Dergipark, Scopus, Scholar Google, TR-Index, and the National Thesis Center. Interactive sources were obtained from the Presidency of State Archives, Islamic Research Center, Hakkı Tarık Us Collection, Internet Archive, National Library Periodicals Collection, Istanbul Metropolitan Municipality Atatürk Library, and the Turkish Grand National Assembly Library Open Access System. Study findings are described under two headings. “The Place of the Canary in World History” analyzes the biological origins, history, commercial features, and cultural position of these species. Under the second heading “Canaries in Late Ottoman Cultural Life”, reflections of canaries in literature, folklore, press, and daily life are assessed using primary and secondary sources. The canary, which is characterized by its color, sound, and harmonious movements, has become one of the cultural and commercial commodities of the capitalist world.

**Result and Conclusions:** The canary, which belongs to the “Passeriformes” order of the “Aves” class of the “Chordata” branch of the animal kingdom, belongs to the “Serinus” genus of the “Fringillidae” family. This species, called “Serinus Canaria”, is named after the Canary Islands. The canary, which became prominent in Europe with its rich character and adaptability, initially attracted the attention of aristocrats and later the middle classes. The fact that large volumes of books have been written on the varieties, production, cages, diseases, feeding, and mating of canaries embodies the emotional and mechanical interest in canaries. Nevertheless, it should not be thought that canaries live in thornless cages. Capitalism’s brutal character has occasionally produced cruel examples, such as the use of

canaries as detectors in coal mines in England. Canaries also had a prominent place in late Ottoman daily and cultural life. The data identified in the documents and literature reviews show that canaries were the subject of everyday and diplomatic gifts, titles, taxes, and debates. Particularly noteworthy are the janissaries and barbers who kept canaries in their coffeehouses and expected to receive these birds as gifts. Canaries also attracted the attention of the sultans like Abdulhamid II. Treatment options for Abdulhamid II's canary, whose leg was broken, can be found in archival documents. Canaries are also a subject of attraction in literature. While poems, stories, and letters have been written about canaries, warnings are issued to pay attention to these delicate animals. Canaries became one of the values of the Ottoman intellectual world. Although not as sophisticated as in Europe, books about canaries were also published. Through these books, canary enthusiasts were introduced to basic information pertaining to the feeding, diseases, mating behaviors, and breeding of these birds. On the other hand, it is quite another issue that this love for canaries, from the past to the present, has been fused with one of the largest soccer/football clubs in Turkey.

## Giriş

İnsan ile doğa arasındaki ilişki, insanı insan yapan kültürel dinamikleri dönüştürerek geçmişin ve bugünün algılamalarına, değerlerine ve geleneklerine yön vermiştir. Toplayıcı-avcı toplumların, doğayı doğanın dışında kendi zihinlerinde anlamlandırmaları bitkilere ve hayvanlara mekanik izdüşümler yansıtmıştır. İnsanın zihni yetilerinden süzülen bu izdüşümler, doğanın doğallığıyla insanın yapaylığını somuttan-soyuta aktararak kültürel kalıpları şekillendirmiştir. Sokrates, Platon ve Aristoteles gibi düşünürlerin fikri kabullerinin yönlendirdiği düşünsel çerçeveler ise akıllı insanı doğanın ölçüsü ve efendisi haline getirmiştir Tarım ve Sanayi devrimlerinin çizgisel seyrinde ticaret ve şehirleşmeyle bütünleşen bu akıllı-insani yapaylık, zorunlu ve serbest kültürel dönüşümlere maruz kalarak bütün canlıları zorlayıcı insani tanımlara mahkûm etmiştir (Alabaş ve Yınılmez, 2021: 1882). Bu tanımlamaların olumlu ya da olumsuz boyutlarının insana özgü sosyo-ekonomik, kültürel ve folklorik karakterleri ekosistemin geçmişten-günümüze geçirdiği farklılaşmaları yönlendirmiştir. Açıkçası sosyo-ekonomik yaşamı kolaylaştıran, gücü somutlaştıran, yaşamı renklendiren bitkiler ve hayvanlar kuşaklar boyunca değişen temalar bağlamında kültürel evrime eklenmişlerdir.

Animizm, totemizm, Şamanizm gibi erken dönem inançlarıyla bütünleşen bozkır toplumları at, koyun, geyik, kurt, kartal gibi hayvanları, gündelik yaşamlarının parçaları haline getirmişlerdir. Bu bağlamda hayvanlarla, bitkilerle derin bağlar kuran Türkler, kişi adlarından zamanı tanımlamaya kadar uzanan geniş bir yelpazede doğayı sembolleştirmişlerdi (Menekşe, 2022: 85-86). Göçebe hayatın bu kültürel-folklorik öğeleri yerleşik Osmanlı ve Selçuklu geleneklerinde de devam etmiştir. Örneğin Osmanlı Devleti'nde tarlaları süren, sefer organizasyonları ile ticaretin lojistik gereksinimlerini kolaylaştıran hayvanlar kârlı yatırım araçları olmalarının yanında kıtlık zamanlarının emniyet sigortasıydılar (Sunar, 2015: 192-193). Osmanlı sosyo-ekonomik yaşamında hayvanların konumunun çeşitli yasal düzenlemelerle teminat altına alındıkları da görülmüştür (Çolak, 2015a, Menekşe, 2022: 87). Örneğin yük hayvanlarına yük dışında binilmesini engelleyebilmek için hayvanların semerlerinin ortasına uçları dışa bakan çivilerin

yerleştirilmesi şartı getirilmiştir (Sunar, 2015: 196). Osmanlı toplumunda vahşi hayvanlara da ilgi gösterilmiştir. Gücü ve iktidarı sembolleştiren kaplan, fil, aslan gibi hayvanlar kimi zaman halk nezdinde sergilenirken kimi zaman ise diplomatik hediyelerle kullanılmıştır (Cansız, 2021: 192). Arslanhane gibi kurumlar aracılığıyla bu hayvanların günlük ihtiyaçları devlet bütçesinden karşılanmıştır. Diplomatik ilişkiler ya da talepler bağlamında hayvanların sayısının artması ya da azalması Arslanhane'nin gelişimini yönlendirmiştir (Sunar, 2018).

Osmanlı Devleti'nde sokak hayvanlarının konumu da özgündür. Yabancı seyyahlar eserlerinde halk ile sokak hayvanları arasındaki ilişkiyi sıklıkla somutlaştırmışlardır. Hans Dernschwam (1494-1568), Cristobal de Villalon (?-1588), Ghiselin de Busbecq (1522-1592), Michel de Montaigne (1533-1592), Domenico Hierosolimitano (1552-1622), Jean de Thévenot (1633-1667), Joseph Pitton de Tournefort (1656-1708), Jean-Antoine Guer (1713-1771), Baron de Tott (1733-1793), Antoine Laurent Castellan (1772-1838), Helmuth Karl Bernhard von Moltke (1800-1891), Xavier Marmier (1808-1892), Mme de Gasparin (1813-1894), gibi farklı dönemlerde yaşayan uzmanlar ve seyyahlar anılarında, seyahatnamelerinde ve mektuplarında köpeklere, kedilere, leyleklere gösterilen merhameti anlatmışlardır (Menekşe, 2022: 89-93). Örneğin, "Seyyar Ciğerciler" adı da verilen "Mancacılar" başta köpekler olmak üzere sokak hayvanlarını beslemek isteyenlerin satın alabilecekleri ciğer, dalak, yürek gibi sakatatları satarlardı (Menekşe, 2022: 94).

Klasik Osmanlı düzeninde sokakların güvenliği ile temizliğinden sorumlu olan köpekler, sonraki yıllarda çağdaştırılmak istenen şehrin dokusuna uymamakla suçlanmışlardır. Modernleşmenin baskısı, köpekleri İstanbul'un yoksulluğunun ve geri kalmışlığının simgelerinden birisine dönüştürmüştür (Cansız, 2021: 195). Yüzyıl boyunca farklı yöntemlerle köpek meselesi çözülmeye çalışılmışsa da halkın bu hayvanlarla kurduğu bağ devletin hareket alanını kısıtlamıştır. (Fikriyat, 2019). "1910 Hayırsız Ada Vakası" ise modernleşmenin sokak köpekleri meselesindeki acımasız karakterini gün yüzüne çıkartmıştır. Kentin marjinal kesimlerine toplattırılan İstanbul köpekleri 1910'da Sivri Ada'ya terkedilmişti (Sunar, 2015: 224). Bütün bunlarla birlikte bazı yabancı iş adamlarının deri, kemik tozu ve gübre için köpeklerin ölümlerini ülkelerine ihraç ettikleri de görülmüştür (Cansız, 2021: 197).

Türk toplumlarının hayvanlarla kurduğu bağın derin karakteri kuşlar için de geçerlidir. Kelaynak, turaç, saka, turna, yalıçapkını, kuğu, karadoğan, kızıl şahin, atmaca, kartal gibi kuşlar kültürel, folklorik değerlerle kaynaştırılmıştır. Örneğin bülbülle özdeşleşen aşık, bazen sevdiğine ulaşamadığından ağlayıp sızlarken bazen de kalbinin derinliklerinden kopan aşk ile nağmeler okurdu (Ersoylu, 2015: 12-14). Kültür tarihinin derinliklerine inildiğinde Mevlana'da, Yunus Emre'de, kişi adlarında, köy adlarında, atasözlerinde, türkülerde, ninnilerde, bilmeceelerde, deyimlerde, masallarda, süslemelerde, minyatürlerde ve mimaride envai çeşit kuşun yer edindiği görülmüştür (Akalin, 1993). Osmanlı kültüründe kuşlar saygı duyulan, merhamet gösterilen canlılar olduklarından kuşların beslenmeleri, tedavi edilmeleri ve korunmaları gibi hususlarda sosyo-ekonomik gereksinimler kadar kültürel değerler de belirleyici olmuştur (Özçakı, 2020: 480). Örneğin 1505'te inşaatı tamamlanan Beyazıt Camisi'nin vakfiyesinde kuşlar için harcanmak üzere yıllık 30 altın lira para tahsis edilmiştir. Mimar Sinan ise köyü Ağırnas'ın vakfiyesinde 260 arşın boyunda 160 arşın eninde araziye kuşlara

ve diğer hayvanlara vakfetmiştir (Çolak, 2015a). Ayrıca hacı baba, hacı leylek olarak adlandırılan leyleklerin güzergâhlarına onları koruyup kollayacak vakıflar kurulmuş; kanadı kırık leyleklerin, yaşlı kargaların, sağır baykuşların bakımları için bağışlar toplanmıştır (Çolak, 2015a). Diğer yandan uğur getirdiğine inanılan, demlere konu olan, haberleşmede kullanılan güvercinler Türk toplumlarının da ilgisini çekmiştir. Selçuklular aracılığıyla Anadolu'ya giren “Selçuki ırkı güvercinler” özellikle Konya’da bulunan zengin ailelerce korunmuştur (İşçen, 2000). Kuşbazlar aracılığıyla yerli güvercinleri ihya eden Osmanlılar farklı güvercin türleri de üretmişlerdir. Örneğin “hünkari güvercinlerin” saray dışında yetiştirilmesi yasaktı. Osmanlı topraklarında güvercin yetiştiriciliğinin en yaygın olduğu il ise Diyarbakır’dı. “boranhane” adı verilen güvercin yuvalarından toplanan yıllık 8-10 tonluk gübre başta karpuz olmak üzere pek çok ürünün yetiştirilmesinde kullanılmıştır. (İşçen, 2000).

Güvercinlerin etlerinden, yumurtalarından, gübrelerinden yararlanmak için yapılan güvercinliklerden farklı olarak “kuş evleri” ise sanatsal dürtüler barındıran özgün mimari yapılarıdır. Selçuklular aracılığıyla Anadolu'ya giren kuş evlerinin Osmanlı Devleti’ndeki ilk örnekleri Bursa ve Edirne’dedir. Osmanlı mimarisinin klasik dönemdeki gelişimine paralel olarak bu mimari doku özellikle İstanbul’da kabul görmüştür. Kuşlarla insanların gündelik hayattaki birlikteliğini yansıtan kuş evleri, XVIII. yüzyıldan itibaren yaygınlaşmıştır (Özçakı, 2021: 241-244). “Kuş köşkü, kuş sarayı, serçe sarayı” gibi adlarla da anılan bu yapılar camilerin, hanların, hamamların, kervansarayların, medreselerin, şifahanelerin, kütüphanelerin, türbelerin, köprülerin, bedestenlerin ve mekteplerin diğer hayvanların ulaşamayacağı kuzey rüzgârı almayan yüksekliklerine inşa edilen özverili bir sanatın etkileyici, gözde tasarımlarıdır (Çolak, 2015b; Akalın Ş. , 2002: 472).

Kuşlar süslenme dürtüsünü de beslemişlerdir. Eski Türklerde askerlerin tolgalarının tepesine şahin kanadı takılmıştır. Osmanlı padişahlarının hizmetindeki solaklar serpuşlarındaki tüylüye turna teli, solak başlırsa balıkçıl tüyü koymuşlardır. Altay ve Sayan şamanları başlıklarında kartal tüyü bulundururken Hun ve Avar kültürlerinin mitolojik kartal figürü Selçuklulara kadar ulaşmıştır. Yeniçeriler el, kol, pazı, baldır ve göğüs gibi vücutlarının görünen kısımlarına gücü sembolleştiren kartal, şahin dövmeleri yaptırmışlardır (Ersoylu, 2015: 116-127). Padişahlar da zaman zaman kuşlara gösterdikleri özenle anılmışlardır. II. Abdülhamit, zamanında “Kuşluk-u Hümayun” adı altında teşkilat yapısıyla mali niteliği resmileştirilmiş bir kurum oluşturulmuştur. “1881 tarihli kuşluklarda mevcut hayvan tür ve adetlerine dair listede” adlı belgede 6671 hayvan arasında “güvercin, bülbül, keklük, papağan, karga, ördek, kaz, kuğu, sülün, tavuk, kanarya, hindi, tuti, kumru, angut, saka, turna” gibi kuşların olduğu görülmekte (Çakılcı, 2018: 97-99). Bağdat Köşkü Kütüphanesi’nde bulunan iki, üç asırlık bir eserin Osmanlılardaki bülbül, kanarya, güvercin, horoz, tavuk gibi canlıları tanımladığını aktaran Cevat Rüştü ise eserin Osmanlı ornitolojisinin ilk örneklerinden birisi olduğunu aktarırken talihsiz yangınlar nedeniyle benzer koleksiyonların yok olmasını eleştirmiştir: “İşte bu meşum harik o Darü'lulunda yetişmiş birçok eazam-ı tıbbiyyunumuzun, eski meşhur adamlarımızın vücuda getirdikleri bütün asar ve mahsulat-ı ilmiyeyi zamanına göre fenni olan bütün o mahsulat-ı fikriyeyi, alet ve edevat-ı feniyyeyi kamilen yakıp kül etmiştir” (Cevat Rüştü, 1918: 2). Yazara göre, bu birikim yanmasaydı, Osmanlı bilim adamları çalışmalarına devam edebilseydi daha



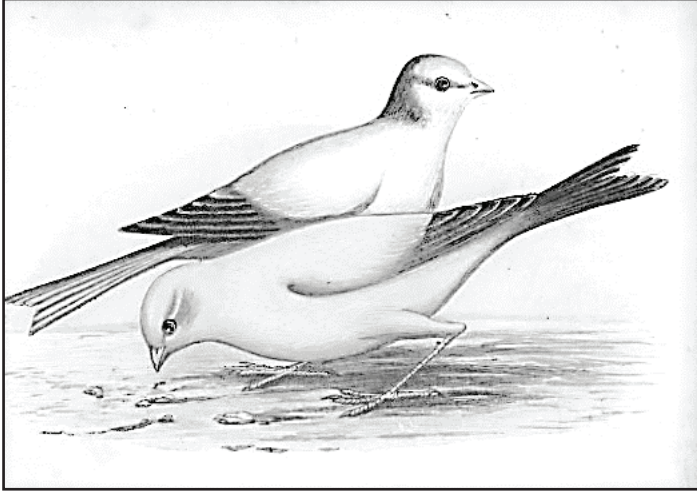
nice koleksiyonlara sahip olabilirdik. Bütün bunlarla birlikte o, Avrupalıların bize basit gelen noktalar hususundaki derin ilgilerinin nedenlerini de sorgulamıştır (Cevat Rüştü, 1918: 2).

Görüldüğü üzere bozkır ile yerleşik yaşamın kültürel değerlerinin bütünleşmesi doğaya, canlılara yönelik farklı algılamalar yaratmıştır. Gündelik ve kültürel yaşamın izlerinin altındaki kuş ve hayvan algılamaları, küresel kanarya sevgisinin yerel Osmanlı değerleriyle bütünleşmesini sağlamıştır. Kanaryaların tarihi ile son dönem Osmanlı toplumunda bu hayvanlara duyulan ilgiyi analiz eden bu nitel araştırma, kültürel ve gündelik izlere odaklanmaktadır. Nitel araştırmalarda elde edilen nesnelere, tanımlar, tasvirler ve metaforlar bağlamlarından kopartılmaksızın yorumlanır (Arıkan, 2013: 21; Berge & Lune, 2015: 19). Araştırma için ihtiyaç duyulan veri paketleri arşiv belgelerinden, süreli yayınlardan ve kitaplardan belgesel taramayla elde edilmiştir. Ayrıca belgesel taramanın geçerliliğinin artırılabilmesi için literatür taraması yapılmıştır. Taramalar sonrasında elde edilen veriler sınıflandırıldıktan sonra doküman analizi kullanılmıştır (Yıldırım & Şimşek, 2013: 186). Makalede yararlanılan model ise çalışmanın konusu olan olayları, olguları, nesnelere ve bireyleri herhangi bir değişime maruz bırakmaksızın kendi koşullarında anlatan tarama modelidir (Karasar, 2011: 77-78). Makale için ihtiyaç duyulan veriler “Dergipark, Scopus, Scholar Google, TR-Dizin ve Ulusal Tez Merkezi”, tarama ve indeksleme motorlarıyla “Devlet Arşivleri Başkanlığı, İslam Araştırmaları Merkezi, Hakkı Tarık Us Koleksiyonu, İnternet Archive, Mili Kütüphane Süreli Yayınlar Koleksiyonu, İstanbul Büyükşehir Belediyesi Atatürk Kitaplığı ile TBMM Kütüphanesi Açık Erişim Sistemi” gibi interaktif mekânlardan elde edilmiştir. İnsanlar hakkında doğrudan veriler toplanmadığından bu çalışma “Etik Kurul Onayı” gerektirmemektedir. Araştırmanın bulguları iki başlıkta anlatılmıştır. “Kanaryanın Dünya Tarihindeki Yeri” başlığında bu kuşların biyolojik kökenleri, geçmişleri ve kültürel konumları analiz edilmiştir. “Son Dönem Osmanlı Kültür Hayatında Kanaryalar” başlığında kanaryaların edebiyattaki, folklordeki, basındaki ve gündelik hayattaki yansımaları birincil ve ikincil kaynaklardan yararlanılarak irdelenmiştir.

### **Kanaryanın dünya tarihindeki yeri**

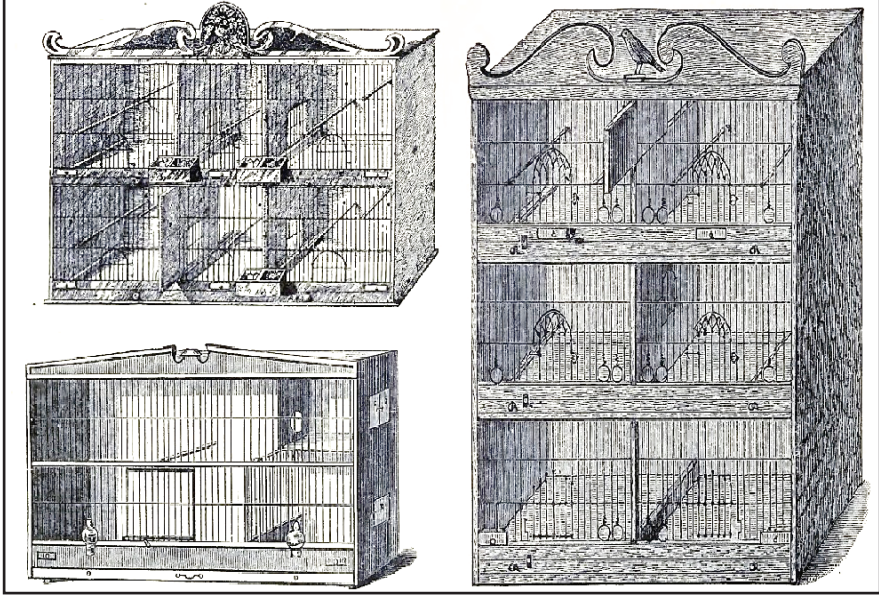
İnsanların kuşlarla kurduğu bağ, uygarlık tarihinin sosyo-kültürel dönüşümüyle bağlantılıdır. Kuşlar, toplayıcı-avcı toplumlardan itibaren değerli kültürel temalara dönüşmüşlerdir. Yerleşik yaşam ile tarım bütünlüğünün yarattığı sınıfsal, dinsel, bürokratik farklılaşmaların seyrinde insan zihninin güce ve sevgiye duyduğu sembolleştirme kuşları insani tanımlamalarla iç içe kılmıştır. Kartal, şahin, doğan gibi güç ile tavuk, hindi, kaz gibi beslenmeyle somutlaşan kuşların yanı sıra kanarya, güvercin, muhabbet, papağan gibi insani duygulara seslenen kuşlar da uygarlık tarihini renklendirmişlerdir. Örneğin rengiyle, sesiyle, ahenkli hareketleriyle belirginleşen kanarya, kapitalist dünyanın kültürel ve ticari metalarından birisine dönüşmüştür. Hayvanlar aleminin “chordata” şubesinin “aves” sınıfının “passeriformes” takımına dahil olan kanarya “fringillidae” ailesinin “serinus” cinsindedir. “Serinus Canaria” olarak adlandırılan bu canlı, adını Kanarya Adaları’ndan almıştır (Index to Organism Names, 2022). Zengin karakteri ve uyum sağlama gücüyle dikkatleri üzerinde toplayan kanarya, başlangıçta aristokratların zamanla da burjuvazi ile orta sınıfların çekim alanına girmiştir. Kanaryalar üzerine kapsamlı bir çalışma yayımlayan Wallace’a (1904) göre, kanaryaya duyulan sevgi başlı başına bir gizem-

dir (s. 209). Benzer bir noktaya değinen Servet-i Fünun, onların huylarını, doğalarını, üretimlerini inceleyen pek çok kitabın yayımlanmasını bu sevgiye bağlamıştır (İmzasız, 1893: 39). Bülbüllerin ormanların hanendeleri kanaryaların ise salonların muzikacıları olduklarını aktaran Ahmet Hamdi (1881) şunları söylemiştir: “Kanarya sevimli ve beslenmeye şayan bir kuştur. Kanaryalar talim olunduktan sonra kuşa mahsus olan avazı bırakıp bizim nağme ve muzikalarımızı taklit ederler. Hatta ıslık çalmaya ve tekellüm etmeye yeltendiği gibi çalgı dolaplarıyla bir takım negamet dahi öğrenebilirler” (s.171).



**Resim 1:** Canaries: Their Care and Management adlı kitaptan görsel (Sayfa-1).

Kanarya Adaları haricinde Madeira ve Azor Adaları'nda da karşılaşılabilen kanaryalar sesleri ve renkleri nedeniyle ilk kez bu bölgelerin yerli halkaları tarafından beslenmişlerdir. Açıkçası Avrupalılar erken tarihlerden itibaren yeşil renkli, farklı tonlarda ötüşlere sahip kanaryalarla tanışmış olabilirler. (Arnaiz-Villene ve Ruiz-del-Valle, 2012: 4). 1402'de Kanarya Adaları'nı ele geçiren Jean de Bethencourt (1362-1425), bu tanışıklığı bambaşka boyutlara taşımıştır (Mehmet Zihni, 1913: 4). İspanya hükümdarı II. John ile Bavyera kraliçesi Elisabeth'e adalardan getirdiği güzel ötüşlü kanaryaları sunan Bethencourt, malikanelerin, şatoların, aristokratların dikkatini bu kuşa çekmiştir. XVI. yüzyılda sistematik şekilde Hollandalılar ve İspanyollar tarafından metalaştırılan kanaryalar yüksek meblağlara aranan canlılar haline gelmişlerdir. Yüzyıl boyunca Flanders, İspanya arasındaki örgütlü ticarete dâhil olan kanaryalar kısa sürede İtalyan ve Alman tüccarların da dikkatini çekmiştir (Arnaiz-Villene & Ruiz-del-Valle, 2012: 4). Kanaryalarla dolu gemilerden bir tanesinin Toskana Livorno'da batması bu canlılar için dönüm noktası olmuştur. Üremeleri ve beslenmeleri için uygun koşullara sahip olan Elbe Adası'nda hızla çoğalan kanaryaları yakalamak isteyen tüccarlar ve avcılar adaya akın etmişlerdir (Wallace, 1904: 210; Mehmet Zihni, 1913: 4). Bu arada oluşan kanarya piyasası burjuvaziye, bu hayvanların üretimiyle ilgilenmeye de itmiştir. İtalyan, Alman ve Felemenk burjuvaları kısa sürede farklı renklerde ve seslerde kanaryalar üretmişlerdir. XVI. yüzyılın sonlarında belirginleşen İspanyol-Hollanda çekişmesinin çok sayıda Flaman aileyi Britanya'ya göç ettirmesi ise kanarya kültürünü İngiltere'ye taşımıştır (Arnaiz-Villene& Ruiz-del-Valle, 2012: 4).



**Resim 2:** The Canary Book adlı kitaptan kafes görselleri (s. 21-25).

Sağlıklı kanaryaların hızlıca nasıl üretilebileceklerini ele alan ilk kitapların XVII. yüzyılın başlarında İtalya’da görülmesi, erken tarihlerden itibaren kanaryanın ekonomik getirisini somutlaştırmıştır (Arnaiz-Villene & Ruiz-del-Valle, 2012: 5). Zorlu iklim koşullarında rahatlıkla ayakta kalan, kafes yaşamına hızla uyum sağlayan, pek çok canlıya nazaran insandan daha az korkan kanarya, sömürgeci politikalar sayesinde her yere ulaşmıştır (Wetmore, 1916: 3). Kanaryaların bu uyum sağlama gücünü örnekleyen Wetmore (1916), 1909’da Midway Adası’na salınan bir grup kanaryanın sayısının 1914’te 1000 adete ulaştığını belirtmiştir (s. 4). Kanarya ticaretinin gelişimini Sabah gazetesi de konu edinmiştir. Gazetede yayımlanan “Kanarya Sergisi” adlı yazıda Alman kanarya ticaretinin Fransız kanarya ticareti karşısındaki üstünlüğüne değinilmiştir. Fransız kanaryalarının albenilerini, parlaklıkları ile dikkat çeken Hollanda kanaryalarına kaptırdıklarını aktaran yazı, günden güne artan Alman üstünlüğünü de konu edinmiştir. Örneğin 1893-1894 yılında Almanlar 400 bin franklık kanarya ihracatı yaparken Fransızların ticareti 200 bin frankta kalmıştır (İmzasız, 1894: 3). Wetmore’a (1916) göre, 1904-1914 yılları arasında Amerika Birleşik Devletleri, Almanya ve İngiltere’den yıllık ortalama 300.000’den fazla kanarya ithal etmiştir (s. 3). Bütün bunlarla birlikte Wallace’nin (1904) “The Canary Book” adlı kitabı, yüzyıllar boyunca gelişen kanarya ticaretinin özgün örneklerinden birisidir. Wallace, 429 sayfadan oluşan bu eserinde kanaryaların türlerini, kafeslerini, hastalıklarını ve nasıl üretilebileceklerini bilimsel bir çerçevede anlatmıştır. Kanaryalar üzerine bu kadar geniş ölçekli değerlendirmeler yapan bir eserin kaleme alınmış olması bu hayvanların ekonomik önemlerini somutlaştırmaktadır. XIX. yüzyılda kanaryalar sebebiyle Almanlarla İngilizler arasında yaşanan rekabet de ilginçtir. Rettich (1903) “Profitable Canary Breeding: As Practised in Germany” adlı eserinde kanarya üreticileri sayısı, kanarya ihracatının Almanya’da niçin arttığını sorgulamıştır. Bu ülkeden yıllık 250 bin ka-

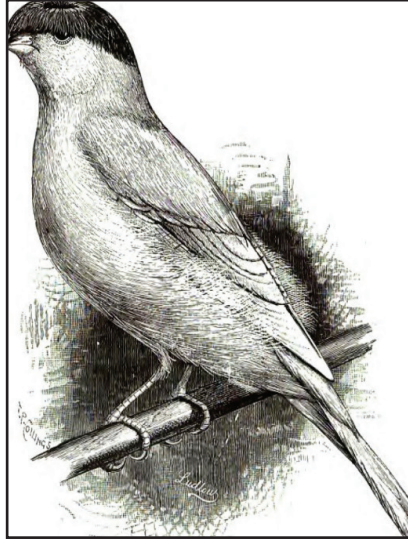
naryanın ihraç edildiğine değinen yazar, İngiliz kanarya üreticilerini uyararak Almanların kârlı yöntemlerini tanıtmıştır. Rettich (1903), Alman kanaryalarının saf ötücü niteliklerinin İngiliz kanaryalarında da geliştirilmesini istemiştir (s. 53-54).

Bu arada kanarya ticaretindeki toplumsal, kültürel farklılıklar da unutulmamalıdır. Örneğin Fransa’da açık renkli, İngiltere’de başı ve gövdesi portakal renkli, Almanya’da ise güzel melodili kanaryalar tercih edilmiştir. Servet-i Fünun bu kültürel farklılaşmayı şu şekilde aktarıyor:

Almanya’da kuşların şeklinden ziyade sesine ilgi duyulur. Almanya’da bir kuşu bir öküze değiştirenler ve bir kuşun sesini dinlemek için sıkıntılı yolculuklar yapmayı göze alanlar yüz elli kilometre yol gidenler vardır. İngiltere’de ise kuşun sesi, ötüşü asla dikkate alınmaz. Burada yalnız renk önemsendir. Londra’da en itibarlı kanaryanın başı ve gövdesi portakal renginde olmalı ve kanatlarıyla kuyruğun da siyah bulunmalıydı. Böyle bir kuşun kanadında veya kuyruğunda bulunan birkaç beyaz tüy hayvanın değerini düşürebilirdi. (İmzasız, 1893: 43)

Kanaryalar kapitalizmin negatif yükünden de etkilenmişlerdir. Servet-i Fünun’da kanaryaları çıkmaz boyalarla boyayan, renkleri parlaklaşsın diye bibere mahkûm eden tüccarlardan bahsedilmiştir (İmzasız, 1893: 43). Kapitalizmin doyumsuz karakteri bu canlıları mâlikanelerin, köşklerin, bahçelerin ayrılmaz tüketim metalarından birisine dönüştürürken kömür madenleriyle de hatırlanır kılmıştır. İngiltere, XIX. yüzyıl boyunca maden ve fabrikalarındaki iş kazalarına çözümler aramıştır. Yüzyıl boyunca güzellikleri, sakinlikleri, neşeli şarkılarıyla evlerde, köşklere, gazetelerde, dergilerde, şiirlerde, romanlarda yer edinen kanaryalar, yüzyılın sonlarında madenlerdeki riskleri engellemenin resmi bileşenine dönüşmüştür (Burton, 2014: 144). 1880’li yılların sonlarında bazı bilim adamları kuşların ve kemirgenlerin maden operasyonlarında kullanılabileceklerine dair fikirler geliştirirken İngiliz fizyolog John Scott Haldane (1860-1936) 1894’te düşük gaz seviyelerinden etkilenen kanaryaların madenlerde çalıştırılabileceklerini raporlaştırmıştır. Haldane’in raporuna binaen madenciler, ölüme mahkûm ettikleri kanaryalardan yararlanarak madenlerdeki zehirli gaz oranını belirlemeye başlamışlardır. 1914 verilerine göre kanaryalar sayesinde yılda yaklaşık 800 kişi kurtarılmıştır (Burton, 2014: 146). Burton’a göre (2014), dönemin yazarları ile hayvan severlerinin kanaryaların bu tip kullanımına sessiz kalmaları oldukça ilginç bir husustur (s.148). Örneğin Wallace, geniş hacimli kitabında kömür madenlerinde kullanılan kanaryalara değinmezken, Charles Dickens (1812-1870), Wilkie Collins (1824-1889), Mary Elizabeth Braddon (1835-1915), Matthew Arnold (1822-1888) ve Elizabeth Barrett Browning (1806-1861) gibi çok sayıda şair ve yazar çukurlara, madenlere mahkûm edilen kanaryaları es geçerler. İngilizler, hükümet 1987’de 200’den fazla kanaryayı özgürleştirilene kadar kömür madenlerinde kanaryaları kullanmaya devam etmişlerdir (Pollock, 2016: 389). Bu talihsiz deneyim, İngiliz gündelik hayatının deyimlerinden birisine de kaynaklık etmiştir “Canary in the coal mine (kömür madenindeki kanarya)” deyimini İngilizcede kirli bir metafor olarak “tehlikenin önden algılanabilmesi için kullanılan kişi ya da şey” anlamındadır (Burton, 2014: 156).





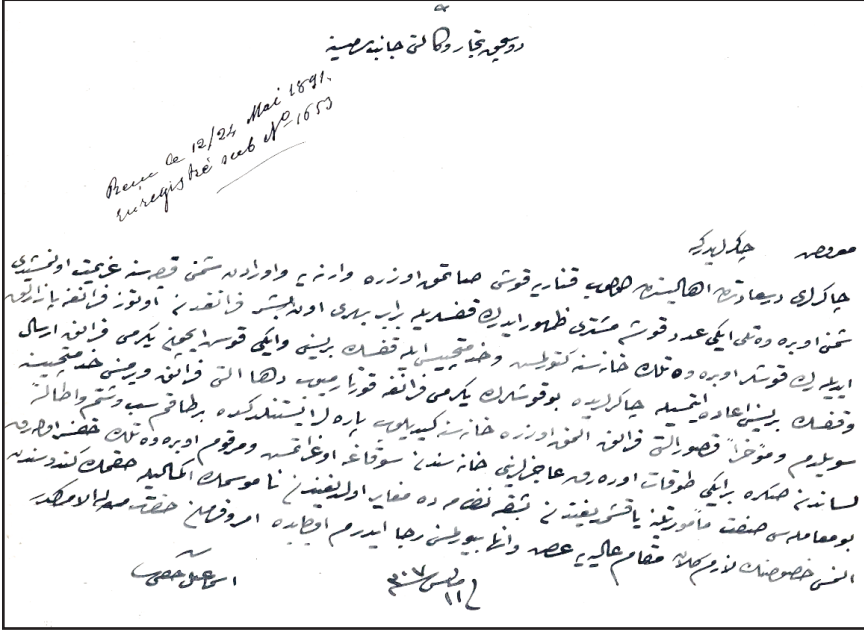
**Resim 3:** The Canary Book adlı kitaptan kanarya resmi (s. 325).

Kanaryaların türsel çeşitliliği de yer yer irdelenen noktalardan birisidir. 1744'te “Beyaz Zencî Üzerine İnceleme” adlı eserini yayımlayan Fransız natüralist Pierre Louis Maupertuis (1698-1759) türsel çeşitliliği anlatırken önceden doğada bulunmayan kanarya türlerini örneklemiştir (Russ, 2011: 210). Bu noktada kanaryanın kökeninin Kanarya Adası'na dayanıp dayanmadığı sorgulanmıştır. Afrikalı toplumların erken dönemlerden itibaren adaya yerleşmiş olmaları, “Serinus Canaria'nın” “yeşil sahradan” getirilen türlerle bağlantılı olup olmadığını tartışmaya açmıştır. Arnaiz-Villena ve arkadaşlarının (2012) araştırmasına göre, serinus türü kuşlar XV. yüzyıl öncesinde de yoğun bir çeşitlenme sürecindeydiler (s. 5). Moleküler incelemeler serinus cinsini 9 milyon yıl öncesine kadar götürmektedir. Başta Afrika olmak üzere Ortadoğu, Avrupa, Asya ve Makronezya'da serinus cinsinin 40 adet türü vardır. Çoğu küçük, ince ve çizgili olup yeşilimsi, limoni ve sincabi renktedir. Parlak bir sarı yama ile çatalı kuyruğa bu hayvanlarda rastlanır. “Serinus Striolatus, Serinus Totta, Serinus Linurgus, S. Olivaceus ve S. Thibetanus, S. Citrinelloides, S. Mozambicus, S. Gularis, S. Sulphuratus, S. Striolatus, S. Albogularis, S. Faviventris, S. Alario, S. Pusillus, S. Estherae” bu türlerin bir kısmıdır (Arnaiz-Villena ve Ruizdel-Valle, 2012: 7-9). Wetmore'ye (1916) göre, önemli bir ticari metaya dönüşen kanaryaların tamamı Kanarya Adaları'ndan gelmiş olamazdı. Kanarya, Madeira ve Azor adalarından gelen kanaryaları “Wild Canary” olarak adlandıran Wetmore, Güney Avrupa ile Kuzey Afrika arasında özellikle Filistin-Anadolu hattında yoğunlaşan “Serin Finch” adlı türün “Wild Canary” ile karıştırılabilme olasılığını da göz önünde tutmuştur (s. 4). Vahşi kanaryanın erkeğinin sırtı zeytin esmeri, karnı yeşilimtırak sarıdır. Dişisinin ise karnı beyaz, kanatları ve kuyruğu siyah, sırtındaysa daha koyu renkli çubuklar vardır. Kanaryanın farklı iklim koşullarında, farklı besinlerle, farklı ticari kaygılarla bütünleştirilmeleri yeni melezler yaratmıştır (Mehmet Zihni, 1913: 5). Avis'e (1872) göre, diğer bütün kanarya renkleri gri, sarı, beyaz, karaca, kestane renklerinden türemiştir (s. 6). XVI. yüzyıldan itibaren bu kuşların kapitalist tutkuyla kaynaştırılmaları tüccarları ve hayvan severleri farklı renklerde, seslerde yeni kafes kanaryaları üretmeye itmiştir.

Türleşmenin İngiltere'deki genişliğini somutlaştıran Wallace (1904) şu türlerden bahsetmekte: "The Belgian, Scotch Fancy, Modern Scotch Fancy, Manchester, Yorkshire Fancy, Cinnamon, Modern Cinnamon, Evenly-Marked Cinnamon, Norwich Fancy, Modern Plainhead Norwich, Modern Crested Norwich, Lizard, London Fancy, Border Fancy, Dutch Canarie, Green Canarie, German Canarie". Kanaryaların çeşitlendirilmesi XX. yüzyılda da devam etmiştir. Örneğin 1930'lu yıllarda yapılan çalışmalarla kırmızı faktör kanaryalar üretilmiştir. Farklı renk tonlarında damızlık bir kanaryayla karşılaşan Hans Julius Duncker (1881-1961) kanaryadaki kırmızı genleri "Venezüella Kardinali" ile yoğunlaştırarak kırmızı faktör kanarya elde etmiştir (Arnaiz-Villene ve Ruiz-del-Valle, 2012: 6).

### Son dönem Osmanlı kültür hayatında kanaryalar

Kanaryaların dünya genelinde artan popüleritesi son dönem Osmanlı gündelik hayatına da yansımıştır. Özellikle XIX. yüzyılın sonlarıyla, XX. yüzyılın başlarında süreli yayınlarda, kitaplarda, arşiv belgelerinde, folklorik öğelerde kanarya sevgisi rahatlıkla izlenebilmektedir. Kanaryanın inceliğine doğan ilginin diplomatik ilişkilerden gündelik temalara uzanan geniş bir ağda yaygınlaşması, kanarya merakını Osmanlı kültürüne de taşımıştır. XIX. yüzyıla girerken yurtdışı kökenli lüks eşya siparişlerinin arasında kokulu sabunlar, gümüş yemek takımları, tüyler, şemsiyeler ve saatlerin yanında tek notada ötmeyen kanaryalar da vardı (Buturovic & Schick, 2009: 234-235). Örneğin 1878'de Kuşhane-i Amire kâtibi Tokatlı Mehmet Efendi yetiştirdiği bir çift kanaryayı Müsahip Sürur Ağa aracılığıyla padişaha takdim etmiştir (BOA, 1878: 1). 1903 tarihli mabeyn-i hümayun başlıklı bir başka belgede ise istenilen gömlek, av köpeği ve kanaryaların temin edildikten sonra Paris Sefareti serhademesi Lui Maran ile gönderileceği belirtilmiştir (BOA, 1903a: 1). Gündelik hayatın hediyeleşmelerinde de kanarya kullanılıyordu. İstanbul Büyükşehir Belediyesi Atatürk Kitaplığı nadir eserler deposunda bulunan "Tarihsiz k.1 1" yer numaralı mektupta hediye edilen kanaryalar için şu şekilde teşekkür edilmiştir: "3 Adet kanarya kuşu göndermişiniz Hüdablorki Bey makbule geçti pek hazzederim eksik olmayasınız hatırlamanıza haz eyledim niçin zahmete girdiniz pek hicab ederim" (İBB Atatürk Kitaplığı, t.y.). Farklı renk ve melodilerde kanaryaları barındıran kafeslerin asıldığı Osmanlı bahçelerinde, sahilhanelerinde ve köşklerinde fasıllar, sazlar, yemekler eşliğinde eğlenilirken zihinler boşaltılırdı (Abdülaziz Bey , 1995: 216-217). Boğa güreşleri, horoz dövüşleri, deve güreşleri yanında çeşitli kentlerde kanarya ötüş yarışmaları da düzenlenirdi (Özdemir, 2005: 237). Hatta "Çiçekcioğlu", "Sabatay", "Kanarya" adı verilen Musevi hokkabazlar buralarda yapılan eğlencelerde çocukları, aileleri eğlendirilirdi (Abdülaziz Bey , 1995: 41). Kanarya kelimesinin araçlara verildiği, unvan olarak kullanıldığı da görülmekte. Örneğin 1903 tarihli belgede Samatya Kilisesi için yaptığı damgasız harik tulumbasını kaçırarak "Tulumbacı Kanarya'nın" yakalanarak gereken işlemlerin başlatılması istenmiştir (BOA,1903b). Bir başka belgede ise kanarya satıcısı İsmail Hakkı'nın uğradığı haksızlık anlatılmıştır. Tanesi 15 franktan iki adet kanarya ve iki adet kafes üzerine pazarlık yaptığını belirten İsmail Hakkı'ya, alıcı bir adet kafes iki adet kanarya için 20 frank ödemek istemiştir. 6 frank daha isteyince hakaret ve darp ile karşılaşan İsmail Hakkı, "Ruşuk Tüccar Vekaleti Canib-i Samisi'ne" dilekçe vermiştir (BOA, 1891: 1).



**Resim 4:** İsmail Hakkı'nın kanarya kuşu satarken uğradığı kötü muameleden dolayı hakkını aramak için verdiği dilekçe (BOA. [1891, 23 Mayıs]. HR.SFR.04.727/95, 1-2).

Kanaryalar, Osmanlı kahvehane kültürünün de ayrılmaz parçalarıydılar. Fikirleri, gündelik tartışmaları, eğlence biçimlerini toplumsallaştırarak hatta dernekleştirerek resmî ideolojinin sınırlarının dışına taşmasını sağlayan kahvehaneler tavla ustaları, kitap kurtları, güvercin delileri, kumar tutkunları kadar kanarya hastalarının da mekânıydı (Emiroğlu, 2000: 191). Örneğin yeni açılan bir yeniçeri kahvehanesine diğer yeniçeriler tarafından uğur getirmesi için mutlaka kanarya hediye edilirdi. Bir yeniçeri kahvehanesinde en az otuz, kırk kafes kanarya bulunurdu (Koçu R. E., 2004). Yeniçeri Ocağı kaldırıldıktan sonra bu gelenek Koçu'nun (2003) aktardığına göre İstanbul berberlerine geçmiştir (s.50). Mehmed Zihni'ye (1913) göre zarafet, letafet ve ahenkleriyle mağazaları, dükkânları, hanları, köşkleri, bahçeleri süsleyen kanaryalar babaların çocuklarına eğlenceli, fenni dersler öğretebilmelerini sağlayabilirdi. Ona göre babalar kahvehane köşelerinde, kumar masalarında zamanlarını tüketene kadar saksılarda çiçekler, kafeslerde kanaryalar, kümeslerde tavuklar yetiştirebilirlerdi (s. 3). İstanbul ve İzmir'de kanaryanın folklorik bir karaktere dönüştüğünü anlatan Boratav (1984) ise vaktinde konuşamayan çocuklara dile gelmeleri için kanaryanın su kabından su içirildiğinin bilgisini vermiştir (s. 157).

Osmanlı padişahları da kuşlara ilgi duymuştur. Örneğin II. Abdülhamit, Yıldız'ın iç avlusunu oluşturan yüksek duvara, boydan boya kuş kafesleri ile vahşi hayvan kafesleri sıralatmıştır. Güvercinler, kediler, geyikler, turnalar, tavuklar, papağanlar yanında kanaryalar da padişahın ilgisini çekmiştir (Cullag, 2005: 244). II. Abdülhamit'in bu kanarya sevgisi arşiv belgelerinde de izlenebilmekte. 1893 tarihli belgede sarayda ayağı kırılan bir kanaryaya nasıl ayak nakli yapılabileceğini Doktor İbrahim şöyle anlatmakta:



Ferman buyrulan kanarya kuşunun kırılan ayağına eğreti bir ayak Beyoğlu'nda üç gün aradım münasip bir şey bulamadım. Bu babda kulları birçok tefekkür ederek şu suretle bir çare düşündüm. Saray-ı Hümayun'daki teşrihhanede mevcut dolma kanarya kuşlarının ayaklarından bir tanesini eğreti olarak ayağı kırılan kuşa raptedebilirim. Eğreti bir ayak olmuş olur bu münasip görülmediği surette Tamirhane-i Hümayunlarında ince platin telden pençe şeklinde kullarının tarifi üzere eğreti bir ayak imal edebilirsem arzu olduğu zaman çıkarılıp yine takılabilir... (BOA, 1893, s. 1)

İrtem (2004) ise şu ilginç anıyı paylaşmakta:

Abdülhamit'in iyi eğitilmiş bir kanaryası varmış. Reşad Efendi'nin bir ziyareti esnasında bu kanarya salona getirilir; Reşad Efendi'nin gözüne ilişir, ilişmez düşüp ölür! Veliadın diğer bir ziyaretinde birlikte ahıra giderler. Abdülhamid, arabaya tek koşulan güzel ve kıymetli bir atını kardeşine gösterir. O akşam at birden bir ölüverir. Abdülhamit'in Reşad Efendi'nin göz isabetinden kurtulmak için üstünde mavi boncuk taşıdığı gibi kendi çocuklarına da böyle birer boncuk bulunduracağı tembih ettiği söylenirdi. (s. 32)

Arşiv belgelerinde kanarya yemleri hakkında bilgiler de vardır. 1861 tarihli belgede Sardunyalı bir tüccar ihraç ettiği kanarya yeminden alınan verginin makul bir noktaya çekilmesini istemiştir (BOA, 1861a: 1). Konu hakkında şunlar aktarılıyor: “Sardunyalı pazarganın harice ihraç ettiği kanarya yemi rüsumattan dolayı gümrük emanet-i celilesiyle muhabereyi şamil olan tezkere-i senaveri manzur-ı valaları buyrulmak üzere leffen irsal kılınmış olmağa iktizasının serian icrası mütevakkıf himem behiyyeleridir” (BOA, 1861b: 1-2). 1899 tarihli belgedeyse palamut, kestane tohumu, kanarya yemi ve krom madeni almak isteyen İngiliz tüccarların sahtekâr komisyonculardan nasıl korunabilecekleri irdelenmiştir (BOA, 1899: 1).

Kanaryalar Osmanlı edebiyatının da çekim alanındaydılar. Mehmet Enis Bey (1891) “Kanaryası Ölmüş Bir Masume'ye” adlı yazısında bir kız çocuğunu teselli etmiştir. Sarı telli bir kafesteki açık sarı renkli, güzel ötümlü bir kanaryayı anlatan Fehmi ise düşünceli halini sezen hayvancağızın hüznüyle karışık nağmeler seslendirmesine şaşmıştır. Kanaryanın albenisinin diğer kuşlarda olmadığını iddia eden Fehmi (1891), türlü türlü şarkılar, çalgılar, melodiler yaratabilen insanın bile o sesi taklit edemeyeceğini şunlarla ifade etmiştir:

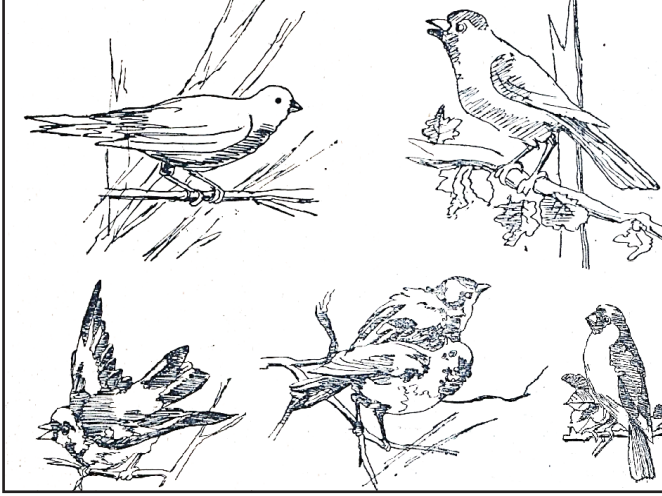
Bir müddet daha semaimi onun o tatlı terennümüne vakfettim. O mussirane öttükçe bende müteassirane dinliyordum. Dinleye dinleye kalbimde gayet lezzetli bir şevk ve darb husule geliyor, husule gelmekle de iktifa etmeyip gittikçe tezayüd eyliyor, tezayüd ede ede öyle bir halet-i vecde varıyordu ki kendimi zabt edebilmek müteassir idi. O müteassirliğin akıbeti elden ihtiyarı giderek vücudum harekete, lisanım vadi-i üzlette gezinmeye başlamıştı. Biraz sonra derunumu ali bir tefekkür ihata etti. (s. 62)

Diğer yandan “Kanaryacığım” başlıklı bir şiir yayımlayan A. Nadir (1896) şiirine kuşu şu şekilde yansıtmaktadır: “Kafese girdi zerrecik gözünü/Göge doğru çevirdi ah bakıyor/Bana göstermiyor güzel yüzünü/Gagasından cıvıltılar akıyor/Sanki bütün şikâyet eyleyecek/Yok cicim gel darılmasın gözlerim/Daha yemlikte bitmedi yiyeceğin” (s. 982). Kanarya, dönem çocuk dergilerinde de unutulmamıştır. Çocuklara Mahsus Gazete'de

1904'te yayımlanan “Kanarya Kuşu” adlı hikâyede kanarya isteyen çocuğa annesinin itaat ve sabrı öğretmek için verdiği görev anlatılmıştır. Annesinin sözünü dinlemeyen çocuk hikâyenin sonunda kanaryaya sahip olamaz (M.Ragıp, 1904: 41). Edebi yazılarda kanaryaya yönelik olumsuz bakış açıları da söz konusudur. Ötmemekte ısrar eden bir kuşun anlatıldığı “Kanarya” başlıklı yazıda kanaryayla sahibi arasındaki uyumsuzluk analiz edilmektedir. Yazar, yemlerini etrafa saçan, bisküvi yerine bisküvinin sarkıtıldığı ipi kemiren, suluğu banyo zannedip içinde yıkandıktan sonra o suyu içen, tellerine asılmış yeşillikleri oyuncak haline getiren, tünekten tüneğe seri şekilde atlayarak baş döndüren, kanaryasından şikâyetçidir (İmzasız, 1910: 179). Kanaryasından kurtulmak isteyen yazar şunları da eklemekte: “Ötmemekte daima ısrar eden bu kuştan pek çabuk usandım ve bir gün pencereden salıverdim. Halbuki o kaçmayı bile unutmuş, el ile tutulabilecek bir halde. Ah eğer biri tutar da bana getirirse asla böyle bir kuş tanımadığıma yemin etmekten başka çarem yok” (İmzasız, 1910: 180). Çocuklara Rehber Mecmuasında yayımlanan mektupta ise bir kanaryanın ağzından bu kuşların insanlara karşı neler hissettikleri detaylandırılmıştır. Kanaryaların dillerinin tatlılığını seven insanların, kanaryaların ötüşlerindeki gerçekleri algılayamadıklarını iddia eden mektup, bu kuşların hislerine tercüman olmak istemiştir. Mektubu yazan kanarya, çok da fazla albenisi olmadığına inandığı kanaryaları, bu kadar sevgiye rağmen insanların neden kafeslerde tuttuklarını sorgulamaktadır (Sarıca, 1898: 1). Önceden bu durumu misafirperverliğe yakıştıramayan kanarya, fikirlerinin nasıl değiştiğini şu şekilde anlatıyor:

Yırtıcı hayvanlardan, kedilerden muhafaza ediyor, yiyeceğimizi, içeceğimizi bol bol veriyorlar. Fazla olarak talim ve terbiyemiz için refakatimize musikişinas bir muallim tayin ettikleri bile oluyor. Hakkımızda methiyeler yazıyor, tüyümüzün rengini, sadeliğini sesimizi hoş gösteriyorlar. Bunlardan büyük nimet şayan-ı teşekkür iyilik olur mu? Bu kadar iyiliğe mukabil kendilerini azıcık eğlendirmekle çok bir şey mi yapmış oluruz? (Sarıca, 1898: 1)

Bütün bunlarla birlikte kanaryaların bakımı noktasında yapılan haklı uyarılar da gözden kaçmamaktadır. 1893 tarihli “Kanarya” adlı eserde bu hayvanların üretilmesiyle ilgilenen hayvanseverlerden özen, itina ve sabır göstermeleri istenmiştir. Çiftleşme ve üreme sürecinde bilinçsiz kişilere teslim edilen kanaryaların ilgisizlik nedeniyle yumurtalarını, yavrularını telef edebileceklerini hatırlatan yazar, bakılamayacaksa bu narin canlılara zarar verilmemesini hatırlatmıştır (M.Ayn, 1892/1893: 22). Şehbal'de de kanaryalara özen gösterilmesi beklenmiştir. Dergi, gagasıyla tellere vuran hayvanların kendilerini zehirleme olasılığını göz önünde bulundurarak boyalı kafeslerin zararları hakkında uyarmıştır (Şehbal, 1910: 447). Çocuklara Mahsus Gazete'de de beslenme ve hastalıklardan hareketle benzer uyarılar sunmuştur. Avrupa'daki hasta kanaryaların yüzde yetmişinin basit rahatsızlıklar nedeniyle telef olduklarını hatırlatan gazete, meraklılarından bu kuşları hakkıyla tanımlarını istemiştir (İmzasız, 1905: 749-750).



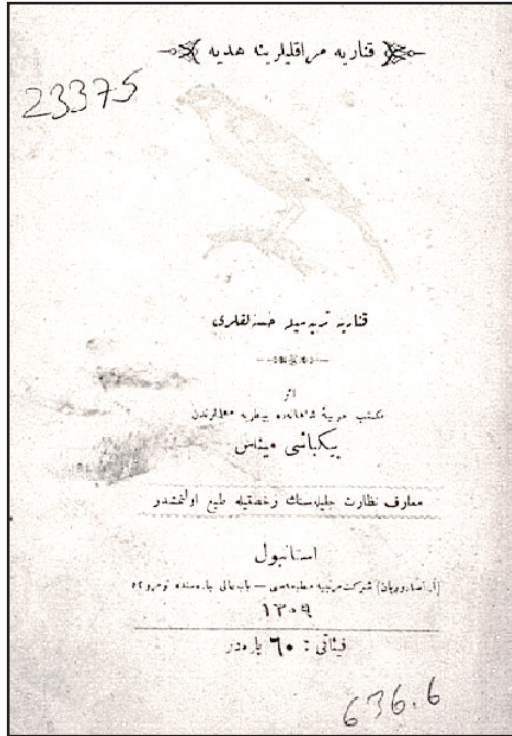
**Resim 5:** Kanarya Meraklılarına Rehber adlı eserden farklı türde kuş görselleri (Sayfa 29-31).

Osmanlı gündelik yaşamında, kanarya türlerinin İngiltere ya da Almanya'daki kadar karmaşık olmadığı söylenebilir. Kanaryaları anlatan Osmanlıca kitaplarda “Adi Kanarya, Saksonya Kanaryası ve Hollanda Kanaryası” olmak üzere üç ana türden bahsedilmiştir. Kanarya meraklılarının en sevdiği tür olan Hollanda kanaryası boynu, kuyruğu, bacakları ve sesiyle görünürleşen ahenkli bir türdür. Diğer kanaryalara göre, daha kibar olan bu türün beslenmesine ve ortam koşullarına hassasiyet gösterilmelidir. Osmanlı piyasasında en fazla tercih edilen türün Hollanda kanaryası olduğunu aktaran Mehmet Zihni (1913), adi kanaryaların 30-40 kuruşluk fiyatının yanında bu türün 150-200 kuruşa alıcı bulabildiğini aktarmıştır (s. 8). Makbulü yıldızlı sarı renk olan bu kibar canlının kafesi cereyandan uzak, ılık, sigara içilmeyen mekânlarda olmalıydı (Hakkı Mahmut, 1923: 7). Saksonya kanaryası Osmanlı gündelik yaşamında Alman kanaryası olarak da tanınmıştır. Hollanda kanaryasından daha kısa olan bu tür, geniş göğsüyle belirginleşmiştir. Hakkı Mahmut (1923), diğer türlere göre, sesi daha kuvvetli olan Alman kanaryasının tek bir makamda ötmesinin meraklılarını usandırabileceğini de hatırlatmıştır (s. 7). Kanarya üretimi ve ticaretindeki yüzyıl sonunda artan Alman üstünlüğü dönem Osmanlı süreli yayımlarında da izlenebilmektedir. Almanya'da yıllık 300 bin ile 500 bin arası kanarya üretildiğinin bilgisini veren Necip Asım, başta Andersberg olmak üzere Turing ve Berlin'de üretilen kanaryaların Almanya'nın ihtiyacını karşıladıktan sonra Rusya, Belçika, Fransa, ABD ve İngiltere'ye satıldığını belirtmiştir (Necip Asım, 1885: 4).

Asıl ırklarının özelliklerini yer yer barındıran adi kanaryaların bazılarının sesi usandırıcıken bazılarının sesi ise oldukça latiftir. 1913 verilerine göre terbiyesi oldukça zor olan adi kanaryaların dışisinin fiyatı 5-10 kuruş, erkeğin fiyatı ise 30-40 kuruştur (Mehmet Zihni, 1913: 7). Dönem kitaplarında hangi kanaryaların daha dayanıklı oldukları da irdelenmiştir. Binbaşı Minas'a (1893/1894) göre sırtı keten kuşu gibi esmer veya sincabi kır renkte, karnı florya kuşu gibi sarıca yeşilli, gözleri koyu esmer olan kanaryalar en kuvvetlileridir. Gözleri kırmızı olan sarı ve beyaz kanaryalar ise en narinleridir (s. 3-4). Minas, XIX. yüzyılın sonlarında makbul görülen kanaryanın tarifini şu şekilde yapmıştır:

Şimdilerde Avrupa'da en ziyade makbul olan kanarya başı ile beraber vücudu beyaz veya sarı ve alehusus başı tepeli ve kanatları ile kuyruğu kola renkli olanı ve ikinci derecede bulunan kanaryada başı ile vücudu altın sarı ve kanatları ile kuyruğu siyah veyahut hiç olmazsa sincabi siyah bulunandır ve bunlardan sonra başı ile kürdani sarı ve vücudu sincabi veya siyahça olanlar ve başı tepeli ve siyahça veya yeşil, vücudu sarı bulunanlar vardır ve bir de vücutları gayr-i muntazaman benekli ve alaca olanlar vardır ki pek ol kadar meriyye olmayıp yek renk olan yani beyaz ve sarı ve sincabi ve esmer sincabi kanaryalara akrandır (s. 4-5).

Kanaryaların renkleri Servet-i Fünun'da da irdelenmiştir. Buna göre ormanlarda yaşayan türler çoğunlukla yeşil ya da sincabi renktedir. Dergi, bu iki renk yoğunluğu haricinde yeşil portakal, sincabi kestane, beyaz, sarı ve kertenkele çizgili renklerden de bahsetmektedir. İklimin, coğrafyanın hayvanların renklerini belirlediğini aktaran yazıya göre, uygarlaşmanın değişken olanakları da kanaryaları farklılaştırmıştır (İmzasız, 1893: 41-42). Bu arada kanaryalar ile diğer kuşlar arasındaki melezlenmeye de değinilmiştir. Örneğin kanaryalarla saka kuşları çiftleştirildiklerinde ensesi gümüşü beyaz, gagasını oluşturan tüyleri turuncu, boynu kar gibi, sırtı siyah çizgili esmer sincabi, kuyruk sokumu beyaz, kuyruğunun üst tüyleri siyah ve kenarları sarı, gagasının ucu siyah, pençeleri beyaz kanaryalar elde edilebilirdi (Minas, 1893/1894: 6). Ahmet Refik (1893) ise kanaryalara benzediğini belirttiği iskete kuşlarını hatırlatmıştır. Açık sarı kanatları, düz sarı başı, gözlerinin etrafındaki hafif kırmızıca sarı renkleriyle dikkat çeken bu dilber, sevimli kuş bahçelerin, bağların, ağaçların misafiridir (s. 133).



Resim 6: Kanarya Meraklılarına Hediye adlı eserin kapağı.

Son dönem Osmanlı yayın hayatında kanaryaların beslenmelerine, sağlıklarına ve üretilmelerine odaklanan kitaplar da yayımlanmıştır. 1893'te M. Ayn, maarif nezaret-i celiyesinin ruhsatıyla “Kanarya” başlıklı bir eser çıkartmıştır. “Kanarya Kuşlarının Usul-i Teksiriyle Terbiye ve Beslenmeleri Hakkında Malumat-ı Müfideye Camidir” alt başlığına sahip olan eser, 23 sayfadır. “Kanarya Kuşlarının Çiftleştirilme Mevsimi, Kaç Yaşındaki Kanaryadan Güzel Yavru Alınabilir, Kanaryaların Çifthaneye Konulacakları Esnada İktiza Eden Tedabir, Kanaryalar Yumurtaya Yattıkları Esnada İktiza Eden Tedabir, Kanarya Yavrularına Verilecek Yem, Çiftehane, Salma, Salmaya Konulacak Kanaryalar Hakkında Bazı Malumat, Kuşların Yumurtalarının Bozuk Olup Olmadığını Anlamak, Kuşların Tüy Değiştirme Zamanıyla Bu zamanda İcra Olunacak Tedabir, Kanarya İle Diğer Cins Kuşları Çiftleştirmek, Kuşlara Arzi Olan Hastalıklar İle Usul-i Tedavisi, Netice, Tenbih” konu başlıklarından oluşan eserde yazar uyarılar ve önerilerde bulunmuştur. Örneğin, eserde yumurtlama süreci ve sonrasında dişi kanaryayla yeni doğan yavruların nasıl beslenebileceği şu şekilde anlatılmıştır:

Kuşlar çiftehaneye konuldukları zamandan itibaren kanarya yeminin içine bir miktar kenevir konulur. Ve iki günde bir defa iki gün hindiba veya salata temizce yıkanıp bir ip ile çiftehanenin ön tarafındaki teline asılır. Ve dişi kanarya yumurtada yattığı esnada her gün bir tane taze tavuk yumurtasını suda haşladıktan sonra ince telden mamul bir rende ile akını ve sarısını beraber olarak rendeleyip ve küçük tabak içine koyup çiftehanenin içinde münasip bir mahale koymalı ve günde iki defa bir sabah bir öğlen taze olarak yemlerini değiştirmelidir. (M.Ayn, 1892/1893: 9-10)

Bir başka kanarya temalı kitap, 1894'te yayımlanmıştır. Minas tarafından çıkartılan bu eserin adı “Kanarya Meraklılarına Hediye'dir”. “Kanarya, Kanarya Mesakini, Kafeslerin Gıdası, Tenasül, Kanarya Hastalıkları, Kanaryaların Evsafi” bölüm başlıklarına sahip olan eser 30 sayfadır. Yumurtlama sürecinde dişi ile erkek kanarya arasındaki ince çizgi eserde şöyle anlatılmıştır:

İyi erkek kanarya zi-kıymet olup her yerde de mebzul değildir. Bazı erkek kanaryalar gevşek ve mağmur ve daima mükedder olarak ender öterler ve dişiler hakkında bi-kayd ve bi-fütür olmaları hasebiyle dişiler öyle erkeklerden hoşlanmazlar. Bazıları dahi o kadar hadid olurlar ki dişilerini ve bunların yavrularını döverler hatta telef bile ederler. Bazıları dahi gayet haşarı olduklarından dişileri kuluçkaya yattıkları zamanda kovalarlar folluğu parelerler ve yumurtaları kırarlar. (Minas, 1893/1894: 11)

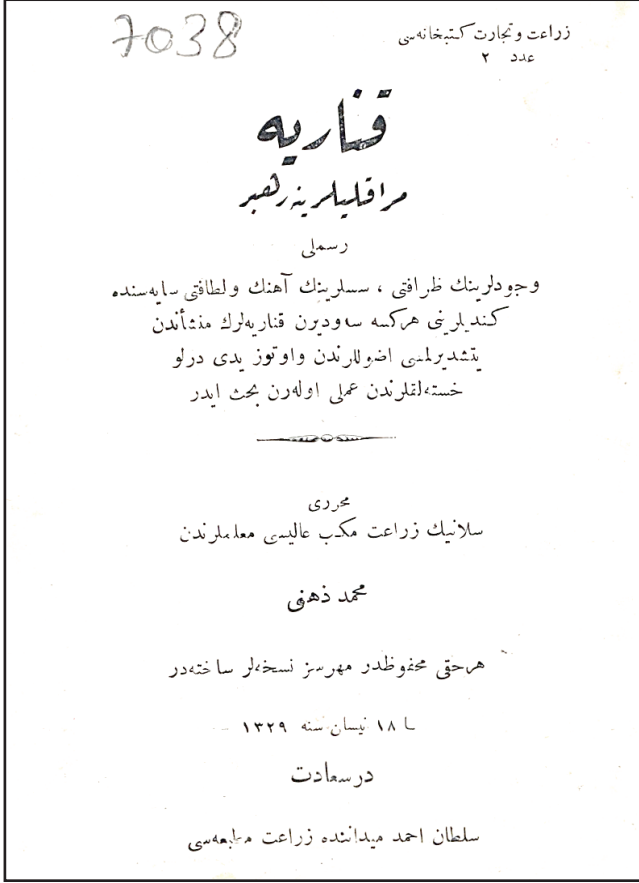
Enderuni Mehmet Muhiddin'in (1899/1900) “Kanarya Yetiştirmek Usulü” adlı eseri ise oldukça kısadır. Maarif Nezareti'nin ruhsatıyla yayımlanan 8 sayfalık çalışma alt başlıksız 7 maddeden oluşmaktadır. Yazar, eserinin amacının kanarya beslenmesi ve üretilmesi hakkındaki kulaktan kulağa dolaşan hatalı bilgileri düzeltmek olduğunu aktarmıştır (s. 2). 1911'de Maarif Nezareti'nin ruhsatıyla “Kanarya Yetiştirmek” adında 24 sayfalık bir başka eser daha çıkartılmıştır. “Kanarya, Kanaryaların Meskeni, Kanaryaların Gıdası, Tenasül, Kanaryaların Hastalıkları, Kanaryaların Evsafi” başlıklarından oluşan eserle Binbaşı Minas'ın “Kanarya

Meraklılarına Hediye” adlı eseri neredeyse birebir aynıdır. İki eserde Şirket-i Mürettebiye Matbaası’nda basılmıştır. 1911 tarihli eserin dizgicisi Hüseyin Arif, yayıncısıysa Sadakat Kitabevi sahibi Mustafa’dır (Hüseyin Arif, 1910/1911). Matbaanın aynı eseri belli aralıklarla iki farklı yöntemle basması dikkat çekicidir. Açıkçası Minas’ın metni kelime oyunları, değiştirilmiş istatistiki veriler ve Latin harfli bilimsel kelimeleri yazmamak gibi yöntemlerle yeniden basılmıştır.

Mehmet Zihni’nin (1913) “Kanarya Meraklılarına Rehber” adlı kitabı konu hakkındaki kapsayıcı çalışmalardan birisidir. 49 sayfadan oluşan eserde 10 adet görselle zenginleştirilmiş sistematik başlıklar söz konusudur. “İfade, Kanaryanın Mensup Olduğu Familya-Menşei, Baladaki Irkların Huyları, Kanarya Meskeni, Yetişkin Genç Kanaryaları Beslemek Usulü, Kanaryanın Üretilmesi, Yuvalar, Çiftleştirme, Birçok Dişileri Bir Erkekle Çiftleştirmek, Yumurtlama, Kuluçka, Kanarya Cinslerini Tanımak Usulü, Yavruların Daha Yaşlısını Tanımak Usulü, Kanaryanın Diğer Nevi Kuşlarla Tasalüb ettirilmesi, Kanaryanın Hastalıkları Çareleri” ana başlıkları haricinde çalışma, kanarya hastalıklarının nedenleri ile tedavi yöntemlerine verdiği önemle de somutlaşmakta. Eserde sırasıyla anlatılan hastalıklar şunlardır: “Çıban veya yaralar, Ağız Kabarcığı veya Sivilcesi, Nefes Darlığı, Kanın Bedeni Besleyememesinden Mütehasıl Zaafiyet, Kuyruk Sokumu Sivilcesi, Nezle, Ağız ve Boğaz Yaraları, Bacak Sinirlerinin Çekilmesi, İnkıbaz, İshal, Bağırsak hastalığı, Ateş-Nöbet, Semizlik, Ses Kısıklığı, Emraz-ı Sariye-Bulaşıcı Hastalıklar, Sara illeti, Yalancı Tüy Dökümü Hastalığı , Kuş Şişmesi, Bacak Kırılması, Uyuz, Ayak Tutukluğu , Kabuksuz Yumurta, Hazımsızlık, Köşeklik-Dermansızlık, Maraz-ı Aşk, Ayak hastalıkları, Göz Hastalıkları, Bit Hastalığı, Tüy Değiştirme veya Tüy Dökme, Dil Altı Hastalığı, Verem, Şişkinlik, Kütleme Hastalığı, Boyun Tutukluğu ve Ağrısı, Soğulcan, Yumurtlayamamak Hastalığı” (Mehmet Zihni, 1913). Mehmet Zihni (1913) veremin kanaryadaki etkilerini şu şekilde aktarmıştır:

Alameti: kuş yem yemez yahut az yer. Az vakitte çok zayıflar. Karnının altı pek şişkin olur. Bu hastalığa meydan olan kuşun kurtulması ümitsizdir. Mezkur hastalık ekseriya tedavi edilemeyen diğer hastalıkların netice-i tabiyesi olarak zuhur eder. Çaresi hastalığın henüz başlangıcında iken kuşa şeker ve ezilmiş daneden ibaret serinletici gıdalar vermek hastalığı büsbütün durdurmak veyahut hiç değilse şiddetini azaltmaktır.... (s. 45)





Resim 7: Kanarya Meraklılarına Rehber adlı eserin kapağı.

Bu basma eserler haricinde yazma eserler de söz konusudur. İstanbul Büyükşehir Belediyesi Atatürk Kitaplığı'nda "598.8 KAN" yer numarasında "Kanarya" başlıklı bir yazma eser bulunmaktadır. El yazısıyla kaleme alınan söz konusu eserin cildinde N.Taymaz ismi görülmekte. Zengin içeriği ve yoğun konu anlatımlarıyla belirginleşen eserde künye bilgileri ve giriş olmadığından basım tarihi, basım yeri gibi tanıtıcı verilere ulaşılamamaktadır. 309 sayfadan oluşan çalışmanın özgün ya da çeviri bir eser olup olmadığı netleştirilememekle beraber 281. sayfadaki "Kanarya Doktoru" başlıklı bölümün altındaki "Almancadan" ibaresi dikkat çekmektedir (N.Taymaz, t.y: 281). Kanarya ötüşlerinden, yeni tür kanaryalar üretme yöntemlerine kadar oldukça özgün temaları irdeleyen bu çalışma, Osmanlı son döneminde bazı çevrelerin küresel kanarya ticaretinden pay almaya niyetlendiklerini göstermekte. "Gulugululu ötüş, derin ötüş, çingiraklı ötüş, davudi ötüş, ıslık gibi ötüş, su gibi ötüş, geveze ötüş, flüt gibi ötüş, makaralı ötüş, kurbağa ötüşü, yılan sesi ötüşü, karatavuk ötüşü, su akışı ötüşü, çingirak ötüşü, düdük ötüşü" eserde anlatılan kanarya ötüşleridir (s. 87-89). Ayrıca çalışmanın 171-186 aralığındaki sayfalarında yoğun genetik tanımlamalar da yapılmaktadır.



## Sonuç

Doğa'nın bir parçası olan insan, zihninde yarattığı doğadışılığı doğayı tanımlayabilmek için kullanmıştır. Böylece doğa, kendi doğallığının süzgecinde kendi zamansal akışında yol alırken dışarıdan bir gözün belirgin, mekanik ve estetik yaratımlarıyla bütünleşmiştir. Doğa karşısındaki güçsüzlüğünü doğadan elde ettikleriyle çözümleyen, folklorik, estetik, kültürel gelenek ve değerlerini doğadan aldıklarıyla kaynaştıran, her türlü sosyo-ekonomik gelişiminde hâlâ doğaya mahkûm olan insan, doğanın haylaz çocuğudur. Kuşkusuz insanın doğayla kurduğu bağın derin niteliği hayvanlarla da iç içedir. Yerleşik yaşamla daha geç tanışan Eski Türkler hayvanlarla güçlü sosyo-ekonomik ve kültürel bağlar şekillendirmişlerdir. Selçuklu ve Osmanlı birikimlerine de yansıyan bu bağlar farklı örneklerde izlenebilmektedir. Çeşitli fermanlarla binek hayvanlarının korunma altına alınması, Mancacılar gibi mesleklerin ortaya çıkması klasik düzende hayvanlarla kurulan bağları somutlaştırmaktadır. Elbette ki "1910 Hayırsız Ada Vakası" gibi insan-hayvan ilişkilerini zedeleyen olumsuz misallerin olduğu da unutulmamalıdır. Osmanlı gündelik ve kültürel yaşamının hayvanlarla kurduğu bu ilişki, kuşlar söz konusu olduğunda daha da derinleşmiştir. Sembolleştirilen pek çok kuş türkülerde, bilmecelerde, deyimlerde, masallarda, süslemelerde ve minyatürlerde yer edinmiştir. Leyleklerin geçiş yollarına kurulan vakıflar, kuşbazlar tarafından yetiştirilen güvercinler, kuş merakıyla tanınan hükümdarlar geçmişten günümüze yansıyan değerlerdir. Osmanlı askerlerinin elbiselerindeki kuş tüyleri ile vücutlarındaki kuş dövmeleleri gücün ve masumiyetin simgeleridirler. İstanbul, Bursa, Edirne gibi büyük kentlerin camilerine, medreselerine, şifahanelerine, türbelerine yapılan kuş evleri ise merhametin mimariyle bütünleşen eşsiz değerleridirler. İşte bu kuş merakının ve sevgisinin aktarıldığı canlılardan bir tanesi de kanaryadır.

Zengin bir tarihi birikime sahip olan kanaryalar, sesleri, renkleri ve ahenkleri ile insani duyguları güçlendirmişlerdir. XV. ve XVI. yüzyıllarda yaşanan keşif hareketleriyle gündelik hayata dahil olan serinus cinsinin bu sevilen oyuncuları, insanoğlunun Avrupa merkezli dönüşümüne tanıklık etmişlerdir. İlk kez Kanarya Adaları'ndan getirilen bu kuşlar, kısa sürede Avrupalı aristokratların evlerini ve bahçelerini süsleyen lüks tüketim metalarına dönüşmüşlerdir. Bu kuşlara duyulan merakı canlı tutan Avrupalı maceraperestler ve tüccarlar, XVI. yüzyıldan itibaren zengin bir kanarya piyasası oluşturmuşlardır. Başlangıçta İspanya ve İtalya'da hayat bulan bu piyasa, kapitalizm ve burjuvazinin günden güne belirginleşen kuralları sayesinde Hollanda ve İngiltere'de de yoğunlaşmıştır. Sonraki yıllarda bu kuşların avlanmalarından ziyade üretilerek satılmalarına odaklanan Avrupalılar, sömürgecilik sayesinde kanarya kültürünü gittikleri yerlere yaymışlardır. Açıkçası, insani duyguları şenlendiren kanarya kısa sürede kapitalist ticari ağların gelişen boyutlarının belirgin metalarından birisi haline gelmiştir. Kanaryalara duyulan bu sosyo-kültürel ilgi XIX. ve XX. yüzyıllarda yazılan kitaplarda da rahatlıkla izlenebilmektedir. Kanaryaların çeşitlerini, üretimlerini, kafeslerini, hastalıklarını, beslenmelerini ve çiftleşmelerini konu edinen geniş hacimli kitapların yazılması kanarya merakının duygusal ve mekanik karakterlerini somutlaştırmaktadır. Bütün bunlarla birlikte kanaryaların dikensiz kafeslerde yaşadıkları düşünülmemelidir. Kapitalizmin vahşi karakteri, İngiltere'de kanaryaların kömür madenlerinde dedektör olarak kullanılmalarında olduğu gibi yer yer acımasız örnekler de sunmuştur.

Osmanlı gündelik ve kültürel hayatında da kanaryaların belirgin bir yeri vardır. Kaynaklarda tespit edilen veriler kanaryaların gündelik ve diplomatik hediyeleşmelere, unvanlara, vergilere ve tartışmalara konu olduklarını göstermektedir. Özellikle kahvehanelerinde mutlaka kanarya bulunduran, mekânlarına bu kuşların hediye edilmesini bekleyen yeniçeriler, ilginç bir noktadadır. Kanaryalar, II. Abdülhamit gibi padişahların da ilgisini çekmiştir. II. Abdülhamit'in ayağı kırılan kanaryası için aranan çözümler arşiv belgelerine yansımıştır. Kanaryalar edebiyatın da çekim alanındadırlar. Kanaryaları içeren şiirler, hikâyeler, mektuplar yazılırken bu narin hayvanlara dikkat edilmesi için uyarılar da yapılmıştır. Avrupa'dakiler kadar gelişkin olmasa da kanaryalar hakkında kitaplar da yayımlanmıştır. Bu kitaplar sayesinde kanarya meraklıları bu kuşların beslenmeleri, hastalıkları, çiftleşmeleri ve üretilmeleri hakkında temel bilgilerle tanışmışlardır. Taymaz'ın basılmayan elyazması ise özgün bir konumdur. Kanaryalar hakkında yazılan bu hacimli, bilimsel çalışma, dünya kanarya piyasasından pay almanın arzulandığını göstermektedir. Bütün bunlarla beraber geçmişten günümüze uzanan bu kanarya sevgisinin Türkiye'nin büyük futbol kulüplerinden olan Fenerbahçe ile bütünleştirilmesi bambaşka bir husustur. Kanaryalara yönelik küresel ve yerel insani algılamalar bu bütünleşmenin nedenlerini belirginleştirirse de zaman ve mekânda ölçeği genişletilmiş çalışmaların daha güçlü bağları aydınlatılabileceği aşikârdır. Diğer yandan doğayla, çevreyle kurulan bağların sosyo-kültürel nitelik ve niceliklerini somutlaştıran kapsamlı tarih çalışmalarına gereksinim duyulduğu da unutulmamalıdır.

**Yazarların katkı düzeyleri:** Bu makaledeki yazar ortak ölçüde çalışmanın hazırlanması, veri toplanması, sonuçların yorumlanması ve makalenin yazılması aşamalarına katkı sağlamıştır.

**Contribution Rates of Authors to the Article:** Authors in this article contributed to the 50% level of preparation of the study, data collection, interpretation of the results and writing of the article.

**Etik komite onayı:** Çalışmada etik kurul iznine gerek yoktur.

**Ethics committee approval:** Ethics committee approval is not required for the study.

**Finansal destek:** Çalışmada finansal destek alınmamıştır.

**Support Statement (Optional):** No financial support was received for the study.

**Çıkar çatışması:** Çalışmada potansiyel çıkar çatışması bulunmamaktadır.

**Statement of Interest:** There is no conflict of interest between the authors of this article.

## Kaynakça

- Abdülaziz Bey (1995). *Osmanlı adet, merasim ve tabirleri*. Tarih Vakfı Yurt.
- Ahmet Hamdi. (1881, Temmuz 28). Kanarya. *Çocuklara Arkadaş*, 1 (8), 171-172.
- Ahmet Refik. (1893, Eylül 21). Ekalim-i mutedile kanaryası. *Maarif*, 133-134.
- A.Nadir. (1896, Temmuz 23). Kanaryacığım. *Malumat*, 2 (44), 982.
- Akalın, L. S. (1993). *Türk folklorunda kuşlar*. T. C. Kültür Bakanlığı.
- Akalın, Ş. (2002). Kuşevi. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*. Türkiye Diyanet Vakfı, 472-473.
- Alabaş R., ve Yınılmez Akagündüz S. (2021). The ethical value of human and environmental relations: the place of environmental ethics in geography curriculum and textbooks in turkey. *International Journal of Education and Scientific Researches*, 5(16), 1851-1906. <http://dx.doi.org/10.35826/ijetsar.388>
- Arıkan, R. (2013). *Araştırma yöntem ve teknikleri*. Nobel.

- Arnaiz-Villene, A., Areces, C., & Ruiz-del-Valle, V. (2012, Mayıs). El origen de los canarios. *Ornitología Práctica* (53), 3-11. [https://www.academia.edu/38957732/El\\_ori\\_gen\\_de\\_los\\_Canari\\_os](https://www.academia.edu/38957732/El_ori_gen_de_los_Canari_os)
- Avis, R. (1872). *The canary: Its history, varieties, management and breeding*. London: Groombridge and Sons.
- Berge, B. L., & Lune, H. (2015). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri*. Eğitim.
- BOA (Başbakanlık Osmanlı Arşivi). (1861a, Temmuz 2). *HR.MKT./382-79*, 1-7.
- BOA. (1861b, 16 Temmuz). *HR.MKT. 384/85*.
- BOA. (1878, 24 Aralık). *TS.MA.d/2905*.
- BOA. (1891, 23 Mayıs). *HR.SFR.04.727/95*, 1-2.
- BOA. (1893, 14 Temmuz). *Y.PRK.SGE. /5-87*, 1-2.
- BOA. (1899, 6 Mayıs). *HR.TH. /226-24*, 1-3.
- BOA. (1903a, 2 Temmuz ). *Y.PRK.EŞA./43-14*, 1-4.
- BOA. (1903b, 13 Ekim). *ZB./372-98*, 1-2.
- Boratav, P. N. (1984). *100 Soruda Türk Folkloru*. Gerçek.
- Burton, C. (2014). Risking life and wing: Victorian and edwardian conceptions of coal-mine canaries. *Victorian Review*, 40 (2), 143-159. <https://www.jstor.org/stable/24877720>
- Buturovic, A., & Schick, İ. C. (2009). *Osmanlı döneminde Balkan kadınları: Toplumsal cinsiyet, kültür, tarih*. İstanbul Bilgi Üniversitesi.
- Cevat Rüştü. (1918, 17 Kanun-u Sani). Osmanlılarda ehli kuşlar, tavuklar. *İkdam* (7520), 2.
- Cansız, D. (2021). II. Meşrutiyet döneminde hayvan hakları (1908-1918). *Uluslararası Tarih Araştırmaları Dergisi*, 5 (2), 187-215.
- Cullag, F. M. (2005). *Abdülhamid'in düşüşü*. Epsilon.
- Çakılcı, D. (2018). Sultan II. Abdülhamid'in hayvan merakı: Yıldız Sarayı'nda kuşluk-ı hümayûn teşkilatı. *Tarih Dergisi*, 2 (68), 57-100. doi: 10.26650/TurkJHist.2018.18013
- Çolak, İ. (2015a, 1 Eylül). *Osmanlı'da hayvan sevgisi ve hayvan hakları-I*. İstanbul, Fatih, Türkiye. 18.10.2022 Erişim adresi: <https://yenidunyadergisi.com/blog/osmanlida-hayvan-sevgisi-ve-hayvan-haklari-1>.
- Çolak, İ. (2015b, 1 Ekim). *Osmanlı'da hayvan sevgisi ve hayvan hakları-II*. 26.10.2022 Erişim adresi: <https://yenidunyadergisi.com/blog/osmanlida-hayvan-sevgisi-ve-hayvan-haklari-2>
- Enderuni Mehmet Muhiddin. (1899/1900). *Kanarya yetiştirmek usulü*. Mahmut Bey Matbaası.
- Emiroğlu, K. (2000). Trabzon'da XIX. yüzyıldan XX. yüzyıla kahvehane ve kitabevi bağlamında toplumsal tabakalanma, kültür ve siyaset. *Kebikeç* (10), 187-222.
- Ersoylu, H. (2015). *Türk kültüründe kuşlar*. Ötüken.
- Fehmi. (1891, 7 Ekim). Bir tefekkür. *Maarif*(11), 162-163.
- Fikriyat. (2019, 3 Eylül). *Doğu'nun ilk kuduz tedavi merkezi: Dârü'l-keleb Tedavihanesi*. 24.10.2022 Erişim adresi: <https://www.fikriyat.com/galeri/tarih/dogunun-ilk-kuduz-tedavi-merkezi-drul-keleb-tedavihanesi>.
- Hüseyin Arif. (1910/1911). *Kanarya yetiştirmek*. Şirket-i Mürettebiye Matbaası.
- Hakkı Mahmut. (1923). *Kanarya yetiştirmesi ve hastalıkları*. Mahmut Bey Matbaası.
- İBB Atatürk Kitaplığı. (t.y.). Tarihsiz k.1 I. İstanbul.
- İmzasız. (1893, 28 Eylül). Kanarya kuşları. *Servet-i Fünun*, 6 (133), 39-42.
- İmzasız. (1894, 14 Aralık). Kanarya sergisi. *Sabah* (1557), 3.
- İmzasız. (1905, 9 Şubat). Kanarya beslemek. *Çocuklara Mahsus Gazete*, 9 (47), 749-750.
- İmzasız. (1910, 5 Aralık). Kanarya. *Piyano* (15), 179-180.
- Index to Organism Names*. (2022, 5 Aralık). Clarivate analyticts, Erişim adresi: <http://www.organism-names.com/details.htm?lsid=353>.

- İrtem, S. K. (2004). *Meşrutiyetten mütarekeye: Osmanlı İmparatorluğu'nun çöküş yılları (1909-1918)*. Temel.
- İşçen, Y. (2000). *Eski çağlarda Türklere ve Osmanlılarda güvercin yetiştiriciliği*. 24.10.2022 Erişim adresi: [http://www.guvercinbirliigi.com/Arsiv\\_Makaleleri/Akademi/eskiturkveosmanli.htm](http://www.guvercinbirliigi.com/Arsiv_Makaleleri/Akademi/eskiturkveosmanli.htm)
- Karasar, N. (2011). *Bilimsel araştırma yöntemleri: Kavramlar, ilkeler, teknikler*. Nobel.
- Koçu, R. E. (2003). *Tarihte İstanbul esnafı*. Doğan.
- Koçu, R. E. (2004). *Yeniçeriler*. Doğan.
- Mehmet Enisi. (1891, 4 Haziran). Kanaryası ölmüş bir masumeye. *Mirsad Mecmuası* (11), 83.
- Mehmet Zihni. (1913). *Kanarya meraklılarına rehber*. Ziraat Matbaası.
- M. Ayn. (1892/1893). *Kanarya*. İbrahim Efendi Matbaası.
- M. Ragıp. (1904, 14 Aralık). Kanarya kuşu. *Çocuklara Mahsus Gazete*, 9 (41), 651-652.
- Menekşe, M. (2022, Nisan). Osmanlı medeniyetinde hayvan sevgisinin mesleğe dönüşümü: Mancacılık. *SDÜ Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi* (55), 84-101. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/sufesosbil/issue/69783/935157>
- Minas. (1893/1894). *Kanarya meraklılarına hediye: Kanarya terbiyesiyle hastalıkları*. A. Asaduryan Şirket-i Mürettibiye Matbaası.
- Necip Asım. (1885, 11 Temmuz). Kanarya kuşu. *Tercüman-ı Hakikat* (2113), 4.
- N. Taymaz. (t.y.). *Kanarya*. İBB Atatürk Kitaplığı.
- Özçakı, M. (2020). Kuş evleri üzerine düşünmek ve yeniden tasarlamak: ilk yıl tasarım stüdyosu deneyimi. *The Turkish Online Journal of Design, Art and Communication*, 10 (4), 479-493. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/tojdac/issue/56985/764911>
- Özçakı, M. (2021). Türk kültüründe güvercinlik ve kuş evleri ve günümüze yansımaları. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 10 (2), 238-261. <https://doi.org/10.20488/sanattasarim.876545>
- Özdemir, N. (2005). *Cumhuriyet dönemi Türk eğlence kültürü*. Akçağ.
- Pollock, C. (2016). The canary in the coal mine. *Journal of Avian Medicine and Surgery*, 30(4), 386-391. <https://www.jstor.org/stable/44805832>
- Rettich, A. (1903). *Profitable canary breeding as practised in Germany*. W. Rudd.
- Russ, J. (2011). *Avrupa düşüncesinin serüveni: Antikçağlardan günümüze batı düşüncesi*. Doğu-Batı.
- Sarıca. (1898, 31 Mart). Bir kanaryadan mektup. *Çocuklara Rehber Mecmuası* (50), 1-3.
- Sunar, M. M. (2015). Hayvanlar. *Osmanlı İmparatorluğunda Çevre ve Şehir*. İstanbul Medeniyet Üniversitesi, 191-231.
- Sunar, M. M. (2018). Osmanlı Devleti'nde Arslanhane. *Toplumsal Tarih* (292), 36-41.
- Şehbal. (1910, 14 Ağustos). Kanarya. *Şehbal* (24), 447.
- Wallace, R. L. (1904). *The canary book*. Charles Scribner's Sons.
- Wetmore, A. (1916). *Canaries their care and management*. United States Department of Agriculture.
- Yıldırım, A., & Şimşek, H. (2013). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri*. Seçkin.



Bu eser Creative Commons Atıf 4.0 Uluslararası Lisansı ile lisanslanmıştır.

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



# Gelenekselden Küreselleşmeye Mardin Müziğinin Dünü ve Bugünü\*

## The Past and Present of Mardin's Music from Traditional to Globalization

**Mehmet Yücesoy\*\***  
**Ülkü Sevim Şen\*\*\***  
**Yavuz Şen\*\*\*\***

### Öz

Bu çalışmada Mardin müziğinin, geleneksel yapısını ele alıp küreselleşmenin etkisine dikkat çekerek müzik kültürünün dünü ve bugünü hakkında çeşitli tespitlerde bulunmak amaçlanmıştır. Araştırmanın problemini oluşturan Mardin müzik kültüründe geleneksellik ve küreselleşmenin etkilerine ilişkin görüşlerin

Geliş Tarihi (Received): 17.01.2023 - Kabul Tarihi (Accepted):26.06.2023

- \* Bu makale, 8. Uluslararası Mardin Artuklu Bilimsel Araştırmalar Kongresinde “Gelenekselden Küreselleşmeye Mardin Müziğinin Dünü ve Bugünü” adıyla yüz yüze sözlü bildiri olarak sunulan metnin geliştirilmesiyle oluşturulmuştur.
- \*\* Atatürk Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Yüksek Lisans mezunu, Şehit Pilot Teğmen Ayfer Gök Ortaokulu Müzik Öğretmeni (Graduate Student of Educational Sciences Institute Şehit Pilot Teğmen Ayfer Gök Secondary School Music Teacher), yucesoymehmet7@outlook.com. ORCID ID 0000-0003-2110-4290
- \*\*\* Doç. Dr., Atatürk Üniversitesi Kâzım Karabekir Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Eğitimi Ana Bilim Dalı (Ataturk University, Kâzım Karabekir Educational Faculty, Department of Fine Arts Education, Department of Music Education) usevimsen@atauni.edu.tr. ORCID ID 0000-0003-2392-2326
- \*\*\*\* Doç. Dr., Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Müzik Bilimleri Bölümü (Ataturk University, Fine Arts Faculty, Department of Music Sciences), yavuzsen@atauni.edu.tr. ORCID ID 0000-0003-0042-4295

tespiti doğrultusunda; Mardin müzik kültüründe geleneksel yapıya ilişkin unsurlar ile Mardin müzik kültüründe küreselleşmenin etkisi hakkındaki sorulara cevap aranmıştır. Araştırmada Mardin müziği ile ilgili alanyazın incelenmiş olup, nitel araştırma yöntemlerinden görüşme tekniğine yer verilmiştir. Araştırmanın çalışma grubunu 18 kişi oluşturmaktadır. Veri toplama aracı olarak araştırmacılar tarafından hazırlanan açık uçlu sekiz sorudan oluşan yarı yapılandırılmış görüşme formu kullanılmış, verilerin çözümlenmesinde içerik analizine yer verilmiştir. Araştırma sonucunda; Mardin müzik kültüründe ağırlıklı olarak Arap, Kürt, Türk ve Süryani etkileri görüldüğü, ninnilerin, oyun adlarının ve türkülerin bu çeşitliliği yansıttığı belirlenmiştir. Mardin müzik kültüründe dini müziğin geleneksel yapı içerisinde özel bir yeri olduğu, farklı dinlere mensup kişilerin dini törenlerde kendi inançları doğrultusunda müziğe yer verdikleri görülmektedir. Araştırmanın birinci katılımcı grubunda yer alan kişilerin geçmişte radyo ve televizyon aracılığıyla Arap sanat dünyasından isimleri yakından takip ederek etkisinde kaldıkları, daha genç kesimi temsil eden ikinci gruptaki katılımcıların ise medya ve teknolojik araçların etkisiyle daha farklı bir müzik anlayışına sahip oldukları belirlenmiştir. Mardin müziğinin günümüzdeki durumuna bakıldığında küreselleşmenin etkisiyle bazı geleneklerin kaybolmaya yüz tuttuğu görülmektedir.

**Anahtar sözcükler:** *Mardin, müzik, gelenek, kültür, küreselleşme*

### **Abstract**

This study aims to make various determinations pertaining to the past and present of the music culture by addressing Mardin's traditional music structure and draw attention to the effects of globalization. The main questions in this study include determining the views on the effects of traditionalism and globalization in Mardin's music culture and examine traditional structural elements of Mardin's music culture of Mardin along with the effect of globalization. In the study, an examination of the existing literature pertaining to Mardin's music was conducted, and the interview technique, a qualitative research method, was employed. The sample for this study consisted of 18 participants. The semi-structured interview form consisted of eight open-ended questions prepared by the researchers and content analysis was conducted to analyze the data. Findings suggest that there are considerable influences from Arab, Kurdish, Turkish and Syriac cultures on Mardin's music culture and lullabies, as the names of and the folk songs reflect this diversity. It was seen that religious music had a special place in Mardin's traditional music structure and music culture. People from different religions tend to include music in their beliefs in religious ceremonies. The research revealed that familiarity with figures from the Arab art world via radio and television in the past had a significant impact on the musical preferences of the first group of participants, whereas the second group of participants, who represented a younger demographic, developed a distinct musical taste under the influence of media and technological tools. An examination of the current state of Mardin's music shows that some of its traditions are on the verge of extinction due to the effects of globalization.

**Keywords:** *Mardin, music, tradition, culture, globalization*

### Extended summary

It is known that there is a tight bond between music and culture. Society's values, its sociological structure, its outlook on life, and its cultural codes are reflected in every aspect of that society's music. Mardin possesses a rich cultural heritage that must be preserved, with the city's fabric as the home of many communities in terms of religion and ethnicity, while also keeping these differences together. In this cultural diversity, music has a significant presence. In the Mardin culture, music is considered indistinguishable from multilingual and the multilingual structure. There are various cultural events that are important in Mardin's musical culture. It is thought that Mardin's music traditionally evolved from the past; however, with the spread of technology, increase in immigration, developments in tourism, and the interaction with different cultures, some differences may have been incorporated in Mardin's musical culture.

A person who lives under the roof of culture and tradition, on the other hand, sees some of these transformations as the result of modern technology and changing living conditions. This can be explained as globalization, where many things are affected, including the way people live, think and behave, and their cultural values.

This study aims to make various determinations pertaining to the past and present of the music culture by addressing Mardin's traditional music structure and draw attention to the effects of globalization. The main questions in this study include determining the views on the effects of traditionalism and globalization in Mardin's music culture and examine traditional structural elements of Mardin's music culture of Mardin along with the effect of globalization. In the study, an examination of the existing literature pertaining to Mardin's music was conducted, and the interview technique, a qualitative research method, was employed. The sample for this study consisted of eighteen participants. Utilizing purposive sampling, the study comprised two different participant groups. Nine participants aged 45-72 were interviewed to investigate how Mardin's music culture was sustained in the past, while nine participants aged 20-38 were interviewed to assess the current situation. A semi-structured interview form consisting of eight open-ended questions prepared by the researchers functions as a data collection method, and content analysis for the data analysis.

This research explores how the traditional Mardin music culture, combined with globalization, has traditionally navigated from the past to the present, and whether there are musical lifetimes that are prone to being forgotten as a result of globalization. Findings of the study were analyzed and the questions addressed to the participants were evaluated under two main dimensions and their sub-dimensions. First, elements related to the traditional structure in Mardin's music culture (*a. Lullabies, plays, folk songs; b. Chapters, sira nights, wedding, henna, engagement ceremonies; c. Special religious days and mawlid ceremonies in the context of religious music; d. Room culture; and e. Mardin's religions and languages choir*) and secondly, the impact of globalization on Mardin's music culture (*a. technological, visual and auditory mass media; b. internal and external migrations; c. advertising, tourism in terms of cultural interaction*) were grouped into groups and the views on the subject were examined.



As a result of this study, influences on Mardin's musical culture, were found to be predominantly *Arab, Kurdish, Turkish, and Syriac*, and the lullabies, play names and ballads reflect this diversity. The study observed that the wedding traditions, which constitute one of the cultural elements in the region, were elaborately preserved in the past, but have been neglected in recent times. This phenomenon may be attributed to the changes in the family structure and lifestyle of the society due to the influence of advancing technology and globalization. It is understood that there are terms such as *Gadbe, Hine, Işşak, Celep*, and traditions like *Sabahiye* are not continued today; however, those like the *Leyli night* and *Reyhani*, have been preserved. In Mardin's musical culture, religious music was found to have a special place within this traditional structure, with an emphasis on the Mevlidhanlık traditions like *Salat-ı Kamaliye, Feraciye, Temcid*, which still exist today. In addition, the *Sala*, in *Salavat* forms and *Mevlid* ceremonies, which are performed differently in other regions of our country, maintain their importance in terms of the musical culture of the region. As part of Mardin's religious music culture, in the past and present, people from different religions appear to have performed music in religious ceremonies in their own faith. With the spread of technology and the impact of globalization, of chamber culture tradition cannot be fully carried out. Also, it is seen that the Mardin Religion and Languages Choir is a musical reflection of the diversity in the music culture.

When the effects of globalization are studied in Mardin's musical culture, it is noted that the influence of immigration is generally influenced by music, which emphasizes Mardin's multicultural nature. The region's music culture has been particularly influenced in the past by different cultures (following names from the Arab world of art) through television and radio; younger people today have a different understanding of the impact of technological tools and media. According to the participants' views, it was reported that the television series filmed in Mardin in recent years have had both positive and negative effects on the promotion of the regional culture. They also asserted that tourism has positive impacts on the economic and cultural development of the region.

Music is known to have an important place in traditional and cultural structures. The lullabies that people listen to from the moment they are born, the games they play in the following years, the folk songs they sing in their joys and sorrows, or the melodies of the local folk dances they play, all constitute both the cultural musical experience and living memories for people. These are special musical constructs that tells people about themselves through a sense of belonging. Every culture exists with its own music socially. It is recommended that research like this continue to increase to aid in preservation of Mardin's traditional music culture, where multiculturalism is an affluence.

## Giriş

Bireysel olduğu kadar aynı zamanda toplumsal bir varlık olan insan, bir kültür içerisinde doğar. Yaşadığı çevreye uyum sağlama, eğitime, eğitme, üretme, tüketme gibi davranışlar, insanın toplum içerisinde kendini var etme çabasıdır. Her insan için ortak olan bu sosyal süreçte, yaşadığımız coğrafyanın izleri, gelenek olarak kabul ettiğimiz

davranışlar, yaşantılar, ritüeller ve bunların kimliğimiz üzerinde bıraktığı izler kültürü oluşturmaktadır. Williams'a (1993) göre, "Kültür bireyin kimliğini oluşturabilmesinde bir işleme süreci bir ön koşuldur çünkü birey, kimliğine ilişkin değerlendirmelerini, sorgulamalarını, anlamlandırmalarını, yargılarını doğuştan sahip olduğu kültürün sağladığı zeminde, bu kültürün üyeleriyle etkileşim içinde gerçekleştirir" (Akt., Akbaba Bozok, 2009: 5). Kültürün öğelerinden biri olan geleneğin neyi ifade ettiğini Nasr (1999: 78) şöyle açıklamıştır; "Gelenek yaşayan bir varlık gibidir; iz bırakır ama bu ize indirgenemez. Onun naklettikleri kâğıt üzerine yazılmış kelimeler gibi görülebilir. Ama o aynı zamanda insanların ruhlarına kazınmış gerçeklerdir." Gelenek geçmişten süzülerek gelip, asırların birikimini günümüze taşıması yönüyle donmuş bir kalıp değil, kültürün hayata göre değişmesinin bağlı olduğu köktür; geçmişin değil, bugünün hayatı, düşüncesi, hissiyatıdır. Geleceğin kültürü, bugünün geleneğinde gizlidir (Özakpınar, 1997, Akt., Tatar, 2011: 205). Kültür ve gelenek, ait olduğu topluma özgü değerlerin hayat bulduğu dinamik bir süreçtir.

Kültürün en önemli boyutlarından biri de müziktir. Müzik, insanlığın var oluşundan bu yana bireyi ve toplumu besleyen "insanca yaşam ve kültür" damarlarından biridir (Uçan, 2005: 10). Müzik sosyal yapıya dayalı bir davranışın sonucunda ortaya çıkar. Müzik sadece bir ses sistemi değil, aynı zamanda etnolojik yapının oluşturduğu, belli bir kültür içinde yer alan sosyal bir olaydır (Kaplan, 2005: 60). Müzik ile kültür arasında sıkı bir bağ olduğu bireylerin kendi yaşamlarından bildikleri bir şeydir. İçine doğduğumuz kültürü oluşturan yapı içerisinde; dil ve geleneklerin yanı sıra müzik de önemli role sahiptir (Şen, 2016: 109). Toplumun kendine ait değerlerinin, sosyolojik yapısının, hayata bakışının diğer bir ifadeyle kültürel kodlarının, tüm yönleriyle o toplumun müziğine de yansıdığı görülebilmektedir.

Bir yönüyle kültür ve geleneğin çatısı altında varlığını sürdüren insan, diğer taraftan modern teknoloji ve değişen yaşam koşulları sonucunda bazı değişim/dönüşümlere şahit olmaktadır. İnsanların yaşam tarzlarıyla birlikte düşünce ve davranış şekilleri, kültürel değerleri de dâhil olmak üzere pek çok şeyin etkilendiği bu durum küreselleşme olarak açıklanmaktadır. "Yaşanan değişimlerin en önemlisi bilinç düzeyindedir; küreselleşen dünyada artık dünya bir bütün şeklinde algılanmakta, zamana, topluma, coğrafyaya, kimliğe... ilişkin tasavvurlar bu bilinç çerçevesinde yeniden gözden geçirilmektedir" (Nişancı, 2003: 30). Küreselleşmenin oluşturduğu değişimin olumlu olduğu gibi olumsuz boyutları da bulunmaktadır (Sezgin, 2009: 257). Küreselleşmenin etkilerinin sıkça tartışıldığı ortamlarda karşımıza "kültürel küreselleşme" kavramı çıkmaktadır.

Gelişen ve değişen kitle iletişim araçlarının etkisi ile kültüre ve insana özgü ne varsa tüketim, beğeniler, düşünceler, simgeler anlık olarak küresel ölçekte paylaşılarak sınırların geçirgenliği artar, kültür küreselleşir ve homojenleşir. Geleneksel algılar ve ona bağlı ölçütler hızla değişerek zayıflar, tüketim farklılaşır, beğeniler tek tipleşir, davranış ve ilişki biçimlerine de yansır. Dolayısıyla yaşamın her alanında dönüşüm kaçınılmaz hale gelir. (Nar, 2021: 754)

Uçan'a (2005: 237) göre "Kültürel küreselleşme ne denli benzeşik bir duruma gelirse gelsin, Türk müzik kültürü özgün varlığını sürdürebilir. Bu evrenseli yerele uygulayabilme, yereli evrenseli taşıyabilme gücüne ve bu gücü etkili ve verimli kullanabilmeye bağlıdır." Bu araştırma kapsamında geleneksel özelliklere sahip Mardin müzik kültürünün küreselleşme ile birlikte geçmişten günümüze nasıl bir seyir izlediği, küreselleşmenin etkisiyle unutulmaya yüz tutan, kaybolan müzikal yaşantılar olup olmadığı yapılan görüşmeler çerçevesinde ele alınmıştır.

Mardin'in tarihi geçmişinin M.Ö. 8000 yılına kadar uzandığı, tarihteki seyrine bakıldığında ise Babiller, Asurlular, Persler, Selçuklular, Emeviler, Abbasiler, Anadolu Selçukluları, Artuklular ve Osmanlı İmparatorluğu toprakları içerisinde yer aldığı; farklı dönemlerde çeşitli medeniyetleri bünyesinde barındırdığı görülmektedir (Arslan, 2019: 14). Dini ve etnik yapı açısından birçok topluluğa ev sahipliği yapması yönüyle, farklılıkları bir arada tutan şehir dokusuyla Mardin, korunması gereken kültürel miras haline gelmiştir (Sarı, 2009; Mak, 2017; Atay, 2021).

Aynı coğrafyayı paylaşan etnik gruplar arasındaki kültürel etkileşim tartışılmaz bir gerçektir. Coğrafyaya egemen bir kültür söz konusuysa bu etkileşimde egemen kültürün öğelerinin baskın çıkması gibi bir sonuç doğabilir ama hiçbir kültürün kendinden önceki kültürü tamamen yok edemeyeceği, o kültüre ekleneneceği gerçeğini de göz ardı etmemek gerekir. (Akbaba Bozok, 2009: 47)

Mardin kültüründe müzik, çok dilli ve çok dinli yapıdan ayrı düşünülemez, merkezde Arap kültürünün baskınlığı ve şehrin Arap kültürünün yaşandığı topraklara yakın olması, bu kültürü müziğinde de öne çıkarmıştır (Aydın, 2018: 2). Bölgenin çok dilli yapısı gereği *Sabiha, Bil Kurmanci, Delale be Male, Mardin Kapı Şen Olur, Sorarım Sorarım Çıbu Halite...* gibi farklı dil gruplarından söz öbeklerini içinde barındıran eserler sunan Mardin müziği, heterojen bir müzikal kültürdür. *Cümbüş, kanun, ud, darbuka, keman ve zil* gibi sazlar Mardin merkezin müzikal kültürünün karakteristik sazlarıdır (Mak, 2017: 87). Mardin merkezde makamsal müziğin izleri görülürken merkezden uzaklaşıldıkça müziğin belirgin olarak yapı, biçim, çalgı, üslup, tavır ve dil temelinde farklılıklar gösterdiği görülmektedir. İcralarda sıklıkla kullanılan *Hüzzam, Segâh, Uşşâk, Sabâ, Rast...* gibi makamların yanında sadece Mardin'de karşılaşılabilecek, *Mensuri, Şelgai, Hâkimi, Dîvan, İbrâhîmî, Zengüle* gibi yöreye özgü makamlar bulunmaktadır (Mak ve Kurtişoğlu, 2018; Akpınar ve Aydın, 2019).

Mardin müzik kültüründe önemli bir yere sahip olan çeşitli kültürel etkinlikler yer almaktadır. "Yöresel eğlenceler şehrin kültürünün anlaşılmasında önemli bir rol oynar. Topluluklarla çalıp söyleme geleneği, Süryanice, Arapça, Kürtçe, Türkçe gibi birçok dilde söylenen şarkılar leyli gecelerinin kültürel zenginliğini ortaya çıkarır" (Atay, 2021: 14-16). Leyli geceleri kına, düğün, sünnet, asker uğurlama gibi törenlerde varlığını sürdürmektedir (Uygur, 2014: 88).

Mardin'de kültürel aktarımın bugüne taşıdığı değerlerden; geleneksel bir folklor verisi olan *Reyhani* hem bir halk dansının hem de müziğinin ismidir. Ritüel kökenli bir dans olarak bilinen *Reyhani*, kadınlar ve erkekler tarafından icra edilen ve hasat sonrası Tanrı'ya şükretmenin, iyilik ve güzellik için dua etmenin, sevdiğine bağlılık yemini etmenin gösterisi şeklinde tasarlanır. (Altun ve Akyüz Öztokmak, 2019: 840)

Mardin mûsikîsinin klasik eserlerinden olan Reyhani, Peşrev formunda olduğu gibi dört bölümden oluşur. Geçmiş 1800 yıllarına dayanmakla birlikte bestecisi bilinmemektedir (Çuha, 2006: 135). Akbaba Bozok (2009: 51) tarafından yapılan araştırmada Arap, Kürt ve Süryani düğünlerinde yer verilen 'Reyhani' adlı dansın hangi topluluğa ait olduğu tespit edilmeye çalışılmış; görüşme sonucunda, Mardin'deki tüm topluluklara ait olduğu yönünde cevaplar alınmıştır. Mardin müzik kültüründe eğlence müziğinin yanı sıra dini mûsikî de önemli bir yere sahiptir. Mardin'e özgü bir tavır çerçevesinde icra edilen *Yusuf Kıssası*, özgün bir dini mûsikî örneği olup, genellikle mûsikîşinas din görevlileri ve mevlidhânlarca icra edilmektedir (Akpınar ve Aydın, 2019: 33).

### **Araştırmanın amacı**

Bu çalışmada Mardin müziğinin, geleneksel yapısını ele alıp küreselleşmenin etkisine dikkat çekerek müzik kültürünün dün ve bugün hakkında çeşitli tespitlerde bulunmak amaçlanmıştır. Araştırmanın problem cümlesi ise, Mardin müzik kültüründe geleneksellik ve küreselleşmenin etkilerine ilişkin görüşler nelerdir? şeklinde oluşturulmuştur. Bu problem doğrultusunda şu sorulara cevap aranmıştır:

1. Mardin müzik kültüründe geleneksel yapıya ilişkin unsurlar (*a. Ninniler, oyunlar, türküler, b. Fasıllar, sıra geceleri, düğün, kına, nişan merasimleri, c. Dini müzik bağlamında özel dini günler ve mevlit törenleri, d. Oda kültürü, e. Mardin dinler diller korosu*) hakkındaki görüşler nelerdir?

2. Mardin müzik kültüründe küreselleşmenin etkisi (*a. Teknolojik, görsel ve işitsel kitle iletişim araçları, b. İç ve dış göçler, c. Reklamcılık, turizm kültürel etkileşim açısından*) hakkındaki görüşler nelerdir?

### **Araştırmanın yöntemi**

Araştırmada genel tarama yöntemi kullanılarak Mardin müziği ile ilgili alanyazın incelenmiş, nitel araştırma tekniklerinden görüşmeye yer verilmiştir. Araştırmanın çalışma grubunu Mardin müzik kültürü hakkında bilgi sahibi olan 18 kişi oluşturmaktadır. Çalışma grubu belirlenirken amaçsal örneklem yoluna gidilerek iki farklı katılımcı grubuna yer verilmiştir. Mardin müzik kültürünün geçmişte ne şekilde yaşatıldığını belirlemek amacıyla 45-72 yaş aralığındaki, günümüzdeki durumu ortaya koymak amacıyla da 20-38 yaş aralığındaki 9'ar kişi ile görüşülmüştür. Katılımcılar belirlenirken araştırmanın amacı ve önemi açıklanarak gönüllülük esasına göre hareket edilmiş, görüşme yapılan kişilerin etik gereği isimlerine yer verilmeyip, verilerin analizinde birinci grup katılımcıları "1.G.K.1" ve ikinci grup "2.G.K.1" şeklinde kodlanmıştır. Katılımcıların demografik bilgileri Tablo 1'de gösterilmiştir.

**Tablo 1.** Birinci ve İkinci Grup Katılımcıların Demografik Bilgileri

Birinci Grup	Cinsiyet	Yaş	Eğitim Durumu	Meslek
1.G.K.1	Erkek	72	Üniversite	Emekli
1.G.K.2	Erkek	72	Lise	Emekli
1.G.K.3	Erkek	69	Lise	Terzi
1.G.K.4	Erkek	67	Lise	Müzisyen
1.G.K.5	Erkek	67	Üniversite	Emekli
1.G.K.6	Kadın	66	Lise	Emekli
1.G.K.7	Erkek	59	Lise	Müzisyen
1.G.K.8	Erkek	46	Üniversite	Öğretmen
1.G.K.9	Erkek	45	Üniversite	Müzik Öğretmeni
İkinci Grup	Cinsiyet	Yaş	Eğitim Durumu	Meslek
2.G.K.1	Kadın	38	Üniversite	Öğretmen
2.G.K.2	Erkek	37	Lise	Kamu Personeli
2.G.K.3	Erkek	32	Üniversite	Öğretmen
2.G.K.4	Erkek	32	Üniversite	Ressam/Sanatçı
2.G.K.5	Erkek	28	Üniversite	Kamu Personeli
2.G.K.6	Erkek	28	Lise	Kamu Personeli
2.G.K.7	Kadın	27	Üniversite	Öğretmen
2.G.K.8	Erkek	25	Üniversite	Öğretmen
2.G.K.9	Erkek	20	Üniversite	Öğrenci

Veri toplama aracı olarak araştırmacılar tarafından hazırlanan açık uçlu sekiz sorudan oluşan yarı yapılandırılmış görüşme formu kullanılmış, verilerin çözümlenmesinde içerik analizine yer verilmiştir.

### Bulgular ve yorum

Araştırmanın birinci alt problemi doğrultusunda *Mardin müzik kültüründe geleneksel olarak geçmişten günümüze yaşatılan ninniler, oyunlar ve türküler nelerdir?* sorusuna ilişkin görüşler şu şekildedir:

*Ninniler Arapça, Kürtçe ve Türkçedir*, bazılarında ise diller karışıktır. Çocuklar kendi aralarında oyun oynadıkları zaman söyledikleri, *Ka ka la tıka, hedre bedre, hırka bırka, şilley billey* gibi oyunlar ve şarkılar vardır. Eskiden Mardin merkezde bir çocuk evde Arapça, okulda Türkçe, sokakta Kürtçe öğrenirdi. Şimdi ise evde ve okulda Türkçe öğrenildiği için bu şarkılar, oyunlar artık kullanılmıyor (1.G.K.2). Mardin’de Arapça, Kürtçe ve Türkçe üç lisan konuşulduğu için ninnilere de yansımıştır. Türkçe ninniler son zamanlarda yaygınlaşmıştır. Tarihsel açıdan Kürtçe ninniler daha eskidir. Genç kesim ağırlıklı olarak Türkçe ninnileri tercih ederken orta yaş ve üzeri Arapça ve Kürtçe ninnileri daha fazla tercih eder. *Ey ey ey ninni nem uledi nem baka* buna benzer bir ninni hatırlıyorum (1.G.K.5). Mardin dinler diller şehri, burada Kürtçe, Arapça ve Türkçe ninniler ile daha çok yöresel ezgiler, belli makamsal çerçevede dâhilinde söylenirdi. Avlularda toplanılır ve 30-40 arasında çocuk bir arada oyun oynardı. Bu oyunlarda eş

ebe gibi seçimler için sayışmaca, *Hecencele*, *hadre bedre* gibi tekerlemeler söylenirdi (1.G.K.6). *Ninniler genelde farklı dillerde söylenmektedir*. Arapça ninnilerin arasında Kürtçe kelimelerin arada bir söylendiğini anımsıyorum. Verilmek istenen mesajı belli bir makamla anlatma vardır. Bunun dışında hikâyeleştirerek anlatım söz konusudur. *Di nemi* bana söylenen ninnilerden biridir. Tekerlemeli sayışmalı oyunlardan biri de *Oyna dıbbe* dir. Oynanan oyun isimleri konuşulan dile göre *İrğayat* (misket), *Habbel* (ip atlama) şeklinde söylenirdi (1.G.K.9).

Çocukken oynadığımız oyunlar arasında *Koza kırık*, *yakan top*, *misket*, *üç taş*, *topaç çevirme*, *bilye oyunu*, *hadre bedre*, *hacencele bacencele* vardı (2.G.K.1). Türkülerden örnek vereceksek olursak *Yola çıktım Mardin'e*, *Sabiha*, *Dalal* bunlar öne çıkan Mardin türküleridir. Halk oyunu açısından *Raksıl havanım* (Mardin peşrevi) ve *Reyhani* yer almaktadır. Çocuk oyunları ve ninnilerin şu an yaşatıldığını düşünüyorum (2.G.K.3). Kültürümüzün en değerli eserleri hikâyeler, masallar, tekerlemeler, maniler farklı dillerin zenginliği ile bir kültür sentezi oluşturarak çocukluğumuzda büyük izler bırakmıştır. Fakat teknolojinin gelişmesi ile çocuk oyunları ve tekerlemelerin zamanla unutulduğu, yerini sanal âlemin oyunlarının aldığı aşikârdır (2.G.K.5). Süryani olduğum için büyüklerimiz *Süryanice ninni ve ilahiler* okurdu. Çocuk oyunlarında ise her çocuğun oynadığı misket gibi oyunlar oynanırdı (2.G.K.6). Ninni konusunda emin değilim, *Sabiha ve Yola çıktım Mardine* türkülerini ve düşünlerde sıklıkla oynanan *Reyhani* oyununu örnek verebilirim (2.G.K.7). Ninnilerden çok, büyüklerimizin anlattıkları genelde Arapça olmak üzere konuşulan dillere göre farklılık gösteren efsane ve masalların yer aldığı söyleyebilirim. Örnek olarak *Hıkkayit Ali*, *Sebiğ lelub*, *Tayr yıfreğu* yer almaktadır. Türkü olarak daha çok düşünlerde yer alan şarkılarla bağdaştırabilirim. Ayrıca buğday dövülürken iki kişinin atışması ile türküler söylenirdi (2.G.K.8). Mardin türkülerinden bazıları şunlardır; Kırık havalar *Aşka düştüm yeni*, *Bahar geldi gül açtı*, *Bir tel çektim Mardin'den* (*Sabiha*), *Ey gülcü güllerin satan*, *Kirpiklerin ok mudur*, *Şu gelen kimin gülü* (*Şevko*), *Yola çıktım Mardine*, *Oyun Havaları Reyhani*, *Uzun Havaları Ağla sen gözlerim* (Mardin Divanı) (2.G.K.9).

Katılımcıların görüşleri incelendiğinde, çocukluk dönemlerinde dinledikleri ninni ve oynadıkları oyunların günümüzde yaşatılmadığını/devam ettirilmediğini belirtenlerin yanı sıra bazı katılımcıların çocukken dinledikleri ninni ve oynadıkları oyunların çoğunlukla Arapça, Kürtçe olduğu anlaşılmaktadır. Akpınar ve Aydın (2019: 32) araştırmalarında, Mardin müzik kültüründe ağırlıklı olarak Arap, Kürt, Türk ve Süryani etkileri görüldüğünü, Mardin müziğinde “Türk-Kürt-Arap” ezgi motiflerinin göze çarptığını dile getirmişlerdir.

Katılımcılardan bazıları yöreye özgü türkülerini belirtirken çoğunluğun türkülere değinmedikleri görülmektedir. Çuha (2006: 5) “Mardin türkülerinin ağırlıklı olarak Arapça sözlerden oluştuğunu, Türkçe söz yazılan Mardin türkülerinin sayıca az olduğunu ve bu durumun Mardin türkülerinin gelişmesinde ve tanınmasında olumsuzluk yarattığını, Mardin mahalli sanatçılarının icra ettikleri repertuarlara ait kayıtlar incelendiğinde aynı isimli türkünün farklı sanatçılar tarafından değişik sözlerle okunduğunu” belirtmektedir. Candeğer (2022) Mardin türkülerini konu alan araştırmasında, “TRT repertuarında sadece yedi kırık hava, bir oyun havası ve bir de uzun havanın olduğunu, yörede repertuar dışında çalınıp söylenen birçok türkü bulunduğunu, bu konuda eksik kalındığını ve derleme çalışmalarına ihtiyaç duyulduğunu” belirtmiştir.



Araştırmanın birinci alt problemi doğrultusunda katılımcılara yöneltilen **Mardin müzik kültüründe yer alan fasıllar, sıra geceleri, düğün, kına, nişan ve buna benzer etkinliklerde müziğe ne şekilde yer verilmektedir?** sorusuna ilişkin görüşler şu şekildedir:

Geçmişte Mardin düğünlerinde geleneksel müzik grubu çağrılıp, mahalli oyun havaları, şarkılar, türküler, çalınıp, söylenerek yapılırdı. O zamanki müzik yapısına, müzisyenlerine hayrandım (I.G.K.1). Mardin’de 1940’tan 1990’a kadar eski düğün geleneği hâkimdi. Düğünler salonlarda yapılmaya başlanınca düğün geleneğinde de değişimler olmuştur. Eski Mardin düğünleri evlerde, kışın büyük odalarda, yazın ise avluda yapılırdı. Düğünlerde *Reyhani* çiftetelliye benzer Araplara özgü bir oyun havasından sonra *Sabiha, Leyli, Hınne* ve *Halaylar* çalınıp oynanırdı. Sak ekibinde *Cümbüş, Ud, Keman, Darbuka, Def* yer alırdı. Merkezde yapılan düğünlerde davul ve zurna yer almazken daha çok köy düğünlerinde çalınırdı. Düğünün ertesi sabahı yalnızca kadınların toplanıp eğlendikleri *Sabahiye* geleneğiyle düğün tamamlanırdı. Mardin’e özgü *Mansuri, Şelgai, Hâkimi* bazı makamlar vardır. Her peşrevin ardından taksim yapılır ve daha sonra bir uzun hava okunur. Bunun dışında Suriye radyolarından öğrendiğimiz *Al-asfuriye, Leyli leyli dikki* gibi şarkılar söylenirdi (I.G.K.2).

Dini olarak farklılıklarımız olsa da Mardin’de yaşayan diğer insanlar gibi bizim geleneklerimizde benzerdir. Kına gecelerinde *Hınne hınne* ağırlıklı olmak üzere birçok mahalli şarkı çalınıp söylenir. *Sabahiye, Leyli* gibi etkinlikler vardır. Kilisede yapılan düğün merasimi dışında, çalgıcılar eşliğinde çalınıp söylenen, kadın erkek ayrımı olmadan kutlanan bir düğün faslı olur (I.G.K.3). Düğünler genellikle üç gün olurdu. İlk gün aile yakınları ile kına gecesi yapılır. Ertesi gün mevlit okunur, öğlen yemek verilir. Düğünden sonraki gün bayanlara özel gelenek olan *Sabahiye* yapılırdı. Mahalli şarkılar genellikle Arapça söylenirdi. Düğünler damlarda veya avlularda yapılırdı, şimdi herkes salonda yapıyor (I.G.K.4).

Düğün öncesi kına gecesi, büyük ve küçük olmak üzere ikiye ayrılır, her ikisinde de mahalli müzikler çalınır oynanırdı. Büyük kına gecesi daha teferruatlı olurdu. *Sabahiye* düğünün ertesi günü sabah yapıldığından bu şekilde isimlendirilmiştir. Eski Mardin evlerinin çoğunda avlu bulunurdu, gelin koltuğa oturtulup kendi aralarında çalıp söyleyip veya ekip getirilerek eğlenilirdi. *Leyli geceleri* yörenin meşhur çalgıcıları tarafından yapılan bir müzik etkinliğidir. Son zamanlarda bu gelenekler terkedildi. Genel olarak baktığımızda bu etkinliklerin her aşamasında müziğin olduğu söylenebilir (I.G.K.5). Düğün için komşular bir araya gelir ve yardımlaşır. Aile üyelerinden enstrüman bilen kişilerin gerçekleştirdiği bir eğlence, küçük bir kına düzenlenirdi. Daha sonra damat tarafının da geniş katılımıyla büyük kına olurdu. *Işşak* dediğimiz (müzik grubu) tutulur, eğlence ve fasıllar gerçekleşirdi. Gece beylere özel bir kına faslı, aile yapısına göre alkollü veya alkolsüz bir şekilde yapılırdı. Bu fasıla *Leyli gecesi* denmektedir. Düğünün ertesi sabahı geline hoş geldin ve hayırlı olsun anlamında *Sabahiye* adlı bir eğlence düzenlenir, müzik eşliğinde danslar edilir, hediyeler verilirdi (I.G.K.6).

Mardin’de düğünler yazın evlerin damlarında, kışın avlularda üç gün yapılırdı. *Leyli* gecelerinde müzik yapılarak damat tarafı eğlenir, sonra gelin evine gidilir, kına yakılır, buna *Gadbe* denir. Ertesi gün damat tıraşı ve gelini alma olayı gerçekleşir buna halk arasında *Celep* denir. Son gün ise sadece kadınlar toplanır, geline hediyeler verilir, şarkılar çalınır söylenir, buna *Sabahiye* denir. Bu etkinliklerin tamamında müzik yer alırdı (I.G.K.7). Düğünler evlerimizin damlarında veya avlularda yapılırdı. Şimdiki gibi dü-



gün salonları yoktu. Düğün öncesi kız çıkarma ve düğünden sonra eve gitme sırasında yüksek sesle müzik icra edilmesinin sebebi müziğin bir duyuru niteliğinde olmasıydı. Düğünlerde müzik, karşı tarafa gösterilen bir değeri de temsil etmekteydi. Düğünlerde daha çok farklı dillerde yöresel türküler çalınır söylenirdi (1.G.K.8). Mardin’de düğünler *Gadbe*, *Hinne* ve *Sabahiye* gibi geleneksel bir süreci kapsamaktadır. Müzik, bu sürecin her anına eşlik eder. Bunların dışında, kendine has oyun tarzına sahip bir oyun havası olan *Reyhani*den bahsetmek lâzımdır. Eskiden Reyhani ile usta kişiler ilişkilendirilir, icracılar genelde yörenin tanınmış müzisyenlerinden oluşurdu (1.G.K.9).

Mardin’in kültürel zenginliğini ve yöreye ait eğlence hayatını günümüze taşıyan özel geceler vardır. Fakat benim düğünümde leyli gecesi olmadı kına ve nikâh töreni şeklinde gerçekleşti (2.G.K.1). Günümüzde hâlâ leyli gecesi yapılmaktadır. Fakat ben leyli gecesi yapmadım (2.G.K.2). Mardin’in eski evlerinde avlular, sokaklar bu tür düğün, kına, nişan gibi etkinliklere samimi bir ortam oluştururdu. Günümüzde apartman kültürüne geçtiğimiz için eski gelenekleri pek göremiyoruz. Genelde bir gün kına bir gün düğün sürmektedir. Kendi düğünümde de Leyli ve Sabahiye gibi etkinlikler yapılmadı (2.G.K.3). Düğün etkinlikleri müzisyenler eşliğinde yapılırken maddi durumu iyi olan ailelerin düğünleri üç günden daha uzun sürerdi. Şehir merkezinde modernleşme ile farklılıklar olsa da geleneklerden izleri görebilmekteyiz (2.G.K.4).

Yöresel Mardin müzikleri *Reyhani*, *Halay*, *Oyun havaları* tarzı müziklerle kutlamalar yapılır. *Aşka düştüm yeni*, *Bahar geldi gül açtı*, *Bir tel çektim Mardin’den*, *Mardin peşrevi-Mardin divanı*, *Yola çıktım Mardin’e*, *Kirpiklerin ok mudur* bu eserler genelde bilinip söylenmektedir (2.G.K.5). Mardin’de düğünlerde *Reyhani* ve *Halayların* yanı sıra; *Şemmame*, *Delilo* gibi Kürtçe şarkılar da vardı. Süryanice pek kullanılmazdı. Dini nikâh kilisede yapılır. Kilisede kadın ve erkek korosu yer alır. Leyli gecesi hâlâ Mardin’in bilindik müzisyenleri tarafından yapılmaktadır (2.G.K.6). Aslında etkinliğe göre müzik seçimleri değişmektedir. Mesela sıra gecelerinde daha çok türküler ağırlıktayken düğün, nişan gibi etkinliklerde yöresel oyunlar ön plandadır. Müzik bu etkinliklerin olmazsa olmazdır (2.G.K.7). Fasil ve sıra gecelerinin eskisi kadar rağbet görmediğini düşünmekteyim. Düğünlerde Arapça ve Kürtçe şarkılar, türküler söylenir (2.G.K.8). Mardin kültüründe müzik hep önemli bir rol oynamıştır. Mardin’e özgü söylenen müziklerin çoğu dört dilde icra edilmektedir (2.G.K.9).

Katılımcıların görüşleri incelendiğinde; birinci grupta yer alan katılımcıların düğün geleneklerinin geçmişte ayrıntılı bir şekilde yaşatıldığı anlaşılırken daha genç katılımcıların bu geleneklerden uzaklaştığı görülmektedir. Bu durumun küreselleşmenin etkileri ile ilişkilendirilebileceği düşünülmektedir. Ekici (2008) “her insan ve toplumun belli oranda değişiminin doğal olduğunu, fakat gençliğin, iletişim araçlarının oluşturduğu ve tüketime sunduğu unsurlar tarafından yönlendirilip, sömürüldüğünü, bunun önüne geçilebilmesinin ise geleneğin özünü korumak ve geleneksel olanın güncellenmesiyle mümkün olabileceğinden” söz eder. Yine katılımcı görüşleri doğrultusunda, yöreye özgü *Gadbe*, *Hinne*, *Işşak*, *Celep* gibi terimler olduğu, geleneklerden *Sabahiye* geleneğinin günümüzde devam ettirilmediği *Leyli gecesi* ve *Reyhani* gibi geleneklerin yaşatılarak devam ettirildiği anlaşılmaktadır. Arıkan (2008: 8) çalışmasında “küreselleşmenin olumsuz etkilerine karşı koyabilmek için; kültürel varlıklarımızın tespiti, zamanın gerektirdiklerine uygun olarak yeniden işlenmesi, somut olmayan kültürel mirasın korunması” konularının önemine dikkat çekmektedir.

Araştırmanın birinci alt problemi doğrultusunda katılımcılara yöneltilen **Mardin’de dini müzik bağlamında özel dini günler ve mevlit törenlerinde müziğe ne şekilde yer verilmektedir?** sorusuna ilişkin görüşler şu şekildedir:

Özel dini günler ve mevlit törenlerinde güzel sesli kişiler tarafından Kuran-ı Kerim okunur, enstrüman olarak *Erbane* eşlik ederdi (1.G.K.1). Mardin’de mevlitler, cenaze ve düğün, sünnet, nişan gibi hayırlı işler için iki farklı amaçla okutulur. Sünnet ve düğün mevlitleri kısa sürer, cenaze mevlitlerinde vefat eden kişi genç ise yakınları daha fazla üzülmesin diye mevlit kısa tutulurken ölen kişi yaşlı ise mevlit uzun sürer. Genelde mevlitler okunurken giriş *Rast* ile başlar geçiş *Nihavend* ile yapılır. Mevlit ağırlıklı olarak *Rast*, *Uşak*, *Hicaz* ve *Mansuri* makamlarında icra edilir (1.G.K.2).

Düğün, vaftiz gibi törenler ile pazar günü gerçekleştirilen törenler farklı olur. Ayinlerde kilisede piyano çalınır, kilise korosu ilahiler seslendirir (1.G.K.3). Mardin’de ramazanda camilerde Kuran-ı Kerim ve mevlitler okunur, enstrüman olarak ise *Erbane* kullanılır (1.G.K.4). Ramazanda genellikle dini müzik hâkimdir. Mevlitler sesi güzel olanlar tarafından makamla okunur (1.G.K.5). Dini törenlerde Mevlitler, makam yapısı hakkında bilgisi olan mevlithanlar tarafından okunur (1.G.K.6). Mevlit bittikten sonra *Erbane* lerle zikir çekilerek Mardin’e özgü olan 10/8’lik ritme uygun 10-15 tane ilahi okunur. Bu ilahilerin kayıtları da mevcuttur. Ramazanda teravih namazlarında her 4 rekât arasında ilahiler okunurdu, o gelenek devam etmektedir. Son yıllarda popülerleşen bir Süryani müzik algısı var ona değinmek isterim. Süryani müzik sadece kiliselerdeki eserlerdir (1.G.K.7). Dini günlerde İslam’dan ziyade Hristiyan dinin varlığından da bahsedebiliriz. Okulda Hristiyan olan sınıf arkadaşlarımızdan bazıları paskalya yumurtalarını getirirdi, bizde kendi bayramlarımızda onlara şeker verirdik. Dini törenlerde Hz. Peygamberimizi yâd etmek için okunan mevlitler başta gelir. Mevlit bir makam eşliğinde okunduğunda müziğe dönüşür ve dini müzikte *Def* kültürü olduğunu söyleyebilirim (1.G.K.8). Mevlitlerimizde enstrüman olarak *Erbane* kullandığı bilinmektedir (1.G.K.9).

Çeşitli etnik kültür ve inanç yapılarının yer aldığı Mardin’de, *Kürtçe*, *Arapça* ve *Türkçe* ilahiler, mevlitler okunmaktadır (2.G.K.1). Dini günlerde enstrüman olarak *Erbane* eşliğinde ilahiler okunurdu (2.G.K.2). Ramazan ve kandil gibi günlerde dini müzik Mardin’e has teknikler kullanılarak icra edilirdi. Hafız Ali tarafından kendine has *Faraç* tekniği denilen bir icra tekniği vardı. Hafız Ali’nin vefatı ile bu tekniğin yok olduğunu söyleyebilirim (2.G.K.3). Müslümanlar dini günlerde ilahilere *Erbane* ile eşlik eder (2.G.K.4). Dini törenlerde Mevlid-i Şerif üç farklı dilde okunur (2.G.K.5). Mardin’de din ve dil açısından farklılıklar mevcuttur. Bizim ayinlerimiz kiliselerde pazar günleri yapılır (2.G.K.6). Dini günlerde mevlitler ve ilahiler okunur (2.G.K.7). Özel dini günlerde camilerde mevlit ve ilahiler okunur. İlahiler *Def* eşliğinde söylenir (2.G.K.8). Mardin’de mevlit törenlerinde *Erbane* eşliğinde ilahiler söylenir (2.G.K.9).

Katılımcıların görüşleri incelendiğinde; farklı dinlere mensup katılımcıların olduğu ve dini törenlerde kendi inançları doğrultusunda müziğe yer verdikleri görülürken dini müziğin, Mardin müzik kültüründe geçmişten günümüze devam ettirilen geleneksel yapı içerisinde özel bir yeri olduğu anlaşılmaktadır. Akpınar ve Aydın (2019: 33) araştırmalarında, Mardin dini müzik kültürü içerisinde *Mevlidhânlık* geleneğinin öneminden bahsederek geleneği devam ettiren birçok mevlidhân bulunduğunu ve dini müzikinin icra edildiği mekânların genel olarak camiler olduğunu belirtmişlerdir. Ayrıca Mardin dini müzikisinde, *Sâlat-ı Kemâliye*,

*Ferâciye*, *Temcid* gibi formların günümüzde de varlığını sürdürdüğünü ülkemizin diğer bölgelerinden farklı şekilde icra edilen, *Salâ*, *Salâvat* formları ve *Mevlid* merasimlerinin bölge müzik kültürü açısından önemini koruduğunu bildirmişlerdir. Yıldırım (2013: 119), araştırmasında “Süryanilerin halen faal olarak kiliselerde ibadetlerine devam ettiklerini, Süryanî kiliselerinde ve manastırlarında dini müzik icra edildiğini, dua ederken Allah’a daha çok yakınlaşmanın yolunun terennümle dua etmek olduğunu düşündüklerini ve makamsal müzik ile dua ettiklerini” belirtmektedir.

Araştırmanın birinci alt problemi doğrultusunda katılımcılara yöneltilen ***Mardin kültürü içinde önemli bir yere sahip olan oda kültürü hakkında bilginiz var mı, müziğin oda kültüründeki yeri nedir?*** sorusuna ilişkin görüşler şu şekildedir:

Uzun kış gecelerinde toplanıp büyüklerimiz anılarını anlatırdı, şakalaşmalar olurdu, amatörce bağlama çalar söylerdik. Oda sohbetlerinde müzik pek tabii yer alırdı. *Reyhani* çalardım (1.G.K.1). Oda sohbetlerinde Mardin’in en büyük mahallelerinden olan savur kapı mahallesinde *Anteriye* diye bir kitap var onu okur ve müzik çalarlardı. Esnaf müzisyenler bir araya gelir müzik meşk ederlerdi. Bu tür buluşmalarda insanlar duydukları müzikleri birbirine dinletir, çalar, tartışır. Evlerde de bu gelenekten bahsetmek mümkündür. Hikâyeler masallar anlatılırdı (1.G.K.2). Önceden yaşlılar özellikle II. Dünya savaşı zamanları seferberlik olduğunda toplanmaların daha yoğun olduğunu söylerlerdi. Geçmişte bazen sohbetlerde babam türkü söylerdi. *Günümüzde bu gelenek yok* (1.G.K.3). Oda sohbetlerine hiç katılmadım, ama büyüklerimiz katılırdı. 8-10 belki daha fazla kişi toplanır, sohbet muhabbet ederlerdi. Şu an böyle bir ortam yok (1.G.K.4). Bizim ailede yapılmıyordu. Fakat Mardin’de belirli ailelerde çalgıların yer aldığı özel odaları da olan evlerde bazı gecelerde yapılıyordu (1.G.K.5). Ben oda kültürüyle yetişmiş birisiyim. O zamanlar babam masal kahramanlarını, *Kerem ile Aslı’yı* anlatırdı. Günümüzdeki dizilerdeki gibi en heyecanlı yerinde *Ertesi yarın* der ve biz sonraki günü dört gözle beklerdik. Oda kültürü içinde şarkılar, türküler, masallar, hikâyeler her zaman yer alırdı (1.G.K.7). Ben oda kültüründe yetişmedim ama babam ve amcalarım yetişti. Oda kültürü aile büyüklerinin gündelik olaylar, ekonomik problemler hakkında konuştukları, masal ve hikâyelerin de anlatıldığı bir kültür ortamıdır (1.G.K.8). Yetiştiğim aile açısından baktığımda bir kürsü geleneğine sahiptik. Aile üyeleri kürsü etrafında toplanır, hikâye, masal, tekerlemeler söylenirdi (1.G.K.9).

Köyde büyüdüm, o zaman elektrik yoktu. Özellikle televizyon hayatımıza girmeden önce bir iki komşu veya akraba bir araya gelir sohbet muhabbet ederdik. Dini ağırlıklı yetiştiğimiz için dini konulu hikâyeler, bilgiler, konuşmalar geçerdi. Şu an bu durum yaşanmıyor (2.G.K.2). Eskiden bu geleneği yaşadım hatırlıyorum. Belli başlı konu etrafında toplanılır, ortak bir dinleyici kitlesi olurdu. Bir hikâyeci, masalcı etrafında toplanılır ve dinlenirdi. Yıllar içindeki değişimlerle beraber yaşatılmaya çalışılsa da yeni neslin bu konuya sahip çıkmadığını düşünüyorum (2.G.K.4). Mardin’de oda kültürü daha çok sıra geceleri tarzında ve aile içi küçük kutlamalar ile yapılır (2.G.K.5). Yukarı Mardin’de büyüdüğüm için her evde kürsü geleneği ile karşılaşmak mümkün (2.G.K.6).

Katılımcıların görüşleri incelendiğinde; oda kültürü geleneğinin geçmişte var olduğu, günümüzde ise tam olarak sürdürülemediği anlaşılmaktadır. Bu durum teknolojinin yaygınlaşması ve küreselleşmenin etkisiyle geleneğin unutulmaya yüz tuttuğu şeklinde yorumlanabilir.

Araştırmanın birinci alt problemi doğrultusunda katılımcılara yöneltilen **Mardin Dinler Diller Korosu hakkında bilgi sahibi misiniz?** sorusuna ilişkin görüşler şu şekildedir:

Konserlerine katılma fırsatım olmadı ama isimlerini duydum, güzel bir oluşum (1.G.K.2). Kendilerini çok defa dinleme fırsatı yakaladım, güzel bir yapı, bu gibi topluluklar önemlidir (1.G.K.3). Dinler ve diller korusu Türkçe, Arapça, Süryanice, Kürtçe her dilde okunacak eserlerin yer aldığı bir oluşumdur (1.G.K.4). Konserlerine hiç katılmadım, yerel müziği halka duyurmak için güzel bir çalışma, alkışlamak gerekir ama etki yaratma konusunda derine indiğini düşünmüyorum (1.G.K.6). Güzel işlerden bir tanesidir. Fakat Mardin müziğinin teorik kısmı ile değil konser açısından işler yürütüyor, derleme çalışmaları yapılabilir. Eğlence yönü olarak iyi ama Mardin müziğine teorik olarak katkısı olduğunu düşünmüyorum (1.G.K.7). Birkaç konserine katıldım, Mardin'in tanıtımı açısından olumlu ve güzel bir eylemdir. Bu dillerin kaybolmaması ve beraber yaşadığımızın/çeşitliliğimizin bir göstergesidir. Bu kültürün devam ettirilmesini isterim bir zenginlik olduğunu düşünüyorum (1.G.K.8). 2012 yılında resmen kurulan ve o dönemde yüze yakın gönüllü kişiden oluşan bir topluluktur. Koro farklı dillerde şarkı ilahi vb. formları icra etmektedir. Mardin'in tanıtımını yapmak, Mardin'den dünyaya barış, kardeşlik ve hoşgörüyü yaymak, yöresel şarkılarımızı TRT repertuarına kazandırmak, ilerleyen zamanda projelerimiz ile uluslararası organizasyonlara katılmak, İskandinavya ülkelerine göç eden Mardinli ve Süryani hemşerilerimize konserler düzenlemek amaçlarımız arasında yer almaktadır (1.G.K.9).

Farklı dil ve dinlere mensup insanlarımızın bir arada olması üzerine kurulan Türkçe halk türkülerini seslendiren bir korodur. Mardin tarihinin çokkültürlü yapısını tanıtmaya açısından beğenerek takip etmekteyim (2.G.K.1). Koroda teknik ekipte yer alıyordum. Koroyu gerçekten beğeniyorum. Koronun konser öncesi veya sonrasında, *Mezruna* dans ekibinin gösterileri ile bir bütün oluşturuyor ve harika oluyor (2.G.K.2). Birkaç defa hem dinleyici, hem koro elemanı olarak yer aldım. Arapça, Kürtçe, Süryanice eserleri tanıtmak için güzel bir koro topluluğudur (2.G.K.3). Konserlerine katıldım, Mardin için geç kalınmış bir oluşum olduğunu düşünüyorum. Daha çok etnik öğelere yer verilmesini ve ileride daha büyük işler yapılmasını umuyorum (2.G.K.4). Koro farklı dil ve dinlerde eserler seslendiriyor (2.G.K.5). Mardin dinler ve diller korosunda yer aldım. Burada Müslümanlarla, Süryani cemaatinde olan kişiler beraber ilahiler okuyorlar. Müslüman üyeler Süryani ilahilerin birçoğunu bilmekte aynı şekilde bizde onların ilahilerini biliyoruz (2.G.K.6). Türkçe, Kürtçe, Arapça, Süryanice gibi farklı dillerde şarkı seslendirdiklerini biliyorum (2.G.K.7). Mardin'de birçok etkinlikte yer alan dinler ve dillerin buluşmasını gerçekleştirerek Arapça, Kürtçe ve Süryanice eserler söylemektedirler (2.G.K.8). Mardin dinler ve diller korosu; Mardin kültürünü ve müziğini tüm Türkiye'ye ve dünyaya tanıtmayı esas alan bir kuruluştur (2.G.K.9).

Katılımcıların görüşleri doğrultusunda; *Mardin Dinler Diller Korosu*'nun Mardin müzik kültüründeki çeşitliliğin müzikal bir yansıması olduğu görülmektedir.

Araştırmanın ikinci alt problemi doğrultusunda katılımcılara yöneltilen **Mardin müzik kültürü açısından teknolojik, görsel ve işitsel kitle iletişim araçlarının (sinema, televizyon, radyo vb.) kullanımı ve yaygınlaşmasının olumlu ve olumsuz etkileri nelerdir?** sorusuna ilişkin görüşler şu şekildedir:

Önceki yıllar ile şimdiki zamana bakınca çok farklılıklar var. Rap müzik gibi türlerin bizim kültürümüze uymadığını, baltaladığını düşünüyorum. Gençlik yıllarımda televizyon yoktu, radyo diğerlerine göre daha yaygındı. En çok *Bedia Akartürk* dinlerdim. Diyarbakır yakın olduğu için Türk halk müzikleri dinliyorduk. Araplardan da birçok kişiyi dinlerdik (I.G.K.1). Mardin’de sinema kültürü vardı. Eskiden Suriye’den filmler geliyordu. Arapçası iyi olan insanlar loca gibi bir yere geçip, acı kahveleri eşliğinde filmlerini izliyorlardı. Ertesi gün filmin değerlendirilmesi yapılırdı. Televizyonda ise TRT’nin programları ve bunun dışında Arap kanalları da izleniyordu. *Semira Tevfik* çok popülerdi. O zamanlar Ankara ve İstanbul radyosu çekmediği için Diyarbakır radyosunu dinlerdik. Bir de Ürdün, Suriye, Şam, Bağdat radyoları dinlerdik. Hatta Bağdat kanallarının bazıları Kürtçe yayın da yapardı. Daha çok nağme ve makama dikkat ederdik. Bağdat radyolarından *Hasan Cizrevi*’yi dinlerdik. Düşünlerde çalınan Suriye radyolarından öğrendiğimiz *Al-a Asfuriye*, *Leyli Leyli Dikki* gibi şarkılar söylenirdi. Günümüzde ise radyo kültürü kaldığını düşünmüyorum (I.G.K.2). Sinemada yerli yabancı filmler yer alır, katılım çok yoğun olurdu. Film gösterildikten sonra herkes tarafından konuşulur, şarkılar ezberlenir, güzel etkileri olurdu. Şimdi ise böyle bir durum yok. Radyolarda haber ve müzik programları takip edilir, Türk halk müziği, Irak radyolarında çalınan Irak müzikleri, Suriye radyolarının şarkıları dinlenirdi. *Kermozeyd* isminde bir sanatçı vardı, sesi muazzamdı. Arapça en çok *Feiruz*, *Ümmügülsüm*, *Nazım El-gazali*, *Muhammed Qubencci* Kürtçe en çok *Hasan Cizrevi* dinlenir, bilinirdi. Televizyon ise 70’lerden sonra geldi (I.G.K.3).

Sinema filmlerini, televizyon programlarını takip etmiyordum. Radyoda ise en çok müzik programları dinliyorduk. Yerel ve özel radyo programlarından sonra, artık herkes kendi zevkine göre dinliyor (I.G.K.4). Gençlik zamanımızda sinema çok yaygındı, film den sonra filmin müziğini ezberleyip söyledik. Şu an ise sinema kültürü kaldığını düşünmüyorum. Arapça bilenler televizyonda o kanalları izlerdi, dinlediğimiz şarkıları çok çabuk ezberleyip kendi aramızda söyledik. Bizim kanalımızda orada çekiyordu. Hatta buradan göç etmiş müzisyenler, sanatçılar, Suriye veya Irak’a gitmişlerdi. Mesela *Feiruz* vardır. Eskiden radyoda Arapça ve Kürtçe şarkı söylenmezdi bu yüzden yurt dışı kaynaklı radyolar dinlerdik. Günümüzde kitle iletişim araçları sayesinde karşılıklı kültürel etkileşim vardır (I.G.K.5). Mardin’de sinema bir kültür ve iletişim aracıydı. Sinemada yer alan müzikler şehirde büyük etki yaratıyor, şehir bu müziklerle yankılanıyordu diyebilirim. *Ne yazık ki günümüzde bu bilinci kaybetmiş görünüyoruz*. Şimdi sadece alışveriş merkezlerinde yer alan birkaç salonda sinema izleniyor. Televizyon 1969-70 yıllarında yayına başlamıştı. Radyoda *Hamiyet Yüceses*, *Safiye Ayla*, *Müzeyyen Senar*, halk müziğinde *Bedia Akartürk*’ü beğenerek dinliyordum. Radyoların günümüzde sadece arabada dinlenen bir araç olarak yer aldığını düşünmekteyim (I.G.K.6).

1978-1988 yılları arası sinemada “Orhan Gencebay, Ferdi Tayfur, İbrahim Tatlıses” gibi sanatçıların filmlerini izlerdik. Mardin müziğine etkisi olmamıştır çünkü Mardin’in müziği Arapçadır. Televizyon olan komşularımıza gidip müzik programlarını Arap kanallarını takip ederdik. Mesela bizim buradaki Arapçaya yakın olduğu için *Semira Tevfik*’in bütün şarkılarını bildik. *Abdülhalim Hafız*, *Feiruz*, *Ümmügülsüm* bunları takip ederdik. 1960 ile 1980 arasında radyo ve pikap dönemi diyebilirim. Türk halk müziğinden *Bedia Akartürk*’ü dinler, ajans haberleri takip ederdik. Abimin 45’lik pikabı vardı pazar günleri iş yerine götürürdüm, müzik yayını yapardık, bütün çarşı dinlerdi. Arapça şarkıları dinler, takip ederdik. Şimdi radyo sadece arabada dinlenen bir cihaz

haline geldi. Günümüzde sosyal medya ile ulaşılabilirlik imkânı var fakat bu bazı unsurları değersizleştiriyor (1.G.K.7).

Arapça Mardin genelinde yaygın bir dil olduğu için Suriye veya o bölgeye yakın diğer ülkelerin kanalları izlenirdi. *Feiruz, Abdulsamed, Semira Tevfik* gibi sanatçıları şehirde herkes tanır, şarkılarını bilir, takip ederdi. TRT’de *Neşet Ertaş, Zeki Müren* gibi isimlerin programlarını takip ederdik. Sinemada ise filmden sonra eğer o film sevilmişse müzikleri dinlenir, söylenirdi. 1980 yıllarına kadar Türkçe dışında diğer dilde şarkı yasaktı ama Suriye kaynaklı film ve film müzikleri dinlenirdi. Radyoda ise İran, Irak, Suriye radyoları dinlenirdi (1.G.K.8). Televizyonun çıkması çocukluk dönemimize denk gelmektedir. Ülkede televizyon yayınları kısıtlı bir zaman diliminde yayınlanıyordu. Daha çok yurt dışı kanalları izlerdik. Türkiye’nin diğer bölgelerinde büyüyen yaşlarımız *Susam Sokağı* adlı çizgi filmle büyürken biz Suriye’de Arapça versiyonu olan *İftah ya Sımsım* ile büyüdük (1.G.K.9).

Sosyal medya mecralarının yaygınlaşmasının hem olumlu hem olumsuz yanı vardır. Müzik açısından hemen her müziği dinleyebilme, kolay erişebilme imkânı sunması gibi öte yandan kontrolsüz bir bilgi akışı, yanlış yönlendirmelere sebebiyet verebiliyor. Bu durum da teknolojinin olumsuz bir yanı olarak gözükmektedir (2.G.K.1). Teknolojinin olumlu ve olumsuz etkisi elbette vardır. Yüzde yirmi-otuz olumlu bir katkısı varsa yüzde yetmiş-seksen zararı olduğunu düşünüyorum. Özellikle küçük yaş grupları açısından bağımlılık oluyor. Yararı ise güncel durumlardan haberdar oluyorsun ve bilgiye kolay erişebilirlik sağlıyor (2.G.K.2). Teknolojik araç kullanım bağımlılığı kendi kültürümüze karşı kopuk olmamıza neden oluyor. Günümüzde keman, piyano, gitar gibi çalgılar popüler iken, Mardin müziğinde yer alan ud, cümbüş, kanun gibi enstrümanlar pek tercih edilmemektedir. Popüler olmamasının maliyetin yüksek olması, eğiticinin bulunmaması gibi birçok nedeni de olabilir (2.G.K.3).

Sosyal medyanın olumsuz etkisinin daha fazla olduğunu düşünüyorum. Nitelsiz bir müzik kültürünün yaygın olduğunu, *yeni neslin Mardin müziğini yeterince sahiplenmediğini düşünüyorum* (2.G.K.4). Mardin müzik kültürü teknolojinin gelişimi ile daha farklı bir boyuta taşınıp günümüze kadar gelmiştir (2.G.K.5). Müzik anlamında Mardin’de düğünlerde, etkinliklerde ud yaygın olarak kullanılırken teknolojinin etkisiyle bazı aileler müzisyen çağırılmadan cd çalar gibi aletler kullanarak etkinlikler gerçekleştirebilmektedir (2.G.K.6). Kitle iletişim araçları, Mardin müzik kültürünün farklı bölgelere ve coğrafyalara yayılmasını sağlayacaktır. Örneğin yöremize özgü olan *Reyhani* oyununun çeşitli araçlar ile yayılması Mardin’in müzik kültürüne dikkat çekmektedir, olumsuz bir etki yaratacağını düşünmüyorum (2.G.K.7). Eskiden el-Cezire vb. yabancı Arap kanalları izlenirdi. Şu an telefon, bilgisayar, internet sayesinde rahat bir şekilde kendimize hitap edecek Arap kanalları ve sanatçıları dinleyebiliyoruz (2.G.K.8). Mardin’i ve müziğini tanıtmaya açısından kitle iletişim araçlarının rolü çok büyük, şu ana kadar bir olumsuzluğa rastlamadım (2.G.K.9).

Katılımcıların görüşleri incelendiğinde; birinci katılımcı grubunun çocukluk, gençlik dönemlerindeki sinema, televizyon, radyonun yaşamlarında ne şekilde yer aldığına dair görüş bildirdikleri ve farklı ülke kültürlerinden (Arap sanat dünyasından) isimleri takip ettikleri anlaşılmaktadır. Diğer katılımcı grubunu oluşturan daha genç kesimin ise teknolojik araçların ve medyanın olumlu/olumsuz etkileri hakkındaki görüşleri öne çıkmaktadır. Lavenda ve



Schultz (2018: 258) küreselleşme ve sonuçlarını ele alırken “geleneksel zaman ve mekân sınırlarını aşmış..., zaman sıkıştırılmış; mesafeler ortadan kalkmıştır” ifadelerine yer vermektedirler. Birinci katılımcı grubunun soruya ilişkin yaklaşımlarıyla ikinci grup katılımcıların yaklaşımlarının arasındaki farkı, değişen zaman ve teknolojik ilerlemelerdeki farklılıkları göz önünde bulundurarak değerlendirmek gerekmektedir.

Araştırmanın ikinci alt problemi doğrultusunda katılımcılara yöneltilen **Mardin müzik kültürüne iç ve dış göçlerin etkisi nedir?** sorusuna ilişkin görüşler şu şekildedir:

Göç genellikle köy ve ilçelerden olmaktadır. Şu an ki müzik, birbirine karışmış durumda olduğundan eski şarkıları, mevlitleri teyplerden, internette hala dinlemekteyim (1.G.K.2). Tabii dışarıdan gelenler etkiliyor. Suriye’den gelen sanatçılarla, müzisyenlerle karşılaştım ama onları dışlamadık ayırım gözetmedik. Dışarıya göç konusunda özellikle 1969-1970 dönemlerinde Süryanilerin göçleri bir boşluk yarattı diyebilirim. Çünkü iç içeydik ayırım yoktu (1.G.K.4). Elbette göçlerin etkisi ve muhtelif sebepleri vardır. Ama bana göre bu etki çok büyük bir fark yaratmamıştır (1.G.K.5). Göç toplumsal bir olaydır ve sosyal açıdan insanı etkilemektedir. Mardin’den dışarıya göç eden insanlar gittikleri yere uyum sağlamaya çalışırken kendi kültürlerini korumaya özen göstermişlerdir. Göçlerle beraber Mardin’in yapısında keskin değişimler olduğunu görmekteyim. Göç doğanın kanunu olabilir ama bu geçiş Mardin özelinde daha yumuşak olabilirdi diye düşünmekteyim (1.G.K.6).

Dışardan göç edenler buranın kültürüne uyacağına burası onlara uymaya başladı. Mardin’deki müzik camiası da buna uydu. Aslında bu durum bütün Türkiye’de etkili bir durumdur. Buradan gidenlerin ise pek bir etkisi olmadı. Şu an çeşitliliğin bir simgesi olan Süryani öğrencilerim var (1.G.K.7). İnsanlar sürekli iletişim ve etkileşim halindedir. Farklı bir kültür başka bir coğrafyaya geliyor veya gidiyor. Olumlu veya olumsuz bilemem ama muhakkak bir etki söz konusudur. Suriye’den gelen göçler konusunda, müzik açısından şu an bir değişim olmasa bile ileride olabilir (1.G.K.8).

Suriyelilerin Mardin müziğine etkisi olduğunu düşünmüyorum. Göçlerin etkisiyle Şırnak, Nusaybin tarafından gelenlerin halk oyunlarının burada da var olduğu görülmektedir (2.G.K.2). Göçlerin etkisi vardır, göçlerle birlikte müzik kültüründe etkileşim artmıştır. Bu durum kötü olarak algılanmamalı, bir çeşitlilik olduğu görüşündeyim (2.G.K.3). Mardin Suriye, Irak, gibi birçok ülkenin kesişim noktasında olduğundan kozmopolit bir yapıya sahiptir. Bu sebeple birçok etkileşim yaşanmaktadır ve bu etkileşime bağlı olarak kültürel değişimler meydana gelmektedir (2.G.K.4).

Mardin’in coğrafi konumu nedeniyle müzik kültürü farklı dil ve dinlerde oluşup zengin bir arşive bürünmüştür (2.G.K.5). Mardin’deki sanatçılardan bazıları çevre ilçe, şehir ve ülkelerden geliyorlar, bu göçler Mardin’in yapısını pek etkilemiyor ama Süryaniler epey azalmaktadır (2.G.K.6). Tabii ki göçler neticesinde kişiler kendi müzik kültürlerini de beraberlerinde götürmektedirler. Göçler müzik kültürünü geliştirebileceği gibi değiştirebilir de (2.G.K.7).

Evlilik, iş olanakları gibi nedenlerle iç ve dış göçlerin Mardin kültürünü olumsuz etkilediğini düşünmekteyim. Yeni nesil maalesef yerel dilleri bile konuşmuyor, bu durum her şeyi etkilediği gibi müziği de büyük ölçüde etkilemektedir (2.G.K.8). Mardin ezelden beri çok uluslu bir yapıya sahip olduğundan bu durum hem kültürüne hem de müziğine yansımıştır. Dışarıdaki insanların Mardin kültürü ve tarihini bu kadar yakından tanımak istemesinin temel sebebi budur (2.G.K.9).



Katılımcıların görüşleri incelendiğinde; Mardin'in çok kültürlü yapısına vurgu yapılarak göç unsurunun genel olarak müziğe etkisi olabileceği belirtilmiştir. Aksoy (2012) araştırmasında “Çeşitli nedenlerle gerçekleştirilen göç olaylarıyla farklı kültürlerin karşılaştığını ve farklı kültürlerden gelen insanların bir arada yaşamlarını sürdürme zorunluluğunun uyum ve çatışmaya neden olduğunu, sorunların aşılmasının ise karşılıklı olarak kültürlerarası duyarlılığın, kültürlerarası iletişim yeterliğinin geliştirilmesiyle” mümkün olabileceğini belirtmektedir.

Araştırmanın ikinci alt problemi doğrultusunda katılımcılara yöneltilen **küreselleşme ve beraberinde gelen reklamcılık, turizm, kültürel etkileşim gibi konuların Mardin müziğine olumlu/olumsuz bir etkisi olduğunu düşünüyor musunuz?** sorusuna ilişkin görüşler şu şekildedir:

Mardin dizilerinin Mardin'le hiç alakası yok, giyim, kuşam, silah kullanma gibi durumları hiç gerçeği yansıtmıyor. Müziğine de olumsuz bir etkisi olduğunu düşünüyorum (1.G.K.1). Küreselleşmenin turizmi etkilediğini fakat Mardin müziğine pek olumlu katkısı olduğunu söyleyemem. *Bazı değerlerin içinin boşaltıldığını düşünüyorum. Mimari açıdan değişiklikler, tarihi yapıda bozulmalar, ulaşım açısından yeni problemler, mahalle kavramının farklılaşması ve bunun gibi etkenler Mardin kültürünü olumsuz şekilde etkilemiştir (1.G.K.3).* Gelen yerli ve yabancı turistlere müzikli mekânlar oluşturup, tanıtım amaçlı *Reyhani* oynayan gruplar yer almaktadır. Olumsuz bir etkisinin olduğunu düşünmüyorum (1.G.K.4). Bana göre bizim çok çeşitli bir yapıymız olduğundan biz dışardan etkilenmedik, fakat dışarıyı müziğimizle etkiledik, insanlar buranın müziğinden hoşlandıklarını ifade ediyorlar (1.G.K.5). Yapılan tanıtımların hepsinin olumlu, yapıcı yönde olduğunu düşünmüyorum, özümüze uymayan tanıtımlar da oluyor. Bu durum müziğimizi de olumsuz etkiledi. *Müziğin yeri, zamanı ve anlamı varken günümüzde ise anlamını yitirmiş durumda (1.G.K.6).*

Mardin'in popülaritesi herkes tarafından bilinmekte, bunun en büyük etkenlerinden biri burada çekilen dizilerdir. Dizilerin, iyi veya kötü buraları tanıtmada anlamında yararlı olduğunu düşünüyorum. Bu tanıtımındaki en büyük etken de müziktir. Ama bu gelişmeler aynı zamanda müziğin içinin boşaltıyor. Popülarite müziğimizden birçok şey almıştır. *Reyhani* ile halay çekenler var. *Bu nedenle reklamcılığın Mardin'e getirisi var ama müziğe getirisi yoktur (1.G.K.7).* Mardin'in tanıtımını yapmak elbette güzeldir. Müzik açısından bazı olumlu etkileri vardır. *Reyhani'nin popülaritesi arttı, ön plana çıkarıldı. Bazı olumsuz etkileri de söz konusudur. Dizilerde biraz daha farklı gösterildiğini düşünüyorum. Dizilerin bazılarında bölge silahla bağdaştırıldığından yanlışlara sebep olabiliyor (1.G.K.8).*

Olumsuz bir yanı olduğunu düşünmüyorum. Olumlu bir etkisi vardır (2.G.K.2). Mardin günümüzde dizilerle tanıtılmaktadır. Bu tanıtımlar içinde müziğimizde yer almaktadır. Daha geniş kitlelere ulaşma noktasında daha büyük işlerin yapılması gerektiğini düşünüyorum (2.G.K.3). Küresel müzik endüstrisinin yer aldığını düşünüyorum. Gelişime açık bir bölge olarak Mardin'den bu konuda daha fazla istifade edilebilir. Olumsuz bir etki ise buraya ait olmayan kişilerin o popülaritesi kullanması ve daha sonra Mardin'i bırakması örneğin bir dizi yayına giriyor Mardin'de iki bölüm çekilip İstanbul'a geçilmesi (2.G.K.4). Küreselleşme ile Mardin müziğinin de etkilendiğini eskiye göre daha güncel eserler sözler ve ritimlerin kullanıldığını söyleyebiliriz (2.G.K.5). Olumlu etki-

leri muhtemelen vardır. Diziler Mardin’de ve Midyat’ta çekiliyor. Tanınırlık açısından olumlu bir etkisi var (2.G.K.6). Yaşadığımız coğrafya itibariyle birbirimize katacağımız çeşitli güzelliklerin olduğu görüşündeyim. *Turizm, reklamcılık alanlarında yaşanan gelişmeler Mardin müziğinin ön plana çıkmasını sağlayacaktır* (2.G.K.7).

Turizmin buranın kültür ve yaşantılarını olumlu yönde etkilediğini düşünmekteyim. Bölgede yer alan birçok dilde söylenen yöresel türkü ve şarkıların etkisi söz konusudur. Mardin’e gelen turistlerin yerel halkla etkileşim içinde olmasının olumlu yönde etkisi olduğunu düşünmekteyim (2.G.K.8). Mardin turizm bakımından yoğunluk yaşayan bir şehirdir. Dışarıdan gelenlerin bu kültürün müziğine hayranlıkları, sıra geceleri ve fasillardaki doluluktan anlaşılabilir (2.G.K.9).

Katılımcıların görüşleri incelendiğinde, çoğunlukla Mardin’de çekilen dizilerin kültürün tanıtımına yönelik olumlu ve olumsuz etkilerinden bahsedilirken katılımcılardan bazılarının turizmin, Mardin kültür ve yaşantılarını olumlu yönde etkilediğini belirttikleri görülmektedir. Aydemir (2021: 115), Mardin ilinin çokkültürlü yapısını ele aldığı araştırmasında şöyle bir tespitte bulunur; “farklı kültürlerden insanlar, bir yandan belirli ayrımlar ve sınırlar oluşturup bunu korumaya çalışırken diğer yandan ise kültür endüstrisinin acımasız hâkimiyeti altında birçok kültürel değerini kaybederek ve kültürel değerlerinin birer meta haline gelişini görerak tektipleşmeye/aynılaşmaya başlar.” Günal, (2006) yerli ve yabancı turistlerin ilgi odağında bir şehir olan Mardin’i konu alan araştırmasında; “turizmin başarılı olabilmesi için, var olan kültürel çekiciliklerin, değişen turizm anlayışına göre düzenlenmesi, bunlara birer turistik ürün özelliğinin de kazandırılması gerektiğini belirtmiştir. Zengin kültürel öğelerin turistler için deneyimsel tüketime uygun hale getirilmesinin bir zorunluluk olduğunu” ifade etmiştir. Mashadızade (2020) araştırmasında; “insanları etkileyebilmek için büyük bir güç olabilecek dizi ve filmlerin, mekânlarla ve kişilerle ilgili ciddi düzeyde imaj oluşturabilme gücüne sahip olduğunu, dizi veya filmlerin çekildiği yerlerin, çok daha fazla kişi tarafından ziyaret edilmek istendiğini, turizm merkezlerinin çekicilik ve cazibesini de önemli oranda artırdığını” belirtmiştir.

## Sonuç

Bir müzik kültürünün ortaya çıkışında o bölge veya civarında yaşayan insanların, bölgenin müzik yapısını şekillendirdiğini söyleyebiliriz. Tarih boyunca birçok medeniyet ve topluluğa kucak açmış bir bölgede yer alan Mardin, çeşitli ırklarda farklı dine mensup pek çok kişinin yaşamını sürdürdüğü bir coğrafyada bulunmaktadır. Bu çeşitliliğin aynı bölgede uyumlu bir şekilde yaşamlarını sürdürmesinin bir sonucu olarak çok kültürlü bir yapı meydana gelmiş, bu kültürel çeşitlilik/mozaik içerisinde müzik önemli bir yere sahip olmuştur. Araştırma sonucunda; Mardin müzik kültüründe ağırlıklı olarak *Arap, Kürt, Türk ve Süryani* etkileri görüldüğü, ninnilerin, oyun adlarının ve türkülerin bu çeşitliliği yansıttığı görülmektedir. Yöre düğün geleneklerinin geçmişte ayrıntılı bir şekilde yaşatıldığı anlaşılırken günümüzde bu geleneklerden uzaklaşıldığı, bu durumun (teknolojiyle birlikte) küreselleşmenin etkisiyle aile yapısında ve yaşam tarzındaki değişimlerle ilişkili olduğu düşünülmektedir. Mardin müzik kültüründe dini müziğin geleneksel yapı içerisinde özel bir yeri olduğu, geç-

mişte ve günümüzde farklı dinlere mensup kişilerin dini törenlerde kendi inançları doğrultusunda müziğe yer verdikleri görülmektedir. Teknolojinin yaygınlaşması ve küreselleşmenin etkisiyle, oda kültürü geleneğinin günümüzde tam olarak sürdürülemediği anlaşılmaktadır. Mardin Dinler Diller Korosu'nun ise müzik kültüründeki çeşitliliğin müzikal bir yansıması olduğu görülmektedir.

Mardin müzik kültüründe küreselleşmenin etkileri incelendiğinde; Mardin'in çok kültürlü yapısına vurgu yapılarak göç unsurunun genel olarak müziğe etkisi olabileceği belirtilmiştir. Bölge müzik kültürü bakımından özellikle geçmişte, televizyon ve radyo aracılığıyla farklı ülke kültürlerinin (Arap sanat dünyasından isimleri takip ettikleri) etkisinde kaldığı, günümüzde ise daha genç kesimin teknolojik araçlar ve medyanın etkisiyle farklı bir anlayışa sahip oldukları görülmektedir. Mardin'de çekilen dizilerin kültürün tanıtımına yönelik olumlu ve olumsuz etkilerinden bahsedilirken, turizmin yörenin ekonomik ve kültürel gelişimine olumlu katkıları olduğu belirtilmiştir.

Zamanın ve teknolojinin getirdiği değişimle birlikte hızlı tüketime yönelen davranış biçimi, insanların gelenek ve kültürlerinden uzaklaşmalarına yol açmaktadır. İnsanın doğduğu andan itibaren dinlediği ninniler, sonraki yıllarda oynadığı oyunlar, sevincinde, üzüntüsünde dillendirdiği türküler veya oynadığı yöre halk danslarının ezgileri, kültüre ait müzikal yaşantılarının tümü insana adeta yaşayan bir bellek sunar. İnsanların aidiyet duygusuyla kendilerini anlatan bu müzikal yapı onlar için özeldir. Her kültür, sosyal yönden kendine özgü müziğiyle var olur. Çok kültürlülüğün zenginlik olarak karşımıza çıktığı Mardin özelinde geleneksel müzik kültürünün korunması, gelecek nesillere aktarılması noktasında bu tarz araştırmaların artarak devam ettirilmesi önerilmektedir.

**Yazarların katkı düzeyleri:** Birinci yazarın makaleye katkısı %30, ikinci yazarın makaleye katkısı %40 ve üçüncü yazarın makaleye katkısı %30'dur.

**Author(s) Contribution Rate:** The contribution of first author to the article is 30%, the contribution of second author to the article is 40% and the contribution of third author to the article is 30%.

**Etik komite onayı:** Atatürk Üniversitesi Sosyal ve Beşeri Bilimler Etik Kurulu/Güzel Sanatlar Birimi Etik Kurul Başkanlığı'nın 19 Haziran 2022 tarihli ve 6/1 sayılı kararı ile onaylanmıştır.

**Ethics committee approval:** The research procedure was approved by the Ataturk University Fine Arts Department Ethics Committee's decision dated June 19, 2022, and numbered 6/1.

**Finansal destek:** Çalışmada finansal destek alınmamıştır.

**Support statement (optional):** No financial support was received for the study.

**Çıkar çatışması:** Makalede yazarlar arasında herhangi bir çıkar çatışması mevcut değildir.

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

## Kaynakça

- Akbaba-Bozok, B. (2009). *Mardin Süryani cemaati önderliğinde kültürel ifade ve anlam üretme alanı olarak ritüeller ve müzik* (Tez No. 235219) [Yüksek lisans tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi] Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi.
- Akpınar, H., & Aydın, E. (2019). Artuklular'dan günümüze Mardin'de mûsikî kültürü ve mûsikîşinaslar. *Turkish Academic Research Review*, 4(1), 23-34.
- Aksoy, Z. (2012). Uluslararası göç ve kültürlerarası iletişim. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 5(20), 292-303.
- Arslan, H. (2019). *Artuklular döneminde Mardin* (Tez No. 569101) [Yüksek lisans tezi, Sakarya Üniversitesi] Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi.
- Arıkan, M. (2008). Küreselleşme ve millî kimlik açısından somut olmayan kültürel mirasın korunması. *Türk Dünyası İncelemeleri Dergisi*, VIII(2), 1-8.
- Altun, I., & Akyüz-Öztoçmak, Ç. (2019). Reyhanî: An authentic combination of music and dance in Mardin (Reyhanî: Mardin'de müziğin ve dansın otantik bileşimi). *folklor/edebiyat*, 25(100), 839-848.
- Atay, G. (2021). İlköğretim öğrencilerinin Mardin türkülerine yönelik görüşleri ve Mardin türkülerinin müzikal analizi (Tez No. 668725) [Yüksek lisans tezi, Ondokuz Mayıs Üniversitesi] Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi.
- Aydemir, V. (2021). Çokkültürlü kent örneğinde Mardin: Sosyolojik bir değerlendirme (Tez No. 700664) [Yüksek lisans tezi, Adnan Menderes Üniversitesi] Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi.
- Aydın, E. (2018). *Mardin'de dinî mûsikî (Hâfız Mehmet Ali Demir Örneği)* (Tez No. 520998) [Yüksek lisans tezi, Harran Üniversitesi] Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi.
- Candeğer, Ü. (2022). Türkülerle Mardin. M. Güçlü (Ed.) *II. Uluslar Arası Kültür ve Medeniyet Konferansı* içinde (ss. 428-437). Mardin.
- Çuha, A. (2006). *Mardin halk müziği*. Mardin Valiliği.
- Ekici, M. (2008). Geleneksel kültürü güncellemek üzerine bir değerlendirme. *Milli Folklor Dergisi*, (80), 33-38.
- Günel, V. (2006). *Mardin ilinde kültürel çekicilikler ve turizm amaçlı kullanım olanakları* (Tez No. 172732) [Doktora tezi, Ankara Üniversitesi] Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi.
- Kaplan, A. (2005). *Kültürel müzikoloji*. Bağlam.
- Lavenda, R. H., & Schultz, E. A. (2018). *Kültürel antropoloji temel kavramlar* (D. İşler & O. Hayırlı, Çev.) Doğubatı.
- Mak, M. (2017). *Müziğin çok kültürlü kodları: Mardin* (Tez No. 479287) [Doktora tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi] Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi.
- Mak, M., & Kurtişoğlu, B. O. (2018). Mardin'li koçerler. *MSGSÜ Sosyal Bilimler Dergisi*, 2(18), 327-348.
- Mashadizade, M. (2020). *Mardin'de çekilen dizilere yönelik izleyici katılımının turistlerin davranışsal niyeti üzerindeki etkisinin destinasyonun duygusal ve bilişsel imajı çerçevesinde incelenmesi* (Tez No. 655667) [Yüksek lisans tezi, Hacı Bayram Veli Üniversitesi] Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi.
- Nar, M. Ş. (2021). Kültürel küreselleşme ile internet ve cep telefonu kullanım oranları arasındaki ilişki: OECD ülkeleri örneği. *International Journal of Eurasia Social Sciences*, 12(45), 752-765.

- Nasr, S. H. (1999). *Bilgi ve kutsal* (Y. Yazar, Çev.) İz.
- Nişancı, E. (2003). Küreselleşme, ulus devlet ve etik. *Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 4(1), 27-40.
- Sarı, E. (2009). Mardin’de kültürlerarası iletişim ve kültürel kimliğin/farkın inşası. *Alternatif Politika*, 1(2), 227-259.
- Sezgin, O. (2009). Küreselleşme ve millî kültür. *EKEV Akademi Dergisi*, (38), 255-270.
- Şen, Ü. S. (2016). *Müzik estetiği üzerine*. (2. baskı). Pegem.
- Tatar, T. (2011). Gelenek ve gelecek. *Istanbul Journal of Sociological Studies*, (26), 199-215.
- Uçan, A. (2005). *Türk müzik kültürü*. (2. baskı), Evrensel.
- Uygur, H. K. (2014). Mardin’in geleneksel eğlencesi: Leyli gecesi. *Milli Folklor Dergisi*, (26), 86-98.
- Yıldırım, M. (2013). *Mardin yöresi Süryani müziği* (Tez No. 344607) [Yüksek lisans tezi, Fırat Üniversitesi-Elazığ] Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi.



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



folklor/edebiyat - folklore&literature, 2023; 29(1)-115. Sayı/Issue -Yaz/Summer  
DOI: 10.22559/folklor.2425

Araştırma makalesi/Research article

# Sosyolojik Edebiyat Eleştirisi Bağlamında Patografik Söylem Türü Olarak “Hekim Nesri”: Andrey Şlyahov *Klinik S...*

“Physician’s Prose Writings” as a Pathographic Discourse  
in the Context of Sociological Literary Criticism:  
Andrey Shlyahov’s *Clinic S...*

**Gülhanım Bihter Yetkin \***

## Öz

Edebiyat eserlerine sosyolojik bağlamda yaklaşma fırsatı sunan edebiyat sosyolojisinin gelişimine büyük ölçüde katkıda bulunan en önemli araştırma yöntemi olan sosyolojik eleştiride, yazarın, okurun ve eserin toplumsal koşulların bir çıktısı olduğu görüşünden hareket edilir ve incelemenin sosyal yaşam göz önünde bulundurulması gerçekleştirilmesi gerektiği savunulur. Ana elementi olan sosyoloji disiplininden yola çıkarak metnin hangi konuya odaklandığı ve edebiyat eserinin nasıl bir ortamın çıktısı olduğu konusu, sosyolojik eleştirinin çerçevesini oluşturur. Yazar, toplumun bir üyesi olduğundan onun ürettiği metin de bu anlamda o

Geliş Tarihi (Received): 11-01-2023 - Kabul Tarihi (Accepted): 26-06-2023

\* Dr. Arş.Gör. Ordu Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Yabancı Diller Bölümü/Rus Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Ordu. / Dr., Res.Assist. Ordu University Faculty of Arts and Sciences Department of Foreign Languages Russian Language and Literature Department. yetkin.bihter@hbv.edu.tr. ORCID ID 0000-0002-2226-255X

toplumsal çevrenin ürünüdür. Sosyolojik eleştiri, eseri oluşturan tam da bu ortamı çözümler. Bu bağlamda sosyolojik okumaya yoğun malzeme sunan en güçlü yazınsal türlerden biri, XXI. yüzyıl Rus edebiyatında ön plana çıkmaya başlayan “hekim nesri”dir. Birinci meslekleri doktorluk olan yazarların oluşturdukları bu yazınsal alanda, sanatçılar deneyimlerinden yola çıkarak yaşadıklarını edebiyat eserlerinde aktarırlar. Bunlardan biri de doktor-yazar Andrey Şlyahov’un modern dönem Rus sağlık sistemindeki aksaklıkları son derece çarpıcı bir şekilde yansıttığı *Klinik S...* adlı eseridir. Bu çalışmada öncelikle çağdaş Rus edebiyatında her geçen gün daha yoğun bir şekilde araştırmacıların odak noktasına çekilen hekim nesrinin özelliklerinden bahsedilmiş, ardından sosyolojik edebiyat eleştirisinin unsurlarından ve niteliklerinden faydalanılarak *Klinik S...* eseri çözümlenmiştir. Sosyolojik edebiyat eleştirisinin ana metodu olan eleştirel yöntemin benimsendiği çalışmada, yapıtında gerçekleri olduğu gibi resimleştirmesinden aslında örtük bir şekilde tenkitini sunduğu anlaşılan yazarın bu hedefi, eserden yapılan alıntılarla gün yüzüne çıkarılmaya çalışılmıştır. Bu düşünceden yola çıkıldığında makalede, yazarın ana fikri üzerinden ilerlenerek bir kurum üzerinden doktorluk mesleği, hekimler, hemşireler, hastalar ve sağlık sistemi, eksiklikleri ve yetersizlikleri ile ön plana çıkarılmıştır. Böylelikle modern dönem Rus toplumunun derinliklerine inilerek hekim bir yazarın gözünden, Rus tıp dünyasının karanlık yüzüne farklı bir pencereden ışık tutulmuştur.

**Anahtar sözcükler:** *sosyolojik edebiyat eleştirisi, patografik söylem, hekim nesri, Andrey Şlyahov, Klinik S...*

### Abstract

Sociological criticism is the most critical research method that significantly contributes to literary sociology and offers an opportunity to address literary works in a sociological context. Assuming that an author, reader, and work are the outputs of social conditions, sociological criticism argues that a sociological analysis should be performed by considering social life. The main subject of sociological criticism is to reveal which subject the text focuses on and what kind of environment the literary work is the output of, starting from the discipline of sociology, which is its main element. Since the author is a member of the society, the text produced by her/him is in this sense the product of that social environment. Sociological criticism analyzes exactly this environment that created the work. The “physician’s prose writings,” which began to arise in 21st-century Russian literature, is one of the most prominent literary genres with profound material for sociological analysis. In this literary genre, physician authors convey their professional experiences through literary works. *The Clinic S...* is one of those works written by physician-author Andrey Shlyahov, who mentioned the troubles in the modern Russian healthcare system strikingly. First, this study focused on the characteristics of physician prose that has become a common topic of interest and research in contemporary Russian literature and then analyzed the *Clinic S...* following the principles of sociological literary criticism. In this study, in which



the critical method, a main sociological, literary criticism method, was adopted, citations were made with an aim to show the author's implicit criticism through explicit depictions in his works. Accordingly, a critical and realistic description of being a physician, nurses, patients, and the failures of the Russian health care system was made. By delving into the depths of Russian society, the dark side of Russian medical world was portrayed from the eyes of an author.

**Keywords:** *sociological literary criticism, pathographic discourse, physician's prose writings, Andrey Shlyahov, Clinic S...*

### **Extended abstract**

Sociological criticism is the most important research method that allows a sociological analysis of literary works and contributes to the emergence of sociology literary. Sociological criticism emerged in the 18<sup>th</sup> century in which positive sciences and scientific initiatives gained momentum. This situation also influenced the approaches to social disciplines such as history and literature. Sociological literary criticism is still a popular subject of research and is mainly characterized by critical features. In this context this study addressed physician's prose writings, a literary genre that become known in 21<sup>st</sup> century Russian literature, within the context of sociological literary criticism, and critically analyzed the problems in the modern Russian health care system considering the physician-author Andrey Şlyahov's discourses in his book. Before introducing a different face of Russian society in Şlyahov's work called *Clinic S...* and making a book review, this study focused on the characteristics of physician prose literature and the leading authors.

Physician's prose writing, which derives its name from the occupation itself, is a critical literature genre that allows physician-authors -as insiders- to share their professional experiences not only from technical aspects but also from a different emotional world with spiritual concerns, important moral and social problems, medical improvements and scientific advantages. In literature, physician prose corresponds to "pathographic discourse." The leading authors of pathographic discourse in the 19<sup>th</sup> Russian literature are A. P. Chekhov, V. Dal', born in a medical family, S. İ. Mitskevich, V.V. Veresayev and M. A. Bulgakov. The physician prose literature includes the devoted efforts of physicians and tragic stories of patients as well as the malfunctions in health care system and the malpractice of the medics and doctors. The *Clinic S...* by Andrey Shlyahov, a prominent author in the 21<sup>st</sup> century, is one of them. In his work, as a physician and observer, Shlyahov conveys his own experiences and observations, leaving the inference to his readers. In this work, Shlyahov conveys his professional experience in a very objective way through the life story of his protagonist, Morshantsev. In the work where the author's own value judgments are not felt much, what happened to the protagonist and what he tells are closed to interpretation in terms of bringing the reader to the same conclusion. The strongest area that can be subjected to sociological criticism in the work is the health institution itself. In sociological criticism, the author's place is a determining factor. This literature review method, which is based on the fact that the professional environment in which

the work was written will give important clues about the work, finds its direct reflection in Shlyahov's work. The book is a prominent example of physician prose genre, and the pathographic discourse in the book is analyzed in terms of sociological literary criticism. In sociological criticism, suggesting that literary work is an essential element of social life, a work is handled in the context of time and place, based on the idea that the author is also affected by social life and his time. In the work, which depicts a health institution where human health is ignored, Shlyahov reflects the events as they are and actually he harshly criticizes the 21<sup>st</sup> century Russian healthcare system. *Clinic S...*, which can be described as a health mafia, sheds light on the issues of its time, digs deeper into the professional lives of physicians, reveals what happens "inside," and explicitly shows them. From the perspective of sociological criticism, which argues that the literary work reflects the period it is in, *Clinic S...* is an important work that offers the opportunity to look at the contemporary Russian society from the "home of life". In this sense, the book has an important place in physician prose literature, in other words, in the pathographic discourse, which began to be studied extensively in the 21<sup>st</sup> century.

In this study, based on the main quality of sociological literary criticism, the critical method was adopted in the study. Thus, it is aimed to contribute to the field to a great extent due to the lack of research on the literary aspects of Russian physician writers in Turkey. In this article, while the arts of Russian writers whose first profession was medicine, who later turned to literature and whose personal experiences turned them into unique artists, were mentioned, at the same time, the work of one of the aforementioned authors has been analyzed in detail. Thus, in addition to the autobiographical or artistic research on literary writers, both researchers and readers were given the opportunity to look at artists from a professional perspective.

## Giriş

### Sosyolojik edebiyat eleştirisine dair

Toplumu farklı boyutlarda ele alan disiplinlerin kendi aralarındaki ilişkilere bakıldığında birbirleriyle yakından, uzaktan ya da dolaylı şekilde bağlantılarının olduğu görülmektedir. Söz konusu bilimlerden olan edebiyat, bir diğer disiplin olan sosyoloji araştırmalarına çeşitli yönlerden büyük ölçüde katkı sağlar. Zira uygarlık tarihi içerisindeki gelişimi ve diğer dallarla olan ilişkisi neticesinde edebiyat eserlerinin aydınlatma kapsamı eş zamanlı olarak genişler. Buna ek olarak insanların sosyal ilişkileri, din, mitoloji, davranış biçimleri ve her türden doğa olayı da edebiyatta yansımaları bulur. En nihayetinde edebiyatın bünyesindeki yapıtlar, içerisinde doğdukların toplumların inançlarını, yaşam tarzlarını, duygularını ve düşüncelerini somut bir şekilde açığa çıkarır. Bu anlamda edebiyat, sosyoloji için oldukça elverişli bir gözlem alanı haline gelir (Çelik, 2013: 59, 62). Söz konusu durum, edebiyat araştırmalarına yeni bir boyut kazandırır ve "edebiyat sosyolojisi" adı altında bir yöntemle inceleme alanı sağlar.

Edebiyat sosyolojisinin ana kılavuzu, eserin konusunun geçtiği ortam ve bu ortamın zamanla ilişkilendirilmesidir. Bu doğrultuda söz konusu disiplin, yazarın ve sanatçının içinde bulunduğu çevre ve dönem ile bağlantısını açığa çıkarma hedefi güder. Zira her türlü edebiyat eseri, toplumsal bir olgu üzerinde temellenir. Dili, konusu, şahıs kadrosu, toplumsal zemini, olayların geçtiği yeri ve toplumun yazarının zihninde estetik tonda bükülmesi gibi faktörler sonucunda oluşan eser, toplumsal bir yansıma şeklinde okurun karşısına çıkar (Çelik, 2013: 60-63). Görülmektedir ki edebiyat sosyolojisi, edebiyat ile toplumsal olgular arasındaki etkileşiminin seviyesi üzerine odaklanır. Çünkü edebiyat ve toplum, birbirinden kopuk olmayan iki olgudur. Edebiyat eserlerini realitenin salt bir aynası olarak ele almak bireyi doğru olmayan sonuçlara götürebilir. Gerçekliğin nasıl dönüşüme uğradığı ve çarpıtıldığı dikkatli bir şekilde izlenmelidir. Zira vuku bulan olayların alımlanmasında yazarın yaşamının, iç dünyasının yanı sıra topluma ve döneme yön veren değer yargıları da büyük ölçüde etkindir (Kırtıl, 2012: 309-310).

Edebiyat eserlerini sosyolojik açıdan incelemeye açan ve bu anlamda edebiyat sosyolojisinin doğuşuna katkıda bulunan en önemli araştırma yöntemi sosyolojik eleştiridir. Sosyolojik eleştiri, pozitif bilimlerin ve bilimsel açıklamaların hız kazandığı, bu durumun tarih ile edebiyat gibi sosyal disiplinlere yaklaşımları da etkisi altına aldığı XVIII. yüzyılda ortaya çıkar. Bu dönemin önemli İtalyan yazarlarından Giambattista Vico, *Yeni Bilim (La Scienza Nuova)* adlı eserinde insanın, haricinde kalan gerçekliğe ve toplumla olan ilişkisine değinir. Bu eser, edebiyata sosyolojik bakımdan yaklaşımın ilk örneği kabul edilir. Bahsi geçen dönemde bir kuram olarak henüz olgunlaşmayan sosyolojik eleştirinin gelişimine katkıda bulunan ikinci isim, Fransız yazar Madame de Staël'dir. *Toplumsal Kurumlarla Bağlantıları Açısından Edebiyata Dair (De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales)* adlı çalışmasında Staël, edebiyat eseriyle toplumsal dinamikler arasındaki ilişkiyi ele alır (Tanç ve Erken, 2021: 457). Din, töre, gelenek, yasa gibi toplumsal unsurlar ile edebiyat arasındaki etkileşimi inceler. Çalışmasının birinci bölümünde Yunan, Roma, XVIII. yüzyılın son dönemine kadar olan Fransız, İtalyan, İspanyol, Kuzey Avrupa edebiyatlarına değinirken, ikinci bölümünü ise Fransa'da o dönemin değerlerinin durumu ve ilerleyen süreçteki gelişmeleri konularına ayırır (Köseihal, 2014: 2).

Vico ve Staël tarafından temelleri atılan sosyolojik eleştirinin sistematik bir yapıya bürünmesini sağlayan asıl kişi, XIX. yüzyılda edebiyat eleştirisi ile yakından ilgilenen tarihçi Hippolyte Taine olarak kabul edilir (Keskin, 2016: 459-460). Nitekim Berna Moran, eleştiride eserin nedenlerine yönelen bu inceleme yönteminin en yoğun şekilde XIX. yüzyılda rağbet gördüğünü aktarır. Bu durumu *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri* kitabında şu şekilde açıklar:

On dokuzuncu yüzyıl, bilim alanında büyük başarıların sağlandığı ve bilimsel yöntemlerin büyük hayranlık ve saygı yarattığı bir dönemdir. Eleştiri tarihçileri, on dokuzuncu yüzyılda gelişen bu eleştiri çeşidinin bilim alanındaki başarıdan esinlendiği ve edebiyat tartışmalarındaki bitmez tükenmez anlaşmazlıklardan ve öznelcilikten kurtularak sağlam sonuçlara varmak ihtiyacından doğduğunu söylerler. (Moran, 1999: 83)

Zira sanatsal olguların fizik olayları gibi belirgin nedenlerden doğduğunu öne süren Taine de İngiliz Edebiyatı Tarihi (Historie de la littérature anglaise) adlı eserinde İngiliz edebiyatı tarihini üç ana başlığa ayırarak ele alır. Bunlardan ilki, uluslara göre değişiklik gösteren, halkların eğilimlerini ve mizaçlarını ifade eden ırk, ikincisi halkların zamanla biçimlenmesini sağlayan coğrafi ve iklimsel, siyasal ve toplumsal şartları belirten *ortam*, üçüncü ve sonuncusu ise insanın tarihsel etaplarına atıfta bulunan *dönemdir* (Tanç ve Erken, 2021: 457). Taine, bu çalışmasında sanat eserlerinin toplumların belirli bir çevre ve süreç içerisindeki duyguları ile düşüncelerini yansıttığı düşüncesinden hareket eder. Bu doğrultuda eserinde XVI. yüzyıldan XIX. yüzyıla kadar Shakespeare, Milton, Swift, Byron gibi önemli yazarların yapıtlarını analiz eder (Kösemihal, 2014: 2-3).

Halen pek çok araştırmaya konu olan ve önde gelen bilim insanlarının incelemelerine ana malzeme olan sosyolojik edebiyat eleştirisinin başat odak noktası toplumdur. Edebiyatın bağımsız bir şekilde var olmadığı, toplumun içerisinde doğduğu ve bu nedenle toplumu ifade ettiği düşüncesini savunur. Sosyolojik eleştiride yazarı, okuru ve yapıtı toplumsal koşulların belirlemesinden dolayı da bu unsurlar dikkate alınmalı ve inceleme, bu doğrultuda gerçekleştirilmelidir (Gürçay, 2016: 3). Ana elementi olan sosyoloji disiplininin yola çıkarak metnin hangi konuya odaklandığı ve edebiyat eserinin nasıl bir ortamın çıktısı olduğu konusu, sosyolojik eleştirinin çerçevesini oluşturur. Yazar, toplumun bir üyesi olduğundan onun ürettiği metin de bu anlamda bir toplumsal çevrenin ürünüdür. Sosyolojik eleştiri, eseri oluşturan tam da bu ortamı çözümler. Sosyolojik eleştiri, edebiyat eserine yazınsal ölçütlerden çok sosyolojik ilkeler ışığında yaklaşır ve edebiyat yazarının toplumsal yaşamı taklit ettiğini, yazar, eser ile okurun anlaşılabilirliği için onları çevreleyen sosyal ortamın incelenmesi gerektiğini ileri sürer (Lidar, 2019: 67-68). Nitekim bu çalışmada XXI. yüzyıl Rus edebiyatında ön plana çıkmaya başlayan bir yazın türü olan hekim nesri, sosyolojik edebiyat eleştirisinin ana inceleme şekli olan eleştirel yöntem temelinde incelenecek olup, modern dönem Rus sağlık sistemindeki aksaklıklar ve eksiklikler bizzat kendisi de bir doktor olan yazar Andrey Şlyahov'un kaleminden sıra dışı bir tonda çözümlenecektir. Ancak Şlyahov'un Klinik S... adlı çalışmasıyla edebiyat okurunun Rus toplumunun farklı bir çevresiyle tanışacağı bu çalışmada, eser analizine geçmeden önce yapıtın yazıldığı tür olan hekim nesrinin niteliklerine ve yazınsal alanı geliştiren yazarların sanatlarına değinilecektir.

### **Rus edebiyatında patografik söylem**

Pek çok yazarın edebî kimliğinin yanı sıra gerek eğitim alarak uzmanlaştığı gerekse geçimini sağladığı en az bir de mesleği vardır. Burada, söz konusu mesleğin yazarın sanatında ne derece yansımaları bulduğu sorusu akıllara gelir. Nitekim edebiyat bilimciler arasında bu konu hakkında çeşitli görüşler hâkimdir. Örneğin yazar, edebiyat bilimci ve eleştirmen V. B. Şklovskiy, birinci mesleğin edebiyata olan güçlü etkisini şu şekilde ifade eder: “Bir yazar, açıklıktan ölmek için değil, edebî şeyler yazmak için ikinci bir mesleğe sahip olmalıdır. Yazar, bu ikinci mesleğini unutmamalı, aksine o işi yapmalı; demirci, doktor ya da astronom olmalıdır” (Şklovskiy, 2007). Sovyet yazar K. G. Paustovskiy ise Şklovskiy'in söz konusu

düşüncesini destekleyen ifadeler kullanır: “Her yazarın, yazarlık mesleğine ek olarak en az bir mesleği daha olmalıdır <...> Doktorlardan nasıl harika yazarlar çıktığına bir bakın: Çehov, Duhamel. Neden? Çünkü doktorluk mesleği onlara yaşayan insanlar hakkında muazzam bir bilgi verdi” (Akt: Burıgina, 2013: 200). Paustovskiy’in bu sözleri, özellikle XXI. yüzyıl Rus edebiyatında yükselen yeni bir yazın anlayışına büyük ölçüde dikkat çekmektedir: “hekim nesri”.

Kendileri de doktor olan edebiyat yazarlarının eserlerinde meslekî deneyimlerini paylaşmalarından dolayı adını yazarının iş kimliğinden alan edebiyat türünü nitelemek için kullanılan hekim nesri, Rusya’da gün geçtikçe araştırma ortamını daha da genişleten önemli bir sanatsal alandır. Hekim nesri, eser yazarına yalnızca bir sağlık çalışanının profesyonel yaşamının teknik yönlerini değil aynı zamanda farklı bir duygusal dünyayı, ruhsal endişeleri, önemli ahlaki ve toplumsal sorunları, tıbbın gelişim evrelerini ve bilimsel kazanımlarını “içeriden” yansıtmaya imkânı sunan önemli bir yazın türüdür (İgnatenko, 2016: 219-222). Bir diğer ifadeyle Neklyudova’ya göre (2012: iv), gerçek doktorların eserlerindeki kelime dağarcığında başvurdukları tıbbî ve mistik söylemlerin birleşimi, onlara insan bedenlerini ve yaşamları inandıklarına göre yargılama yetkisi verirken aynı zamanda olaylara yönelik gözlemci bir tutum geliştirmelerine yardımcı olur.

Rus edebiyatında geniş yer kaplayan hekim nesrinin genel özelliklerini şu şekilde sıralamak mümkündür:

- \* Yazarın mutlaka tıp alanında pratik deneyime sahip olması ön koşuldur.
- \* Eserin kahramanları tıp alanının temsilcileridir.
- \* Metinde, hekimlerin mesleki eylemlerinin betimlemeleri yer alır.
- \* Metinde yoğunlukla ön plana çıkan tıbbî terminoloji ve profesyonel tabirler, okurun kendisini olayların merkezinde hissetmesine yardımcı olmak için kullanılır.
- \* Eserde hastanın sağlık durumunun, hastalığın klinik tablosunun açıklamaları bulunur.
- \* Bu türden nesrin yazarı için doktorun psikolojik durumu önemlidir. Çoğu zaman, iç monolog aracılığıyla kahramanın hisleri ve duyguları aktarılır. Yazarlar tarafından doktorların da herkes gibi sıradan insanlar olduğu, onların da hayatlarında şüphelerin ve endişelerin yer aldığı gösterilmeye çalışılır.
- \* Eserde, tıp alanındaki bilimsel ilerlemenin dinamikleri yansımaları bulur.
- \* Metinde, yazarın doğrudan bağlı olduğu tıp alanındaki temel farklılıkların tasviri yoğunlukla göze çarpar. Yazarlar, eserlerinde belirli bir uzmanlığa (cerrahi, beyin cerrahisi vb.) ait olmalarını bireyselleştirmeye çalışırlar.
- \* Eserde doktorların pratik faaliyetleri ve tıp etiği ile ilgili konulara değinilir.
- \* Sağlık kuruluşunun yapısının özellikleri, bulunduğu binanın tasviri metinde belirgin bir şekilde ön plandadır.
- \* Kimi zaman eserlerde teşhisleri ve ilaç isimlerini belirtmek için Latince kelimelere ve ifadelere rastlanır.

- \* Eserde sıklıkla meslekî alanla ilgili metaforlar, karşılaştırmalar ve lakaplar (hatta bazen bağlam dışı) kullanılır.
- \* Metinler büyük ölçüde otobiyografiktir.
- \* Eserde “tıp kültürü”nün unsurları geniş yer kaplar.
- \* Bu türden eserlerde metinlerarasılık, yoğunlukla ön plana çıkan bir yöntemdir (İgnatenko, 2017a: 756-759).

Hekim nesrinin edebiyattaki karşılığı “patografik söylem”dir. Avrupa edebiyatında tıptan edebiyata yönelim, özellikle XX. yüzyılda “tıbbî anı yazma” ve “tıp romanı” şeklinde kendisini gösterir. Bu yazın şekli, temel anlamda hastalığı, acıyı, ıstırabı ve ölümü tıbbın sosyo-kültürel yönlerinden ele alan XVIII-XIX. yüzyılların patografik söylemine dayanır. Patografik söylem, yaygınlıkla otopatografik olarak adlandırılır. Çünkü genellikle anlatının merkezinde hikâyenin tarafından sürdürüldüğü doktor-yazar-kahraman yer alır. Yalnızca bazı zamanlarda ikinci bir kahraman ortaya çıkar ve bunlar yoğunlukla hasta, hastalık ya da ölüm olur. Bu, başarısızlık, sıkıntı, hastalık ve trajedi gibi anlatılan bireyin kişisel ve iş yaşamındaki olumsuz yönlerini vurgulayan özel bir biyografi türüdür. Hastalık, sadece doktor ve hasta arasındaki meslekî ilişkiyi belirlemekle kalmaz, aynı zamanda sanatsal ve tıbbî söylemde de ana konu haline gelir. Doktor, Alman-Hollandalı günlük yazarı Anne Frank’ın tabiriyle “travma geçirmiş hikaye anlatıcılarını” gönüllü olarak takip eder, bütünüyle onların duygularına ve arzularına odaklanarak acı, ıstırap ve deneyim dünyalarına yoğunlaşır (Plaşiyenkova ve Kovaleva, 2019: 650-651). Dünya edebiyatında bu türden yazarlar arasında A. C. Doyle, O. W. Holmes, R. Cook, M. Crichton, W. C. Williams, W. S. Maugham, W. Percy, F. Rabelais, F. Schiller, A. Schnitzler, A. Verghese vb. sayılabilir.

Rus edebiyatında patografik söylem, en güçlü bir şekilde XIX. yüzyılın önde gelen yazarlarından A. P. Çehov’un sanatında yansımını bulur. Çehov, doktorluk mesleğinin edebiyat yaşamına olan güçlü katkısını bizzat şu sözlerle aktarır:

Tıptaki çalışmalarımın edebî faaliyetlerim üzerinde ciddi bir etkisi oldu; gözlemlerimin kapsamını önemli ölçüde genişlettiler, beni daha fazla bilgiyle zenginleştirdiler; bunun bir yazar olarak benim için gerçek değerini ancak kendisi de doktor olan biri anlayabilir; ayrıca bunların yol gösterici etkisi de oldu ve muhtemelen tıba olan yakınlığımdan dolayı birçok hatadan kaçınmayı başardım. Doğa bilimleriyle, bilimsel yöntemle tanışıklık, beni daima dinç tuttu ve mümkün olduğu yerde bilimsel verileri dikkate almaya çalıştım, imkânsız olduğunda ise hiç yazmamayı tercih ettim. (Çehov, 1899)

Nitekim Çehov’un bu konudaki ünlü cümlesi oldukça dikkate değerdir:

Bir değil, yapacak iki şeyim olduğunu fark ettiğimde kendimi daha mutlu ve tatmin olmuş hissediyorum. Tıp benim resmi nikâhlı karım, edebiyat ise metresim. Birinden sıkıldığımda diğerinde geceliyorum. Düzensiz olmasına rağmen, o kadar da sıkıcı değil ve ayrıca ikisi de ihanetimden kesinlikle bir şey kaybetmiyor... (Akt: Çihlyayeva, 2015: 50)



Çehov, sanat yaşamı boyunca doktor meslektaşlarının, onların hastalarının ve bazen de kendisinin başkahraman olduğu kısa öyküler kaleme alır. Çehov'un doktor imgelerinde kahramanlığa, hastanın iyiliği için kendini feda etme arzusuna yönelik bir ima yoktur. Yazar, daha çok kendi arzularının ve bazen de ailesinin çıkarlarına ters düşse de tıbbi görevini dürüstçe yerine getirme mücadelesi veren doktorları tasvir eder. Çehov'un eserlerinde bir doktorun yaşamının dramı daha ilk sayfalardan başlar ve sonlara doğru hızla gelişir. Dramatik olaylar, kahramanın hayatını değiştirir ve genellikle onu, kısa öykünün çerçevesi içerisinde kalan bir trajediye dönüştürür (Plaşiyenkova ve Kovaleva, 2019: 652). Çehov'un önemli doktor kahramanlarını yansıttığı eserleri arasında, *Altı Numaralı Koğuş (Палата № 6)*, *Kara Keşiş (Чёрный монах)*, *Vanya Dayı (Дядя Ваня)*, *Düello (Дуэли)*, *Entrika (Интрига)*, *Tifüs (Тиф)*, *Mujikler (Мужики)* vb. sayılabilir (Kutko, vd.: 2014: 82-83).

Doktor bir ailede dünyaya gelen V. Dal', kendisi de bu alana yönelerek Dorpat Üniversitesi Tıp Fakültesi'nde okur. Mezuniyetinin ardından doktor olarak öncü birliklere gönderilen Dal', bir süre bu mesleğini sürdürür. Yaptığı cerrahi operasyonlarla, özellikle de göz ameliyatları ile ünlenir (Yakovlev, 2013: 1257). 1836 yılında görevi gereği Petersburg'a giden Dal', A. S. Puşkin'in son günlerinin yakından tanığı olur. Son yirmi dört saati yaralı Puşkin'in başından bir dakika bile ayrılmadan geçiren Dal'in kollarında çok geçmeden büyük Rus şairi vefat eder. Bunun üzerine Dal', Puşkin'in bedenini açarak düelloda aldığı yaranın biçimine ve ölüm nedenine yönelik elde ettiği temel bilgileri derler. Edebî mirası son derece geniş çaplı olan Dal', tıbbî konularda özellikle de geleneksel tıp ile ilgili bir dizi makale kaleme alır. Çağdaşı seçkin yazarlar tarafından övgüyle karşılanan çok sayıdaki öyküsü, dönemin sağlık kuruluşlarının ayrıntılı tasvirini içerir. Bu çalışmalarında Dal'in bir doktora olması gereken niteliklerine ve çeşitli tedavi yöntemlerine yönelik fikirleri açığa çıkar (Natal'skaya ve Melkina, 2016: 39). Doktorluk mesleği, geleceğin yazarına ülkede uzun soluklu yolculuklar yaparak uzak diyarlarda daha önceden bilmediği doğal ve etnografik zenginlikleri keşfetme imkânı sunar. Bu seyahatleri, Dal'e Rus halkının dili ve edebiyatı, atasözleri, deyimleri, masalları hakkında materyaller toplamasında büyük ölçüde yardımcı olur (Şpilyanskiy, 2013: 56). En nihayetinde oluşturduğu Çağdaş Rus Dilinin Açıklamalı Sözlüğü (Толковый словарь живого великорусского языка) adlı çalışması ile ün salar. Sözlük, hastalıkların tedavisi ile ilgili birçok tıbbî ve cerrahi terim, halk deyimini içerir. Eserde anatomik ve medikal ifadeler ayrıntılı olarak anlatılır. Halen pek çok doktorun ve sağlık çalışanının terimleri açıklamada başvurduğu bu sözlük, güncelliğini korumaya devam etmektedir (Natal'skaya ve Melkina, 2016: 39).

Rusya'da tıp araştırmacıları için değerli bir kaynak olan, ayrıca halk sağlığı alanında devlet politikası konusunda ilginç malzemeler içeren *Sosyalist Bir Doktorun Notları (Записки врача-общественника)* adlı eseriyle doktor yazar S. İ. Mitskeviç, Rus edebiyatında hekim nesrine büyük ölçüde katkıda bulunan yazarlardan bir diğeridir. Tıp fakültesinden mezun olduktan sonra yazar, 1894'ün başında Moskova İl Zemstvo Sıhhi Bürosu'nda göreve başlar. Buradaki çalışma hayatı, onun için toplumsal tıp okulu görevi üstlenir. Mitskeviç, Sovyet edebiyatında zemstvo tıbbının objektif bir değerlendirmesini yapan ve onun



temel özelliklerini gösteren ilk kişi kabul edilir. 1894 yılında işçi devrimine engel olmadığı gerekçesiyle tutuklanan yazar, yaklaşık üç yıl hapis hanesinde kalır. Bu süreyi kendisini geliştirmekle harcıyarak sonrasında Yakutsk bölgesine sürgün edilir. Tıbbî çalışmalarına devam eden Mitskeviç, sürgün hapis hanesinde kaldığı üç ay boyunca cezaevi hastanesinde çalışır. Diğer yandan, Kolima bölgesindeki nüfusun içinde bulunduğu kötü durum ve tıbbî işler, ilaç ve teçhizat eksikliği, yerli halkın yok olmasına sebebiyet veren ciddi hastalıklar ve yetkililerin tüm bu sorunlara tamamen kayıtsız kalması hakkında makaleler yayımlar (Yegorişeva, 2019: 921-922).

XIX. yüzyıl Rus edebiyatında patografik söylem, edebiyat eserlerinin yanı sıra kalemle alınan anı çalışmalarıyla da ön plana çıkar. Bunlar içerisinde *Bir Doktorun Notları* (Записки врача) adlı yapıtıyla tanınan doktor-yazar V. V. Veresayev önemli bir yere sahiptir. Veresayev, çalışmalarında kendi hastası olarak gördüğü okurun en üst düzeyde güvenini kazanmak için başvurduğu birinci tekil şahıs ile otobiyografik anlatım yöntemini benimser. İfade özgürlüğüne büyük önem veren Veresayev'in anıları, doktorların ve tıp camiasının çalışmalarının olumsuz yönlerini, görevi kötüye kullanma ve hatta işlenen suçları ifşa etmesi açısından son derece gerçekçidir. Eserlerinde daha çok üzerlerinde tıbbî deneylerin gerçekleştirildiği hastaların haklarına ve meslekte yeni göreve başlayan kişilerin desteklenmesi ve yetiştirilmesi gerektiğine dair görüşlerine yer verir (Plaşiyenkova ve Kovaleva, 2019: 651-652).

Sovyet dönemi edebiyatında patografik söylem yeni toplumsal özellikler kazanır. Her kültür kendi inşa ettiğini yansıttığından, edebî ve tıbbî söylem de bir tür ideolojik, toplumsal ve bireysel terapi haline gelir. Bu dönemin önde gelen doktor yazar temsilcilerinden biri, romanlarının ve öykülerinin sayfalarında XX. yüzyılın sembolü olan bir dizi parlak, hicivle süslü renkli karakterler yaratan M. A. Bulgakov'dur (Plaşiyenkova ve Kovaleva, 2019: 652-655). Üniversiteyi tamamlamasının ardından Smolensk'te yerel doktor olarak çalışmaya başlayan yazar, buradaki deneyimlerini *Genç Doktorun Notları* (Записки юного врача) adlı öyküsünde yansıtır. Difteri hastası bir çocuğa tedavi uygularken enfeksiyon kapmış Bulgakov, bu nedenle uzunca bir süre morfin kullanmak zorunda kalır ve bünyesinde gelişen narkotik bağımlılıktan eşinin ve annesinin ikinci eşi doktor Voznesenski'nin çabaları sonucunda kurtulur. Ekim Devrimi ve İç Savaş sürecinde çarpışma alanlarında doktor olarak görev alan Bulgakov, 1920 yılında tıp ile yollarını ayırarak kendisini tamamen edebiyat çalışmalarına adanır (Mahnev, 2019: 137). Öncesinde Veresayev'in ön plana çıkardığı sorunsal sanatında daha da ileri götüren Bulgakov, mesleğe henüz başlayan doktorun yetiştirilmesi ve insan katılımlı bilimsel deneylerde hekimin kendisini geliştirmesinin önünün açılması konusunu son derece önemli ve gerekli bulur. Bir doktorun yolunun, kariyerinin başlangıcı tarafından belirlendiğine inanır. Bu doktorları anlattığı kısa öykülerinde, birinci anlatım hâkimdir ve okur, bu doktorun ismini dahi bilmez. *Horozlu Havlu* (Полотенце с петухом) öyküsünde genç bir doktoru anlatan Bulgakov, Veresayev'den farklı olarak kahramanına rehberlik etmesi için yaşlı ve tecrübeli bir akıl hocası yaratmaz. Nitekim genç doktorun elinde her türlü özgürlüğü vardır ancak ne tecrübeye ne de ona yol

gösterecek birine sahiptir. Hastalarını tedavi süreçleri boyunca deneyimlediği iç korkuları, şüpheleri, yeteneklerinden şüphe duymanın üstesinden gelme çabaları, kendine karşı bir zaferle sonuçlanır ve tüm bunlar, belirgin bir şekilde doktor olmanın özünü anlamasını sağlar. Bir diğer ve ünlü eseri Köpek Kalbi'nde (Собачье сердце) Bulgakov, edebiyat okurunu tıbbın iki aydınıyla tanıştır: Profesör Filipp Filippoviç Preobrajenski ve asistanı İvan Arnoldoviç Bormental. Bulgakov, eserde kahramanlarına geniş çaplı bir özgürlük verir ve operasyonlarını uygulamaları için onlara uygun koşullar yaratır, ancak bu, ana hedefe ulaşmak için yeterli olmaz. Daha fazla özgürlük, daha fazla sorumluluğa ihtiyaç duyar, bir deneyin olası sonuçlarını öngörmeyi, riskleri doğru hesaplamayı vb. gerektirir. Eserde tıp sanatı, devrim sonrası Rusya'sının kaos ortamından sızan miazmanın, insanlık dışılığın, kayıtsızlığın ve "şeytanlığın" etkisiyle yok edilir. Zihinlerinde karmaşanın ve yıkımın hüküm sürdüğü insanların bulunduğu yerde, ideal bilim dünyasının imkânsız olduğu gösterilir (Plaşiyenkova ve Kovaleva, 2019: 652-655).

Rus edebiyatında hekim nesrine büyük ölçüde yön veren ve halen daha türün gelişimine katkıda bulunan diğer yazarlar arasında N. Amosov, F. Uglov, Yu. Krelin, D. Pravdin, P. Rudiç, G. Marş, O. Saks, S. Lukyanenko, M. Malyavin, V. Katonin, F. Uglov, N. Amosov, P. Tsarfis, V. Dyagilev, Ye. Barenboym, A. Andronova, O. Dilanyan, T. Solomatina, D. Tsepov, V. Naydin, A. Çernov, A. Zvonkov, M. Sidorov, A. Ulyanov, A. Kırilasov, T. Solomatina, A. Burov, L. Şlyahov, M. Dayneka, D. Vezhina vb. saymak mümkündür (İgnatenko, 2017b: 178-179). Söz konusu yazarlar arasında *Klinik S...* (Клиника С...) adlı eseriyle XXI. yüzyılın önemli yazarlarından Andrey Şlyahov özel bir yere sahiptir.

### Çağdaş Rus toplumunu "can evinden" okumak: *Klinik S...*

Tıp ve edebiyat, insanı merkeze alan iki önemli alandır. Gerek doktorluk gerekse yazarlık mesleğinde daima ön planda olan unsur insandır. Bu nedenle iki disiplinin çeşitli açılardan bir araya gelmesi kaçınılmazdır. Söz konusu durum, bilhassa mesleği hekimlik olup edebiyata yönelen şahsiyetlerin çalışmalarıyla çok daha etkili bir şekilde sağlanabilir. Nitekim tıp dünyasını ve özelliklerini birinci elden bilmek, bu alanda yazılan eserlerin son derece gerçekçi bir kimlik kazanmasına büyük ölçüde yardımcı olur (Yakovlev, 2013: 1257). Kimi zaman bu çalışmalardaki konular, doktorların özverili çalışmaları, kahramanların ve hastaların trajik öyküleri üzerine olurken kimi zaman da sağlık sektörünün olumsuz yanları, görevi kötüye kullanan kurum personeli ve doktorlar söz konusu yapıtların odak noktasında yer alır. XXI. yüzyılın parlayan yazarlarından Andrey Şlyahov'un *Klinik S...* adlı eseri, bu duruma en çarpıcı şekilde ışık tutan yapıtlardan biridir.

Sovyet-Rus yazar Andrey Levonoviç Şlyahov, tıp fakültesini tamamlamasının ardından yaklaşık on yıl boyunca doktor olarak çalışır. Meslekî hayatı boyunca yoğun bakım ve poliklinik, kardiyoloji bölümü ve ambulans doktorluğu gibi geniş yelpazeli bir deneyime sahip olur. 2009 yılından itibaren doktorluk mesleğini bırakan Şlyahov, edebiyata yönelir. Ancak meslekî deneyimi, kaleme aldığı eserlerinin ana malzemesi olmaya devam eder. Bu dönemde yazarın kaleminden *Acil Servis (Прuemный покой)* adlı bir kitap serisi

çıkarmak. Eş zamanlı olarak kaba, biraz da alaycı bir insan olan ancak insan hayatını kırtarmada epey başarılı Doktor Vladimir Danilov hakkında bir dizi hikâye kaleme alan Şlyahov, Rus edebiyatına tıbbî eser serisi kazandırabilen öncü yazarlardan biri olur. Şlyahov, her yeni çalışmasıyla okuru daha yoğun bir şekilde kahramanı Doktor Danilov ve ülkenin sağlık sisteminin gerçekleri ile tanıştırmak. Eserlerde kader, ana karakteri doğum hastanesinden zührevi dispansere oradan mahkûm hastanesine sürükler. Bu eserler arasında *Morgtan Tımarhaneye ve Geri Dönüş* (Из морга в дурдом и обратно), *Dr. Danilov'un İnanılmaz Gündelik Yaşamı: Bir Stajyerden Bir Kadın Doğum Uzmanına* (Невероятные будни доктора Данилова: от интерна до акушера) sayılabilir. Andrey Şlyahov, çalışmalarında beyaz önlüklülerin gündelik iş yaşamlarını mizah ve ironi ile harmanlayarak ilgi çekici bir şekilde anlatır. Yalnızca doktorlar konusunda eserler kaleme almayan yazarın pek çok sayıda ve çeşitli türlerde de çalışmaları bulunmaktadır. Yapıtlarının kapsamına aynı zamanda çok yönlü ve tartışmalı tarihsel figürler hakkında kaleme aldığı eserler de girer: *Faina Ranevskaya. Yalnız Bir Alaycının Aşkı* (Файна Раневская. Любовь одинокой насмешницы), *Andrey Mironov ve Kadınları ... Ve Anne* (Андрей Миронов и его женщины... И мама), *Rasputin. Son Aziz'in Üç İblisi* (Распутин. Три демона последнего святого), Çaykovski. *Kâğıttan Aşk* (Чайковский. Бумажная любовь) vb. Andrey Sazonov takma adıyla bilgisayar oyunları konusunda ve yemek kitapları da kaleme alan Şlyahov, halen hekim nesrine geniş çapta malzeme sunan eserler yazmaya devam etmektedir (<https://www.livelib.ru/author/168760-andrej-shlyahov>).

Andrey Şlyahov, *Klinik S...* adlı ses getiren romanında Rusya'nın tıp dünyasına son derece sarsıcı bir şekilde ışık tutar. Rusya'daki sağlık sisteminin işleyişi, Rusya Federasyonu Anayasası'na göre sürdürülür. Sosyal devlet anlayışından yola çıkan bu anayasa bağlamında vatandaşın emeği ve sağlığı muhafaza altındadır. Ancak pek çok araştırmacıya göre bu anayasa, pratikte özellikle XXI. yüzyılda gerçeğe genel anlamda uygunluk göstermemektedir. Uzmanların büyük bir kısmı, SSCB dönemindeki sağlık sisteminin tüm yönlerden kaliteli ve işlevsel olması açısından dünyadaki en başarılı uygulamalardan biri olduğu görüşünde birleşir. Ancak Sovyetler Birliği'nin dağılmasının ardından (1991) sağlık sektöründe gözle görülür bir durgunluk başlar. Sağlık kuruluşlarına sağlanan finansman büyük ölçüde azalır, yüksek nitelikli uzmanlar yurtdışına göçer, tıp alanında yürütülen bilimsel araştırmalar durdurulur, hastalıkların teşhis ve tedavisinde kullanılacak ilaç ve teçhizatların üretimine ara verilir. Tüm bunlar, Rusya'nın sağlık sektöründeki sistemi gerçek anlamda sekteye uğratarak önüne geçilemez sonuçların doğmasına zemin hazırlar (Belovodskiy, 2009: 4-8). Andrey Şlyahov, *Klinik S...* eserinde Rusya'daki tam anlamıyla bu sistem üzerine odaklanır. Kendisinin de doktor olmasından dolayı çalışmasında işlediği konuları bizzat deneyimlerinden ve gözlemlerinden aktaran, bir diğer ifadeyle yaşananlara "içeriden" bakabilen yazar, ele aldığı olayları bütünüyle gözlemci konumunda sunarak çıkarımı okurun kendi muhayyilesine bırakır. Hekim nesrine güçlü bir örnek teşkil eden bu eserde, aslına bakılırsa Rus edebiyatında daima var olan patografik söylem, sosyolojik edebiyat eleştirisi bağlamında çözümlenecektir. Edebiyat eserinin sosyal yaşamın önemli bir

unsuru olduğu düşüncesinden yola çıkan sosyolojik eleştiride yapıt, yazarının toplumsal yaşamının ve döneminin bir ürünü olduğu düşüncesinden hareketle genel anlamda çevre ve zaman bütününde ele alınır. Nitekim *Klinik S...* eserinin daha giriş kısmındaki tanııtım cümleleri, yazarın içerisinde bulunduğu zaman/dönem hakkında önemli bir konuya gerçekçi bir şekilde değineceğine dair ipuçları verir:

Böylesi bir tıp romanını henüz okumadınız! “Doktor sırları” hakkında bu denli dürüst, güvenilir ve içten bir şekilde daha önce kimse yazmaya cesaret edemedi. Bunlar “stajyerler”, “Doktor Zaytsevler” ve “Rus house”ları hakkındaki sevimli hikâyeler değil, “en insancıl mesleğin” çirkin taraflarının, ölüm taşıyıcısına dönüşen bugünkü hastanelerin, kliniklerin, araştırma enstitülerinin acı gerçeklerinin hikâyeleri. Mesleğin tüm sırlarına hayatını adanmış eski bir doktor olan ve ülkedeki tıbbın derinliklerini ilk elden bilen Andrey Şlyahov, yeni romanında hiçbir şeyi saklamadan veya süslemeden, Kardiyoloji ve Kalp Cerrahisi Araştırma Enstitüsü’nün perde arkasına bakmanıza olanak tanıyarak kurumsal sessizlik büyüsunü bozuyor... Bu siyah beyaz dünyaya, en karmaşık kalp ameliyatlarının ve tam bir kalpsizliğin olduğu beyaz önlükler ve siyah işler dünyasına hoş geldiniz. Kaderin sizi hiçbir zaman Ölüm Enstitüsüne getirmeyeceğini mi umuyorsunuz? Herkes bunu umuyordu... (Şlyahov, 2012: 3)

Sıra dışı bir okumaya maruz kalınacağına dair sinyallerin daha ilk satırlardan güçlü bir şekilde hissettirildiği bu ifadeler, eserin kapsamında doğduğu zamanı yansıttığını birebir doğrular niteliktedir. Bu durum, eserin sosyolojik okumaya uygunluk derecesini artıran önemli bir ayrıntı olarak hizmet eder. Diğer yandan, sosyolojik edebiyat eleştirisinin ana yöntemi eleştiridir. Işık tuttuğu döneme, olaya, olguya ya da kişilere yönelik tenkitin ciddi bir şekilde ön planda olduğu bu yöntemde, yazar yapıtının ana fikrini sunarken eleştirel yöntemin tüm verilerinden faydalanır. Nitekim *Klinik S...*’de de dönem sağlık sisteminin yoğun eleştirisi ana kahramanın yaşantısı üzerinden verilir. Bu nedenle yapıt, başkahramanın anlatımıyla okurun karşısına çıkar. İşe henüz başlayan bir doktor olan Dmitriy Konstantinoviç Morşantsev, karakteristik özellikleri gereği son derece mükemmeliyetçidir. Hatta bu yapısından dolayı kız arkadaşıyla anlaşamayarak ondan ayrılmak zorunda kalır. Sorumluluk almaktan çekinmeyen kahraman, aksine mesleğe yeni başlayan tüm intörnlere gibi her defasında gerçek bir doktor olduğuna dair kendini herkese gösterme ve kanıtlanma fırsatını kollar. Ancak eserin detaylarına inildiğinde, kahramanın doktorluk yolculuğuna çıkış sürecinde aslında büyük bir dönüşüm geçirdiğine şahit olunur. Morşantsev, göreve başladığı ilk yılında tıbbın sınırsız olanaklarına yürekten inanır. “Bugün bir şey imkânsızsa, yarın kesinlikle mümkün olacaktır” düşüncesinden hareket eder. Üçüncü yılında, şüpheciliğe kayar. Onun için henüz gerçeklerden payını almamış olan tıp, artık ona farklı, anlaşılması zor ve hiçbir şekilde yaşam bilimleriyle bağlantılı olmayan bir yığın gibi görünür. Öyle ki bir zamanlar tıbbı “geleneksel olarak yasallaştırılmış şarlatanlık” olarak adlandıracak kadar ileri gider. Beşinci yılına geldiğinde klinik disiplinlerde tecrübe kazanır ve tıba daha bilinçli, önyargısız bakmaya başlar. Artık doktorların çok şey yapabileceğini, ancak pek faal olmadıklarını, bilimin ise durmadan ilerlediğini ve her geçen gün faydalı işlere daha fazla olanak tanıdığını savunur. Sosyolojik eleştiride yazarın ve eserin durumu-

nu, niteliklerini vb. sosyal koşullar belirler. Nitekim Morşantsev'in meslekî yaşamındaki bu dönüşümün de yine içerisinde bulunduğu toplumsal şartlardan kaynağını aldığı görülür. Karakteristik özellikleri gereği çalışmaya başladığı enstitüde de büyük ölçüde dikkat çeken kahramanın, bir çocuğun ölüm hikâyesini öğrendikten sonra sorumlu doktorun meslekten men edilmesi gerektiğini söylediği anda yine kendisi gibi hekimlerden "radikal" ya da "demagog" olduğu yönünde eleştirilerle karşılaşması, söz konusu sağlık kuruluşunun mantalitesini gözler önüne sermesi açısından eserin önemli bir kesitini oluşturur. Her yönüyle diğer doktorlardan farklı bir bakış açısına sahip olduğu görülen Morşantsev'in genel anlamda çevresini pasif bir şekilde analiz etmesi de bölüm başkanında muhbir olduğuna dair izlenim uyandırmasına yol açar. Göreve olan sadakatin hoş karşılanmadığı bu ortamda Morşantsev, daha ilk günlerden bölüm başkanıyla çatışma yaşar ve kurumdaki hemşireler dahi onu bakışlarıyla ve tutumlarıyla aşağılar. Çünkü enstitüde belirli bir düzen hâkimdir ve bu kurum, kendisi gibi olmayana daima dışarı itmeye hazırdır. Buradan da anlaşıldığı üzere eserde sosyolojik eleştiriye tabi tutulabilecek en güçlü alan, sağlık kurumunun kendisidir. Sosyolojik eleştiride yazarın içerisinde bulunduğu mekân belirleyici bir etkidir. Eserin yazıldığı meslekî ortamın yapıta dair önemli göndermelerde bulunacağını ileri süren bu edebiyat inceleme yöntemi, Şlyahov'un eserinde tüm yönleriyle yansımaları bulur. Şlyahov, bizzat kaleme aldığı *Yazardan (Om aemopa)* bölümünde olayların mekânı olarak seçtiği yerin hayal ürünü olduğundan bahseder. Aslında bütünüyle gerçek kişileri ve kurumları anlatacağı romanında bunu yapmasının gerekçesini şu şekilde açıklar:

Akademisyen Lang Kardiyoloji ve Kalp Damar Cerrahisi Araştırma Enstitüsü hayali bir kurumdur. Rehber kitaplarda veya Moskova haritasında böylesi bir yeri aramanın anlamı yok. Gerçek hayattaki bir tıp kurumunu alıp onun hakkında bir kitap yazdığımızda gözden kaçan diğer tüm tıbbî kurumlar hemen gücenebilir. Bu nedenle kurumların ve kahramanların isimlerini kurgulamak gerekti. (Şlyahov, 2012: 5)

Buna karşılık "diğer her şey ise kurgu değil, gerçeklik, günlük hayatımızın acımasız gerçeği" diyerek anlatacaklarının gerçeklik üzerine temellendiğinin de altını çizer. Nitekim eserine verdiği *Klinik S...* başlığından da belirli bir noktayı hedef almıyormuş izlenimi vererek aslında ülkedeki tüm sağlık kuruluşlarını genellemek istediğini anlamak mümkündür. Başka bir ifadeyle, hiçbir yeri göstermeyerek içten içe her yere ayna tutmaktadır.

Morşantsev'in göreve başladığı enstitü, dünyaca ünlü bir isme sahip ancak içerisindeki düzenin son derece yetersiz ve çarpıklıklarla dolu olduğu bir kurumdur. Zira eserde *Girişimsel Aritmoloji Anabilim Dalı (Отделение интервенционной аритмологии)* bölümünde her ne kadar tüm sağlık kuruluşlarını kapsayan genel bir standart olsa da bu kurumların içe kapalı bir düzene sahip olduğundan bahsedilir. Eserin ana mekânı olan enstitü de kendi içerisinde bir çarkta işler ve katı sınırlarla çevrili ilkelerine herkesin boyun eğmesini ister. Nitekim daha yakından incelendiğinde, kurumda hastalık tedavisinde temel ölçütün ücretlendirme olduğu görülür. Hastayla yatış işlemi yapılmadan bir sözleşme yapıldığı, gerektiğinde kalp pili gibi cihazların hastaya aldırıldığı, tedavi gözlemi ve sonlandırılması gibi durumların da ücretlendirilmeye tabi tutulduğu burada bulunan bir diğer doktor

Dovjik tarafından ayrıntılı bir şekilde anlatılır. Dönemin sağlık kuruluşlarına ve sistemine ışık tutması açısından eserdeki bu itiraflar ve ifşalar önemli bir yere sahiptir. Rusya'daki sağlık sisteminin sorunlarını eleştirmek için Şlyahov zaman zaman başka kurumlara da ışık tutar. Ele aldığı mekanlarda suç unsuru normalleştirilmiş üstelik bu, en kutsal mesleğe sahip kişiler tarafından gerçekleştirilmektedir. Söz konusu suçlardan rüşvet ve yolsuzluk bu mekânların adeta olağanı haline gelmiştir. Bu duruma vurgu yapabilmek için bir taşra polikliniğindeki hastaların sohbetine eserde genişçe yer verilir. Yeterli sayıda uzmanın olmamasından dolayı tedavi görebilmek için kurumdaki yegâne doktorun işaret ettiği “hediyeler”i (çoğunlukla viski) mutlaka getirmeleri gerektiğinden yakınan hasta, işlerini kötüye kullanan ve insanların zor durumlarından faydalanarak rüşveti sıradanlaştıran, hatta insanların gözü önünde bu hediyeleri almaktan çekinmeyen doktorların hâkim olduğu bir işleyişten bahsederek ülkedeki acınası durumu ifşa eder. Görevi kötüye kullanma durumu, Morşantsev’in anlatımıyla ön plana çıkan bir onkolog doktor tarafından daha ileri boyuta taşınır. Kanser tedavisi gören hastaların umutlarını kendi çıkarları doğrultusunda kullanan onkologları simgelemek için eserde sahneye alınan bu doktor, ölmek üzere olan insanlara hayat umudu vadederek daha çok ücretli tedavi yöntemlerine onları yönlendirdiğini, böylelikle paralarını alarak kendisine daha rahat bir hayat sağladığını itiraf eder. Hastaya müşteri gözüyle bakıldığının apaçık ifadesi olan bu eylem, poliklinikte hemşirenin hastaneyi önce market ardından da havalimanı ile kıyaslamasıyla absürdizme varan bir trajediyle daha çarpıcı bir şekilde yansıtılır. Bu noktada beliren bir hastanın isyanı, sağlık kuruluşlarındaki bu katı uygulamalara son derece hazin bir şekilde dikkat çeker: “Her birimizin tedavisi için devlet onlara para ödüyor. Hasta yoksa para da yok. Bu nedenle bizi burada tüm bölümlere sokuyorlar, kendilerine kazanç sağlıyorlar” (Şlyahov, 2012: 44). Sosyolojik açıdan değerlendirildiğinde edebiyat eserinin bulunduğu devir ve ortam içerisinde ele alınması gerektiği düşüncesi, bu sahnelerle birebir doğrulanmaktadır. Doktor yaşantılarının gizemlerinin açıklığa kavuştuğu eserde, Şlyahov söz konusu meslekî yaşamdaki çarpık düzene olan tutumunu olduğu gibi paylaşarak okura kendi düşüncelerini katmıyormuş gibi görünse de aslında sosyolojik edebiyat eleştirisinin ana yöntemi olan eleştiriden örtük ancak çok daha etkili bir şekilde faydalanır.

Enstitüdeki işleyişe odaklanıldığında, bir diğer toplumsal açıdan yüz kızartıcı suç olan haraç kesmenin bir davranışa dönüştüğü, bunun da diğer ahlakî sorunlar gibi sıradanlaştığı dikkat çeker. Birim başkanının dürüst yoldan para kazanmamayı öğütlemesi, kurumdaki düzenin arka planına bir başka açıdan ışık tutar. Başkan, bu duruma da şöyle bir gerekçe ileri sürer: “kendinizi kısır koşullar zincirinin masum bir kurbanı olarak görün” (Şlyahov, 2012: 104). Hatta bu düşüncesinden daha da ileri giden başkan, Morşantsev’den kendisine aylık ödeme yapmasını bir diğer ifadeyle haraç vermesini isteyerek kurumda gelekselleşen bir tür modern yolsuzca para kazanma eylemini şu sözlerle aklamaya çalışır: “Enstitümüzde belli... gelenekler var. Her uygar devlette vatandaşlar belli vergilere tabidir ve bizim enstitümüz de devlet içinde bir devlettir... Aylık ek gelirinizin üçte birini bir tür gelir vergisi olarak bana vermeniz gerekiyor...” (Şlyahov, 2012: 104). Hastaları ve insan



yaşamını hafife alan bu sistemin tüm parçaları, kendi içerisinde bir uygulama oluşturarak herkesin de onlara adeta biat etmesini ister. Enstitüde barınabilmenin yolunun onlara söylenenleri itiraz etmeden kabul etmekten geçtiğini düşünen bu doktorlar, elde ettikleri kazançları da “çalışmak yani gerçek anlamda para kazanmak” olarak görürler. En nihayetinde kurumdaki “ihmal”lerin ciddi boyutlara ulaşması kaçınılmaz olur. Yaşanan ölümler, üzerinde durulmayan önemsiz ayrıntılar olarak algılanır. Morşantsev’in bir hasta ölümüne şahit olması neticesinde yönetim tarafından herhangi bir sorgulamaya tabi tutulmaması bu durumun bariz örneğidir. Hastanın öyküsünü öğrenen Morşantsev’in aslında yanlış müdahale sonucunda hayatını kaybettiğini fark etmesi, kuruluştaki insan yaşamının ne derece hafife alındığına bir kez daha vurgu yapar. Sosyolojik edebiyat eleştirisi bağlamında buradan Rusya’daki sağlık sisteminin dinamik yapısı açığa çıkarken, eserin tam anlamıyla bu toplumsal yaşamı yansıtmak amacıyla kaleme alındığı ve yapıtı bu doğrultuda ele almak gerektiği anlaşılmaktadır.

Sosyolojik açıdan incelemeyle ele alındığında ana fikri ve verdiği mesajları her sayfada çok daha farklı şekillerde ortaya çıkan eserde, enstitüde uygulanan bir diğer uygulama daha sağlık sisteminin çarpık düzenine rahatsız edici bir tonda ışık tutar: görevi ihmal. Yaşananlar karşısında daima tepkisiz kalmaya çalışan Morşantsev’in bu sessizliği, yılbaşı gecesi tuttuğu nöbet sırasında bozulma noktasına gelir. Vizit esnasında hastalarla konuşurken yataklarının kenarında bulunan düğmeye bastıkları takdirde nöbetçi hemşirelerin yanlarına geleceklerini söylemesi üzerine odadakilerin aksini iddia etmesi ve doktorun durumu sınamak için düğmeye basmasıyla gerçekten de hiçbir hemşirenin gelmemesi onu büyük ölçüde öfkelenendirir. Hemşirelerin nöbet tutması gereken yere gittiğinde kimseyi görevi başında bulamayan doktorun, üstüne bir de yasak olmasına rağmen sigara içerken onları yakalaması iyice çileden çıkmasına neden olur. Enstitüde herkesin kolaylıkla uyguladığı bu görevi ihmal, Morşantsev’in nöbeti boyunca yazar tarafından belirgin bir şekilde defalarca ön plana çıkarılır. Henüz azarladığı hemşirelerin astım krizine giren hastanın yanına yaklaşık bir saat hiç uğramamaları ve bu esnada hastanın ölmek üzereyken doktorun fark etmesi ve müdahale etmesiyle yaşanacak bir trajedinin önüne geçilmesi, bu durumu vurgulamak için başvurulan bir diğer örnektir. Yine hemşireleri yerlerinde bulamayan Morşantsev’in, onları ararken telefon ettiği laboratuvarından da ısrarla cevap alamaması, söz konusu sağlık kuruluşundaki aksaklıklara bir yenisini ekler. Üstelik Morşantsev’in olanları bölüm başkalarına anlatması sonucunda karşılaştığı tepki, daha trajiktir. Hemşirelere bir yaptırım uygulanmadığı gibi nöbetçi doktor tüm bunların sorumlusu gösterilir. Çünkü enstitüdeki kural şudur: “Enstitüde yazılı olmayan kurala kutsal bir şekilde uyulur: “Sessizce kendi işini yap ve başkalarının işine karışma” (Şlyahov, 2012: 82). Tüm bunlara ek olarak enstitüde hasta yakınlarının şikâyetleri sonucu doktorlara açılan soruşturmalar, sağlık kurumunun yeterliliğini daha açık bir şekilde gözler önüne serer. Yaşananlara gözlerini kapatan doktorların durumu, en nihayetinde kurumun gazeteye haber olması sonucunda daha içinden çıkılmaz bir hale girer. Aynı zamanda gazetede makalede, enstitüde sağlık teçhizatlarının firmalardan büyük indirimlerle alındığından ancak normal satış fiyatlarının iki katı üstünde gös-



terildiklerinden de bahsedilir. Doktor Kapanadze, makalede bu yazılanlara atıfta bulunarak söz konusu tabloyu şu şekilde değerlendirir: “Bizim tıp mafyamız diğer tüm mafyalardan daha havalı!” (Şlyahov, 2012: 107).

Hekim nesrinin önemli bir özelliği olan “tıp kültürü”nün unsurları, eserde sosyolojik edebiyat eleştirisi bağlamında ele alındığında daha belirgin bir şekilde çözüme kavuşur. Toplumsal koşulların bireyin karakterini ve davranışlarını şekillendirdiği düşüncesi, enstitüdeki en üst idari birimden alttaki bölümlere kadar sağlık çalışanlarının tamamı tarafından sorgulanmadan uygulanmasıyla karşılığını bulur. Morşantsev’in yaşam hikâyesi temelinde toplumsal hayatın önemli bir meslekî alanı olan doktorluğun derinliklerine inilen eserde, hekimliğin doğal ortamına dair ilgi çekici anlatımlar da söz konusudur. Örneğin hekimler arasında bir atasözü halini alan “her doktorun kendi mezarlığı vardır” cümlesi, insan yaşamı üzerine temellenen mesleklerine yönelik önemli göndermelerde bulunur. Diğer yandan meslekte karşılaşılan sorunları “tırmık” ile özdeşleştiren doktorlar, bu benzetmeyi içerisinde buldukları sağlık sektörünün engellerle dolu oluşuna vurgu yapmak amacıyla kullanırlar. Buna ek olarak doktorluk mesleğinde gülmek, sıra dışı bir eylem olarak algılanır. Öyle ki bu durum, Morşantsev’in birim amiri ile bir tartışması esnasında gülümseyen yüz ifadesinin muhatabını daha da öfkelenmesi sonucu ortaya çıkar. Kahramanın, müdürün sorularına yine gülerek cevap vermesi sonucu karşısındakinin çileden çıkması ve sarf ettiği “Belki biraz yaş farkımız var ama statüler tamamen kıyaslanamaz...” cümleleri meslekî alanda bir başka konuya daha dikkat çeker. Müdürün “hala bir hiçsin ve adın bir hiç” demesi, doktorlar arasındaki ast-üst ve şöhret ilişkisini gözler önüne serer. Morşantsev ise bu durumu “Ne zarif ve aynı zamanda ölümcül bir enjeksiyon!” olarak tanımlar. Görüldüğü üzere sosyolojik okumaya büyük ölçüde materyal sunan bu eserde Rusya’daki sağlık sistemine yönelik etkili bir eleştiri gözlemlenirken, bunu gerçekleştirenin kendisinin de bir doktor olması yapıtın göndergesel yönünü daha da güçlendirmektedir. Edebiyat eserinin içerisinde bulunduğu dönemi yansıttığını savunan sosyolojik eleştirinin penceresinden *Klinik S...*, çağdaş dönem Rus toplumuna “can evinden” bakma fırsatı sunan *önemli bir yapıttır*.

## Sonuç

Toplumun içerisinde doğmasından dolayı toplumu ifade ettiği savunulan edebiyatın bu nedenle sosyolojik koşullar dikkate alınarak incelenmesi gerektiğini savunan sosyolojik edebiyat eleştirisinde eser, çok boyutlu ele alınır. Yazarın içerisinde bulunduğu ortam, çevre ve mekân, bu inceleme yönteminin odaklandığı unsurlardır. Edebiyat eserinin söz konusu öğeler dikkate alınarak incelenmesi durumunda anlaşılabilirliğini savunan sosyolojik eleştiride olaylar, eleştirel bir tonda sunulur. XXI. yüzyıl Rus edebiyatında yükselen bir yazın türü olan hekim nesrine mercek tutulduğunda, yazarlarının birinci mesleklerinin doktorluk olduğu ve eserlerinde de kişisel deneyimlerini paylaştıkları görülür. Bu nedenle sosyolojik çevreleri kapsamında oluşturdukları yapıtlarını, içeriden sunabilmeleri nedeniyle son derece gerçekçi bulunurlar. Nitekim sosyolojik edebiyat eleştirisi bağlamında in-

celeme gerçekleştirmeye büyük ölçüde uygunluk sağlayan hekim nesrine verilebilecek en güçlü örnek, kendisi de bir doktor olan Andrey Şlyahov'un *Klinik S...* eseridir. Şlyahov, bu yapıtında sahip olduğu meslekî deneyimini başkahramanı Morşantsev'in yaşam hikâyesi üzerinden oldukça eleştirel bir şekilde aktarır. Her ne kadar yazar, anlatımı sırasında araya girip kendi değer yargılarına belirgin bir şekilde işaret etmese de eserde, zaten başkahramanın başına gelenler ve anlattıkları okuru aynı sonuca götürmesi açısından yoruma kapalıdır. İnsan sağlığının göz ardı edildiği bir sağlık kuruluşunun tasvir edildiği yapıtta Şlyahov, yaşananları olduğu gibi yansıtarak aslında sosyolojik edebiyat eleştirisinin ana yöntemi olan eleştiriden büyük ölçüde faydalanır ve XXI. yüzyıl Rus sağlık sistemini sert bir şekilde ele alır. Üstelik yazarının da söz konusu çevrenin bir parçası olmasından dolayı güvenilirliği sorgulanmayan eserde, görevini kötüye kullanan doktorların, sağlık çalışanlarının ve buradan da sistemin eleştirisi belirgin bir şekilde ön plana çıkar. Sosyolojik edebiyat eleştirisi bağlamında incelenen eserde, doktorluk mesleği, hekimler, hemşireler, hastalar ve sağlık kuruluşunun aksaklıkları ve yetersizlikleri oldukça çarpıcı bir şekilde göze çarpmaktadır. Bir sağlık mafyası olarak nitelendirilebilecek olan *Klinik S...*, dönem koşullarına ışık tutması, hekimlerin meslekî hayatlarının derinliklerine inmesi, içeride vuku bulanları ifşa etmesi ve bunları tüm çıplaklığıyla göstermesi açısından, XXI. yüzyılda bilim insanları tarafından daha yoğun bir şekilde araştırılmaya başlanan hekim nesrinde bir diğer ifadeyle patografik söylemde önemli bir yere sahiptir.

### **Yazarların makaleye katkı oranları**

Bu makaledeki yazar %100 düzeyinde makalenin yazılması aşamalarına katkı sağlamıştır.

### **Contribution rates of authors to the article**

The author in this article contributed to the 100% level of writing of the article.

**Etik komite onayı:** Çalışmada etik kurul iznine gerek yoktur.

**Ethics committee approval:** Ethics committee approval is not required for the study.

**Finansal destek:** Çalışmada finansal destek alınmamıştır.

**Support Statement (Optional):** No financial support was received for the study.

Çıkar çatışması: Çalışmada potansiyel çıkar çatışması bulunmamaktadır.

**Statement of Interest:** There is no conflict of interest between the authors of this article.

## Kaynakça

- Belovodskiy, A. A. (2009). *Zdravoohraneniye v Rossii: Problemi i puti reşeniya* (Health care in Russia: Problems and solutions). Kemerovo, Кемерово, <http://econf.rae.ru/pdf/referat/Belovodskii.pdf>, 29.07.2021.
- Burıgina, T. S. (2013). O roli medintsinkoy professii v jizni i tvorçestve vraçey-pisateley (About the role of the medical profession in the life and work of doctor-writers). *Vestnik nauki Sibiri*, 4 (10), 200–204.
- Çehov, A. P. (1899). АНТОН ПАВЛОВИЧ ЧЕХОВ, МХТ ИМ. ЧЕХОВА, <http://www.mxat.ru/history/persons/chehov/>, 02.11.2022.
- Çelik, E. (2013). Edebiyat eseri toplumun aynasıdır: Edebiyat ve sosyoloji ilişkisi üzerine. *Türk Dili Dil ve Edebiyat Dergisi*, 104 (738), 59-64.
- Çihlyayeva, A. A. (2015). Anton Pavloviç Çehov – pisatel ili vraç? (Anton Pavlovich Chekhov - a writer or a doctor?). *Bulletin of Medical Internet Conferences*, 5 (1).
- Gürçay, S. (2016). Âşık Veysel’in “Senlik benlik nedir bırak” şiiri sosyolojik eleştiri edebiyat kuramı açısından incelenmesi. *Aydın Toplum ve İnsan Dergisi*, 2 (3), 1-20.
- İgnatenko, M. V. (2016). *Svoeobrazniye janra “vraçebnoy prozi”* (The originality of the genre of “medical prose”). Fundamentalniye i prikladniye nauçniye issledovaniya: aktualniye voprosi, dostijeniya i innovatsii, sbornik statyey pobediteley mejdunarodnoy nauçno-praktičeskoj konferentsii (Basic and applied scientific research: topical issues, achievements and innovations, collection of articles of the winners of the international scientific and practical conference). MTSNS “Nauka i prosveşçeniye”, İzdatelstvo: Nauka i prosveşçeniye (İP Gulyayev G. Yu.) (Penza), 219-222.
- İgnatenko, M. V. (2017a). *Janr “vraçebnoy prozi”: fenomen professionalnogo pisma* (Genre of “medical prose”: the phenomenon of professional writing). Mejdunarodnaya nauçno-praktičeskaya konferentsiya (International scientific and practical conference), MTSNS Nauka i prosveşçeniye, 756-760.
- İgnatenko, M. V. (2017b). *Klassifikatsiya proizvedeniy janra vraçebnoy prozi* (Classification of works of the genre of medical prose). VII Mejdunarodnaya nauçno-praktičeskaya konferentsiya (VII International Scientific and Practical Conference), MTSNS Nauka i prosveşçeniye, 178-180.
- Keskin, A. (2016). Berna Moran’ın eleştirisinde sosyolojik eleştiri. *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 4 (32), 456-467.
- Kırtıl, G. (2012). Edebi metinlerin sosyolojik imkânı üzerine farklı yaklaşımlar. *Adıyaman Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 5 (10), 291-312.
- Kösemihal, N. Ş. (2014). Edebiyat sosyolojisine giriş. *İstanbul Üniversitesi Sosyoloji Dergisi*, 2 (19-20), 1-37.
- Kutko, İ. İ., Teryoşin, V. A. ve Peresadin, N. A. (2014). Psihoterapevtičeskiye i deontologičeskiye aspekti primeneniya tvorçeskogo naslediya i biografiçeskih dannih pisatelya i vraça A. P. Çehova v kliničeskoj praktike (obosnovaniye çehovoterapii) (Psychotherapeutic and deontological aspects of the use of the creative heritage and biographical data of the writer and doctor A. P. Chekhov in clinical practice (justification of Chekhov therapy). *Jurnal psihiatrii i medintsinskoj psihologii*, 2 (34), 78-83.
- Lidar, V. (2019). *Edebiyat ve modernite ilişkisi: 20. yüzyıl edebi metinlerinde ‘bahçe kültürü’ ve ötekini konumlandırılması* [Doktora tezi]. Eskişehir Osmangazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Karşılaştırmalı Edebiyat Anabilim Dalı.

- Mahnev, D. V. (2019). Pisateli-vračı: M. A. Bulgakov i A. P. Çehov (Medical writers: M. A. Bulgakov and A. P. Chekhov). *Molodyojny innovatsionny vestnik*, (1), 137-138.
- Moran, B. (1999). *Edebiyat kuramları ve eleştirisi*. İletişim.
- Natalskaya, N. Yu ve Melkina, N. O. (2016). Vladimir İvanoviç Dal – Russkiy pisatel i vraç (k 215-letiyu so dnya rojdeniya) (Vladimir Ivanovich Dal - Russian writer and doctor (on the occasion of his 215th birthday). *Nauka molodih (Eruditio Juvenium)*, 36-40.
- Neklyudova, E. (2012). *Under doctors' eyes: private life in Russian literature in the first half of the nineteenth century*. Stanford University.
- Plaşiyenkova, Z. ve Kovaleva, T. V. (2019). Drama jizni v tvorçestve russkih i slovatskih vraçey-pisateley (Drama of life in the work of Russian and Slovak doctors-writers). *Vestnik SPBGU. Filosofiya i konfliktologiya*, (4), 650-661.
- Şklovskiy, V. B. (2007). O pisatele (О писателе), *Jurnal Samizdat*, [http://samlib.ru/s/shklowskij\\_b/1895.shtml](http://samlib.ru/s/shklowskij_b/1895.shtml), 01.11.2022.
- Şlyahov, A. L. (2012). *Klinika S... (Clinic S...)*, İzdatelstvo Avtor.
- Şpilyanskiy, E. M. (2013). Dal Vladimir İvanoviç, 1801-1872 Russkiy pisatel, leksikograf, etnograf, vraç (Dal Vladimir Ivanovich, 1801–1872 Russian writer, lexicographer, ethnographer, physician). *Kliniçeskaya gerontologiya*, 11 (12), 56-57.
- Tanç, N. ve Erken, J. (2021). *Sosyolojik edebiyat eleştirisi bağlamında Nef'i ve eserleri*. 4. Uluslararası Felsefe, Eğitim, Sanat ve Bilim Tarihi Sempozyumu, Muğla, 455-471.
- Yakovlev, D. S. (2013). Vračı v mire slovesnosti (Doctors in the world of literature). *Byulleten meditsinskih internet konferentsiy*, 3 (11).
- Yegorişeva, İ. V. (2019). S. İ. Mitskeviç – obşestvennyy vraç, revolyutsioner, pisatel (k 150-letiyu so dnya rojdeniya) (S. I. Mitskevich - Public doctor, revolutionary, writer (on the occasion of his 150th birthday). *Problemy sotsialnoy gigieni, zdravoohraneniya i istorii meditsini*, 27 (5), 921-923. <https://www.livelib.ru/author/168760-andrej-shlyahov>, 25.11.2022.



Bu eser Creative Commons Atf 4.0 Uluslararası Lisansı ile lisanslanmıştır.

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



# Yokluğun Yüceltilmesi ve Kendiliğin Nesneleşmesi Üzerine Bir Tartışma: “Adem Kasidesi”

A Discussion on the Glorification of  
Absence and the Objectification of the Self:  
“Adem Kasidesi”

**Birsel Sağıroğlu\***

## Öz

Bu çalışmada, Jean Paul Sartre (1905-1980)’ın *Varlık ve Hiçlik* başlıklı çalışmasından hareketle şiir öznesinin “yokluk”la ilişkisini varoluşsal bağlamda çözümlemeye çalıştım. “Adem Kasidesi”ndeki yokluk fikrini açığa çıkarmada kavram analizi yöntemini kullanarak Sartre’ın “yabancılaşma”, “kendinde varlık”, “kendi için varlık” ve “başkası için varlık” kavramlarından yararlandım. Kavram şiirde, öznenin dış gerçeklikle bağının zayıflaması sonucunda iki farklı şekilde ortaya çıkar. Çalışmanın tezi, kavramın şiirde “kendiliğin nesneleşmesi”nden çok “yücelt-

Geliş Tarihi (Received): 6.10.2022 - Kabul Tarihi (Accepted): 02-07-2023

\* Dr. Öğr. Üyesi. Osmaniye Korkut Ata Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü / Dr. Instructor Member of. Osmaniye Korkut Ata University Department of Turkish Language and Literature . birselsagioglu@osmaniye.edu.tr. ORCID ID 0000-0001-6428-7686

me” şeklinde kullanıldığını ortaya koymaktır. Kendiliğin nesneleşmesinden kasıt, öznenin toplumsal alanla bağının kopmasıdır. Ne var ki şiirde özne, dış gerçeklikten bütünüyle kopmaz, kamusal alanı dışlar ve onu hiçlikle tehdit eder. Kavram yüceltilerek varlığı rahatsız eder. Şiir öznesi dış dünyaya yabancıdır, parçalı da olsa yeni bir “ben” inşa eder. Özne kendisini yerleşik bilincin dışında bir kavramla dolayısıyla yoklukla konumlandırır. Bunun sonucunda da yabancılaşmayı başlatır. Ego (kendi-için-varlık), Sartre’a göre ilksel ve doğal olan varlığın (kendinde varlığın) dışında yer alan kültürel özneyi tanımlar. Yabancılaşma kişinin kültürel özneyi fark etmesinin ve reddetmesinin bir sonucudur. Şiirde özne, ilk olarak kamusal alanın dışına çıktığı için yabancılaşır. Sonrasında yokluğu yücelterek dış gerçekliği yabancılaştırır. Böylece varlık-yokluk ilişkisi, yerleşik algıda olduğu gibi birbirini tamamlamaz, yokluk varlığı belirleyen yüceltici bir değer olarak yeniden özneleşme sürecine katkı sağlar. Öznenin eksiklik-arzu-bütünlük ilişkisi, sorunlu bir ilişkidir ve şiirde özne, bu bütünlüğü yoklukla yakalamaya çalışır. Sürekli olarak yoklukla tehdit etme isteği, hiç bitmeyecek özneleşme sürecine işaret eder. Yokluk şiirde özneyi iyileştiren semptom ya da artı değerdir, “kendi için varlık”ın yanılmalı bir bütünlük kurmasını sağlayan olasılıklardan biri olarak yanılmalı da olsa bütünlüklü bir özne görüntüsü verir.

**Anahtar sözcükler:** “Adem Kasidesi”, yokluk, yabancılaşma, kendi için varlık, Jean Paul Sartre

### **Abstract**

In this study, I tried to analyze the subject of poetry’s relationship with “absence” through Jean Paul Sartre’s (1905-80) work titled *Being and Nothingness*. I utilized the concept analysis method to uncover the idea of nothingness in the “Adem Kasidesi” using Sartre’s concepts of “alienation,” “being-in-itself,” “being-for-itself,” and “being-for-others.” Absence appears in the poetry in two different ways, resulting from the weakening of the subject’s bond with external reality. This study asserts that absence appears in poetry as “glorification” rather than “objectification of the self.” The latter means the disengagement of the subject from the social sphere. However, the subject does not entirely disconnect from external reality in the poetry but ignores the public sphere and threatens it with absence. Absence is exalted and disturbs the existence. The subject in the poetry is alien to the external world. It constructs a new “self,” albeit fragmented. The subject in the poetry positions itself, with a concept outside of the established consciousness, therefore, as nothingness. Consequently, the subject initiates alienation. According to Sartre, the Ego (being-for-itself) defines the cultural subject that is outside the primordial and natural being (being-in-itself). Alienation results from one’s recognition and rejection of the cultural subject. The subject of poetry becomes alienated initially as it exits the public sphere. Afterward, glorifying absence alienates external reality. Therefore, the presence-absence relationship does not complement each other, as in common sense. Absence contributes to the re-subjectivation process as a glorifying value that determines presence. The subject’s lack-desire-completeness relationship is problematic, and in poetry, the subject seeks completeness with absence. The desire to constantly threaten with absence indicates a continuous

process of subjectivation. Absence in poetry is a symptom healing the subject or an additional value. Absence is a possibility for constructing a unified “being-for-itself,” giving the impression of a complete subject, though illusion.

**Keywords:** “Adem Kasidesi” absence, alienation, beingforoneself, Jean Paul Sartre

### **Extended summary**

#### **The aim and method of the work**

The aim of this study is to reveal the poetic subject’s way of revealing his own existence with Sartrean concepts and to interpret the text with these concepts. The study does not suggest that the eulogy has an organic integrity like a modern poem or that the poet consciously uses these concepts in poetry. The aim is to handle/examine the text from a different perspective, to discuss the existential process of the subject of poetry on a Sartrean basis, and to reach some inclusive conclusions at this point.

#### **The problem of the work**

The subject in the poetry realizes its existence by “nihilating” the public sphere and itself. In Sartrean understanding, this attitude is part of the process of self-realization. In this way, the subject gets rid of “being whatever he is”, becomes free and goes beyond his limits. In “Adem Kasidesi”, the subject of poetry threatens the external reality with nothingness and presents a new meaning for his own existence: Completing himself with nothingness. Therefore, “nothingness” in the eulogy does not mean that the subject in the poem severs its bond with the social sphere (objectification of the self), the subject in the poem builds a new “me”, albeit fragmentarily, by glorifying the “nothingness”. The subject in the poetry creates a new space of freedom for himself. With close reading, the meaning of the idea of nothingness in poetry has been problematized by starting from the sources of consciousness that Sartre classifies as “being in oneself”, “being for oneself” and “being for someone else”, and it has been tried to reach inclusive ideas about it.

#### **Findings and result**

The basis of Sartre’s philosophy is human existence. He aims to clarify the concepts of subject-consciousness, subject-freedom, subject-otherness in his theory, which reveals how the thrown/thrown subject realizes himself. According to him, the subject becomes aware of his own abandonment by coming into the world. The thing that provides this awareness is “consciousness”. Consciousness contributes to the completion of the “deficiencies” of the subject by participating in the process of making sense of the external world. Therefore, the subject, who desires to reach a wholeness, is incomplete and seeks ways to make up for his nothingness/deficiency.



The subject of the eulogy gives a philosophical meaning to the concept of non-existence and opposes it to “existence”. For this reason, the mood of the poetic subject has been examined by using the concepts of “alienation”, “being for itself” and “being in itself”. The subject of poetry glorifies “absence” and takes refuge in it in order to maintain its existence. First, the subject glorifies “non-existence” by opposing existence and non-existence. As the poem progresses, it identifies “absence” with inner distress and constructs “self” through the concept. At the end of the poem, he takes the concept to an aesthetic dimension by making use of the word games and patterns in the tradition. The concept has been interpreted as “exaltation” rather than the meaning of extinction/death, and it has been determined that the subject in the poem threatens it with “nothingness” instead of breaking away from the social structure completely.

In poetry, the concept turns into a symptom that disturbs / negates external reality by being exalted. In this thought of absence, which is not encountered in the tradition, a subject alienated from the public sphere and its fragmented consciousness are revealed. As the subject is describing itself with “absence”, it initiates alienation. In poetry, “being-for-self” positions in “being for another”, in other words, “other” is an illusory representation of “being-in-itself” that defines the integral subject. However, the alienation of the subject appears in two ways in poetry. While “absence” is a universal value until the 1st-33rd couplet of the eulogy, it is personalized and expresses a pessimistic mood of the subject in the 34th-52nd couplets. In the 53rd - 69th couplets of the eulogy, the concept is exalted through word plays again. In these expressions and representations, a new cultural subject that threatens the public sphere and the entity with “absence” and a new “other” stands out. The subject of poetry, alienated from the public sphere, carries the concept to a different dimension as both a universal and an aesthetic value. At the same time, absence is the consistency the subject escaping reality creates for itself or absolute interpretation. Because of this, the subject establishes the framework that enables living as something coherent and meaningful. Therefore, absence has stood out as a symptom or surplus value that heals the subject in poetry and has turned into one of the possibilities that enables “being for itself” to establish an illusory unity.

## **Giriş**

Sartre felsefesinin temel dayanağı insanın varoluşudur. O, dünyaya fırlatılmış/atılmış öznenin kendini ne şekilde gerçekleştirdiği üzerine ortaya koyduğu teorisinde özne-bilinç, özne-özgürlük, özne-ötekilik kavramlarına açıklık kazandırmayı hedefler. Sartre’da her şeyin belirleyicisi konumunda olan şey “bilinç”tir. İnsan bilinci sayesinde seçme özgürlüğüne sahiptir. Seçme özgürlüğü aynı zamanda yönelimseldir ve bu yönelimsellikle özne, kendisi için yeni özgürlükler yaratır.

Özne, dünyaya gelerek kendi terk edilmişliğinin farkına varır. Bu farkındalığı sağlayan şey ise “bilinç”tir. Bilinç, dış dünyayı anlamlandırma sürecine katılarak öznenin kendisindeki “eksiklik”leri tamamlamasına katkı sağlar. Dolayısıyla bir bütünlüğe ulaşma arzusu içinde olan özne eksiktir. Ancak bu eksiklikleri kendi seçimleri/kararları ile giderebildiği için de özgürdür.

Başka bir ifadeyle eksikliğini giderme çabası sayesinde özgürleşir. Özgür fakat eksiklikle temelli bilince sahip bir varlık olarak özne, hiçliğini/eksiklikđini gidermenin yollarını arar.

Bu çalışmanın amacı, şiir öznesinin kendi varoluşunu ortaya koyma biçimini Sartreci kavramlarla ortaya koymak, bu kavramlarla metni yorumlamaktır. Çalışma, kasidenin modern bir şiir gibi organik bir bütünlüğe sahip olduğunu ya da şairin bu kavramları bilinçli bir şekilde şiirde kullandığını ileri sürmez. Amaç metni farklı bir bakış açısıyla ele almak/irdelemek, şiir öznesinin varoluşsal sürecini Sartreci bir zeminde tartışmak ve bu noktada bazı kapsayıcı sonuçlara ulaşmaktır. Yakın okumayla kasidenin Sartre'ın “kendinde varlık”, “kendi için varlık” ve “başkası için varlık” olarak sınıflandırdığı bilincin kaynaklarından yola çıkılarak yorumlanabileceği tespit edilmiştir. Şiir öznesi varoluşunu, kamusal alanı ve kendisini “hiçleştirerek” gerçekleştirir. Sartreci anlayışta bu tavır, kendini gerçekleştirme sürecinin bir parçasıdır. Özne bu sayede “ne ise o olmak”tan kurtulur, özgürleşir ve sınırlarının ötesine geçer. Dolayısıyla “Adem Kasidesi”nin öznesi dış gerçekliği hiçlikle tehdit ederek kendi varoluşu için yeni bir anlam ortaya koyar: Hiçlikle/yoklukla kendini tamamlama.

Bu bağlamda şairin yaşadığı dönemin ve etkilerinin bu varoluşsal sürecin arka planını aydınlattığı söylenebilir. Çünkü bu metni yorumlamada, dönemin sosyo-kültürel arka planı da yakın/iç okuma kadar önem taşır. Moretti'nin belirttiği gibi metin merkezli okuma ile toplumsal arka planın bir arada düşünülmesi daha kapsamlı bir eleştiriyi yöntemi olarak metne bütüncül bakmayı sağlayacaktır (2005: 17-19). Edebî eserdeki işleyişi açığa çıkarmak için metinle ilgili her ayrıntının etkisi dikkate alınmalıdır. Böylece araştırma nesnellik iddiası taşıyabilir (Bourdieu, 2006: 50-55).

Bu açıdan bakıldığında şiir, devir olarak Osmanlı İmparatorluğu'nun ümitsizliğe düştüğü bir devirde yazılmıştır. Kasidede bu ümitsiz devrin etkisi gözlemlenebilir (Kaplan, 2015: 23). Yaşadığı sürgünler nedeniyle çok acı ve yalnızlık çektiği bilinen Âkif Paşa'nın ölmeyi isteyecek kadar büyük bir boşluğa kapıldığını ileri sürülür (Uçman, 1998: 180). Salim Pilav'ın vurguladığı gibi sürgün hayatı, yalnızlığı ve ölme isteği “AdemKasidesi”nin ortaya çıkmasına neden olur. Kaside, Batı medeniyeti karşısında Osmanlı aydınının içine düştüğü bunalımı gözler önüne sermesi bakımından önemli kabul edilir. Ayrıca şiirdeki yokluk fikri gelenekten, tasavvuf inancından farklıdır. Tasavvuf inancında Allah'ın varlığında yok olma fikriyle sonsuzluğa ulaşılır. Şiirde “yokluk”a övgü İslami gelenek için yeni bir fikirdir (2002: 13-14). Dolayısıyla Âkif Paşa (1787-1845), “Adem Kasidesi”yle biçim olarak değil fakat içerik olarak geleneğin dışına çıkar. Gelenekte kaside, daha çok padişahların ya da din büyüklerinin övüldüğü şiir türüdür. Ne var ki Âkif Paşa, “Adem Kasidesi”nde önemli bir şahsı değil “yokluk” kavramını överek metni hem içerik olarak hem de içeriğin ele alınışı bakımından klasik şiirden farklılaştırır. Ahmet Hamdi Tanpınar'ın da belirttiği gibi “Klasik devirlerde, ne böyle bir mefhum tek başına şiir mevzuu alınır, ne de ferdî bir ruh darlığı bu kadar kuvvetle ön plana geçerdi” (1997: 96). O, 19. yüzyılın başında, değerlere bağlılık noktasında kesin çizgilerden sıyrılarak “huzursuz” bir bireye dönüşür. Bu nedenle daha öncekilerin eserlerinde yer alan birçok mesele, onda açıklık kazanmış, yeni bir edebiyat ortaya çıkmıştır (Tanpınar, 1997: 92). Altmış dokuz beyitlik bu kaside, bu nedenle bunalım çağının manzumesi kabul edilmiştir (Kolcu, 2008: 13).

Daha önceki çalışmalara bakıldığında şiirin daha çok Âkif Paşa'nın biyografisi dikkate alınarak incelendiği, şahsiyet ve eser ilişkisi üzerine birtakım fikirler öne sürüldüğü tespit edilmiştir. Mehmet Kaplan *Şiir Tahlilleri*'nde kasideyi psikolojik, metafizik ve estetik açıdan ele alır. Âkif Paşa'nın biyografisinden yola çıkarak yokluk fikrini onun psikolojisine bağlar (2015: 23-25). Tanpınar kasideyi hem şair için hem dönem için önemli bir psikolojik vesika olarak tanımlar (1997: 96). Ali İhsan Kolcu ise Heidegger'in teorisi doğrultusunda "yokluk" kavramının felsefi yanını sorgular (2008: 6). Bu temel çalışmalar dışında dönemin değerler sistemini aydınlatan ya da Âkif Paşa'nın başka eserleriyle ilgili çalışmalarla da karşılaşmak mümkündür.<sup>1</sup>

Makalede ise şiirdeki "yokluk" kavramı Sartre'dan yola çıkılarak sorunsallaştırılmıştır. Buna göre öznenin yoklukla ilişkisi için hangi kapsayıcı sonuca ulaşılabilir? Yokluktan kasıt, hayattan vazgeçmek, ölümü seçmek midir yoksa yokluk öznenin kendi varoluşunu korumak için başvurduğu savunma şekillerinden biri midir? Şiire bakıldığında özne, yokluk kavramına felsefi bir anlam yükleyerek "varlık"ın karşısına koyar. Dolayısıyla varoluşunu sürdürmek için "yokluk"u yüceltir, ona sığınır. İlk olarak özne, varlıkla yokluğu karşı karşıya getirerek "yokluk"u yüceltir. Şiir ilerledikçe "yokluk"u iç sıkıntılılarıyla özdeşleştirerek kavram aracılığıyla "kendilik" inşa eder. Şiirin sonlarında ise gelenekteki söz oyunlarından, kalıplardan yararlanarak kavramı estetik bir boyuta taşır. Alt başlıklarda söz konusu çıkarımlar şiirden yararlanılarak sorunsallaştırılmış, şiir öznesinin ruh hâli "yabancılaşma", "kendi için varlık" ve "kendinde varlık" kavramlarından yararlanılarak irdelenmiştir.

### Öznenin yabancılaşması

Sartre özne olma sürecini üç kısımda ele alır. Bunlardan ilki "kendinde-varlık" dönemidir ve bu dönem bütünlüklü, dış dünyayla karşılaşmamış özneyi imler. Öteki'yle karşılaştıktan sonra özne kendi eksikliğini fark eder, kendini inşa süreci egonun (kendi için varlık) kendi sınırlarını keşfetmesiyle başlar. Kendi için varlık öteki bir bilinci (başkası için varlık) fark ederek kendi sınırlarını belirler. Varlık teorisi bu üç görünüm dikkate alınarak oluşturulur. Kendi varlığını olumsuzlayarak bütünlüklü bir görünüm kazanma çabası, bu üçlü diyalektik yapıyı ortaya çıkarır (Kojève, 1995: 116):

Kendinde varlık: Özdeşlik, tez, verilmiş varlık, doğa

Kendi için varlık (ego): Olumsuzluk, antitez, eylem, insan

Başkası için varlık: Bütünsellik, sentez, eser, tarih, hareket

Sartre bu üçlü sınıflandırmayı dikkate alarak kuramını oluşturur. Sartre'ın vurguladığı gibi "Bilinç, kendi varlığı içinde varlığı kendisi için soru olan ve de bu varlık kendinden başka bir varlığı kendisi için soru olan ve de bu varlık kendinden başka bir varlığı kapsadığı ölçüde soru olan bir varlıktır" (2009: 39). Özne, ötekinde hayat bulan nesneleşen bir figürdür. Öznenin bu nedenle özerkliği mümkün değildir. Varlığını öteki belirler. (Sartre, 2017: 339-343). Bu nedenle kişi, dış dünya yasalarına entegre olduğu sürece kabul görür.

Kişinin sağlıklı bir birey olabilmesi de çevresine ve kendisine olan yabancılaşmayı aşmasıyla ilgilidir. Yabancılaşmanın ortadan kalkması için toplumun ortak yasalarının

bireyler tarafından içselleştirilmesi gerekmektedir (İzmir, 2019: 190). Dış gerçekliği kendisi için anlamlı kılarısa bütünlüklü özneye dönüşür. Sartre’da özne, bütünlüklü yapıya toplumsal normlarla uzlaştığında kavuşur. Hâlbuki şiirde özne ile dış gerçeklik arasında bir uyumdan söz edilemez. Şiir yokluk kavramını geleneğin dışına çıkararak yorumladığı için sarsıcıdır. Bu nedenle kültürel alanla özne arasında bir “yarık”ın oluştuğu ve öznenin yabancılaştığı söylenebilir. Şiirde Tanpınar’ın deyiimiyle “İnsan tali’ine karşı o zamana kadar görülmeyen bir isyan vardır” (1997: 95).

“Adem Kasidesi”nde şiirin “ben”i bir nesne olarak düşünöldüğünde gerçeklik-ben ayrımı/yabancılaşması ve öznenin bu isyanı daha doğru anlaşılacaktır. Zizek’in ifadesiyle özne yeni bir bedene kavuşmuştur ve yeni bir özneleşme sürecinden geçer (2022: 42). Özneleşme sürecinde kişi, aynı zamanda bir başkasının/ötekinin nesnesidir. Özne, Sartre’a göre kendi varoluşunu başkalarının gözüyle anlamlandırdığı için nesne konumundadır. Hayata atılmışlıkla birlikte kendi varoluş sürecini hep başkasıyla tamamlamaya çalışır. Şiirde ise bu “başkası” hiçliktir ve öznenin kavramı kendi varoluşunu sürdürmek için anlamlandırdığı ve bu yolla kendini yabancılaştırdığı söylenebilir. Dolayısıyla kendini yabancılaştıran özne için yüceltilen değer başka bir ifadeyle kendini savunma şekli “yokluk”tur ve yokluğun şiirde iki şekilde ortaya çıktığı ileri sürülebilir. Kasidenin 1-33. beyitlerine kadar “yokluk” evrensel bir değer olarak ele alınır, 34-52. beyitlerinde kişiselleştirilereköznenin karamsar ruh hâlini ifade eder. Kasidenin 53-69. beyitlerinde ise kavram gelenekte olduğu gibi söz oyunları ile estetik bir değer kazanır. Her beyit yabancılaşmış ve buna çözüm arayan “ben”in manifestosu olarak okunabilir. Bu nedenle şiirde araştırmayı en iyi şekilde destekleyebilecek beyitler seçilmiştir. Kasidenin ilk beyitlerinde özne dış gerçeklikteki aksaklığı/boşluğu teşhir ederek kamusal alanı hiçlikle tehdit eder ve hiçliği yüceltir. Şiir şöyle başlar:

Cân verir âdeme endişe-i sahbâ-yı adem<sup>2,3</sup>  
Cevher-i can mı aceb cevher-i minâ-yı adem

Çeşm-i imân ile baktıkça vücûd-i ademe  
Sahn-i cennet görünür âdeme sahrâ-yı adem

Galat ettim ne reva cennete teşbih etmek  
Başkadır nimet-i asayışı-i me’vâ-yı adem

Tutalım anda da olmuş ni’âm-ı gûnâgûn  
Öyle muhtac-ı tenavül müdür âlâ-yı adem

Özne, ilk beyitte yokluk düşüncesinin bile insana can verdiğini, yokluğun insanın özü olduğunu ileri sürer. Şiirin devamında yokluğa dikkatle bakıldığında onun cennete benzediğini, hatta cennete benzetmekle hata ettiğini, onun huzur veren nimetlerinin cennetle kıyaslanamayacak kadar eşsiz olduğunu söyler. Ayrıca yokluk ülkesinde de nimetler çeşit çeşittir fakat yokluk, büyüklüğü nedeniyle bu nimetlere muhtaç değildir.

Yerleşik algıda insan, mutlak gücün bir yansıması kabul edilir. Ne var ki şiir, bu metafizik boyutu göz ardı ederek toplumsal değerlerin karşısına “yokluk”u koyar. Bunun sonucunda

da “ben”, yabancılaşarak toplumla uzlaşmış özne olma ayrıcalığından uzaklaşır. Şiirin “ben”i dış gerçekliğin nesnesi olarak kabul görmek yerine içinde yaşadığı değerler sistemini askıya alan, toplumun arzusundan uzaklaşan ve aykırılaşan “ben”e dönüşür. “Ben” topluma entegre olduğunda bir “arzu nesnesi”ne dönüşür. Kasidede ise yokluğun nesnesine dönüşen “ben”, yerleşik algıya yabancılaşarak kendisini yokluğun nesnesi olarak tanımlar. Kasidenin 34. beyitinde ise yokluğun nesnesi konumundaki özne, daha önceki beyitlerde dile getirdiği, varlıktan nefret duygusunun evrensel yasalarından uzaklaşır, kendi “ben”ini ön plana çıkarır: “Ber-murad olmayacak ben yere geçsin âlem/ Necm ü mihr ü mehi olsun eseri pâ-yı adem”<sup>4</sup>

Burada, kendi istekleri yerine gelmediğinde bütün evrenin yok olmasını dileyen bir “ben” vardır. Mademki ben muradıma eremeyeceğim, dünya yerin dibine geçsin diyen özne, her şeyin yokluğun ayağının altında yok olmasını ister. Tanpınar’a göre “[...] ferdî mes’elelerin bu tarzda bir nevi felsefî azâba yol açacak kadar plan değiştirmesi, eski edebiyatımızda ilk defa görülen bir vâkıadır.” (1997: 98). Ferdin bu isyanı felsefi açıdan şöyle açıklar: “[E]đer toplum özneye sunulan saygın konuma öznenin istek duymasına dönüşebilirse, özne “ben” nesnesine yabancılaşmasını aşacak biçimde “ben” nesnesini içselleştirebilir” (Sartre, 2019: 192). Hâlbuki şiirin “ben”i dış gerçekliğin kayıtsızlığı karşısında her şeyin yok olmasını ister, “yokluk”u kişiselleştirir. Özne bu dünyada mutlu değildir. Bu “ben” merkezli tavrın ise dönemin sosyal yapının bozulmasıyla ortaya çıktığı düşünülür. Kolektif bilincin kaybıyla kişi kendi ben’ine yönelir, mutlu olamadığı sosyal düzene isyan eder (Kolcu, 2001: 84). Varoluşçu bakış açısında bilinç hiçlikten öncedir ve kendini varlıktan devşirir (Sartre, 2009: 37). Dolayısıyla hiçbir varlık “boşluk” olarak var olamayacak, bunu hissettiği noktada kendini var etme yollarını arayacak, boşluktan uzaklaşmak için yeni yollar deneyecektir. Şiir öznesi de bir “yokluk”a tutunarak hiçlikten arınmaya çalışır. Yokluk vurgusu bu nedenle özne için yeni bir ideal kimlik olarak değerlendirilebilir. Bu ideal kimliği şöyle ifade eder:

Ben o bizâr-ı vücûdum ki dil-i gam-zedeme<sup>5</sup>  
Üns-i mavtın görünür vahşet-i sahrâ-yı adem

Şafak-ı subh-ı bekâdır nazarımda gûya  
Mevce-i bahr-ı siyâh-ı şeb-i yeldâ-yı adem

Dil-harâbım ben o hey’ette ki nispetle bana  
Beyt-i ma’mûr olur hâne-i bicâ-yı adem

Görüldüğü gibi ilk beyitte yokluk çölu ona yuva sıcaklığı verir. Burada özne, varlığın dayanılmaz acısından bıktığını, ıstırabını dindirecek tek yer olarak yokluğa işaret eder. Diğer beyitlerde yokluk denizinin dalgaları ebedî şafağı ya da kırık gönlü için mamur bir yuvayı temsil eder. Özne yokluğu kendi kurtuluşu olarak görür ve varlığın verdiği acıdan kurtulmak ister. Sartre’ın vurguladığı gibi kültürel özne dış gerçeklik tarafından birçok defa hiçlikle tehdit edilebilir. Kişinin kendisini toplumda konumlandırmasının bir yolu da hiçlikle karşılaşması ve kendini başka bir şekilde sürekli olarak var etmesi anlamına gelmektedir (2009: 140). Ben bu nedenle sürekli olarak değişen/dönüşen bir nesnedir. Değişim başkasının varlığını başka bir ifadeyle başka bir bilinci zorunlu hâle getirir. Boşluktan kurtulmanın tek

yolu budur. Şiir öznesi ise ironik bir biçimde boşluktan kurtuluş için yine “yokluk”a yönelir, kendisi için yeni ve değişmez sınırlar belirler:

Bî-vücûdum o kadar ben ki aransak ikimiz,  
Ben bulunmam bulunur belki müsemma-yı adem

Hayretim çarha sükûn-âver-i tab’-ı ta’til,  
Vahşetim bâis-i peydâ-yi-i sevdâ-yı adem”<sup>6</sup>

İki beyitte de yokluğun bilincinde olan ve onunla bütünleşen özne dikkat çeker. İlk dizede kendini yoklukla eş tutan özne, ikincisinde yokluğa sığınma nedenini ifade eder: Yalnızlık. Çünkü varoluşçu anlayışta özne “eksik”le çevrilidir. Şiir öznesi de dış gerçeklikten koparak yoklukla bu “eksik”liğini tamamlamaya çalışır. Kojêve’e göre özne bu yaklaşımıyla var olanı yok etmek buna karşılık var olmayı yaratmak anlamına gelen “hiçleyici hiçlik”e vurgu yapar (2009: 168). Şiir öznesi de paradoksal bir biçimde kendi varlığını yokluğun peşine düşerek yakalamaya çalışır. Bunu iki şekilde yapar. İlk olarak onu sınırlandıran dış gerçekliği olumsuzlar: “Ne gam u gussa ne renc ü elem ü bîm ü ümîd, Olsa şâyeste cihan cân ile cûyâ-yı adem/ Herkese bâr-ı belâ kendisinin varlığıdır, Gam u âlâmdan âzâde berâyâ-yı adem”<sup>7</sup>

İlk beyite göre yokluk ülkesinde gam, keder, korku ya da sıkıntı yoktur, bu nedenle dünya yokluğu arasa yeridir. İkinci beyitte, varlık “bela yükü”dür, yokluk gam ve kederden azat eder. Sonrasında özne kendi sınırlarının, sıkıntılarının farkına vararak yokluğa yönelir. Aşağıdaki beyitlerde özneninvarlığı yoklukla özdeşdir diğeri bir ifadeyle özne yaşama ıstırapı içinde yokluğu arzular: “Öyle dil-tengî-i hestî ile rencûrum kim, Hûn olur nâlelerimden dil-i ferdâ-yı adem”<sup>8</sup>

Varoluşçu algıda, öznenin tamlık hissine ulaştığı kendinde varlık dönemine dönmesi mümkün değildir. Daha önce de belirtildiği gibi bu dönem öznenin sınırlanmadığı doğal ve bütünlüklü dönemi kapsar. Sonrasında kültürel özneye dönüşerek kendini toplumsal normlarla sınırlandırır. Bu nedenle şiir öznesinin yukarıdaki beyitte yaşadığı gönül darlığı, yaşama azabı ve yokluğu arzulanması kültürel özne olmasının bir sonucu olarak değerlendirilebilir.

Kendinde varlık, dış gerçekliği bilmediği için kendini bütünlüğün içinde gibi algılar. Kendisini kısıtlayan bir etki altında kalmadığı için de birey ya da özne olamaz. Onu sınırlandıran toplum olmadıkça özne özgürlük kavramlarını geliştiremeyecek, varlığını olumsuzlama gereksinimi duymayacak ve eksiksiz bir varlık durumuna getirme gereksinimi duymayacaktır (İzmir, 2019: 199). Kasidede ise özne, yeni bir kendilik duygusu ortaya koyar. Varlığı hiçlikle tehdit ederek başkası için varlık alanını bir kavram aracılığıyla inşa eder. Şiir öznesi dış gerçeklikte yaşadığı hayal kırıklığını “bir başka olarak” yani “yokluk” olarak deneyimler ve bunu itiraf eder:

Ye’sim ol mertebe kim sûret-i ümmîdimdir<sup>9</sup>  
Mâverâ-yı felek-i mahv-ı heyûlâ-yı adem

Mahv-ı hâk-i reh-i şâhenşeh-i kevneym ben  
Ne tevellâ-yıvücûd ü ne teberrâ-yı adem



Buna t akat mı gelir y a buna can mı dayanır  
Meğer imd ad ede hest i-dih-i ecz a-yı adem

İlk beyitte öznenin tek  mudi yokluktur, varlık yerine yokluğa sığınır. Gücünün yetmediği yerde yokluktan yardım istemektedir.  nk n  artık tahammül edecek durumda değildir. Sartre’a göre varoluş, her durumda edilginliğin ötesinde konumlanmaktadır: “[..] her Şey yeni bir nesneye doğru görünmez ve donmuş bir kaçışla kat edilir” (2009: 347). Dolayısıyla yaşamdaki boşluk sürekli olarak doldurulması gereken sonsuz olasılıkları içermektedir. Şiir öznesi ilk olarak toplumla bütünleşerek sonrasında toplumun paradigmasını hiçe sayarak kendisi için bir özgürlük alanı kurar. Öznenin sürekli olarak başkalarına göre konumlanan sahte özgürlükler yarattığı sonucuna varılabilir. Bu dizelerde de çaresiz olduğu için yokluktan yardım istediği fark edilir. Kendisi için özgürlük alanı yaratır.

Bu nedenle Şiir öznesinin çabası hiç olmak değil, kendisi için yeni bir rol belirlemektir. O, “yokluk”la organik bütünlüğünü koruma çabası içindedir.  nk n  özne öteki’nin başka bir ifadeyle yokluğun alanına girer girmez bir seçim yapmış olur ve bu seçim nedeniyle hiç olarak kalması mümkün değildir.

Bütünlüklü yapısından uzaklaştığı için kendini kusurlu bir varlık olarak algılayan özne, kusursuz varlığı kendisinin dışında bir varlık olarak kurgulayacaktır. Eksik olduğu Şey “değer” olarak adlandırdığı Şeydir (İzmir, 2019: 202). Özne başka bir Şeyin bilincidir dolayısıyla “başkası için varlıkta” taşınarak doğar. Sartre’nin belirttiği gibi “Maruz kalınan bir eksiklik olmalıdır: kendi kendisinin ‘-sızlığı’ olmalıdır. Arzu, varlık eksikliğidir, arzuladığı varlık en içsel varlığında ona musallat olur. Böylece arzu, insan-gerçekliğinin varlığında, eksikliğin varlığına tanıklık eder (2009: 150). Şiir öznesi de dış dünyada umduğunu bulamadığı, kendi bütünlüğünü korumak, eksikliğini gidermek için “yokluk”u seçer. Acı çektiğini itiraf eden özne bundan kurtulma yollarından birini tercih eder: “Namevcut varlık, kendinde-varlıkta donmuş bir kendi için olarak, kendi için varlığa sürekli olarak musallat olur” (Sartre, 2009: 153). Burada mevcut olmayan Şey bütünlüklü öznedir,  nk n  özne bu tamamlanmışlık hissine hiçbir zaman ulaşamayacaktır. Bununla birlikte bu bütünlüğü her zaman arzulayacak kendi için varlıkta (egoda) buna ulaşma çabası içine girecektir. Doğal ve ilksel bütünlük fikri de özneyi sürekli olarak rahatsız edecektir. Ego eksikliğini giderdiği yanlığısıyla geçici olarak “kendinde varlık”a dönüşecek, yeni bir arzuyla da yeniden dağılacaktır.

Şiire bakıldığında eksiklik-arzu-yanılısamalı bütünlük devinimi gözlemlenebilir. İki tane “ben” vardır: Varlığa ait ben, yokluğa ait ben. Özne birini ön plana çıkararak diğerini üstünde üstünlük kurmaya çalışır, bu yolla kendini sağaltır. Aşağıdaki dizelerde de olduğu gibi Şiir  znesine göre bilginler varlığı yoklukla ispat ederken kendisi varlıkla yokluğu inşa etmiştir ve rahat istiyorsan yokluğu istemelisin, yokluk gibi bir bilmece varlıkta gizlidir:

Var ise andadır ancak yoğise yoktur yok  
Râhat istersen eğer eyle temenn -yı adem

Yok dedikçe var olur yok mu garâbet bunda<sup>10</sup>  
N m-ı hestî mi nedir hall-i muamm -yı adem



Ârifân yokluk ile etmede isbât-ı vücûd  
Ben ise varlık ile eyledim inşâ-yı adem

Kaplan'a göre varlığın yokluktan ibaret olduğu inancı tasavvufta da vardır. Yokluğu varlığı ile aşan insan Tanrı'ya ulaşır. Ne var ki kaside boyunca Tanrı ile değil, ıstırap verici varlık ve kurtarıcı yokluk karşılaştırılır. Kasideyi öncekilerden ayıran şey, Tanrı üzerinde değil, yokluk üzerinde ısrar etmesidir (2015: 27). Şekil olarak klasik şiire benzemekle birlikte öznenin Allah'a, din büyüklerine ve devlet adamlarına sığınmak yerine hiçliğe sığınması, onu geleneksel dinî-tasavvufi dünya görüşünün dışına çıkarır (Tanpınar, 1997: 106). Hâlbuki şiirin son beyitinde yeni bir varoluş sorunsalı açığa çıkar. Ariflerin varlığın ispatını yoklukla yapmalarına karşı çıkar. Özne varlıktan hareketle yokluğu yeniden yaratır. Yeniden yaratma, kendi için varlığın sürekli olarak kaybolması sorunu olarak tanımlanır: "Sisifos'un trajedisi gibi kendi için varlık, sürekli olarak bir şey olmak için kendisinin ötesine geçmeye çabalamak zorunda kalacak ama her seferinde yeniden en başa dönerek yaşayacaktır (İzmir,2019: 215).

### 1. Kendi için varlığın gölgesi: Kendinde varlık

Kendinde varlık bir var olmayandır. Sarte'a göre varlığı belirleyen dolayısıyla özneyi belirleyen de bu var olmayandır (2009: 149). Herkes bütünlüklü bir özne görünümü için bu var olmayanın eksikliğiyle kendi için net tanımları olan bir kimlik arayışını ister. İstemek, sonrasında tamlık hissine ulaşmak aynı anda kişiyi hem nesneleştirir hem de varlığına kesinlik kazandırır. Şiire bakıldığında özne yokluğa sığındığı için nesneleşme güçlüğu çekmemektedir. Ne var ki kavramın kendisi, öznenin "kendi için varlık" olabilmesinde/nesneleşmesinde içerik olarak güçlükler barındırır. Şöyle ki gelenekte vahdet-i vücud için bir diyalektik unsur olan "yokluk", yerleşik değer sistemlerini, bunları temsil eden kişileri reddeden bir unsura dönüşür:

Mîm-i imkânını mahv eylese molla evvel<sup>11</sup>  
Yoksa nefy etmese de âhıridir lâ-yı adem

Şeyhe bak ketm-i ademden takrîr eyler  
Bilmez ammâ ki nedir ma'ni-i ihfâ-yı adem

Yok yere zâhid urur da'vi-i hestîden dem  
Yakasını tutmuş iken pençe-i kübrâ-yı adem

Bu beyitlerde özne, dini temsilciliğini yapan mollanın yokluk muammasını çözecek yetkinlikte olmadığını ileri sürer. Ona göre molla bunu çözmek istiyorsa işe isminin sonundaki kelime anlamı yok olan "lâ"yı kaldırmakla dolayısıyla yokluktan kurtulmakla başlamalıdır. Yokluğun hükmü altındaki mollanın bunu çözmesi beklenemez. Benzer şekilde ikinci beyitte şiir öznesi, şeyhin yokluğun gizli oluşundaki sırrı bilmediğini ve son beyitte yokluğun büyük pençesi yakasından tutmuş iken zâhidin (sofunun) boş yere varlık davası güttüğünü söyler. Çünkü yokluk ölümle eşdeğerdedir ve ölüm insanın yakasına yapışmışken sofu boş yere varlık davasının peşine düşer. Dolayısıyla özne varlıktan yokluğa gitme düşüncesi yerine varlığı doğrudan doğruya reddeder. Özne Slavoj Zizek'in deyimiyle "semptom"a sığınır.

Özne gerçeklikle arasındaki boşluğu, eksikliği başka bir şeyle maskeler, semptom öznenin dış dünyayla tutarlılığına katkı sağlayan anlamlandırıcıdır. Böylece özne delirmekten kaçır, “hiçbir şey”i değil “bir şey”i seçmiş olur (2019: 90). “Bir şey”de geçmişten kopmaya çalışan gelecek zaman vurgusu vardır. Kendi için varlık bu doğrultuda şu anki konumundan uzaklaşarak yeni bir “olgusal zorunluluk”a yönelir. Bu nedenle kendi için varlık geçmiş olmadan varoluşunu tamamlayamaz (Sartre, 2009: 186).

İzmir bu durumu şöyle özetler: “Geçmiş, yani töz yoksa bilinç olumsuzlayacak bir şey bulamayacağı için, kendini var edici devinime giremez; bilincin kendisini kıyaslayarak şimdi ben buyum diyebileceği bir bugüne gereksinimi vardır, yoksa kendini belirleyemez” (2019: 225). Şiir öznesi Ali İhsan Kolcu’nun belirttiği gibi yokluk fikrini kapı kapı dolaştıracak, medresenin, dergâhın, tarikatın, hukukun ve edebiyatın kapısını çalacaktır (2001: 67). Çünkü özne bölünmüşlük durumundan kendini ayrı bir varlık olarak konumlandığında kurtulur. Her ne kadar kendi için varlık geçici bir görünüşten ibaret olsa da özne sürekli olarak kaybettiği bütünlüğü kazanmaya çalışır. Aksi takdirde özne kendinde varlıkla bir mesafe oluşturamadığı, onu olumsuzlamadığı ya da bir şeyin eksikliğini hissetmediği için ölümlerle özdeşleşecektir. Hâlbuki o, akli olanın yokluğu arzulanacağı konusunda telkinlerde bulunur:

Sarf edip varını aklın var ise sen yoğ ol  
Râhat istersen eğer eyle temennâ-yı adem

Öznenin varlığını devam ettirme isteği bir dizi imgesel özdeşleştirmeden ibarettir. Aksi takdirde özne, kendini güvende hissettiği varoluşsal alanı yitirir ve dayanılmaz bir boşluğun içinde asılı kalır (Zizek, 2022: 72). Sartre’ın deyimiyle kendi için varlık kendinde varlığa yakalandığı anda ona katılarak yok olur (2009: 231).

Kasidede ise bütünüyle hiç olmak (ölmek) anlamında bir ifade söz konusu değildir. Özne parçalı bütünlük algısını tamamlamak için kendi için varlığa “yokluk”la yeni bir nesneleştirme alanı yaratır. Çünkü kendinde varlık Sartre’a göre her nesneleşme sürecinde geçici olarak ortadan kaybolur. Bu durumda özne bir temsilci arar, bu temsilci de kendi için varlığın peşinden koştuğu “varlığın bir gölgesi”dir (Sartre, 2009: 234-237). Şiir öznesi “... selvâ-yı adem<sup>12\*</sup>”, “... asayiş-i me’vâ-yı adem<sup>13\*</sup>”, “... lâlâ-yı adem”, “... sidre-i me’vâ-yı adem<sup>14\*</sup>”, “... hayme-i bâlâ-yı adem\*” şeklinde ifadelerde hiçlik temelli bir savunma geliştirir, kinik bir özne olur.

Zizek’e göre “kinik” özne, egemen ideolojinin karşısına sıradanlığı çıkartarak bunlarla yerer. Böylece soyluluk barındıran ifadenin ardındaki anlamı teşhir eder. Resmi bir önermeyi onun karşısına sözcelendiği<sup>15</sup> durumu çıkartarak altüst eder. Sözelimi bir politikacı kendini vatan için feda etmenin kutsal bir görev olduğunu söylerken, kinizm onun başkalarının fedakârlığından elde ettiği kişisel kazancı teşhir eder (2019: 44). Özne böylece toplumsal kabuller noktasında bir boşluk ya da hiçlik olarak yeni bir görünüşe bürünür: “Bî-vücudum o kadar ben ki aransak ikimiz/ Ben bulunmam bulunur belki müsemmâ-yı adem” Anlaşıldığı gibi özne varlığından öylesine sıyrılmıştır ki arayan kişi sadece yokluğu bulabilecektir. Kamusal alanın dışına çıkarak ondan bağımsız bir tutarlılık inşa eder. Kendini “yokluk”la özdeşleştirir. Öznenin bu nesneleşme süreci şöyle sınıflandırılabilir:

Kendinde varlık, ulaşılmaz olan: Bütünsel varlık görünüşü

Kendi için varlık, öteki, varlığım gölgesi: Varlık kazanma olanağı olarak “yokluk”

Başkası için varlık, büyük öteki, kültürel özne: Öteki bilincin nesnesi olarak “yokluk”

Kasidede öznenin büyük ötekisi yokluktur ve yokluk sayesinde kültürel bir özneye dönüşür. Paradoksal bir biçimde hiçlikle hiçliğin karşısında durur. İzmir’in belirttiği gibi kendi için varlık başka bir varlık tarafından nesne hâline getirilip ondan ayrı bir varlık olarak öznel görünümünü olumlamış ise kendisinin ötekinden farklı olduğunu bilebilir. Özne bu durumda kendi varlığının kanıtlamış olur.” (2015: 231). Ne var ki öznenin kendini kanıtlama süreci hiç bitmeyecek olan olumsuzlamaları da getirecektir. Bu ikilem şiirde belirgindir. İlk otuz dört beyitte kendinden emin, bütünsel bir özne ötekini yani varlığı net bir dille olumsuzlar, şiir öznesine göre dünya varlığa sadece acı verir: “Biz bu mihnet-geh-i hestîye küçükten geldik/ Yoksa kim eyler idi terk-i kühencâ-yı adem”

34. beyitle birlikte iç sıkıntısını, memnuniyetsizliğini dile getirerek karamsar ruh hâlini sergiler, kamusal alanı olumsuzlar: “Ber-murad olmayacak ben yere geçsin âlem/ Necm ü mihr ü mehi olsun eser-i pâ-yı adem.” Dolayısıyla kendi için varlığı olumlayan “yokluk” iç olumsuzlamayla birlikte bir ikileme, belirsizliğe neden olur:

Çâk çâk eyler idim ceyb-i kabâ-yı ömrü<sup>16</sup>

Olmasa zeyli tirazîde-i damgâ-yı adem

Öyle bîmar-ı gamım kim olamam âsûde<sup>17</sup>

Câme-hâb olsa bana şeh-per-i ankâ-yı adem

Bu beyitlerde özne, daha önceki dizelerdeki bütünlüklü görünümünü askıya alır. Kolcu’ya göre Türk şiirinde ilk defa bu kadar net, açık hem de kararlı bir biçimde intihardan bahsedilir. Çünkü ilk beyitteki ömür elbisesini parçalamak, intihar etmek demektir. Yokluk damgasının süsü (ölüm) olmasaydı, ömrünü sonlandıracağını ifade eder (2001: 85). İkinci beyitte bu kederini giderebilecek tek şeyin ölüm olduğunu ima eder. Öyle ki anka kuşunun kanadı bile acısını dindirmez. Dolayısıyla yoklukta bile aradığı huzuru bulamaz, öznenin acısının asıl nedeni kendi varlığıdır. Bu dizeler bir yok oluş/ölüm olarak düşünüldüğünde öznenin “kendinde varlık”ta takılıp kaldığı ileri sürülebilir. İzmir’in belirttiği gibi öznenin başkasının bilincinde bir nesne olarak donması ve kendi bilincinde bir nesne olarak yakalanması ölüm olasılığını açığa çıkaran tehlikeli bir durumdur (2019: 239). Şiirin ilk yarısında kamusal alanın ideal öznesi olmaktan uzaklaşan, bu alanı tehdit eden “kendi için varlık” olarak kendini dayatan dolayısıyla özne olduğunu ortaya koymasına karşılık kamusal alandan içsel alana kayarak bunun nedenlerini (çektığı sıkıntıları, yaşadığı acıları) paylaşır. Bu bölümler, parçalı öznenin ölüm isteğinden çok dış olumsuzlamayı bir gerekçeye bağlama girişimi olarak yorumlanabilir. Şiirin başlarında kendi ötekisini yaratır, sonrasında aralarındaki nedenselliği açıklar. Son olarak da kalıp ifadelerde yeniden yaratmaya çalışır. Zizek’in de vurguladığı gibi eğer özne dış gerçekliğin bağlarından bütünüyle koparsa tek alternatifi “hiçlik” ya da “ölüm dürtüsü” olur. Bunun olmaması için bir “septom”la özdeşleşmesi şarttır.” (2019: 90). Her ne kadar şiirin ikinci bölümünde bütünlüklü özne imajı sarsılsa da şiirin bütününde yoklukla özdeşleşmek şeklinde bir tutarlılık dikkat çeker.

Kasidenin son beyitlerinde ise kavramın metafizik, psikolojik boyutu yerine estetik değeri ön plana çıkarılır. Kaplan'ın da belirttiği gibi “bir hakikati anlatır gibi görünen düşüncelerin, birtakım kelime oyunlarından, benzetmelerden ve kafiyelerden fıskırdığını görürüz” (2015: 289). “Yokluk” eski şiirin kalıp ifadeleri ve söz sanatlarıyla aktarılır:

Can bulur taraf-ı lisânınla hurûf-ı hestî<sup>18</sup>  
Çâk olur nâvek-i gamzenle<sup>19</sup>süveydâ-yı adem<sup>20</sup>

Arâz-ı handeye<sup>21</sup> lâl-i nemekînin cevher  
Cevher-i harfe femin nokta-i yektâ-yı adem

Seni görse dökülürken katarât-ı eşkim  
Havf-ı gamzenle olur âbile-i pâ-yı adem

Kavs-i ebrûsunu kursa yıkılır tâk-ı felek  
Tîr-i müjgânını alsa titirer cây-ı adem<sup>22</sup>

Görüldüğü gibi daha önceki dizelerdeki parçalı özne görünümü ya da içsel olumsuzlama başka bir “öteki” yaratır. Bu öteki, estetik bir unsurdur. Özne, kavramın felsefi tarafı yerine geleneğin edebî yasalarına uygun bir sevgili tasarlar. Zizek'e göre bu “fantezi”dir. Fantezi, kamusal alandan kaçan öznenin kendi için yarattığı tutarlılıktır ya da mutlak anlamlandırmadır. Dünyayı tutarlı ve anlamlı bir şey olarak yaşamayı sağlayan çerçeveyi kurar (2019: 140). Yukarıdaki dizelerde özne fantezisi söz sanatlarından kurulan kalıp ifadedir. Özne kalıp ifadeyle kendini başka bir şeyle yansıtmaya devam eder, “yokluk”tan bir güzel/sevgili yaratır. Varlık, onun bakışlarıyla hayat bulur ve gamzenin okuyla yokluğun yüreği parçalanır, gülüşü dudağına cevher katarken yokluk yok olan ağzına harf cevheri ilave eder. Gözyaşı damlaları akıp giderken onu görse, kabarcıklar hâlinde yokluğun ayaklarına dökülür. Zizek'in ifadesiyle “Fantezi, temel bir imkânsızlığın boş yerini dolduran bir senaryo, bir boşluğu maskeleyen bir perdedir” (2019: 143). Özne, bölünmüş olmaktan bir kez daha uzaklaşarak bu sefer de estetik düzeyde bir fantezi kurar: Geleneğin ifadesiyle fakat yoklukla bezeli bir güzel.

## Sonuç

Bu makalede “Adem Kasidesi”ndeki yokluk fikri, Jean Paul Sartre'ın “yabancılaşma”, “kendinde varlık”, “kendi için varlık” ve “başkası için varlık” kavramlarından hareketle tartışılmıştır. Kavram, Sartre terminolojisinden yola çıkılarak yok oluş/ölüm anlamından çok “yüceltme” olarak yorumlanmış, şiirde öznenin toplumsal yapıdan bütünüyle kopmak yerine onu “hiçlikle” tehdit etme duygusunun belirgin olduğu fark edilmiştir. Kavram yüceltilerek dış gerçekliği rahatsız eden/olumsuzlayan bir semptomaya dönüşmüştür. Gelenekte rastlanmayan bu yokluk düşüncesinde kamusal alana yabancılaşmış bir özne ve onun parçalanmış bilinci açığa çıkar. Özne kendini yoklukla tanımlarken yabancılaşmayı başlatır. Şiirde kendi için varlık, bütünlüklü özneyi tanımlayan kendinde varlığın yanılısamalı bir temsili olarak “başkası için varlık”ta diğer bir ifadeyle “öteki”nde konumlanır.

Öznenin yabancılaşması şiirde iki şekilde ortaya çıkmaktadır. Kasidenin 1-33. beyitlerine kadar “yokluk” evrensel bir değerken 34-52. beyitlerinde kişiselleştirilir, öznenin karamsar ruh hâlini ifade eder. Kasidenin 53-69. beyitlerinde ise kavram söz oyunları ile yeniden yüceltilir. Bu ifadelerde ve temsillerde “yokluk”la varlığı dolayısıyla kamusal alanı tehdit eden yeni bir kültürel özne, yeni bir öteki yaratılır. Kamusal alana yabancılaşan şiir öznesi, kavramı hem evrensel hem de estetik bir değer olarak yüceltir. Aynı zamanda yokluk, gerçeklikten kaçan öznenin kendi için yarattığı tutarlılıktır ya da mutlak anlamlandırmadır. Özne bu sayede tutarlı ve anlamlı bir şey olarak yaşamayı sağlayan çerçeveyi kurar. Dolayısıyla yokluk şiirde özneyi iyileştiren semptom ya da artı değer olarak ön plana çıkmış, “kendi için varlık”ın yanılsamalı bir bütünlük kurmasını sağlayan olasılıklardan birine dönüşmüştür.

### Notlar

- 1 Bu çalışmalardan biri Ümmühan Gökmen’in “Tanzimat Devri Türk Şiirinde Bir Paradigma Olarak Batı Felsefesi (1839-1885)” başlıklı çalışmasıdır. Gökmen çalışmasında, Batı felsefesinin etkisiyle gerçekleşen paradigma değişimlerinin etkilerini 1839-1885 yılları arasında Türk şiirinde hermenötüğün imkânlarından yararlanarak tespit etmeyi amaçlamıştır. Bu bağlamda Âkif Paşa, Şinasi, Sadullah Paşa, Ziya Paşa, Namık Kemal, Rezaîzade Mahmut Ekrem ve Abdülhak Hâmit Tarhan’ın şiirleri yakın okumayla incelenmiştir. Salim Pilav ise “Akif Paşa (1787-1845) ve Tabsıra” başlıklı çalışmasında eserin edebî ve siyasi değerini dikkate alır.
- 2 Sahbâ: kadeh, minâ: cevher, çeşm: göz, sahrâ: çöl, mevâ: mekân, ni’âm: nimetler, gûnâgûn: türlü türlü tenavül: ihsanda bulunma
- 3 bermurad: muradına erememek, necm: yıldız, mihr:güneş, meh:ay, pâ:ayak
- 4 dil:gönülgamzede:acı çeken, üns: alışma, mavt:ölüm, mevce:dalga, yeldâ: uzun, beyt:ev, mamur:imar edilmiş bicâ: yersiz
- 5 müsemmâ: isimlendirilen, carh: talih, sükûn-aver:durgunluk veren, tab’: tabiat, ta’til:kesmek, bâis: sebep olan, peydâ: var olan, mevcut
- 6 gussa: keder, tasa; renc:sıkıntı; bîm: korku; şâheste: uygun, layık; cûya:arayan
- 7 dilteng: gönül darlığı; hesti:mevcudiyet, varlık; rencûr: dertli, hasta; hûn: kan; nâle: inilti; ferdâ:gelecek
- 8 ye’s: ümitsizlik; mâvera:görülenin ötesi; heyûla: ürkütücü hayal; hâk:yer, toprak; reh: yol, usul; kevneyn: iki âlem (dünya ve ahret); tevellâ: yönelme,yakınlaşma; teberrâ:uzak durma; dih: veren; ecza:parçalar
- 9 garâbet:gariplik; nâm:ad, ün; ârifan:ermişler, arifler, selvâ: bal; mevâ: mekân; sidre: manevi değeri olan bir ağaç
- 10 nefy etmek: sürme, sürgün etme; âhir: son, sonraki; lâ: yok, -sız olumsuzluk edatı ketm: bir sözü, bir haberi, bir sırrı saklama; takrîr: anlatma, anlatış; ma’ni: mânâ, anlam ihfâ: gizli; zâhid: çok aşırı sofu; da’vi: dava; hestî: varlık; pençe: el; kübrâ: büyük
- 11 Sözce söylenen şeydir, dildir, ağızdan ya da kalemden çıkmıştır. Sözceleme ise bunun oluşum sürecine verilen addır.
- 12 Çâk çâk etmek: parçalamak; ceyb: yaka; kaba: elbise; tirazîde: süs; damga: işaret
- 13 bîmar:hastası; câme-ahâb:yatak; şeh-per-i anka-yı adem: yokluğun anka kuşunun uzun kanadı bennâ-yıadem: yokluğunbinası
- 14 hurûf-ı hestî: varlığın harfleri
- 15 nâveg-i gamze:bakışın oku
- 16 süveydâ-yıadem: yokluğun kalbi
- 17 arâz-ı hande: gülüşün işareti/alameti; kavs-i ebrû: kaşın yayı; âk-ı felek: bahtın binası;tîr-i müjân: kirpiğin
- 18 cay-ı adem: yokluğun yeri/makamı

**Yazarların katkı düzeyleri:** Bu makaledeki her iki yazar ortak lde alışmanın hazırlanması, veri toplanması, sonuçların yorumlanması ve makalenin yazılması aşamalarına katkı sağlamıştır.

**Contribution Rates of Authors to the Article:** Two authors in this article contributed to the 50% level of preparation of the study, data collection, interpretation of the results and writing of the article.

**Etik komite onayı:** alışmada etik kurul iznine gerek yoktur.

**Ethics committee approval:** Ethics committee approval is not required for the study.

**Finansal destek:** alışmada finansal destek alınmamıştır.

**Support Statement (Optional):** No financial support was received for the study.

**ıkar atışması:** alışmada potansiyel ıkar atışması bulunmamaktadır.

**Statement of Interest:** There is no conflict of interest between the authors of this article.

## Kaynakça

- Bourdieu, P. (2006). *Sanatın kuralları: Yazınsal alanın oluşumu ve yapısı* (N. K. Sevil, ev.) Yapı Kredi.
- Gökmen, . (2018). *Tanzimat devri Türk şiirinde bir paradigma olarak batı felsefesi (1839-1885)*. Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü [Yayımlanmamış Doktora Tezi].
- İzmir, M. (2019). Öznenin diyalektiği: *Hegel, Sartre ve Lacan*. İmge.
- Kaplan, M. (2015). *şiir tahlilleri 1- Tanzimat'tan Cumhuriyet'e*. Dergâh.
- Kracauer, S. (2019). *Katmanlar. Polisiye roman* (S. Kılıç, ev.) Metis, 11-18.
- Koğve, A. (1996). *Hegel felsefesine giriş* (S. Hilav, ev.) Yapı Kredi.
- Kolcu, A. İ. (2008). *Yokluk fikri ve Ākif Paşa'nın Adem kasidesi*. Akçağ.
- Moretti, F. (2005). *Mucizevi göstergeler* (Z. Altok, ev.) Metis.
- Pilav, S. (2002). *Ākif Paşa (1787-1845) ve Tabsıra*. Ankara Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü [Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi].
- Sartre, J. P. (2009). *Varlık ve hiçlik* (T. Ilgaz-G. Esen, ev.) İthaki.
- Sartre, J. P. (2017). *Varlık ve hiçlik fenomenolojik ontoloji denemesi* (T. Ilgaz-G. . Esen ev.) İthaki
- şahin, S. (2011). Alan teorisi, edebiyat haritaları ve çoklu uyum analizi. *Kültürel sermaye, şehir ve kibar hırsız*. Bağlam, 127-147.
- Tanpınar, A. H. (1997). *19. Asır Türk edebiyatı*. ağlayan.
- Uçman, A. (1998). Ākif Paşa. *TDV İslam ansiklopedisi*. (2), 1170-1182.
- Zizek, S. (2019). İdeolojinin yüce nesnesi (T. Birkan, ev.) Metis.
- Zizek, S. (2022). Gerçeklik ve maruz kaldığı değişimler. *Yamuk bakmak* (T. Birkan, ev.) Metis, 40-77.



Bu eser Creative Commons Atıf 4.0 Uluslararası Lisansı ile lisanslanmıştır.

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



folklor/edebiyat - folklore&literature, 2023; 29(1)-115. Sayı/Issue -Yaz/Summer  
DOI: 10.22559/folklor.2433

Araştırma makalesi/Research article

# Sevgi Soysal'ın *Tante Rosa* ve Jeanette Winterson'ın *Vişnenin Cinsiyeti* Eserlerinde İğrenç ve Grotesk Kadın İmgesi

Image of the Abject and Grotesque Woman in  
*Tante Rosa* by Sevgi Soysal and  
*Sexing the Cherry* by Jeanette Winterson

**Emine Şentürk\***

## Öz

Sevgi Soysal'ın *Tante Rosa* (1968) ve Jeanette Winterson'ın *Vişnenin Cinsiyeti* (1989) isimli eserlerinde toplumsal ve bedensel bağlamda kadının abartılı bir hicivle tasviri yapılır. Bu çalışma, her iki eserde verilen bu beden imgesinin betimlenmesini Kristeva'nın iğrenç (*abject*) ve Bahtin'in grotesk kavramı ile tartışmaktadır. Rosa ve Köpekli Kadın ana karakterleri, yaşadıkları ve/veya terk ettikleri toplumları karnavalesk bir mekân olarak tanımlayarak kendilerini grotesk unsurlarla bezeli bir tasvirin içine konumlandırır. Bu tasvirler, uyumsuzlaşan ve ucubeleşen

Geliş Tarihi (Received): 19.01.2023 - Kabul Tarihi (Accepted):26-06-2023

\* Dr. Öğr. Üyesi. Akdeniz Üniversitesi Edebiyat Fakültesi İngiliz Dili ve Edebiyatı Bölümü / Akdeniz University, Faculty of Letters, Department of English Language and Literature. eminesenturk@akdeniz.edu.tr. ORCID ID 0000-0002-7546-1587



kadının iğrenç (*abject*) kavramı aracılığıyla nasıl var olduğunu örneklenirerek açıklar. İki eserin de ortak noktası, masalı gerçeklikle girift şekilde sunması ve betimlemelerde grotesk unsurlara yer vermesidir. İki yazar da, bu kadın karakterlerin bireysel kimliklerini ve benliklerini deneyimlemek amacıyla toplumsal ve fiziksel düzeyde canavarca dişillığe ve isyankar tavırlarına atıfta bulunarak toplumsal cinsiyeti ve cinselliği hem keşfeder hem de eleştirir. Bu çalışma çerçevesinde, Soysal ve Winterson'ın eserlerinde abartılı biçimde tasvir edilen kadın yaşamı ve bedeni, gülünçleştirmeden ancak trajikleştirmeden de kadının varlığı ile ilgili kendi seçimini yapması, kendini tanımlaması, ifadesi ve var olma süreci karşılaştırmalı edebiyat yöntemiyle ele alınmaktadır.

**Anahtar sözcükler:** *iğrenç (abject), grotesk, kadın bedeni, Tante Rosa, Vişnenin Cinsiyeti*

### Abstract

The female image is presented in an exaggerated and humorous manner in both social and corporeal contexts in Sevgi Soysal's *Tante Rosa* (1968) and Jeanette Winterson's *Sexing the Cherry* (1989). This article analyses how Kristeva's concept of "abject" and Bakhtin's concept of "grotesque" are employed to define this bodily image in both works. The main characters of the novels, Rosa and the Dog-Woman respectively, portray the communities they reside and/or depart as carnivalesque and position themselves in grotesque depictions. These portrayals, grounded in the notion of "abject," illustrate how the discordant and monstrous woman manages to form her identity. While exploring the self-formation of female identity, both works engage in the representation of fairy tales in line with realistic depictions and adopt a grotesque narrative style. The monstrous feminine, encompassing both societal and physical dimensions, alongside the modes of rebellion through which these female characters navigate their own identities, serves as a lens for the examination and critique of gender and sexuality in these works. Thus, employing a comparative literature approach, this study delves into how the hyperbolic, yet non-caricaturized and non-dramatized depictions of women's bodies and lives contribute to the formation of the female identity in accordance with her own volition within the works of Soysal and Winterson.

**Keywords:** *abject, grotesque, female body, Tante Rosa, Sexing the Cherry*

### Extended summary

This study delves into an in-depth analysis of the female grotesque body and the woman as the abject by means of a comparative analysis of two renowned literary works *Tante Rosa* (1968) by Sevgi Soysal and *Sexing the Cherry* (1989) by Jeanette Winterson. The selection of these literary works is predicated on their postmodern style, language, and thematic significance within the realms of Turkish and English literature. Within the context of this study, a comparative critical analysis is conducted to examine the reconstruction of gender roles through the portrayal of the female body as abject and grotesque, drawing upon the theoretical frameworks provided by Julia Kristeva and Mikhail Bakhtin.

While previous scholarly studies have independently examined these literary works with a focus on gender-related or corporeal issues, the motivation behind this study is the dearth of comparative analyses. The absence of previous comparative analyses between these two novels, originating from distinct geographic and cultural backgrounds, distinguishes this study from others in the contemporary literary field. Additionally, this study introduces a novel approach by suggesting a reading based on merging Bakhtinian grotesque and Kristeva's abject theories, thereby shedding light on how these authors vividly depict the female body and experiences in a hyperbolic manner. The scope of analysis extends beyond the mere representation of the female body, encompassing a broader exploration of the formation and construction of the female identity.

This research presents a comprehensive analysis concerning the use of spatial descriptions to depict carnivalesque elements within the literary works of Soysal and Winterson. The former author adeptly employs various settings, such as a brothel, a newsstand, and a circus, while the latter delineates a brothel, a sea voyage, and a town center as exemplary locales. The carnivalesque description of the locations assumes a paramount role in positioning hideous bodies as the focal point, as vividly described through the peculiar, horrifying, and ostracized physical and social appearances of characters, Rosa and the Dog-Woman. The grotesque body is also explained via "monstrous-feminine" concept as proposed by Creep. Fairy tales, on the other hand, are presented as both an inspiring dream and a disheartening nightmare, which stands in stark contrast to the harsh reality of the hideous body image of the female. All these depictions contribute to the emergence of the abject woman as a part of the process of self-creation, as all this abjection results in the birth of the woman as an individual identity.

Expanding upon the idea of birth through abjection, this study posits that female characters choose their own social and sexual roles and identities via intimate rebellion as a disobedient act. In this vein, sexual interaction both as an intimidating act and as a liberating act for women is seen in both Rosa and the Dog-Woman. Rosa, through her journey of abjection, embarks upon a transformative path wherein she discovers pleasure and realizes her agency as an individual capable of embracing sexual intimacy. On the other hand, the Dog-Woman, trapped within her abject existence, yearns for a similar liberation, yet finds herself perpetually hindered by the constraints of her social and physical abjection. Both writers skillfully interweave their narrative with elements of fairy tales or imaginary lives, skillfully highlighting the stark contrast between socially ascribed lives and the personal experiences of the characters.

By critically engaging with the literary works of Soysal and Winterson, this study accentuates the significance of the carnivalesque, grotesque, and abject in elucidating the process of self-creation and self-formation of women by othering social norms to themselves rather than being othered by the society. In other words, this article underlines the central premise that women, rather than succumbing to societal othering, actively engage in the deliberate reconfiguration of social norms, thus reclaiming agency over their own identities. Consequently, it can be inferred that both Rosa and the Dog-Woman forge their own distinct sexual and/or social identities, guided by their personal preferences and choices.

While probing the female body, this study also conducts with the issues of public shaming, physical and social castration, execution, excommunication, and the social position of the dead body in addition to the living body as the corporeal entity. To this aim, this study draws upon Foucault's seminal work on punishment to elucidate the carnivalesque nature of the public execution, revealing how such occasions function as a means of disciplining the human body. These executions, rather than being mere acts of solemn penalty, are transformed into communal festivities and into spectacles that simultaneously enforce bodily discipline and cultivate a collective sense of festive participation. In addition, Elias's views on dying are mentioned to exhibit how death is a cultural and social concern rather than a sole individual experience. Both Foucault and Elias are cited to reveal how death and dead body are employed to provide a liberating existence via a detached non-existence for both characters.

The woman, who is alienated, excluded from society, "excommunicated", and dehumanized, decides on her own transition from ignorance to existence. At this stage, it carries out the process of opposing traditional definitions by destroying them, playing with them, exaggerating and absurdizing them. Both main characters, Rosa and the Dog-Woman, are marginalized and excluded by society, but they opt to be the exclusionary rather than being excluded. To effectively convey this intricate process of identity formation, this study concludes that both novels skillfully employ Kristeva's concept of the abject to depict the corporeal and individual existence of their female characters. Simultaneously, these narratives are constructed utilizing Bakhtin's notion of the grotesque as a formidable device. These conceptual frameworks provide a solid theoretical foundation, enabling an exploration of the ways in which women assert their autonomy through monstrosity and through marginalizing as a reaction to be marginalized.

## Giriş

Sevgi Soysal'ın *Tante Rosa* (1968) isimli eseri radyo için yazılmış peş peşe hikâyelerin bir bütüne evrilmesi biçiminde düzenlenmiş bir öyküler topluluğudur, aynı zamanda bütünlüğü ve uzunluğu bağlamında da *novella* (kısa roman) niteliği taşır. Birbirini takip eden bu on dört öykü boyunca bir kadın hayatı çizilir ve tüm süreç bir nevi *bildungsroman*dır. Bir büyüme süreci ancak aynı zamanda büyümemeye eserdir de çünkü aynı oyunbazlık aynı karşı çıkış öyküden öyküye geçerek ilerler. Soysal'ın eseri hem postmodern ve feminist özellikte bir metin hem de muzipçe bir hicivdir. Postmodern yazın özelliklerinden parodiyi, pastışı, metinlerarasılık kavramını toplumda "kadın" rollerini ve tanımlamasını sorgulamak amacıyla kullanır. Benzer özellikler taşıyan İngiliz edebiyatı yazarı Jeanette Winterson'ın *Vişnenin Cinsiyeti* eseri de postmodern ve feminist okumalar yapılan ve Soysal'ın eserine benzeyen bir parodi ve hicivdir. Erkan (2010: 3), Winterson için, "*Vişnenin Cinsiyeti*'nde anlatısal bir çokkathlık teorisine girişir: Hem fantezi ile gerçek arasındaki ayrımı siler hem de bunları bütünlüştürür" nitelendirmesinde bulunur. Bu durum Sevgi Soysal'ın yazınında da görülmektedir. Her iki yazar da fantezi ile gerçek arasında kalmışlık ile bunu yok etme yoluyla var etme aşamasındadırlar. İkisinde de masallar metnin gerçekliğine ara niteliğinde ancak aynı zaman-

da da gerçekliği yaratan olguları vurgular şekildedir. Bu iç içe verilen masal ve gerçeklik ile de kadının hem toplumsal rolü hem beden imgesine çoksesli bir yaklaşım sunulur. Uyumlu bütünlüğe bir karşıtlık olarak da uyumsuzluğun grotesk biçimde temsili söz konusudur.

*Tante Rosa*, Sevgi Soysal'ın hayatından kesitler sunduğu, kendisini, annesini, teyzesi Rosel'i birleştirerek otobiyografik nitelikler taşıdığı söylenecek kadar Soysal'ın hayatının aşamalarını temsil eden bir eserdir. Kızı Funda Soysal, *Tante Rosa*'nın başlangıcındaki “Tante Rosa’dan Sevgi Soysal’a Yolculuk” isimli yazısında kitap için “Sevgi Soysal’ın anneanne ve teyzesinden başlayıp kendisinde biten bir kadınlık çizgisi diye nitelendirdiği” bir eser olarak “Tante Rosa kadar Sevgi Soysal’ı da tanıtır okuyucuya” diye belirtir (12). Otobiyografik özellikler taşımasının yanında, Funda Soysal’ın da belirttiği gibi, “bu ilişkiden, kadınlık denen bir ortak payda çıkar ortaya; kabullenmek için değil, farkında olmak için” (12). Bunu destekler nitelikte Ergülen (2021: 7) de çalışmasında *Tante Rosa* “Sevgi Soysal’ı ve ailesindeki kadınlarla beraber aslında tüm kadınları kapsayan bir ortakbiyografidir” yorumunu yapar. Bu “ortakbiyografi” nitelendirmesini Ergülen (2021: 7), kadınların “ortak talepleri, arzuları, düşleri, güçlü yönleri, zayıflıklarıyla örülmüş bir kadın olarak Tante Rosa, yetersiz de olsa bir karşı çıkmanın, tam olmasa da bir bilincin ve sonuna dek gidilmese de özgürlük arayışının, nihayet kadının kadın olarak varlığının fark edilmesinin adıdır” ifadesiyle açıklar. Sevgi Soysal toplumsal cinsiyet mefhumunu kadın-erkek ikiliği üzerinden inceler ve oluştururken, Winterson toplumsal cinsiyet bağlamında cinsiyet tanımlamalarına daha geniş bir açıdan yaklaşır ancak her iki yazarın da bulunduğu nokta kadın, kadın bedeni ve kadın rolleridir. Tante Rosa, farklı öykülerde hem var olur hem yok olurken var olur çünkü her öyküde bir parçalanış ve bu parçalanmadan kendini var etmeye geçen yolculuk temsili gözlenir. Şensoy ve Ayan (2022: 862) çalışmalarında Winterson’ın eserini tanımlarken roman içerisinde “cinsiyeti ne olursa olsun insanlar ve insan olmayan canlılar alemindeki canavarın, en korkulanın, göz ardı edilenin, susturulanın ve ezilenin sesi, özneliği ve eyleyciliği betimlenmektedir” gözleminde bulunurlar. İki eserde de canavarlaştırılan, normların dışında tanımlanan kadın bedeni ve kadın mevcudiyeti söz konusudur. Dışarıda kalan, bilinen sınır ve anlamların ötesinde bir varlık olarak tanımlanan beden imgesi, Soysal’ın ve Winterson’ın çalışmaya konu olan eserlerinde kendine geniş yer bulur. Bu nedenle de bu çalışmada, iki eser karşılaştırmalı olarak, Julia Kristeva’nın “iğrençlik” (*abject*) üzerine yazdığı *Korkunun Güçleri: İğrençlik Üzerine Denemeler* çalışmasındaki tartışmalar bağlamında ve Bahtin’in grotesk imgesi tanımlamasıyla incelenecektir.

İğrenç (*abject*) kavramı, “iğrenç kılan, kirlilik ya da hastalık değil, bir kimliği, bir sistemi, bir düzeni rahatsız edendir. İğrenç, sınırlara, konumlara ve kurallara saygı göstermeyen bir şeydir. Arada muğlak ve karışmış olandır” diye tanımlanır (Kristeva, 2018: 16). Kristeva’nın “iğrenç” (*abject*) tanımlaması hem bedensel hem de toplumsal bağlamda her iki eserde de benzer okumalara yön verebilmektedir. İki eserin diğer bir ortak noktası da kadın bedeninin iğrenç tanımlanması sürecinin dışarıdan değil ancak dışarıdan gelenle oynarcasına ana karakter olan kadın anlatıcı tarafından kendisi için yapılmasıdır. İki eserde de karakterlerin dışlanma ve iğrenme gibi itkilerle kendilerini tanımlama yoluyla yarattıkları gözlenir. Tante Rosa da Köpekli Kadın da kendi beden tasvirlerini veya bedenin birer var oluş aracı olarak

tanımını kendileri yaparak karşı çıkma ve kendine yer bulma eylemlerini aynı zamanda gerçekleştirir. Anlatıcı olarak kadının tanımlanan değil tanımlayan olarak çizdiği grotesk karakter, hissettirilen iğrençliğin dışavurumu ve ironik bir tasviri niteliği taşır. Kristeva (2018: 15), çalışmasında “ben” kavramına da vurgu yaparak, “‘Ben’ onların arzusunun göstergesi olan bu öğeyi istemem, ‘ben’ onun hakkında bir şey bilmeyi reddederim, ‘ben’ onu özümsemem, ‘ben’ onu dışarı atarım. Ama, bu besin, anne ve babanın arzusundan başka bir yerde var olamayan ‘ben’im [*le moi*] için bir ‘öteki’ de olmadığından, kendimi oluşturmaya çalıştığım aynı edimle aslında *kendimi* dışarı atarım, *kendimi* tükürürüm, *kendimden* tiksindiririm” demektedir. Bu kendini dışarı atma ve kendinden tikslenme durumu Köpekli Kadın’ın kendini tasvir ettiği bölümlerde açıkça görülür. Her ne kadar Soysal’ın Rosa karakteri Köpekli Kadın’a eşdeğer biçimde bir “iğrençlik” seviyesine ulaşmasa da yine de onda da benzer özellikler, uyumsuzluğu nedeniyle dışarıdaki dünyadan afroz edilmesi biçiminde gözlenir.

Soysal’ın Rosa’sında da Winterson’ın on iki dans eden prensesi ve Köpekli Kadın’ında da çizilen resimde alternatif hayatlar veya yaşanan ancak yaşanması kabul edilmeyen hayatlar çıkarımında bulunulabilir, diğer bir açıdan da yaşanabilecek olana bir ağıt paradisi olarak okunabilir. İki eserde de kadın karakterler beklenenin ya da sunulanın dışında bir tercihle hareket ederler. Bunu tanımlarcasına kitabın Önsöz bölümünde Winterson (2014: 5) şöyle der: “*Vişnenin Cinsiyeti* aslında meyvelere dair değil. Daha önce hiç görülmemiş ama özlemi çekilen, hayali kurulan şeylere dair. Yaşamı yolculuk ve riziko olarak görmeye dair. Alabora olma ve kurtarılmaya dair. Öykü ters yüz olmuş bir kayığın içinde kalmış bir hava boşluğundan ibaret”. Bu noktada *Vişnenin Cinsiyeti* de *Tante Rosa* gibi hem kadın bedeninin mübalağalı temsili hususunda hem de kurulan yaşamlarda karnavalesk bir ara anlamında bir hikâye sunar. Bu doğrultuda, bu çalışma Rosa ve Köpekli Kadın karakterleri temelinde kadın ve kadın bedeni betimlemelerini hem Kristeva’nın iğrenç (*abject*) hem Bahtin’in grotesk yaklaşımları ışığında inceleyerek iki temsili de kadının var oluş süreci olarak okumaktadır.

### **Beden çalışmaları ve beden sosyolojisi**

Bedenin çalışılması ve beden sosyolojisi özellikle İkinci Dünya Savaşı sonrasında modern ve postmodern toplum ve birey bağlamında yaygınlaşmıştır. Bedenin parçalanmış, yok olmuş olması, disipline ediliyor olması, kontrol altında tutulması gibi konular çalışmaların merkezinde yer almaya başlar ve böylece toplum incelemesinin içine birey de konumlanmış olur. Beden sosyolojisi alanında Michel Foucault (2019: 209) biyopolitika kavramı ile beden ve iktidar arasındaki ilişkiyi tartışır ve “tabi kılınabilen, kullanılabilen ve geliştirilebilen bir beden itaatkâr bir bedendir” diyerek insan bedeninin kontrol altına alınmasını tarihsel olarak inceler. Toplumsal kontrolün, modern ceza sistemleri ve disiplin rejimleriyle şekillenen itaatkâr bedenler aracılığıyla sağlanmaya çalışıldığına değinir. Başka bir açıdan bedene yaklaşan Richard Sennett, 1994 yılında yazdığı *Ten ve Taş: Batı Uygarlığında Beden ve Şehir* kitabında, bedenin kent yaşamı üzerinde mekânsal rolünün tarih boyunca farklı kentler üzerinden bir okumasını yapar. Sennett (2014: 19), Atinalılarda

“genel insan formu aslında erkek bedeniyle sınırlıydı,” Rönesans dönemi Venedik’inde Hristiyan bedenler ön plandaydı gibi gözlemlerle “siyasi beden bu şekillerde iktidar vurgular ve kentsel form yaratır; bedeninin o genel dilini konuşarak, dışlama yoluyla bastırın bir dil kurar” yorumunu yapsa da siyasi bedeni “salt bir iktidar tekniği olarak görmenin” de güvenilir bir yöntem olmayabileceğini vurgular. Sennett ayrıca bedenle tecrübe edilen sıkıntının, yaşanan hayatın farkındalığında yüksek bir rolü olduğunu da savunur. Diğer bir deyişle, beden konumlandırması toplumla ilintili olarak yapılmaktadır. Bunu ilk tartışanlardan Bryan Stanley Turner, ilk basımı 1984 yılında yapılan *Beden ve Toplum: Sosyal Teoride Arayışlar (The Body & Society: Explorations in Social Theory)* kitabında, bedeni, toplumsal cinsiyet, sınıf ve ırk gibi etmenler ışığında, ayrıca bir tüketim nesnesi olarak, bunun yanında da toplumsal normlar tarafından şekillenmesi, sağlık ve beden arasındaki ilişki gibi bağlamlarda detaylı biçimde tartışır. Kitabının üçüncü baskısına önsöz kısmında, Turner (2008: 15), beden sosyolojisinin geleceği hususunda deneysel etnografik araştırmalar ve performans üzerine çalışmalar olduğunu ekler. Emre Işık (1998: 154), *Beden ve Toplum Kuramı* adlı çalışmasında, “cisimleşmiş bireyin önemini ortaya çıkaran bir sosyolojik açılıma gerek vardır” ve bu da bireyi yalnızca belirli çerçevelerde kendine yer bulan bir “aktör olmaktan fazla bir şey ya da en azından daha karmaşık bir toplumsallık olduğu” savını ortaya koyar. Beden çalışmalarında ayrıca Pierre Bourdieu ve Norbert Elias’ın çalışmaları da yönlendirici olmuştur. Yapısalcılık sonrası çalışmalarda ayrıca toplumsal cinsiyet ve beden arasındaki bağın incelenmeye başlamasıyla Luce Irigaray, Julia Kristeva, Judith Butler, Elizabeth Grosz, Donna Haraway gibi isimler de öne çıkar. Butler (2014: 28), 1999 yılında yayımladığı *Cinsiyet Belası* çalışmasında, normatif tanımlamaların aksine “toplumsal cinsiyetin inşa edilmiş ve performatif boyutu” üzerinde durur. Benzer şekilde Elizabeth Grosz da 1994 yılında yayımlanan *Uçucu Bedenler: Bedensel Bir Feminizme Doğru* kitabında, karşıtlık üzerinden gelişen tanımlamaların reddedilmesinden öte sorgulanması ve yeni tanımlamalar yapılması gerekliliğini “[b]eden ne özel olan ne kamusal olandır, ne kendisi ne başkasıdır, ne doğal ne kültürel, ne ruhsal ne toplumsaldır, ne içgüdüsel ne öğrenilmiştir, ne genetik ne de çevresel olarak belirlenmiştir – ve aynı zamanda tüm bu ikiliklerin her ikisi birdendir” (53) diyerek yeni ve farklı terim ve kavramsal çerçevelere olan ihtiyacı vurgular. Beden sosyolojisi ve beden politikaları alanlarında geliştirilen kuram ve tartışmaların birçoğunun ışığında incelenebilecek olan *Tante Rosa ve Vişnenin Cinsiyeti*, bu çalışmada daha önce de belirtildiği gibi Kristeva ve Bahtin’in kuramları açısından tartışılmaktadır.

### **Karnavalesk anlatılar, grotesk bedenler**

Toplumdan dışlanma, içeri kabul edilmeme, normların dışında kalma, “iğrenç” tanımlaması ile standart olanın haricinde bir tanımlamaya gereksinim duyma sebebiyle de bilinirlik dışı bir bilinmezlik durumu Köpekli Kadın anlatıcısı aracılığıyla şu şekilde açıklanır: “O anda görünmezdim. Ben ki evimin kapısından çıkarken yan dönmek zorundayımdır, gecenin içinde kilise korosunda şarkı söyleyen sıskacık biri kadar kolay eriyebilirim. (...) Papazın dediğine göre iğrenç taş maskeler kilisenin dış duvarlarında kalmalıymış, içeri girip koroda yer bulmaya kalkmamalıymış. Ben de etlerimin oluşturduğu dağın içinde söy-



lüyorum şarkımı” (Winterson, 2014: 17-18). Burada, dışlanmış kadın imgesinin sığındığı yer olarak kendi bedeni betimlenir. Kristeva’nın “iğrenç” tanımlamasını örnekleyen bu ifadeler ayrıca Bahtin’in grotesk tanımına da uymaktadır. Bahtin (2005: 335), groteskin bürlesk ve parodiden ayrılan özelliğini açıklarken, groteskte “hoşnutsuzluk, imgenin gerçekleşmesi mümkün olmayan olanaksız doğasından kaynaklanır” diyerek bunu örneklen-dirmek için “bir kadının bir manastır çan kulesinden hamile kalması düşüncülemez ve böyle bir absürtlük, güçlü bir kızgınlık duygusu yaratır” der. Burada betimlenen kızgınlık duy-gusunun aşılması için de iki haz biçimi anlatır: “Birincisi, manastırda gerçekten var olan çürümüşlüğü ve ahlâk bozukluğunu, şişirilmiş imgede simgeleşmiş olarak görürüz; başka bir deyişle gerçeklikte, bu abartı için bir yer görürüz. İkincisi, ahlaki bir tatmin duygusu hissederiz, zira keskin bir eleştiri ve alay, bu kötü huylara bir darbe indirmiştir” (Bahtin, 2005: 335-336). Schneegans’ın çalışmasına atıfta bulunan Bahtin (2005: 346), Napoleon karikatürü ve abartılı şekilde burnunun büyük boyutlarda çizilmesine değinerek, “insani ve hayvani özelliklerin kombinasyonunun, en eski grotesk biçimlerinden biri olduğunu” vur-gular. Sonrasında da burnun fallik bir sembol olmasına değinir. Bu insani ve hayvani özel-liklerin bir arada kullanılması durumu çalışmaya konu olan iki eserde de görülür. Rosa’nın özellikle cinsel dürtülerden bahsederken arzu ve şehvet duygularını “hayvan” nitelemesi ile yapması veya Köpekli Kadın karakterinin sürekli kendi beden imgesini abartılı bir iğ-rençlikte anlatıyor olması, yani Bahtin’in de deyişiyle “imgenin gerçekleşmesi mümkün olmayan olanaksız doğası” şeklinde anlatıyor oluşu buna örnektir.

Grotesk beden tasvirinin yanı sıra, Bahtin’in karnaval tanımı da Soysal ve Winterson’ın çalışmalarının detaylı incelemesi açısından önemlidir. Bahtin (2001: 24), *Karnavaldan Romana* isimli eserinde karnaval meydanını “resmi konum ve ciddiyete yönelik alay, tüm hi-yerarşilerin tepetaklak edilmesi, davranış kurallarının küfür, müstehcenlik, aşağılama, ka-balıkla ihlali, bedensel iştahlara yönelik tüm aşırılıkların kutlanması biçiminde kendini dışa vuran bir halk bilincinin mekânı” şeklinde tanımlar. Bu mekân dahilinde bedenin yerini de öne çıkartarak “beden imgesinde insan varlığının en mutlak sınırları ihlal edilir, yaşama ölüm birbirine karışır” der (Bahtin, 2001: 24). Bu noktada Soysal ve Winterson’ın eserlerinde görülen bedenin toplumsal kuralların üstüne çıkan nitelemeleri Bahtin’in beden imgesinde sınırların ihlali tartışmasını örnekler niteliktedir. Bahtin (2005: 347), groteski bedenle bağ-daştırırken, grotesk, “bedenden dışarı pörtleyen, bedenin sınırlarının ötesine geçmeye çalışan şeyleri arar” diye açıklar. Beden ve grotesk ilişkisini açıklamaya devam ederken de “grotesk imgenin sanatsal mantığı, bedenin kapalı, pürüzsüz ve nüfuz edilemez yüzeyini yok sayar, sadece fazlalık oluşturan çıkıntıları (filizleri, tomurcukları) ve delikleri, yani sadece bedenin sınırlı uzamının ötesine uzanan ya da bedenin derinliklerine giren kısımları seçer” (Bahtin, 2005: 348) diyerek tartışmasını geliştirir. Soysal’da da Winterson’da da Bahtin’in sözünü ettiği bedenin “nüfuz edilemez yüzeyi” yok sayılır ve Rosa’nın camdan çıkardığı memesi veya Köpekli Kadın’ın yüzündeki mağaralar şeklinde kendini gösterir. *Tante Rosa*’da meme hem bireysel bedenin parçası olarak hem de toplumsal alana sunulan ancak dışarıdan gelecek saldırıya karşı da bedeni savunma amaçlı bir sergileme aracı olarak sahnelenir: “Bir kartopu uçup Tante Rosa’nın camını kırdı. İçeriye ayaz doldu, kar doldu, kiliseden dönen kocası-



nın varlığı doldu, çocuk emeceği kadar emmişti memeden, uyudu. Tante Rosa memesiyle camdaki deliği doldurdu, ayaz memesini ısırdı, kiliseden dönen kadınlar şapkalarını çıkarıp yüzlerine tuttular ve yan gözle Tante Rosa'nın kocasına baktılar” (32). Bu sahnede, Rosa, memesiyle dışarıdan gelecek tehdide karşı kendini koruyan, müstehcen olarak nitelendirilebilecek bir hareketle birey-toplum sınırını oluşturan bir kadını temsil eder. Tasvir edilen meme, Bahtin'in deyimiyile “bedenden dışarı pörtleyen” konumdadır ve anneliği tanımlamasının dışında kadın bedeni ve cinselliğini de açıkça ortaya koyarak, camın ardında kapalı şekilde gizlenmesine karşı çıkarıcısına camdaki delikten isyankâr bir karşı çıkışı sergiler. Rosa, bedeninin cinsellekle ilişkilendirilen uzvunu çıplak şekilde sergileyerek muhalif bir duruşla toplumsal alana açar ve bunu bireysel bir gösteri aracına dönüştürür.

Bahtin'in grotesk tanımlaması, *Vişnenin Cinsiyeti*'nde kadın bedeninin tasviriyle örneklendirilebilir. Winterson, kadın bedenini tasvirde oyunbaz bir mübalağaya başvurur ve bilinenin aksi bir resim çizerek yeni bir tablo oluşturur. Köpekli Kadın, güzellik beklenen bir bedende çirkin olmayı değil, çirkinliğin bile abartılı biçimde temsilini verir: “Ne kadar mı çirkinim? Burnum dümdüz, kaşlarım kalın. Ağzımda birkaç tane diş var, onlar da kara ve kırık olduklarından bir şeye benzemiyorlar. Küçükken çiçek hastalığı geçirmişim, yüzümdeki mağaralar pirelere yuva olacak kadar derin” (30). Buna ek olarak bedeninin ağırlığı ile ilgili de fikir vermek amacıyla sirkte bir fili nasıl ağırlığıyla yerinden ettiğini şu şekilde açıklar: “Koca bir fili gökyüzüne salıvermek bir kadının omuzlarına olmadık sorumluluklar yükler. Benim boyum bosum hakkında ne ölçüde fikir verebilir bu, bilemem; çünkü bir fil çok büyük görünüyor ama ağırlığının ne olduğunu bilemem ki. Balonlar da büyük görünür, ama hiç ağırlıkları yoktur” (31). Winterson, bu tasvirle bir canavar beden tanımlaması yaparken tanımlamaların muğlak ve çoğulcu doğasına da atıfta bulunur. Hatta, oğluyula olan ilişkisini tanımlarken, “Jordan yeniyken, onu bir köpek yavrusu gibi avucuma oturtur, yüzüme yaklaştırır, çiçek bozuğu izlerinin içindeki pireleri temizlemesine izin verirdim” (32) diyerek insandan mı yoksa bir ucubeden mi bahsedildiğini belirsizleştirir. Farklılık ve abartı üzerinden, anormal tanımlaması yapılacak kadar standart tanımların dışında bir beden betimlemesi yapılır: “Benim herkeslerden daha iri olduğumu farketmişse bile, bunu hiçbir zaman dile getirmedim. Benimle gurur duyardı, çünkü öteki çocukların hiçbiri ağzına aynı anda bir düzine portakal alabilen bir anneye sahip değildi” (32). Grotesk beden imgenin dışında, Köpekli Kadın, büyüme aşamasında karnavaleskleştirilen bir gösteri imgesine de dönüşür: “Doğduğumda öylesine minikmişim ki, beşik diye babamın ayakkabısının içinde yatarmışım; sonra sonra irileşmeye başlamışım, öyle irileşmişim, öyle irileşmişim ki babam beni panayirlarda sergilemeyi düşünmüş” (129). Eser boyunca benzer şekilde grotesk tanımlamalar sıklıkla görülmeye devam eder. Örneğin; “Bizim kilisenin duvarında bir dizi oyma var: babafingosu sakız kabağı gibi kabarmış bir herif, memeleri sağılmaya hazır bir ineğinki gibi yerlere sarkan bir karıyı beceriyor” (42). Bu tasvirlerin kilisede olmasını da açıklarken “her Pazar bunların önünden birer birer geçiyor, utancımızı yaşıyor ve bir hafta daha temiz kalıyoruz” (42) diyerek kinayeli bir ifadeye başvurur. Winterson, bu gibi örnekler yoluyla, grotesk tasvirleri normatif olguların inşasını sorgulatmak amacıyla kullanır.

### **Dişi canavar konumundaki kadın**

Bedensel haz ve cinsellik olgularına da değinen iki yazar, bunları tanımlarken de kadınların bedenlerinin ve bedensel haz alımının nasıl görmezden gelindiği, hiçe sayıldığını anlatırken abartılı dil kullanımına devam ederler. Sevgi Soysal, Rosa'nın ilk flörtü ve kocasını anlatırken hayvani dürtüleri mecazi bir kullanımla cinselliğe ve cinsiyet rollerine bağlar: “O birdenbire biçimleniveren, ansızın somutlaşiveren cinsiyet hayvanı ormandan çıkıverdi, bir Hans oldu, Tante Rosa karşısında Hans'ı değil o hayvanı buldu. (...) Tante Rosa'ların hayvanları olabileceğini, o hayvanla yatabileceklerini bilemeyecek, anlayamayacak olan Hans” (28). Halbuki aynı bölümde Rosa için “bir sabah uyandı, kendi hayvanının da uyandığını anladı ve kendi hayvanını sevdi” (27) diyerek Soysal, Rosa'nın kendini keşfini, hayattaki haz alma durumunu anlatır. İlişki sonrası hamile kalan Tante Rosa da Hans'la evlenmek zorunda kalmasını anlatırken geleneksel bir namus ve aile algısına atıfta bulunarak “Sizlerle Başbaşa romanlarındaki kızlar gibi ‘namusu kirlenmiş’ bir aile kızı olmamak, zavallı bir piç kuruşu doğurmamak için Hans'la evlendi” (28) diyerek yine toplumsal normatif olgulara bir eleştiri sunar. Burada kendini keşfetme, tanıma, uyumsuzlaşma sürecinde, kadının önceliğinin toplumsal düzene uymak, ayak uydurmak olduğu görülür. Benzer şekilde Winterson'ın eserinde Köpekli Kadın aşkın ne olduğunu sorgularken, “İrmağın çamurunda kıvrılan yılan balıkları kadar kaygan iki vücut, domuz peşine düşmüş köpeklerinkini andıran soluklar... Nasıl bir şey olabilir ki aşk?” (43) diyerek Soysal'ın tanımlamasındaki hayvani tanımlamaya eş bir tanımlama yapar. İki yazar da cinsel birlikteliği iki bedenin karnavalesk ve dürtüsel birleşimi şeklinde betimler.

Soysal'ın kadın cinselliğine vurgu yapmasına benzer nitelikte Winterson da eserinde cinselliği “kadınların daha çok keyif aldıkları” olay olarak nitelendirir (51). Ancak ana karakter açısından durum farklıdır çünkü o da bu hazzı deneyimlemek istediğinde erkek fiziği yetersiz kalır ve birleşme anı betimlenirken Köpekli Kadın herhangi bir şey hissetmediğini söyler. Aynı anda erkeğin açısından da durum grotesk bir tanımlamayla verilir: “adama gelince, üstüme yayılmış, kafasını memelerimin altına sokmuş, deliğimin duvarlarını bulamadığından, kendini kavanoz içinde bir iribaş gibi hissettiğinden yakınıyordu” (128). Sahnenin tamamı genelevde geçer ve karnavalesk bir etki yaratır, adamı yutarcasına içine alınca diğer kadınlar yardıma gelirler ve bir kaldıraç yardımıyla adamı çıkartabilirler. İki eserde de genelev, dışlanan kadının konumlandığı mekân olarak tanımlanır; ancak dışlanan kadın buradan da dışlanma olasılığına sahiptir. Winterson, durumu abartılı bir şekilde betimler ve toplumun düzenine katkıda bulunan, cezalandırmanın uygulandığı bir yer betimlemesi yaparken Soysal, genelevi de kadınların dışlandıkları için bulunduğu bir yer değil orada bulunmanın da hak edildiği bir mekân olarak tanımlar.

Kadın ve erkek birlikteliği aynı zamanda toplumsal bir performans olarak genelev konumunda sergilenir. Köpekli Kadın'ın kerhanede çalışmak için teklif almış olması, “Spitefalls'ta tanıdığım bir orospu, erkeklerin ağız yoluyla tüketilmekten hoşlandıklarını söylemişti bana” diyerek bir erkeğin organını ısırması ve “ağzımdaki meşin tatlı nesneden iğrendiğim için, yiyemediğim kadarını köpeklerimden birinin önüne tükürdüm” (50) demesi cinselliğin grotesk bir tasviridir. Köpekli Kadın'ın erkek organını ısırması durumu, kadının yok edici, hadım

eden, erkeklik temsili olan uzvu canavarlaşarak parçalayan, koparan bir yaratığa dönüşmesini vurgular. Creed<sup>1</sup> (1993: 105), “Medusa’s Head: The *Vagina Dentata* and Freudian Theory” isimli bölümde, kadını “hadım eden” (*castrator*) olarak tanımlayan “*vagina dentata*” veya “dişli vajina” (*toothed vagina*) inanışlarındaki aşığının organını yiyen kadın cinsel organı tanımlamasına atıfta bulunur. Köpekli Kadın da hadım eden canavar kadına bir örnek olarak görülebilir. Creed (1993: 106), “kadının iğdiş edici olduğu efsanesi, kadın cinsel organının onları yutacak ve parçalara ayıracak bir tuzak, kara delik olmasına ilişkin erkeklerin korkuları ve fantezilerine işaret eder” açıklaması yapar. Winterson da Köpekli Kadın karakteri ile kadının yok edici, yutucu olarak tanımlandığı efsaneleri hikâyesinin bir parçası haline getirerek grotesk bir eleştiri sunar. Kadın, iki eserde de toplumsal rol bağlamında hem hadım eden hem de anne olarak görülür. Rosa, kocasının alıştığı hayata karşı çıkıp, onunla birlikte olmayarak kocasının ‘hayvan’lığını engelleyerek onu hadım eder, Köpekli Kadın ise canavarca biçimde fiziksel bir hadım gerçekleştirir. Aynı zamanda Jordan’a annelik sürecinde de bir erkek ile birliktelik sonucu değil, kendi başına anne olarak normatif rollere muhalif şekilde toplumsal bir hadım süreci yaşatır.

Diğer yandan, anne olgusu iki eserde birbirine karşıt bir konumda sunulur. Köpekli Kadın, biyolojik bir anne olmasa da anne olma duygusunu örneklendirirken, Rosa biyolojik olarak anne olsa da çocuklarını terk eden bir anne olarak tanımlanır. Anne olarak, canavar olarak, dışlanmış bir varlık olarak, bedensel anlamda ucube olarak tanımlanan iki kadın da Barbara Creed’in *The Monstrous Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis* çalışmasındaki canavar(sı) dişi sınıfını örneklendirir. Creed, korku filmlerinde kadın temsiliyi “dişi canavar” (*female monster*) veya “canavar(sı) dişi” (*monstrous-feminine*) kavramı ile açıklar ve bunun farklı şekillerde karşımıza çıkmasını sınıflandırırken “arkaik anne” (*archaic mother*), “ele geçirilmiş/cinli canavar” (*possessed monster*), “canavar(sı) rahim” (*monstrous womb*), “vampir” (*vampire*), “cadı” (*witch*), ve “iğdiş eden anne” (*castrating mother*) gibi türlere böler. Creed’in (1993: 1) çeşitli korku filmlerinden örneklendirme yoluyla açıkladığı “dişi canavar”, “şaşırtıcı, korkutucu, ürkütücü, iğrenç” olması ile Rosa ve Köpekli Kadın karakterleri için de söz konusudur. Her iki eserde de bedenini satarak hayatta kalan kadınlar temsili de toplumsal rol olarak anne veya eş olan kadınlar temsili de uyumsuz kadınlar çizilir. Rosa, anne olmuş ancak anneliği terk etmiş ve toplumsal rolü reddetmiş, bedensel ve duygusal olarak kendini iyi hissedeceği bir yolculuğa çıkmış, Köpekli Kadın ise erkeklerle fiziksel birliktelikleri denemiş ancak aynı zamanda da toplumsal rol olan anneliği de kendisi istediği şekilde tanımlamıştır. Rosa, anne ve eş rolünden çıkmayı seçerek iğrençleşir, aforoz edilir ve canavarlaşırken Köpekli Kadın iğrençlik, dışlanmışlık ve canavar beden tanımlamaları içinde anne rolünü edinmeye, bu edimi yaşamaya çabalar.

İki eserde de anne ve baba rolleri üzerinden de bir tartışma sunulur. Köpekli Kadın anne ve babasını şöyle tanımlar: “Çocukken bir keresinde babam beni kucağına almaya kalktı, iki bacağı birden kırıldı. O günden sonra bana hiç dokunmadı, köpekleri terbiye etmek için kullandığı kamçının ucuyla dürtüklerdi, o kadar” (31). Babasının güçlü olması beklenirken bir çocuğu kaldırmaya çalışırken bacakları kırılacak kadar zayıf temsil edilmesine karşın annesinin çok zayıf ve narin bir yapıda olmasına rağmen Rosa’yı sevgisiyle taşıyabilecek

kadar güçlü olması anlatılır. Hatta annesi, anlaşamadığı için büyücülük suçlaması ile tanımlanamayanın dışlanmasına maruz kalır, ancak aynı zamanda çocuğu açısından da yüceleştirilir: “Ama annem (ki çok yaşamadı) rüzgârlı havada sokağa çıkamayacak kadar hafif, naif olmasına karşın, beni sırtına vurduğu gibi kilometrelerce taşırdı. Büyücülüğüyle ilgili birtakım dedikodular çıkmıştı ama, sevgiden daha güçlü ne olabilir?” (31). Benzer şekilde *Tante Rosa* da anne ve babayı algılamaya çalışan ve yorumlayan bir çocuk açısı ile başlar ancak burada toplumsal eleştiriyi kısa, öz ve oyunbaz şekilde verir: “Rosa’nın babası on sekiz yıllık garantiyi doldurmadan ölünce anacığı firma değiştirerek Rosa’nın mutluluğunu yeniden garantiye aldı” (16). Buradaki anne-baba ve çocuk arasındaki yalnızca sosyal haklar anlamındaki bağ daha sonra Rosa’nın çocuklarını terk etmesi sahnesinde de genel bir yaklaşım olan anne-çocuk bağının yüceleştirilmesinin tersine yalnızca bir durum olarak betimlenir. Rosa, üç çocuğunu ardında bırakır ve kendi yolculuğuna çıkar çünkü üç çocuğu ve kocası ondan beklenen bir görev tanımıdır yalnızca. Köpekli Kadın karakteri ise bunun tersi bir durum yaratır ve anne olamayacak kadar grotesk betimlenen kadının çocuğu olması ve onu önemsemesi duygusu vurgulanır. Köpekli Kadın, Jordan’ı “ırmak kıyısındaki ziftli çamurun içinde” bulmuştur. Köpekli Kadın, doğum, çocuk, kadın ve kendi durumu arasındaki bağlantıyı şöyle anlatır: “Bir kadın doğum yaptığında önce suyu gelir, sonra çocuğu bu suyla birlikte boşaltır ve çocuk özgürlüğüne kavuşup akar, koşar. Kendi gövdemden bir çocuk boşaltmayı isterdim ama, bunun için bir erkeğe gereksiniminiz var, benim boyuma posuma uygun bir erkek ise yok” (13). Bu noktada da genel kabul edilen fiziksel bir çocuk doğurmanın dışında kadın bedeninden akan suyla gelecek çocuk yerine bir akarsu kenarında bulduğu çocuğa anne olmaya karar verir. Yine bir uyumsuzluktan doğan kadın temsili yaratılır. Her iki yazar da aynı konuyu farklı şekillerde vurgular gibidirler. Soysal, yüceleştirilen biyolojik annelik kavramını sorgulayarak, kadının annelikten öte bir birey olarak var olmaya çalışmasını, Winterson ise annelik duygusunun yalnızca biyolojik annelik ile alakalı olmadığını ve hatta geleneksel kadın temsili ile de alakalı bir durum olmadığını anlatır.

### Öz tanımlama olarak “iğrenç” kadın imgesi

Kristeva (2018: 17), “Benlikten İğrenme” isimli bölümde şöyle der, “İğrencin öznedenden hem yardım istediğı hem de onu bozguna uğrattığı doğruysa eğer, kendini kendi dışında arama çabalarından bitkin düşmüş bu özne, imkansızla içeride karşılaştığında; imkansızın tam da kendi varlığını, iğrencin ta kendisinden başka bir şey olmayan varlığını oluşturduğunu gördüğünde, kendini gücünün doruklarında deneyimler”. Bu kendi gücünü deneyimleme sürecinde de özne “bu deneyiminin doruk noktasına kendi benliğinden iğrenerek ulaşır; böylelikle özne, tüm nesnelere, kendi varlığının temellerini atan başlangıçtaki *yitime* dayandığını görür” (Kristeva, 2018: 17). Bu da Köpekli Kadın’ın kendini betimlediğı bölümlerde açıkça görülür. Örneğin; “Sevilmeyecek kadar iri yarıyım. Kadın olsun erkek olsun hiç kimse bana yaklaşmayı göze alamamıştır. Yüce dağlara tırmanmaya korktuklarından” (Winterson, 2014: 42) diyerek hem sevmek nedir sorgulamasını yapar hem kendini dışarıdaki bir varlık tarafından sevilmemesi ile tanımlar. Bu noktada kendini tanımlarken diğerleri için korkutucu olmasını kendini yüceleştirme amacıyla da kullanır. Beden imgesi aracılığı ile Köpekli

Kadın'ın kendini bildiği ve içinde var olmaya çabaladığı fiziksel oluşun kendi dışındakiler için hem korkutucu hem caydırıcı olması vurgulanır. Çoğu zaman “benlikten iğrenme” şeklinde betimlenen kadın, bu ifadeyle Köpekli Kadın'ın kendi “deneyiminin doruk noktasına” ulaşması anıdır da aynı zamanda.

Rosa karakterini inceleyen Sezin Seda Altun (2022: 474), “toplumsal çevrenin dayatmalarına karşı kendi benliğini, istek ve arzularını, hatta tutkularını yaşamaktan geri durmayan, cesur ve dizginlenemeyen bir kadındır” diye açıklayarak ekler: “Hatta neredeyse kişiliğini oluşturan birincil unsurun belirlenmiş normlara karşı geri adım atmayışı olduğu söylenebilir” (474). Belirlenmiş normlar, Kintzele tarafından da *Vişnenin Cinsiyeti* için tartışılır ve Kintzele (2010: 2), toplumsal cinsiyet kavramının “özgürleştirici çoğulculuk” (*emancipatory pluralism*) temelinde öznenin cinsel kimliğini “seçtiği” bir yöntem olduğunu tartışır. Köpekli Kadın, tasvir edilen toplum içinde kadın olarak kabul edilemese de erkek de değildir, belki de bir canavar, ucube, yaratık olarak tasvir edilebilir. Ancak vurgulanan nokta Köpekli Kadın'ın kendi seçimini yapması, anneliği seçmesi, erkeklerle beraber olmayı denemesi gibi eylemlerle kendi cinsel kimliğini oluşturmasıdır. Rosa karakteri de cinsel kimliğini seçme anlamında olmasa da cinsel yaşamını belirlemeyi, kimliğini seçme sürecini yaşar, hayatında denemeler yapar, adımlar atar. Altun'un (2022: 474) dediği gibi “Bu kendi olma/olabilme mücadelesi elbette toplum nezdinde bir başarı yahut insanın kendi evreninde bir barış anlamına gelmez. Bilakis sürekli bir savaşımı gerekli kılar. Rosa çok defa düşer, kaybeder, umutsuzluğa kapılır, güçsüz ve çaresiz hisseder, ancak bu hiçbir zaman tam anlamıyla bir yenilgi olarak adlandırılmaz” ve hatta tüm bunlar her seferinde yeni ve yeniden bir Rosa yaratmasını doğurur.

Bunun hem benzeri hem de tersi niteliğinde bir yaklaşım sergilercesine incelemede bulunan Çevirme (2011: 7), Rosa'nın farklı erkeklerle olan sevgisi ve nefretinin karmaşık yapısını şöyle açıklar: “Bu durumlar; çoğunluğu sinik bir nefreti barındıran fakat grotesk bir yapının sonucu olarak zaman zaman ortaya çıkan sevgi durumlarından başka bir şey değildir. Rosa, bu bağlamda bir bocalama içerisindedir”. Bu sevgi ve nefret belirsizliği sonucunda da Rosa, “kendi iç aleminde, nefretini daha da pekiştirmiş ve topluma karşı ironik-eleştirel tavrını üst perdede yaşar olmuştur” (Çevirme, 2011: 7). Bunu biraz daha ilerleten Çevirme (2011: 7), Rosa'nın sevgiyi ve nefreti tam manasıyla yaşayamaması kaynaklı bir “doyumsuzluk” içinde olduğu ve bunun da “bir yandan Rosa'nın yaşamını düzene sokmasını engellerken, bir yandan da onu grotesk isteklerin ve işlerin peşine düşürecek, erkeklerle karşı oç alma duygusu ve kin beslemesine, bir türlü üstesinden gelemediği sorunların çözümünü cinsellikte aramasına yol” açacağını belirtir ve Somuncuoğlu'na atıfla “hesapsızca girdiği cinsel ilişkiler, onu içinden çıkılması daha zor bir bunalıma sürükler” der. Bu noktada hem Somuncuoğlu'nun tez çalışması hem Çevirme'nin makalesinde Tante Rosa'nın yaşamının başarısızlık temelli olduğu sonucuna varılır. Somuncuoğlu (2002: 41), *Tante Rosa*'yı nitelerken, “yaşamı boyunca bütün girişimlerinden başarısızlıkla çıkan bir kadının öyküsünü anlatır” der ve ekler: “Tante Rosa, yaşamı boyunca hem yaptığı evliliklerde hem de girdiği işlerde başarısız olmuş, hiçbir alanda kendini kanıtlayamamış bir karakterdir”. Ancak, bu çalışma, tam tersi bir yaklaşım geliştirme amacı taşır çünkü Rosa, hem bir büyüme hem bir keşfetme, hem bir başkaldırı, hem de bir

yeniden doğuştur. Rosa'nın ilk ilişkisindeki mutsuzluğu kaynaklı bir travma yaşadığını iddia eden Somuncuoğlu (2002: 46), “erkeklerle karşı içten içe bir öç alma duygusu beslemiş” olduğunu ve “kaynağı cinsel sorunlar olan ‘nevrotik kişilik’ özelliklerinin saptanabildiğini” belirtir. Ancak, bu çalışmada tartışılan bir “öç alma”dan öte bir var oluş çabası olduğudur. Kendi deneyimleri ve kendi tercihleriyle ilerleyen, uyumsuzlaşmayı, canavarlaşmayı göze alan, koşmayı da düşmeyi de kabul eden ve her zaman mutlu olmayı amaç edinen bir kadındır Rosa. Funda Soysal'ın da dediği gibi, yaşadıkları bir başarısızlık gibi görünse de “içindeki prensesin ölmesine izin vermeyen Rosa'ya acımak ve gülmek kadar, hayran olmamak da zordur” (13).

Bu noktada, Rosa'nın da Köpekli Kadın'ın da hem yaşamlarını hem bedenlerini inşası Judith Butler'ın performatiflik kavramıyla da incelenebilir. Özellikle Köpekli Kadın, kadın-erkek ikiliğinin dışında kalmış, cinsiyet tanımlamasının sorgulandığı ve kendi belirlediği doğrultuda bir cinsiyet kimliğini belirleyen bir karakterdir. *Cinsiyet Belası* kitabında, Kristeva'nın anne bedeni incelemesini ve babaerkil yasayı incelemesini eleştiren Butler (2014: 168), Foucault'ya da atıfta bulunarak “baskı mekanizması kültürel olarak çelişkili bir girişimdir; aynı anda hem yasaklayıcı hem üreticidir ve ‘özgürleşme’ sorununu iyice vahimleştirir” tartışmasını ortaya koyar. Buna ek olarak da “[b]abaerkil yasanın zincirlerinden kurtulmuş dişi bedeninin aslında bu yasanın bir diğer cisimleşmesi olduğu ortaya çıkabilir” ve “altüst ediciymiş gibi görünmesine rağmen bu yasanın kendi kendini güçlendirip çoğaltmasına hizmet ediyor olabilir” (Butler 2014: 168) diye devam eder. Drag performansı üzerinden tartışmasını açıklayan Butler (2014: 226), “bedensel imlemin üç olumsal boyutuyla karşı karşıyayız: anatomik cinsiyet, toplumsal cinsiyet kimliği ve toplumsal cinsiyet performansı” diyerek toplumsal cinsiyetin parodileştirilmesini anlatır. Butler'ın cinsiyetin edimler aracılığıyla sabit bir betimlemeden çıkarak kültürel mekanizmaları da sorguladığını söylemesi Köpekli Kadın'ın da Rosa'nın da toplumun belirlediği kadın imgesi dışına çıkarak kendi edimleri ve betimlemeleri aracılığıyla var olmalarını açıklar. Kristeva'nın “abject” tartışmasına da atıfta bulunan Butler (2014: 220), “bedenden atılanı, dışkı olarak boşaltılanı, kelimenin gerçek anlamıyla ‘Öteki’ kılınanı belirtir. Yabancı unsurların dışa atılmasıymış gibi görünür ama aslında bu dışa atma edimi yabancıyı fiilen tesis eder” der. Kristeva'nın “abject” ve Butler'ın performatif kavramı bu çalışmada incelenen iki eserde ortak noktada birleşir niteliktedir. Butler'ın (2014: 224) dediği “[b]u tür edim, bedensel hareket ve icralar genellikle *performatifler*, yani dışavuruyormuş gibi yaptıkları öz veya kimlik aslında bedensel işaretler ve diğer söylemsel yollarla üretilen ve sürdürülen *üretilimlerdir*” noktasına varılır. Rosa, çocuklarını ve kocasını terk ederek, yeni kocalar bularak, iş yeri açarak, genelevde dişi rolüne bürünerek performans sergilerken Köpekli Kadın, fiziksel bir abartı yoluyla, tanımlamaların dışında bir tanımlama yoluyla bir cinsiyet performansı gösterir ve aynı zamanda da anneliği normatif bağlamda değil performatif bağlamda yaşamayı seçer.



### Karnavalesk infazlar

*Modern İngiliz Romanında Mikhail Bakhtin* isimli çalışmasında karnaval ögesini inceleyen Cumhuriyet Yılmaz Madran (2012: 178), “[k]arnavalesk dil anlayışı, resmi dilin ayıp, günah, müstehcen, kaba, gayriahlaki olarak görüp dışladığı ve parçaladığı grotesk bedeni, olmazsa olmaz, ayrılmaz ve bölünemez parçalarıyla bir araya getirmektedir” açıklamasıyla grotesk beden ve karnavalesk dil kavramları üzerinde durur. Soysal’ın kitabında kullandığı dil de bir nevi karnavalesk dile yakındır. Cinselliği tanımlaması ve beden üzerinden anlatılan hayat aşamaları bunun örnekleridir. Soysal’ın romanındaki karnavalesk yapı yalnızca grotesk yaklaşımla değil, hikâyenin açılışındaki “tante rosa at cambazı olamadı” başlıklı ilk bölümünde sirk kavramı ile de kendini gösterir. Karnaval anlayışı daha sonraki genelev tasvirinde de kavranabilir çünkü genelevde kasiyer olan Rosa için, orada çalışan kızlara benzedikten sonra “orospu,” “ahlaksız” ve “namussuz” (70) diye nitelendirilerek suçlanması aslında kimin ne olma hakkını sorgular. Bu sahnede Rosa, “Bu evde de her şey parsellenmiş. Orospuluk, ahlaksızlık, namussuzluk bunu koparıp alanındır, anladı” (70) der. Burada da arzulanma, beğenilme isteğinin de bir yere ait olma isteğinin de uyumlanma sürecine katkısının olmadığı, sosyal varlık olarak gruba ait olma çabasının uyumsuzlukla sonuçlandığı görülür. Rosa, bir nevi genelevden de aforoz edilmiştir. Winterson’ın genelev tasviri Soysal’ın eserine kıyasla daha karnavalesk ve grotesk sahneler barındırır. Fantezilerin, cinayetlerin, işkencelerin mekânı olarak tasvir edilen ve vaizlerin, din adamlarının, toplumun seçkin kesimlerinin bulunduğu, geleneksel ahlaki savunularının tersi niteliğinde birliktelikler yaşadıkları bir mekân olarak anlatılır (102-104). Karısıyla cinsel birlikteliği yalnızca bir çarşaf deliğinden gerçekleştiren ancak kadını çıplak görmeyen Vaiz Scroggs, bir kadın ve bir erkekle birlikte tasvir edilir, o nedenle de genelev, toplumun birçok farklı kesiminin birleştiği ve sınırların kaldırıldığı bir mekân resmidir. Sonrasında Köpekli Kadın, geneleve çağrılır ancak bu orada bir çalışan olmaktan öte belirli ziyaretçileri cezalandırma ve öldürme amaçlıdır. Vaiz Scroggs ve Firebrace bir fantezi yaşayacaklarını zannederken bir anda kendilerini parmak, bacak gibi uzuvlarının kesildiği ve sonunda da kafalarının gövdelerinden ayrıldığı bir anla yüz yüze bulurlar (105).

Köpekli Kadın, kralı öldüren Cromwell, Ireton ve Bradshaw’un asılmalarını tanımlarken “gelen geçen herkes görsün diye Tyborn’daki darağacında ipe çekilmişlerdi” (125) der ve devam eder: “Halk bunları gördükçe pek keyiflendi, kemikli ayaklarının altında tezgahlar kuruldu, elmalar, sıcak çörekler satılmaya başlandı” (126). Bu sahneler de hem Bahtin’in karnavalesk kavramına hem de Foucault’nun cezalandırma tanımlamalarına örnek niteliğindedir. Köpekli Kadın, bu şölen tadında törensel infazı sorgular: “bunca kişinin bunca neşelendiğini görmek felsefi düşüncelere daldırdı beni. En çok da küçük çocuklara şaştım, çürümenin ne olduğunu nereden bilecekler ki?” (126). Cezalandırma yöntemlerinin ve atfedilen önemin değişmesini on sekizinci yüzyıl sonları ve on dokuzuncu yüzyıl bağlamında açıklayan ve tartışan Foucault, ilk cezalandırma biçimlerinin fiziki beden üzerinden olduğunu, işkencenin ve özellikle halkın önünde, görünme ve izlenme temelli umumi alanda idam veya işkence şeklinde olmasının nasıl etkisinin değiştiğini ve bir şenlik, gösteri veya tören havasında geçtiğini anlatır. Temelde iktidarın güç gösterisi olan



bu törensel cezalandırma sisteminde halkın rolü de önemlidir. Foucault (2019: 105) bu durumu “ikircikli” olarak nitelendirerek açıklar: “Seyirci olarak çağrılmıştır: gösterilere, suçun herkesin önünde itiraf edilmesine davetlidir; kazıklar, darağaçları, idam direkleri meydanlarda veya yol kenarlarında kurulmaktadır; işkenceden geçenlerin cesetlerinin, büyük bir olasılıkla suçu işledikleri yer olan noktalarda günlerce bırakıldığı olmaktadır. İnsanların bilmeleri yetmez, gözleriyle görmeleri de gerekir”. Burada halkın rolü yalnızca izlemekten ibaret de değildir, tanıklık etmekle mükelleftirler. Halka yüklenmiş bu rol de elbette farklı bir şekil alacaktır ve bu da halkın cezalandırma sürecine dahil olması ile sonuçlanır. Foucault (2019: 107) bunu, “halk, kendini dehşete düşürmek için düzenlenmiş bir gösteri tarafından cezbedilerek, işte tam bu noktada cezalandırıcı iktidara yönelik reddini ve bazen de isyanını hızlandırabilir” şeklinde açıklar. Bahsedilen red ve isyan, adaletsiz olduğunu düşündükleri bir cezalandırmaya yönelik toplu hareketlerdir. Alkışlamalar, yuhalamalar, karşı çıkmalar, toplu ayaklanmalar gibi tepkilere de yol açar. Foucault’ya (2019: 110) göre “Orada olan ve bakan halk için, hükümdarın en uç iktidarında bile her zaman bir karşı intikamın bahanesi bulunmaktadır”. Cezalandırma töreninin bir anda halk üzerinde tersine dönmesini de Foucault (2019: 110) “işte bu azap çektirme töreninden, şiddetin aniden tersine dönebildiği bu belirsiz bayramdan, hükümdarın iktidarından daha çok bu dayanışmanın güçlenmiş olarak çıkması tehlikesi vardı” diyerek on sekizinci ve on dokuzuncu yüzyıldan örneklemelerde bulunur. Foucault’nun kuramsal okumalar yaptığı cezalandırma biçimlerini örneklercesine, Winterson (2014: 127) da Cromwell’in asılması sahnesini şöyle tanımlar: “Darağacının kurulduğu gün, güneş batarken yeni Kralımızın, bizden olan İkinci Charles’ın adamları gelip cesetleri ipten indirdiler, darağacının altındaki toplu mezara fırlattılar; bu çukur zaten bir sürü iğrenç cesetle dolu olduğundan çok feci kokuyordu. Bu üçünün kafalarını kesip Westminster Abbey’in tepesinde sergilediler. Gelip geçenlerin keyfini epey artıran tiyatro gibi bir şeydi bu”. Bu sahnede hem izleyen hem de tanıklık eden halk tasviri yapılır ki umumi alan ve toplumsal şölen kavramları öyküdeki arka planı pekiştirsin.

Buradaki infaz, umumi cezalandırma gibi uygulamalar, Tante Rosa’nın da aforoz edilmesini çağırıştırır. Her ne kadar topluca bir hareket, izleme söz konusu olmasa da tüm kasaba bunu hem izler hem de tanıklık ederek katkıda bulunur. Rosa’nın evini terk etmesi, yaşadığı yeri terk etmesi bir suç, bir günah olarak görülür ve cezalandırma gereksinimi yaratır. Elbette burada Foucault’nun bahsettiği biçimde bir fiziki beden cezalandırması bulunmamakta ve hatta bir ceza uygulanmamakta ancak düzeni bozacak hareketlerin de görünür kılınması ve bunun da alenen ve topluca yapılması amaçlanmaktadır. Rosa’nın evi terk etmesi şöyle açıklanır: “Bir mektup bıraktı Tante Rosa arkada, üç çocuk bıraktı, biri emzikte, [...] her Pazar sabahı kiliseye giden, her Pazar öğleden sonra koynuna giren kocayı bıraktı [...]. Gitti” (34). Tante Rosa gidip de herkesi bıraktığında köyün kilisesi onu aforoz eder. Toplumun Rosa’yı aforoz etmesiyle onun kendi yolunu seçmesi eş zamanlı gerçekleşir çünkü bu bir yaşama anı, uyanış ve nefes alma anıdır: “Şimdi beklenen bir intihardır, bir uçurumdur, bir düşüştür” der eserde, “Şimdi beklenen bir kocakarının günah dolu bir hayatın sonunda sefilce can vermesidir. Yoksa şimdi beklenen günah çıkaramadan geberen bir günahkarın şen hayatı mıdır? Şim-

di beklenen bir başarı, bir mutluluk mudur?” (35). Burada çift taraflı bir ayrılma ve ayırma durumu söz konusudur. Rosa, kendi kararıyla kocasını, ailesini, büyüdüğü çevreyi, komşularını terk eder, ardında bırakarak değişimi ve gitmeyi seçer. Öte yandan, onun kendi tercihi ile geride bıraktığı toplum, kendi normlarının reddedilişini reddedercesine Rosa’yı aforoz eder. Zaten gitmiş olan bir bireyi aforoz ederek, kendi terk edilmişlik ve vazgeçilmişliklerini kabullenememe tepkisi olarak kendi tepkilerini yaratırlar. Dışlama, atma, çıkarma, cezalandırma eylemi olarak sundukları aforoz etme, aslında Rosa’ya değil, gidenden öte kalana bir atıftır. Kurulan bir düzenden ayrılan için kendi seçiminden öte geride kalmış olan toplumsal düzenin onu çıkartmayı seçtiğini vurgulamak istercesine “aforoz” ederler. Çevirme (2011: 52) de bu kısımla ilgili bu “ironik tutumun altında, derin yapıda, topluma ihtiyacı olmadığı ve istediği zaman kolayca topluma karşı sırtını döneceğinin mesajlarını verir” yorumlamasını yapar. Bu nedenle de Çevirme, romanla ilgili olarak, toplumun değerlerine “çok ince, estetize edilmiş bir alayla başkaldıran, onu yok sayan, toplumun onu ötekileştirmesi ve yadsıması üzerine toplumu kendisine ötekileştiren ve onu yok sayan bir kadının düşünsel anatomisi verilir” der (52).

### **Ölü beden, aidiyetsizlik ve var oluş**

Kristeva’nın iğrençliği tanımlarken değindiği ölüm kavramı da Soysal’ın kitabının sonunda ironi ile sunulur. Kristeva (2018: 16) der ki, “Ceset – Tanrıyı hesaba katmadan ve bilimin dışında düşünüldüğünde – iğrençliğin zirvesidir. Ceset, yaşamı yağmalayan ölümdür. İğrenç. Tıpkı ayrılmadığımız, kendimizi koruyamadığımız bir nesne gibi dışarı atılır. Hayali tuhafık ile gerçek tehlike bizi çağırır ve eninde sonunda bizi yutmaya başarır”. Rosa’nın ölü bedeni de dışarı atılan bir nesneye dönüşür ve kitabın son hikâyesi olan “the end Tante Rosa” bölümünde, öldüğünde bile aidiyet karmaşasının ortasında kalan Rosa anlatılır. Sahipsizliği belgelenemediği ve bu belgelenmeye çalışılırken aslında hala boşanmadığı için son kocası Mathes’in aidiyetinde olduğuna kanaat getirilmesi sebebiyle tabutun ve masraflarının bu kişiye iletilmesi hususu doğar. Muhatap bulamayan yetkililer daha sonra çeşitli makamlara ölüyü iletmeye çalışırken çinko tabut, tahta tabut, süslü tabut karmaşası çıkar. Kimsenin masrafları karşılamaması sebebiyle sonunda Rosa, “ilgililerin huzurunda” yakılır ve “külleri bir vazo içinde, birinci derece ilgili Mathes’e” verilir (103). Burada cesedin bedensel ve fiziksel iğrençliği söz konusu değildir ancak ölümden sonraki süreç iğrenç tanımını karşılar. Bedenin hiçbir yere veya kuruma sığamaması hem Rosa’nın bedeninin aidiyetsiz özgürlüğünü hem kimliksiz varlığını hem kendisini dışlamasını hem de dışlanışını anlatır.

Norbert Elias (2001), *Ölümün Yalnızlığı (Loneliness of the Dying)* kitabında, ölümü toplumsal bir olgu olarak ele alır ve ölümlü ilgili algının ve algılanışın, toplumsal yapı ve kültürle ilişkisine değinir. Elias (2001: 3), ölüme olan yaklaşımın Antik Roma gladyatör dövüşleri veya meydanlardaki idam sahnelerinden alınan keyiften günümüzde acıyı paylaşmaya doğru yöneldiğini anlatırken “Ölüm yaşayanın sorunudur. Ölülerin bir sorunu yoktur. Dünya üzerinde yaşayan tüm canlılar arasında ölümü dert eden yalnız insanlardır” der. Yüzyıllar boyunca toplumların ölüme yaklaşımını inceleyen Elias (2001: 23), “daha önce hiçbir zaman insan

cesedinin ölüm döşeginden mezara bu kadar kokusuz ve teknik açıdan mükemmel şekilde taşınmadığını belirterek ölümün toplumsal hayattan uzaklaştırıldığını açıklar. Rosa'nın ölümlü de kendi için sorun olmaktan öte cesedinin ne olacağı konusunda yaşayanların derdi olur ve ölü bedeninin sosyal hayattan uzaklaştırılma çabası kamusal bir soruna dönüşür. Ancak, kamusal bir uzlaşmazlık noktasına gelen ceset aslında Rosa'nın aidiyetsiz ve yalnız bedenine gönderme olarak okunabileceği gibi yaşarken olduğu gibi öldüğünde de bedeninin muhalif beden tanımlamasına uyduğu da söylenebilir. Ölmek sürecinin ölen tarafından bilinmemesi üzerine Rosa şunu düşünür: “Bilemezsin evet bilemezsin. Her şeyi bilmediğin gibi öldüğünü de. Onu başkaları, seni gömenler, senin için yas tutanlar bilir ve unutmaz” (91). Devamında ise kendini var etme sürecini şöyle anlatır: “Ben unutmam ama, Tante Rosa'nın öldüğünü bir ben unutmam. Onu o dehlizden ben soktum çünkü. O Rosa ki her dehlize sokulabilir. O Rosa ki istenirse yaşar ve ölür. O Rosa ki şu şartlarda da bu şartlarda da yaşar. O Rosa ki acıklı da gülünç de olabilir. O Rosa ki ne bir nokta ne de virgüldür. O Rosa ki başkası tarafından verilmiş bir ad, başkası tarafından çektirilmiş acılardır. O Rosa ki beceriksizliklerde ısrardır” (91).

Kristeva (2018: 31), modern edebiyatın açılımını Dostoyevski, Proust, Kafka gibi yazarlara atıflarla yaparak der ki: “*her türlü anlamın ve insanlığın, bir yangının alevleriyle tutuşup yanarak yok olup yitişi* ile tam da bu intihar anında Ötekisini ve nesnelere yitirmiş olduğundan vaat edilen toprakla ahenginin zirvesine erişen bir ben'in esrimesi arasında gidip gelir”. Kristeva'nın intihar ile ahenk bağlantısı hem Rosa için hem Köpekli Kadın karakteri için geçerli olmaktadır. Cromwell, Ireton ve Bradshaw'un festivalvârî bir kutlama içinde idam edilmesi sahnesinde bir çingenenin herkesin falına bakması ancak Köpekli Kadın'ın avucuna bakınca başını diğer yana çevirmesi üzerine “Tasalanmadım; bu çiçek bozuğu dünyada kendi kaderimi kendim çizebilirdim” (126) demesi Tante Rosa'nın da kendi kaderini çizmesiyle aynı özellikleri taşır. “Tante Rosa'nın yolculuğu” bölümünde yeni bir Rosa'dan bahsedilerek “karşısında yeni bir Rosa gördü, doğumun bittiğini anladı. Bu genç, bu giysileri eskimemiş, pabuçlarının topukları aşınmamış, bu yeni doğmuş, bu sayfaları karalanmamış, bu cilası dökülmemiş Rosa'yı doğurduğunu gördü sonunda” (96). Rosa'nın da Köpekli Kadın'ın da kendilerini öldürerek doğurdukları, edimleriyle var ettikleri, itaatkâr değil ancak muhalif bedenleriyle kimlik kazandıkları gözlenir.

## Sonuç

Bu çalışma, Sevgi Soysal ve Jeanette Winterson'ın eserlerinde Kristeva'nın iğrenç (*abject*) kavramının kadın karakterin bedensel ve bireysel var oluşunun tanımlaması olarak nasıl kullanıldığını ve Bahtin'in grotesk kavramının da biçim olarak uygulanarak hikâyelerin oluşma sürecini tartışır. Her iki yazın örneğine ve kadın bedenine yaklaşımlarına eleştirel bir bakışla, dışlanma ve abartılı bir iğrençleştirme aracılığı ile “aforoza” edilen canavarlaşan kadının nasıl kendi var oluşunu seçtiği, kendini tanımladığı ve ironik biçimde uyumsuzluk içinde kendi uyumunu yarattığı gözlenir. Çalışmada, Rosa'nın da Köpekli Kadın'ın da kendi cinsel ve/veya toplumsal kimliklerini, tercihleri doğrultusunda kendileri karar vererek oluşturdukları sonucuna varılır. Rosa, kırılan camı memesi ile kapattığı anda hem cinsel bir teşhir

olarak bedenini sergiler hem dışarıdan gelen saldırıyı kendi bedeniyle ötelemiş olur. Bu noktada da Kristeva'nın "‘ben' onların arzusunun göstergesi olan bu öğeyi istemem" açıklaması ile örtüşür özelliğindedir. Diğer yandan, Köpekli Kadın'ın yüzünde pireler gezecek şekilde mağaralar olması, bir fil kadar devasa olması, cinsel birlikteliği hissedemeyecek kadar kocaman bir bedene sahip olması yine Kristeva'nın "kendimden tiksiniyorum" süreci ile tanımlanabilir. Aynı zamanda Bahtin'in bahsettiği toplumdaki çürümüşlüğü "şişirilmiş imgede" gösterilme durumu da iki ana karakter aracılığıyla verilir. Diğerlerinden yabancılaşan, toplumdan dışlanan, "afroz edilen", canavarlaştırılan kadın, yok sayılmadan var olmaya geçişe kendisi karar vermektedir. Bu aşamada da geleneksel tanımlamalara karşı çıkma sürecini bunları yıkarak, onlarla oynayarak, abartarak, absürtleştirerek, kendi de ucubeleşerek ve canavarlaşarak, gerçekleştirir. Sonuçta da, toplumun ötekileştirdiği ve dışladığı iki karakter olan Rosa ve Köpekli Kadın'ın, dışlanmışlıktan çıkararak dışlayan olmayı seçtikleri ve bunu alaycı ve oyunbaz şekilde yaptıkları görülür. Her iki eserde de alaycı tonun yarattığı keskin bir eleştiri niteliğinde tekilliğe muğlak bir çoğulculukla yanıt verilmektedir.

## Notlar

- 1 Çalışma boyunca Türkçeye çevrilmemiş eserlerden yapılan alıntıların çevirileri aksi belirtilmedikçe tarafıma aittir.

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

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

**Contribution rates of authors to the article:** The authors in this article contributed to the 100% level of preparation of the study, data collection, and interpretation of the results and writing of the article.

**Yazarların makaleye katkı oranları:** Bu makaledeki yazarlar %100 düzeyinde çalışmanın hazırlanması, veri toplanması, sonuçların yorumlanması ve makalenin yazılması aşamalarına katkı sağlamıştır.

**Ethics committee approval:** The present study does not require any ethics committee approval.

**Etik komite onayı:** Çalışmada etik kurul iznine gerek yoktur.

**Financial support:** The study received no financial support from any institution or project.

**Finansal destek:** Çalışmada finansal destek alınmamıştır.

**Conflict of Interest:** The author declares no conflict of interest.

**Çıkar çatışması:** Çalışmada potansiyel çıkar çatışması bulunmamaktadır.

## Kaynakça

- Altun, S.S. (2022). Sevgi Soysal yapıtlarında kadınlık durumları. *Dil ve Edebiyat Araştırmaları (DEA)*, 25, 463-499.
- Bahtin, M. (2001). *Karnavaldan romana: Edebiyat teorisinden dil felsefesine seçme yazılar* (C. Soydemir. Çev.) Ayrıntı.
- Bahtin, M. (2005). *Rabelais ve dünyası* (Ç. Özbek. Çev.) Ayrıntı.
- Butler, J. (2014). *Cinsiyet belası: Feminizm ve kimliğin altüst edilmesi* (B. Ertür. Çev.) Metis.
- Creed, B. (1993). *The monstrous feminine: Film, feminism, psychoanalysis*. Routledge.
- Çevirme, E.A. (2011). Sevgi Soysal'dan sıradışı bir kadın portresi: Tante Rosa. *Roman Kahramanları*, 6, 47-54.
- Elias, N. (2001). *The loneliness of dying* (E. Jephcott. Çev.) Continuum.
- Ergülen, H. (2021). Sevgi Duygu. *Papirüs: Sevgi Soysal...Tante Rosa...Bir yalnızlık senfonisi*. 34, 5-8.
- Erkan, M. (2010). Jeanette Winterson: *Vişnenin cinsiyeti* 'Bir postmodern gerçeklik yitimi anlatısı'. *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 14(2), 1-10.
- Foucault, M. (2019). *Hapishanenin doğuşu: Gözetim altında tutmak ve cezalandırmak* (M. A. Kılıçbay. Çev.) İmge.
- Grosz, E. (2020). *Uçucu bedenler: Bedensel bir feminizme doğru* (K. Güler. Çev.) NotaBene.
- Işık, E. (1998). *Beden ve toplum kuramı: Öznenin sosyolojisinden bedenin sosyolojisine*. Bağlam.
- Kintzele, P. (2010). Gender in Winterson's *sexing the cherry*. *CLCWeb: Comparative Literature and Culture* 12(3), 1-11. <https://doi.org/10.7771/1481-4374.1544>.
- Kristeva, J. (2018). *Korkunun güçleri: İğrençlik üzerine deneme* (N. Tural. Çev.) Ayrıntı.
- Madran, C.Y. (2012). *Modern İngiliz romanında Mikhail Bakhtin*. Gündoğan.
- Oruç, O. (2020). Tante Rosa: İsyandan varoluşa bir kadının hikâyesi. *RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*. 183-190.
- Sennett, R. (2014). *Ten ve taş: Batı uygarlığında beden ve şehir* (T. Birkan. Çev.) Metis.
- Somuncuoğlu, G. (2002). *Sevgi Soysal'ın yapıtlarında kadın kimliği* (Tutkulu perçem, Tante Rosa, Yürümek [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi] Bilkent Üniversitesi.
- Soysal, S. (2018). *Tante Rosa*. İletişim.
- Şensoy, A. ve Ayan, M. (2022). An ecocentric reconsideration of Bakhtin's grotesque realism in *sexing the cherry*. *Turkish Academic Research Review*, 7(3), 861-888. doi: 10.30622/tarr.1118701.
- Turner, B. S. (2008). *The body and society: Explorations in social theory*. Third Edition. Sage.
- Winterson, J. (2014). *Vişnenin cinsiyeti* (P. Kür. Çev.) Sel.



Bu eser Creative Commons Atıf 4.0 Uluslararası Lisansı ile lisanslanmıştır.

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



*folklor/edebiyat - folklore&literature*, 2023; 29(1)-115. Sayı/Issue -Yaz/Summer  
DOI: 10.22559/folklor.2396

*Araştırma makalesi/Research article*

# Speculative Fiction and Pattern Recognition: Narrative Models for a Retrained Intuition

Spekülatif Kurmaca ve Örüntü Tanıma:  
Sezgiyi Eğitmenin Anlatısal Modelleri

**Berkay Üstün\***

## Abstract

The notion of pattern recognition emerged in the late 1950s as an extension of advances in cybernetics and information theory. From the start, authors of science fiction and speculative fiction narratives made their own explorations of the concept, taking it to fields and extremes not predicted by the state of development of pattern recognition technologies. I argue that a pair of these narratives provide opportunities to observe the development of a public understanding of, and imaginaries deriving from, a vision of perception geared toward patterns, arrangements, and configurations that involve historical change. More specifically, these narratives stage questions of historical meaning and intuitive grasp of patterns

Geliş Tarihi (Received): 3.12.2022 - Kabul Tarihi (Accepted):26-06-2023

\* Dr. Öğr. Üyesi. Fenerbahçe Üniversitesi İngiliz dili ve Edebiyatı Bölümü/ Fenerbahçe University English Language and Literature Department. berkay.ustun@fbu.edu.tr. ORCID 0000-0003-4718-505X.

Özel not: Bu makaleye hakemlik yaptıktan sonraki zamanlarda vefat eden Prof. Dr. V. Doğan Günay'ı saygıyla anıyoruz. (folklor/edebiyat dergisi / Special note: After reviewing this article we commemorate with respect Prof. Dr. V. Doğan Günay (editor).

of consumer behavior by modifying the notion they borrow from computational research through the intermediary of media theory. A second goal of the article is to examine literary history by taking the relevant works of Brunner and Gibson as favorable cases for observing the beginnings and transformations of the reception of pattern recognition concept by speculative fiction. The common reference they make to historical concretion serves as a constant across their differences here. Both fictions seem to stage the possibilities of pattern literacy as a human capacity that includes but is not reducible to one of its most famous and problematic avatars, which is that of a sense of conspiracy, belief gone awry, and/or paranoia (which, according to Fredric Jameson, is the “poor person’s cognitive mapping”). Methodologically relying on a combination of media theory and close readings, the goal here is to ascertain whether such fictions constitute viable cases for a “pattern recognition from below”, as distinct from a data-intensive pursuit. In this sense, this study neither constitutes an intellectual history of pattern recognition that reduces the object of its study to mere accouterments of context nor simply a close reading of each of the texts on their own terms. It is a comparative exercise that aims to gain surplus of historical and textual intelligibility through the juxtaposition of its chronologically distant narratives. From different angles, the two close readings treat the same core problem of the possibility to retain an affirmative approach to the historical-morphological possibilities inherent in pattern recognition and not consign it to an “ideology” of the information society.

Keywords: *Concrete, abstract, pattern recognition, abductive inference, intuition*

## Öz

Örüntü tanıma kavramı 1950lerin sonunda sibernetik ve enformasyon kuramlarındaki gelişmeler sayesinde hayatımıza girdi. En başından beri bilimkurgu ve spekülâtif kurmaca yazarları teknolojiyi hayal gücüyle yoğurup yaratıcı yönlerde geliştirerek kavrama kendi yaklaşımlarını getirdiler. Bu makalede ürettikleri anlatılardan ikisinin popülerleştirilmiş teknoloji hikayeleri değil kavramsal anlamda daha genel ve tarihselliği mesele edinen bir örüntü vizyonuna yönelik araştırmalar ve katkılar oluşturduğunu gösteriyorum. Daha somut düzlemde, bilgi işlem alanından ödünç aldıkları kavramı tarihsel anlam ve toplumsala dönük sezgisel bir kavrayışı ifade etmek için kullandıklarını, bunu da medya teorisi üzerinden yaptıklarını örnekliyorum. Makalenin ikincil planda bir dayanağı da kavramsaldan çok tarihsel: John Brunner ve William Gibson’ın yapıtlarını örüntü tanıma paradigmasının bilimkurgu/spekülâtif kurmaca tarafından alımlanmasının başlangıcını ve gelişmesini tarihsel olarak da gözlemlemeye imkan veren iki yapıt olarak sunuyorum. Aralarındaki devamlılık toplumsal somutluk ve onu kavrayan düşüncenin biçimine yaptıkları ortak gönderme tarafından belirleniyor. Metodolojik olarak medya kuramı ve yakın okumanın bir birleşiminden yararlanarak burada amaçladığım bu anlatıların veri ekonomisi dışında yani “tabandan” yola çıkan bir örüntü tanımının ikna edici örnekleri olarak görülüp görülemeyeceğini sorgulamak. Bu anlamda bu çalışma ne odağındaki yapıtları bağlamlarına tabi düşünce tarihi olayları olarak ele almak ne de onlara basit ve geleneksel bir yakın okumanın yapacağı gibi yalnızca ken-



di sordukları sorular üzerinden yaklaşmayı amaçlıyor. Dayandığı karşılaştırma stratejisi, iki anlatıyı yan yana ve bir arada değerlendirmenin getirdiği anlamsal artıdeğeri hem metinsel hem de kavramsal otonomisi içinde benimsiyor. Sonuç olarak, buradaki yakın okumaların yolları farklı açılardan aynı temel probleme dönüşüyor: örüntü tanımının bilişim toplumuna özgü bir ideolojiden ibaret mi, yoksa tarihsel-morfolojiye dair yeni imkanlar yaratabilecek şekilde konumlandırılabilir olup olmadığı sorusu.

**Anahtar sözcükler:** somutluk-soyutluk, örüntü tanıma, geriçikarımsal akıl yürütme, sezgi

In this article I argue that a pair of fictions which lie along a loosely defined continuum of sci-fi narratives, and consisting of John Brunner's *Stand on Zanzibar* and William Gibson's *Pattern Recognition* can be taken to contribute to the philosophically charged problem of the relation between formal abstraction and historical concretion, with additional implications for the aesthetic problem of "cognitive mapping" as proposed by Fredric Jameson.<sup>1</sup> My approach to these questions and their presence in the speculative narratives is largely mediated by the shared way in which a question of "pattern recognition" as a human capacity regularly emerges as a focus of reflection and imagination in these works. Across a radical diversity of imagined worlds and terrains, from scenarios of a divided world under corporate stranglehold, as well as glimpses into enhanced medical technologies, the fictions seem to stage the possibilities of pattern literacy as a human capacity that includes but is not reducible to one of its most famous and problematic avatars, which is that of a sense of conspiracy, belief gone awry, and/or paranoia (which, according to Jameson, is the "poor person's cognitive mapping"). Fundamentally, at stake are fictional variations on a non-linear semiotic practice of abstraction along the lines of an unavowed cognitive mapping that departs from concrete situations, and attempts to retain critical purchase on the same.<sup>2</sup> Along the way this practice negotiates the tensions between a largely "episodic" and intuitively manifesting skill and its communicable or *common* historical nature.

In its pairing of the narratives mentioned, my article therefore aims to piece together a portrait of the pattern recognizer as a *navigator* of multiplicities: aesthetic, cultural, social, and economy-political. My approach is largely affirmative of the extreme imaginaries prompted by this skill involving at once language, perception, and conceptuality, operating on a level anterior to their rigid demarcation: I think it is possible to find a historically attuned "phenomenology" of concretion in pattern-recognition. To this extent, my material points to different uses for pattern recognition than the ones critics like Hito Steyerl singled out, referring to "informational biopolitics" and the heightened asymmetry between the algorithmic and the human user (Steyerl, 2016).

At the same time, patterns in narrative make it possible to raise questions about the nature of the formal relations which attend the emergence of pattern-recognition as a driver of narrative development, questions pertaining to the (in)dispensability of narrative, and possible alternatives or symbioses for narrative form. These questions have so far found illuminating treatments in the work of Manovich, who establishes a contrast between “narrative and database” (Manovich, 1999) and Hayles, who advocated for a “symbiosis” (Hayles, 2007). Here, I approach this debate mainly through various junctures in Brunner’s and Gibson’s novels.

Abduction and the spy who discriminated patterns (*Stand On Zanzibar*)

“SF must go where the speculation is fiercest, or die” (Brunner)

In British New Wave SF author John Brunner’s 1968 novel and generally underrated masterpiece *Stand on Zanzibar*, the analysis and recognition of complex patterns of information, and skills of situation-literacy both macro and micro, are distributed between two contrasting characters, one human (Donald Hogan) and the other a super-computer portentously called Shalmaneser. In the self-consciously nonlinear tapestry of the novel, which Brunner partly credits to the influence of media theorists Harold Innis and Marshall McLuhan, these two characters command two different but strongly interrelated subplots, outlined as they are against the novel’s world building with its keen attention to geopolitical and economic context. As it were, the diffusely imaginative cognitive mapping of the novel around these two contexts— driven by the novel’s central diagnosis that “no individual has the whole picture or even enjoy enough of it to make trustworthy judgments” (Brunner, 2003, p. 265)— are specified and concentrated in these two characters, who embody two different styles of pattern recognition between them: The computer acting as a personified data crunching god directing the affairs and decisions of a multinational conglomerate, and the human as a cold and outwardly undriven dilettante who moonlights as a transdisciplinary information “synthetist” at government employ, a type which would later reach fame with the Robert Redford character in *Three Days of Condor*.

If we leave aside the computer for now, whose manner of work is predictable enough, we can nominate Donald as an early native or “intuitionist” of information and pattern, who foreshadows future avatars of pattern seeking, such as William Gibson’s Cayce in *Pattern Recognition*. Characteristically, Donald’s skill is doubled between the singular, procedural and mysterious on the one hand and the iterable and communicable. Simultaneously, his talent oscillates between pattern recognition as information and one as meaning or orientation in significations (Hayles 2007). This dual literacy endows him with a special ability, if not the resolution of the problems about cognitive mapping posed in the novel. On the one hand what makes him tick is common knowledge, or he is a synthesist and diviner in the medium of common knowledge. His activity with patterns smacks of the computer as it is treated by Brunner; and his narrative subplot is clearly implicated with that of Shalmaneser the computer, as an invocation he makes to this new god easily bears out:

“Shalmeneser, master of infinite knowledge, lead me through the valley of the shadow of death” (Brunner, 2003: 335).

How does Brunner represent the capacity of his character? He writes, “his computer active subconscious had been stirring information into new patterns” (Brunner, 2003: 149). In one capacity he seems to be nothing more than a lateralist of a sort that gained a high profile recently, moving between different data sets to bring out hidden correlations. Brunner shows this aspect of his character in action: Donald keeps notebooks with “search patterns” to spot hidden associations between seemingly unrelated bodies of data, a little like the real world Don Swanson, the information scientist, who is famous for using big data in spotting a hidden medical correlation-between magnesium deficiency and migraine headaches- consequential for treatment, to the surprise of the medical profession (see Hayles, 2007). There is in fact a clear investment in the database mode in the line of narrative concerned with Donald. He makes summaries and memos on specialist subjects to take flight toward larger abstractions: “susceptibility to the carcinogenic effect of commercial grade carbon tetra..” (Brunner, 2003: 385). He makes correlations, “making cross references from one enclosed corner of research to another” (Brunner, 2003: 49), and there is a table in the book to show us the nonlinear form Donald’s pattern seeking takes.

Moreover, there is an aspect of training and a twist of the pedagogical in the narrative that presents Donald, providing an early example of what Laurent Berlant calls a “retraining of intuition” as a response to a crisis in the status of the present (Berlant, 2008: 846). Donald, we learn, gets drawn to the organization of information patterns because of a desire to educate himself. Ironically, the job of the synthesist which gives him this opportunity, ends up inspiring apathy or a fizzling of intensity. Nevertheless, his talent has an identifiable component that must have been learned deliberately: “accustomed to accepting information dispassionately, organising it like pieces in a puzzle until new patterns emerged (...) he relied on his long training to sift and absorb the salient points” (Brunner, 2003: 477). This is important for my purposes, because it highlights something *developmental* to the various degrees and intensities of pattern-seeking, and the analogy between developmental expansions of latitude of cognitive normality and clinical ones strongly informs this study.

Despite some methodical training, there is a remainder of Donald’s talent that is less transparent, and less easily accounted for by communicable and teachable skills of data mining. In a sense, we could call this aspect a procedural or concrete one, insofar as it implies an inability to express the principle for the way he works. Brunner gives indications of this in others’ perception of him: Impressed by Donald’s lateral thinking, his friend talks about a “latent psi faculty” (Brunner, 2003: 90). And certainly the way Brunner assigns Donald’s skill to his subconscious also supports this intimation of the opaque. Thus, it seems, regardless of the territorialization of his skill as a synthesist in government employ, Donald manifests a more unruly intensity in the contemplation of patterns, which very likely accounts for his original desire to educate himself through-pattern seeking in the first place: “there was one talent Donald Hogan did possess which the majority of people didn’t: the gift of making the right guesses. Some mechanism at the back of his mind seemed ceaselessly to be shifting

around factors from the surrounding world, hunting for patterns in them, and when such a pattern arose, a silent bell would ring inside his skull” (Brunner, 2003: 49).

This interpretation of his talent in pattern recognition as one that is not entirely transparent is also supported by Donald in an episode from the novel, where with some consternation, he comes to realize that the singularity of his talent is already filed, classified and explained in accordance with principles with no reference to the intensity of the way he experiences it. It is from the contrast between the treatment of his talent as a commonplace thing, and his own sense of it, that we get this impression: “(...) ‘I see your special aptitude is pattiducking, so you have a marginal chance of being right more often than other people’ ‘My special aptitude is what-- sir?’ ‘Pattiducking! Pattern generation by deductive and inductive reasoning!’” (Brunner, 2003: 265). Thus, the military officials which recruit him have an already established and casual name for his talent, regardless of the way “he had always cherished the talent as something particularly his own”.

We can certainly ask if this characterization is accurate without resentment on behalf of the pristine opacity of the intuitive. Donald’s talent in pattern generation has a logical valence, no doubt about that, but whether it is encapsulated in deductive and inductive reasoning is debatable. Rather, one is tempted to think that pattern recognition here more closely follows an abductive pattern if abduction is taken in the sense Charles S. Peirce gave it: “The abductive suggestion comes to us like a flash. It is an act of insight, although of extremely fallible insight. It is true that the different elements of the hypothesis were in our minds before; but it is the idea of putting together what we had never before dreamed of putting together which flashes the new suggestion before our contemplation” (Peirce, 1996). “Stirring information into new patterns” in which Donald specializes especially confirms this impression. For Peirce, abduction is a generative logical operation, which brings together perception and insight into the semiotic domain of intelligible abstractions, whereby “inference shades into perceptual judgment”; the larger significance is that the logical makes inroads into and find openings in perceptual pattern, and vice versa.<sup>3</sup> At his best Donald’s is a talent for organization with an edge over mere givenness of information, and presumably a bit different in his fallibility than Shalmeneser who, in a climactic episode of the novel, turns out to be quite incapable of transforming its core assumptions once it gets going.

Even if one does not deny the computer an expansive potential of abduction that can lead its own assumptions into revision, as Luciana Parisi and Antonia Majaca propose, abduction, be it in computers or in humans, and even more so in the interplays of learning between them, points to a different procedure than deductive and inductive reasoning: “An alien beginning of the new subject calls for abduction, and for the generation of new hypotheses of instrumentality, one that acknowledges the history of techne whereby the machine has been able to elaborate strategies of autonomy from and through its own use” (Parisi and Majaca, 2016). Thus, thanks to his novel’s divergent but linked treatments of machine intelligence and human pattern recognition, as well as his explicit attempt to situate this relation in terms of logical valence, Brunner can be credited with a sense of pattern recognition as an abductive activity, one with rich implications for a technologically intense milieu.

The synthesist is the would-be abductor, and this is likely the reason why the story arc of Donald becoming something else—a killer controlled by, rather than controlling his recently acquired combat skills and readiness for physical engagement— which supersedes and effectively annihilates Donald the pattern seeker, is also the poignant story of value lost. In narrative terms, the basic disorientation and exacerbated heteronomy involved in a world riven by a massive new world war, civil unrest, and unchallenged corporate interest creates pressures of control and crises of self-steering which in turn play up the efficacies of pattern recognition, and justify it narratively. It is not in the least a coincidence that characters like Donald yearn for a measure of control in the narrative economy of this work, and the book raises the question of the mastery of situations from a certain pragmatic vantage point. In the extension of this proper theme of mastery, Brunner also takes a tack that may seem at odds with a strict adherence to the computational in his brief foray into I-Ching, and it is felt there is clearly something of the “nonmodern” in his proclivities, in the sense that he believes in the co-belonging of ancient human techniques of signification/divination and modern technological procedures of pattern recognition: turtle shells and cognitive mapping.<sup>4</sup>

#### Cartographic pathologies (*Pattern recognition*)

A variant of the case of Brunner’s engagement with cognitive mapping, in which fiction in its own right offers rich insight on methods, stakes and possibilities of historical comprehension or concretion, is involved in the work of William Gibson, perhaps to an even greater extent, with accompanying meta-level formulations on what in narrative may respond to a configuration of historical events, or serve as a reprise or offshoot for them. Thus a certain continuity in a (narrative) attention to narrative, and what may possibly supersede it in its narrower forms:

History in the older sense was narrative, stories we told ourselves about where we’d come from and what it had been like, and those narratives were revised by each generation, and indeed always had been...History was plastic, was a matter of interpretation. The digital had not so much changed that as made it too obvious to ignore. History was stored data, subject to manipulation and interpretation. (Gibson, 2013b)

Yet for the very reason of an acute and prescient sense of the growing influence of data and computational modes of analysis on contemporary life, Gibson’s work also stages capacities and types of pattern-seeking not exhaustible by information.

The question of historicity is a constant in Gibson’s work, and modes of presence to a sense of history other than detached knowledge always preoccupy him—be it in the form of the sense of an otherness of one’s own time; a contemporaneity of the past in survivals of unrealized technical possibilities characteristic of cyberpunk; and a resurgent untimeliness, or the thought of a virtual as yet unactualized—and work inside both the series of novels where pattern recognition is an as yet implicit notion and those where it is explicit (the “Blue Ant” novels of the 2000’s). A look at the prehistory of the Blue Ant novels indicates the budding of the idea of pattern recognition in the guise of a mysterious form of data literacy specializing in the detection of the anomalous and the critical: “nodal apprehension”. This

form of pattern recognition is an ability that partly depends on experimental clinical trials undergone by the character Laney, and appears in full form in the novel which immediately precedes *Pattern Recognition* in Gibson's career, namely, *All Tomorrow's Parties*: "The history Laney discovered, through the quirk in his vision induced by having repeatedly dosed with 5-SB, was something very different. It was that *shape* comprised of every narrative, every version; it was that shape that only he (as far as he knew) could see" (Gibson, 2013a). Nodal apprehension in fact seems to specialize in a type of shape detection, "the shapes from which history emerges". After Brunner's Donald, we have yet another strong association between the perceptual and formal category of shape on the one hand and historicity on the other. A more specific characterization of shape as a question of concretion is given in Gibson's reference to the "ability to apprehend nodal points, those emergent systems of history", implying a vision trained to detect critical or singular points serving as bottlenecks for larger multiplicities.

Thus perhaps it is not surprising that *Pattern Recognition* takes the question of this speculative ability into much more specific zones like the question of commodification and the strategies employed by the multinational corporations cashing in on novelties which find their source in the affects of the "multitude". Gibson generates a series of images, alternatives or reflections on pattern recognition, in effect creating a pattern out of various disparate forms of pattern recognition: explored in the novel is not only a political economy of perception, but also pathologies and traumas, as well as certain impasses related to the concept.

Against a background often closely proximate with the time of writing (much less characteristically cyberpunk than his other work), Gibson also gives a more subtle form to the capacity of pattern-recognition, and transforms the dramatically molar, crisis- centered "nodal apprehension" of his previous novel into an affectively couched form of detection at home with the everyday and the undramatic. Here the pattern recognition and the forms of concretion on which it has a purchase seem to find their basis in the selective exposure and receptivities of the "coolhunter" Cayce Pollard, who is not so much the subject of an experimental treatment as of her own pathologically acute sense of form and brand semiotics. In Cayce, Gibson makes pathology cartographic and vice versa.

Cayce is a freelance consultant in fashion design who detects new fashion trends in the street, and "points a commodifier" at it. Her ability resides in an aesthetic or intuitive recognition of pattern, without being able to explain the principle of her sensitivity and codify it. In Lauren Berlant's apt formulation, she is "the empress of the amygdala" (Berlant, 2008). Gibson talks about Cayce's "peculiar, visceral, but still somewhat undefined sensitivities" and "the opaque standards of her inner radar". Thus hers is an uncodifiable and procedural ability for what is strictly codified, semiotic, and out in public, which partly explains the contradictory political energies and implications of her talent, wedged as it is in a high pressure zone between the singular and the social, the intuitive and the iterable, and finally novelty and its systemic recuperation.



What Berlant calls the work of “retraining the intuition” involved in this novel therefore rests on a signal ambiguity, and Gibson has a well-articulated sense of pattern recognition as “both a gift and a trap” (Gibson, 2013b). The novel determines the conditions of insufficiency as well as the complicity of pattern recognition on a few different accounts, allowing Gibson to make major statements on pattern recognition as an impasse. On the one hand, there are contemporary factors like the symbiosis between commodification and pattern, and the novelty-defusing uses of pattern recognition. On the other, there is “faulty pattern recognition”, otherwise known as delusional paranoia (cognitive mapping gone haywire), intimating the symptomatic nature of pattern recognition.

One of the earliest and most explicit takes on pattern recognition in the novel is by the advertiser and entrepreneur Hubertus Bigend, who represents the cynical extreme for the attitudes to the concept. In an important exchange between Cayce and Bigend, the latter argues how the accelerated technological and economic changes in the early 21<sup>st</sup> century effectively shrinks the window of the present, limiting in turn the possible purchase of historical consciousness and the possibilities of concretion. In this sense, Bigend is the voice who continues the line of inquiry the previous novel opens with history as “subject to manipulation”: “For us, of course, things can change abruptly, so violently, so profoundly, that futures like our grandparents’ have insufficient now to stand on. We have no future because our present is too volatile [...] We have only risk management. The spinning of the given moment’s scenarios. Pattern recognition” (Gibson, 2013b). Bigend’s vision of history and the sense of pattern that emerges from it offer no possibility of redeeming abduction, and instead identify pattern recognition with neutralization of change. In a world where everything is contingent, nothing ultimately is. This is *recognition* with a vengeance, or at the expense of pattern, since it means no relation to pattern essentially goes beyond the already preexistent parts and predetermined scenarios to donate something new to becoming.

The cynical take is important because it corresponds to an interpretation which finds actualization in the predatory actions and capital acquisitions it makes possible. A certain narrative authority resides in Bigend, who is a central figure in the other two novels of the trilogy, and is the one character who invariably keeps setting the “events” of Blue Ant novels in motion. Cayce with her undefined sensitivities to pattern is employed by Bigend because of the latter’s own sense of the possible commercial uses of her talent: “You know in your limbic brain. The seat of instinct....When I founded Blue Ant that was my core tenet, that all truly viable advertising addresses that older, deeper mind, beyond language and logic. I hire talent on the basis of an ability to recognize that, whether consciously or not. It works” (Gibson, 2013b).

Thus the surrounding framework in which pattern recognition acts in the novel stacks the cards against an employment of the capacity at once creative and critical, by identifying it with a species characteristic at its most inescapable, generic, and finally, exploitable. It is certainly hard to deny the emphasis on cooptability and recuperation insofar as even Cayce describes her talent in ways remarkably attuned to its more necessitarian, complicit, and



species-oriented aspects: “No customers, no cool. It’s about a group behavior pattern around a particular class of object. What I do is pattern recognition. I try to recognize a pattern before anyone else does. ..I point a commodifier at it” (Gibson 2013b). Gibson’s novel therefore accumulates instances of fetish products, leisurely describing objects with heavy cathexis like Cayce’s Buzz Rickson jacket, along with their routes of distribution. However, for the very same reason, fetishism is transformed in a manoeuvre which injects it with a qualitatively different visibility, serving in effect to put a cognitive mapping “tracker” on myriad sorts of new consumer objects, making their circulation serve an intelligibility that is not necessarily the cynical or neutralizing type of pattern recognition. Thus, it remains debatable whether the possibility of pattern-recognition as a potential capacity of critique is ruled out completely, insofar as the tame pattern-recognition preserves links with Gibson’s wilder “nodal apprehension” with its more precipitate and agential brand of detection geared to crises.

In support of this hypothesis is an episode in the novel where Cayce is proved to be much less politically indifferent than to neatly fit a type of neutralizing recognition. Her sense of social semiotics and affective responses are not necessarily neatly aligned with the interests of capital, for instance:

if there’s anything about England that Cayce finds fundamentally disturbing, it is how class works [...] there’s a certain way they can have, on first meeting, of sniffing one another’s caste out, that gives her the willies. Katherine her therapist, had suggested that it might be because it was such a highly codified behavior, as were all other areas of human activity around which Cayce suffered such remarkable sensitivity. And it is highly codified; they look at one another’s shoes first... (Gibson 2013b)

It is thus perhaps not an accident that Cayce ultimately evolves in a direction diverging from-in ambivalent parallel however-- Bigend’s agendas of capitalizing on “cool”, which independence allows her to untangle the mystery of the footages driving the events of the narrative. At least while Bigend seems mainly interested in creating new forms of marketing that would serve to recoup novelty and extend the present of smooth market transactions and enterprise, Cayce’s self-understanding incorporates a reference to more problematic ideas like “soul” or “soul delay”--“soul delay plays tricks with subjective time, expanding or telescoping it seemingly at random”-- which allow for different and presumably more unruly modes of temporality, leaving some elbow room for effects of untimeliness and nonconformity, to the side of a present always “too volatile,” only to foreclose real change.

Before engaging the question of the footages, it is necessary to highlight one final ambiguity or possible impasse for pattern-recognition as an access to historical concretion. One may define this aspect as a crisis of belief in a sense that is not necessarily religious, but as a crisis of our relation to the world, in the sense Gilles Deleuze used in his discussion of cinema (Deleuze, 1989). In fact, the crisis at stake is one that is a natural offshoot of an exacerbated social overdetermination. As in a formulation of Don DeLillo’s *Underworld*, germane to this aspect of the discussion, overdetermination and systemic complexity necessarily involve opacity, which in turn makes the role of belief more salient: “systemed

under, ready to believe anything” (Delillo, 1997). Illusions of pattern, and its correlates in exacerbated believing is a function or symptom of a semiotic and informational overload attending ever overhanging systemic relations; belief means one is under illusions with a certain positivity of their own, which are not strictly speaking errors.

Therefore Gibson to some extent reestablishes the centrality of plots of conspiracy that closely accompany the early formulations of cognitive mapping in Fredric Jameson’s work. This question finds expression in a notion whose formulation Gibson inserts all the way into the intuitionist Cayce’s family history: apophenia, or “the spontaneous perception of connections and meaningfulness in unrelated things”. In the novel, Gibson represents this delirium of pattern-recognition in the instance of Cayce’s mother, and her obsession with detecting messages from beyond the grave in random bits of media or “Electronic Voice Phenomena”. As objectively unverifiable personal impression of pattern, EVP naturally also brings up the question of accuracy and truth, prompting Cayce to think that there might be “faulty pattern-recognitions”. Interestingly it is Cayce’s father -- an intelligence agent-- who refers to the notion by its name, not without a sober view to the potential real world efficacy or vigilance-enhancing aspects of this hypertrophy of meaning: “Like someone who’d learned how best to cope with chronic illness, he never allowed himself to think of his paranoia as an aspect of self. It was there, constantly and intimately, and he relied on it professionally, but he wouldn’t allow it to spread, become jungle. He cultivated it on its special plot, and checked it daily for news it might bring: hunches, lateralisms, frank anomalies” (Gibson, 2013b).

Even beyond its uses for the gathering of intelligence, apophenia is a significant point of reference as the question it raises is something like a “felicity condition” for pattern-recognition; put simply, it emphasizes pattern as a problem of difference. Ironically, the accumulation of perceptions of “rhyming events” cannot but threaten an effacement of difference, and pattern-recognition can only be felicitous as the accession to a sense of intrinsic difference of the historical present. In fact, apophenia at its worst implies a compulsion, or a state of *not being able to help* seeing patterns; the “spontaneity” it involves has not a little of acquiescence and a path of least resistance. Here then the part of belief in pattern recognition should not be dismissed-- because belief involves a relation to the world-- but rendered open to being informed by a measure of difference. It is not belief that makes for a “faulty pattern-recognition” but an effacement of the possibility of difference, in a specious system that actually excludes the world in its drive toward completion (Cf. Apter, 2006).

In a sense, both with apophenia as a crisis of belief and the preexistence of statistical possibilities, Gibson’s novel raises the possibility that pattern recognition is something merely symptomatic for a context of overdetermination and accelerated change. Both versions represent impasses for pattern recognition as a possible access to real concretion and a sense for the difference of the present. This makes it necessary to ask what may go beyond these in the novel and what the predominant role given to aesthetics at large may mean.

The passages focusing on a series of anonymous footages released on the web, and the online communities and heated discussions that concentrate around them not only provide the main plot arc of the novel, but also certainly one of the most fascinating aspects of it in its own right. While contentwise the footages are perhaps not that impressive (a man and a woman kissing in an unidentifiable place and time; someone walking in a subway tunnel; dusk light and urban roofs), in terms of their serial presentation, spontaneous circulation, and finally the overall affective impact of underground distribution and expectation, they build up a fervent group of followers whose experience is like an addicted hang-up on and communal gathering around the next appearance. What is more, the seriality and the seeming absence of a proper plot context for these bits of singularity offer an opportunity of reflection on plots, narratives and their suspension, through the debates generated in the online forums for the footages; a reflection that stages a meeting between (extra)narrativity and questions of concretion and historical present becomes possible, and the question whether “the apparently careful lack of period markers might suggest some attitude, on the maker’s part to time and history” is among the first references to the footages in the novel (Gibson, 2013b).

In addition to her coolhunter skills, Cayce is one of the “footageheads” exchanging theories about the videos online, and this conjunction has very little that is coincidental about it, not least because she is employed by Bigend to unravel the mystery of the footages with a view to using their viral dissemination as a new mode of marketing. However, as if to refuse from the start the marginality of aesthetics to the problems of historicity and historical sense inherent in pattern-recognition, the online debates in the novel about the footages themselves take the form of an extended argument about the possibility that formal categories like episodism and narrative closure might simultaneously indicate different attitudes to history. Gibson’s intuitionist Cayce, for instance, belongs to a group loosely identified as “Progressives”, who do not expect to find the footages belonging to an overall narrative organization or closure: “Parkaboy is a de facto spokesperson for the Progressives, those who assume that the footage consists of fragments of a work in progress, something unfinished and still being generated by its maker. The Completists, on the other hand, a relative but articulate minority, are convinced that the footage is comprised of snippets of a finished work, one whose maker chooses to expose it piecemeal and in nonconsequential order” (Gibson, 2013b). When combined with Cayce’s sense of the retrospective action of history which creates alternative relevances against the self-importance of historical actors, the progressive reading of the footages can be taken to reject any teleological orientation, not without implications for the status of the present. The absence of deference toward the measure of narrative coherence inherent in the “progressive” attitude may mean the present is not necessarily an indefinite stall that awaits the rupture of an event, but has a different status.

To elaborate, we need to skip forward to the moment of disclosure of the artist behind the footages. In discovering the artist and demystifying the nature of the videos for herself, Cayce also resolves the debate between the two schools in the progressives’ favor, since Nora, the footage artist, we learn, is not guided by any ostensible narrative motive. Here is a case which

plays up the clinical significance of pattern faculty, insofar as she starts making the videos after a catastrophic change—survival after a bomb attack. If Nora as the artist is the origin of all the pattern- and coherence-seeking that becomes possible thanks to her footages, making videos that *induce* seeking for an open community of footageheads without being the object of that seeking, it makes a difference to know that she is disabled, and struggles with aphasia. Thus Gibson delegates synthesis and orientation to Cayce, in the medium of what Nora the post-catastrophic artist creates, splitting what could otherwise be a unitary role. As Nora’s sister explains in the novel, after her injury, “she could not talk at first. When she did talk, it was only to me, and in a language that had been ours in childhood” and Gibson dramatically likens the expressive locus to a wound: “it’s the wound speaking wordlessly in the dark” (Gibson, 2013b). Thus what induces pattern seeking and gives rise to all the tension between narrative and nonnarrative form are the post-catastrophic adjustments of a very singular artist who reduces her earlier longer films to single frames, “saturating” everything, in a phrase Virginia Woolf used once. In formal terms, what induces pattern seeking is a unique blend of poverty and saturation which offers a different sense of time than capital’s recycling of new things for the same purposes.

Despite lacking narrative coherence, the footages do afford a certain intimation of “nascent meaning,” and Cayce’s clearest articulation of her experience with the films makes a similar emphasis: “Becomes sort of poliphonic. Then there’s a sense that’s going somewhere, that something will happen. Will change....It’s just such a powerful effect, induced by so little actual screen time...There’s that sense of I don’t know. Of an opening into something. Universe? Narrative?” (Gibson, 2013b) This crucial passage reveals a great deal: about the capacities of pattern recognition (not only in the novel, but as such) to tease out incipient sense as well as to unfold the possible relations between narrative and pattern as an extranarrative form. Something that is not spelled out but nevertheless must be inferred is a relation in which seeking patterns would not be an indifferent part of a given narrative economy, but rather the anterior condition for its possibility. Cayce’s response to the episodic fragments points to a zone where pattern can be generative for narrative, opening into it, which in turn makes narrative something different than a readily summarized affair of plots and “closed worlds”.

The experience of pattern-seeking is an experience of nascency, which makes it conceivable that rather than a mutual exclusion, it is a generative relay which is at work between narrative and nonnarrative. Pattern is like protonarrative without that being its only use. Next, without admitting it, Gibson institutes a sense of pattern seeking much more favorable (less delirious) and less symptomatically couched than apophenia, insofar as no suggestion of compulsiveness attends Cayce’s remark. A sense-making whose measure is not cognition, or intelligence gathering, or eternal suspicion finds room here. The emphasis on the nascent also opens up a line of reflection similar to Berlant’s when she writes that the “very need to block the becoming-object of the event is what embeds the affective in the historical” (Berlant, 2008). The nascent and its affective tenor become the vectors of a reactualization of navigational capacities in the historical, even calling for a different mode of subjectivation.

### **Concluding remarks**

The possibility that a form of pattern-recognition or pattern sense may liberate an intensity in the occupation of the historical present and an amplitude of motives is largely the reason why pattern “faculty” across the novels in question commands affirmation and even value here, with some qualifications of course. In this sense the strategic pair of sci-fi works have helped me construct an account of pattern recognition different than the darker one critics like Hito Steyerl propose and which I mentioned at the beginning of this discussion (Steyerl, 2016). This alternative, however, is meant more in the spirit of a problematic complementarity rather than contradiction: there are asymmetries that effectively realize new versions of bio-politics, but there are also uses of pattern recognition that continue along a stubborn line of critical navigation and logical inventiveness.

Particularly, this article has demonstrated elusive resonances between the novels’ takes on pattern recognition, independently of a claim of influence. Perhaps most significantly, there is the way the informational rebounds as something akin to intuition, awakening a sense of presence to history and helping the subject of intuition navigate an overdetermined social totality. Both narratives make a point of taking a barely articulable skill and plunge it into the medium of what is common or public information: instead of being dismissed as an impasse or merely irrational, such a procedural or concrete skill is acknowledged as an irreplaceable-albeit recalcitrant-part of any data economy. In a related way, these narratives generate different approaches to the aesthetic problem of cognitive mapping than the one that takes paranoia and its pattern seeking as the most pressing issue. To put it simply, paranoia does not exhaust the richness of the responses to the historical expressed in these narratives, allowing a more reparative sense of pattern recognition to emerge. Finally, be it implicitly in their nonlinear organization or in their explicit thematizations of narrativity, the novels engage the problem of the symbolism of narrative form created by their preoccupations with pattern recognition: multiplicities created out of episodic fragments work both as an object of inquiry (as in the progressive vs. the completist argument in Gibson’s novel) and a strategy of discourse (e.g. the structure of Brunner’s novel), as if only this could do proper justice to the tensions between meaning and information inherent in pattern recognition. While Brunner brings raw data into his book in the form of news items, correlation tables, and encyclopedic tidbits, Gibson aims to dramatize the dawning of a sense of meaning out of information, thus looping back to the question of intuition.

From an intellectual history standpoint, my gestures toward pattern-recognition follows the precedent set by other espousals of types of thought bearing on alternative causalities, as exemplified by what Claude Levi-Strauss identified as a “science of the concrete,” in relation to coordinative and associative modes of classification and inquiry into nature that were found in some of the cultures he studied.<sup>5</sup> Parallel to the way Levi-Strauss extended a “value of its own” to classification in what he called the “science of the concrete” in an anthropological context, pattern faculty can also involve a value that attaches to “structure” proper in Levi-Strauss’ discourse. In contrast with understandings of structuralism which restricts it to the interplays and differences between the inert terms of an already given diacritical space,

something can be found in the activity of pattern-recognition which pertains to the genesis or coming into being of pattern across behavior and form, so that it is no longer a recognition which it involves, strictly speaking. Novelty of pattern, too, can be the subject of fictional modeling, and finds witnesses in these sci-fi narratives of pattern-recognition, accounting for the pertinence the model of semiotic/logical *invention* called “abduction” --as defined by Charles Sanders Peirce-- finds in the discussion above. Thus, any reclamation of pattern recognition has to take into account the antistructural that is coiled with the structural in it, and endows it with dynamism, if it wants to hold a sufficiently capacious and non-reifying vision of human potentiality.

This brings me to the question of “good form” which haunts some significant views on the aesthetic deployment of Gestalt theories of perception at large, and indirectly inform the concept of patterns. From Theodor Adorno’s critique of Gestalt theory to Jean François Lyotard’s famous proposal to base a new artistic avantgarde on the rejection of the “solace of good forms,” the role of pattern in aesthetics has often tended to be identified with an ideologically suspicious hang-up on the deceptively whole, representational, and even finalistic organic integration. The overall implication would seem to be that the inclination to pattern finding in perception, let alone serving a possible critique of concretion, acts to lure one away from vigilance, lulling to sleep with patterns because of the innate attractions of good form. This indirect but momentous association between pattern and good form --which comes largely to signify an over-reliance on *given* continuities and unities of form-- is incompatible with the results of this study. I think pattern-generation can be rescued from the given and the finalism of stability in good form with reference to two specifications here: First of all, as I conceive it, pattern capacity does not necessarily lack a moment of negativity: patterns relate to wholes, but they also inscribe them with their own contingency of formation; an amplitude of motives can find its departure in what is ostensibly only an interstice from the perspective of a ruling “totality”, for which the energies harnessed by Gibson’s footage forums may serve as an example.

Secondly, pattern does not have to be representational, but may have a great deal of the sub-representational and subliminal in it, which in turn implies an indirect purchase on a domain eluding direct steering. A cognitive mapping that deserves the name and reckons with powers and evidences that co-constitute psyches all the way, should be able to formulate responses vis-a-vis a cognitive nonconscious as well (Hayles, 2019). In the depictions of pattern recognition these narratives offer, the emphasis on grasping/being grasped on-the-fly they make must be particularly hard to accommodate for a reliance on good form, with its associations of stability, preexistence, and necessity: something more engaged, enactive, and more importantly, hard to reconcile with an understanding of cognition and abstraction on a subject-object basis. For the very reason that such grasping is an instance of a form-seeking/finding that makes no necessary reference to narrative, it can also help stage a contact in which narratives may become imbued with the energies of nonnarrative modes in exploring senses of form that do not owe much to representation



and stability of perception. Therefore, one can speak of a pragmatic aspect in pattern-recognition/faculty, insofar as it involves the pattern seeker in its mode of existence, rather than leaving it sheltered behind its representations of reality or the stability of its ready-made perceptual equilibriums.

### Endnotes

- 1 Jameson offers his concept as a goal worth pursuing for work in aesthetics: he proposes making a cartography of social relations under capitalism, as characterized by a vast scale and representation-defying-intricacy. In the words of *Postmodernity or Cultural Logic of Late Capitalism* cognitive mapping is designed to “enable a situational representation on the part of the individual subject of that vaster and properly unrepresentable totality which is the ensemble of society’s structures as a whole” and according to the alternative formulation of an eponymously titled article like “Cognitive Mapping,” “The project--cognitive mapping-- obviously stands or falls with the conception of some (unrepresentable, imaginary) global social totality that was to have been mapped”. On this problem Alberto Toscano and Jeff Kinkle’s book *Cartography of the Absolute* offers a very useful update, with expansions in new directions.
- 2 By “concrete behavior,” we can understand context-bound, in the sense used by Kurt Goldstein in his clinical writings and disputed by Rudolf Arnheim: “most productive feats of abstraction are performed not by those who most brilliantly overcome, and indeed ignore contexts but by those whose boldness is matched by their respect for the contexts in which the similarities are found” (Arnheim 2015, 193).
- 3 Significantly, considering Brunner’s supercomputer Shalmeneser, we learn that “Peirce’s idea of abductive inference developed from his curiosity about whether or not a machine could think” (Grimstad, 2016 43).
- 4 My own sense of I-Ching as a time-honored exercise in pattern seeking is informed by Isabelle Stengers’ appeal in *In Catastrophic Times*: One day, perhaps, we will experience a certain shame and great sadness at having dismissed the age-old traditions – from the auguries of antiquity to those of seers, Tarot readers or cowrie shell diviners – as superstition. Then we will know how to respect their efficacy, independently of any belief, the manner in which they transform the relationship of those who practice them to their knowledges, in which they render them capable of an attention to the world and its scarcely perceptible signs, which open these knowledges up to their own unknowns. On that day, we will also have learned just how arrogant and careless we have been in regarding ourselves as not needing such artifices. (Stengers 2015, p. 149)
- 5 Another relevant instance of this espousal of a different causality and logic is found in what Joseph Needham called “coordinative thinking”--in contrast with “subordinative”-- to describe certain tendencies within historical Chinese thought: “This intuitive-associative system has its own causality and its own logic. It is not either superstition or primitive superstition, but a characteristic thought-form of its own. [...] In coordinative thinking, conceptions are not subsumed under one another, but placed side by side in a pattern, and things influence one another not by acts of mechanical causation, but by a kind of ‘inductance’ “ (Needham, 1995, 280-1). For a contemporary example of the anthropological reclamation of patterned modes of abstraction, Susanne Kùchler’s work on Micronesian textile culture is instructive, especially for the way she situates it in relation to a navigation of social relations: “Patchwork is a vehicle for navigating biographical relations and to plot life projects with as much surety as the navigation of the ocean, and it is its formalized aesthetic surfacing as pattern which seems to instruct, remind and inform” (Kùchler, 2017, 81).



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

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

**Contribution rates of authors to the article:** The authors in this article contributed to the 100% level of preparation of the study, data collection, and interpretation of the results and writing of the article.

**Yazarların makaleye katkı oranları:** Bu makaledeki yazarlar %100 düzeyinde çalışmanın hazırlanması, veri toplanması, sonuçların yorumlanması ve makalenin yazılması aşamalarına katkı sağlamıştır.

**Ethics committee approval:** The present study does not require any ethics committee approval.

**Etik komite onayı:** Çalışmada etik kurul iznine gerek yoktur.

**Financial support:** The study received no financial support from any institution or project.

**Finansal destek:** Çalışmada finansal destek alınmamıştır.

**Conflict of Interest:** The author declares no conflict of interest.

**Çıkar çatışması:** Çalışmada potansiyel çıkar çatışması bulunmamaktadır.

## References

- Apter, E. (2006). On oneworldedness: Or paranoia as a world system. *American Literary History*, 18, (2), pp. 365- 389.
- Arnheim, R. (2015). *Visual thinking*. The University of Chicago Press.
- Berlant, L. (2008). Intuitionists: History and the affective event. *American Literary History*, 20 (4), pp. 845–860.
- Brunner, J. (2013). *Stand on Zanzibar*. Orion.
- Deleuze G. (1989). *Cinema 2: The time-image*. University of Minnesota Press.
- Delillo D. (1997). *Underworld: A novel*. Scribner.
- Gibson, W. (2013a). *All tomorrows parties*. Penguin.
- Gibson, W. (2013b). *Pattern recognition*. Penguin.
- Grimstad, P. (2016). *Experience and experimental writing: Literary pragmatism from Emerson to the Jameses*. Oxford University Press.
- Hayles, K. (2007). Narrative and database: Natural symbionts. *PMLA*, 122(5), pp. 1603-1608.
- Hayles, K. (2019). *Unthought: The power of the cognitive nonconscious*. The University of Chicago Press.
- Jameson, F. (1990). Cognitive mapping. *Marxism and the interpretation of culture*. Illinois University Press.
- Jameson, F. (1995). *Postmodernism: Or, the cultural logic of late capitalism*. Verso Books.

- Küchler, S. (2017). Differential geometry, the informational surface and oceanic art: The role of pattern in knowledge economies. *Theory, Culture & Society*, 34 (7-8), pp. 75-97.
- Lévi-Strauss, C. (2010). *The savage mind*. The University of Chicago Press.
- Manovich, L. (1999). Database as a symbolic form. *Convergence: The International Journal of Research* 5 (2) pp. 88-99.
- Needham, J. (1995). *Science and civilisation in China* (Vol. 2). Cambridge UP.
- Parisi, L. & Majaca A. (2016). The incomputable and instrumental possibility. *E-Flux* #77.
- Peirce C. S. (1997). *Pragmatism as a principle and method of right thinking: The 1903 Harvard lectures on pragmatism*. State University of New York Press.
- Smith, J. (2017). *John Brunner*. University of Illinois Press.
- Stengers, I. (2015). *In catastrophic times: Resisting the coming barbarism*. Open Humanities Press.
- Steyerl, H. (2016). A sea of data: Apophenia and pattern (mis-)recognition. *E-Flux Journal*, 72, pp. 01-14.
- Toscano, A., & Kinkle, J. (2015). *Cartographies of the Absolute*. Zero Books.



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



# The Otherness in Kamila Shamsie's *Home Fire*\*

Kamile Şemsi'nin *Yuvamıza Düşen Ateş* (2017) Adlı  
Romanında Ötekilik

**Fatma Kalpaklı\*\***

## Abstract

Kamila Shamsie's *Home Fire* (2017) tells the story of British Muslims and mainly focuses on the issue of otherness of the non-Christian British citizens. *Home Fire* (2017) won the 2018 Women's Prize for Fiction and it deals with the cultural clashes experienced by the two British families of Pakistani descent due to their otherness in the eye of White Anglo-Saxon Protestant (WASP) majority in Britain. It is shown that the harder they try to be welcomed by the White Anglo-Saxon Protestant (WASP) culture, the more othered they feel in the White Anglo-Saxon Protestant (WASP) society. Eventually, some characters try to escape from their otherness by going beyond the borders of Britain and by becoming a global person in the contemporary interconnected global world. Thus, this study aims to explore how Kamila Shamsie defines the 'otherness' and the possibilities of being a global

Geliş Tarihi (Received): 15.01.2023 - Kabul Tarihi (Accepted): 26.06.2023

\* This study is a revised and extended version of the paper presented in the session named "'Otherness' in the Interconnected Global World", chaired by Dr. Roeland Goorts (Maryland University GC, US) on 24 June 2021 in the symposium of "Cultural Identities in a Global World: Reframing Cultural Hybridity", organized by Giessen University in Germany.

\*\* Doç. Dr., Selçuk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi / Assoc. Dr., Selçuk University Faculty of Letters / fkalpakli@gmail.com. ORCID ID 0000-0002-0865-5373

citizen in her novel, namely *Home Fire* (2017). Her literary works gains more importance as Rishi Sunak, who has been Prime Minister of the United Kingdom and Leader of the Conservative Party since October 2022, has been in the spotlight of media due to his religious, ethnic and cultural background. Sunak, born and bred in Britain, yet has Indian parents who migrated to Britain from East Africa in the 1960s, might also be seen as one of the millions of others living in Britain. Historically speaking, he is the first British Asian and Hindu to hold the office of prime minister in Britain. Hence, this historical event makes Kamila Shamsie's British Muslim Pakistani fictional character named Karamat Lone, who is appointed as Home Secretary in *Home Fire*, more remarkable and puts a spotlight on the novel.

**Keywords:** *Kamila Shamsie, Home Fire, the 'otherness', British Muslims, global world*

## Öz

Pakistan kökenli Britanyalı yazar Kamile Şemsi'nin Türkçeye *Yuvamıza Düşen Ateş* (2017) olarak çevrilen romanı esas olarak Britanyalı Müslümanların, Hristiyan olmayan İngiliz vatandaşlarının hikâyelerini konu almaktadır. *Yuvamıza Düşen Ateş* (2017) adlı romanı ile Şemsi 2018 yılında Kadın Yazarlar Kurgu Ödülünü kazanmıştır. Romanda, Pakistan kökenli iki Britanyalı ailenin Britanya'da hâkim olan Beyaz Anglo-Sakson Protestan (BASP) ana kültürü tarafından öteki olarak algılanmalarından ötürü yaşadıkları kültür çatışmaları konu alınmaktadır. Pakistan kökenli iki Britanyalı ailenin üyeleri Beyaz Anglo-Sakson Protestan ana kültürü tarafından kabul görmek için çabaladıkça daha da ötekileştirilmekte ve bir türlü Beyaz Anglo-Sakson Protestan (BASP) ana kültürü tarafından kabul görememektedir ve bu durum onların kendilerini daha da ötekileştirilmiş hissetmelerine neden olmaktadır. Bunun neticesinde, romandaki bazı karakterler Britanya sınırlarını aşarak ve günümüzün birbiriyle bağıntılı, küresel dünyanın küresel vatandaşı olma idealiyle öteki olmaktan kurtulmaya çalışmaktadır. Bu nedenle, bu çalışmada, Kamile Şemsi'nin *Yuvamıza Düşen Ateş* (2017) adlı eserinde öteki kavramını nasıl tasvir ettiği ve küresel vatandaşlığın günümüz dünyasında ne derece mümkün olup olmadığı konuları romandan örneklerle irdelenmektedir. Kamile Şemsi'nin *Yuvamıza Düşen Ateş* (2017) adlı eseri Ekim 2022 tarihinde Asyalı bir Hindu olan Rishi Sunak'ın başbakan olmasıyla ve bunun İngiliz siyasi tarihinde bir ilk olması sebebiyle daha da önem kazanmaktadır. Sunak kendisi Britanya'da doğup büyümüş, ancak ebeveynleri Hintli olup, 1960'larda Doğu Afrika'dan Britanya'ya göç etmişlerdir. Bu cihetle, Sunak Britanya'da öteki olarak yaşayan milyonlarca kişiden biri olarak da görülebilir. Tarihsel olarak bakılacak olursa, Rishi Sunak Britanya'da başbakanlık makamına kadar yükselen ilk Hindu ve Asya kökenli politikacıdır. Dolayısıyla, bu tarihi olay, Kamila Shamsie'nin *Yuvamıza Düşen Ateş* (2017) romanını ve romandaki İç İşleri Bakanı olarak atanan Karamat Lone adlı Müslüman, Pakistan kökenli İngiliz karakteri daha da dikkat çekici kılmaktadır.

**Anahtar sözcükler:** *Kamile Şemsi, Yuvamıza Düşen Ateş, ötekilik, Britanya Müslümanları, küresel dünya*

## Introduction

Otherness is defined as “being or feeling different in appearance or character from what is familiar, expected, or generally accepted” in *Cambridge Dictionary* (see “Otherness”) and Kamila Shamsie tries to depict the sense of otherness and alienation that many non-Christian British citizens feel in her novel, *Home Fire* (2017). There are some socio-cultural causes of the sense of otherness and alienation felt by the non-WASP people in UK as expressed in the following statement; “[t]he superiority complex of the [English] resulted in the othering process, racism and in the exclusion of [the non-Christian British citizens] from the [mainstream WASP] circles” (Kalpaklı, 2015: 1215) and resulted in the feelings of inferiority on the side of non-Christian British citizens as narrated in *Home Fire*. This point is also underlined by Memmi and Fanon many times with regard to others (that is the non-WASP people in UK and accordingly, who are different from the White Anglo-Saxon Protestant citizens). Memmi and Fanon state that most of the Indians, Pakistanis and other dark skinned British citizens have been brainwashed and made to believe that a person of white skin is superior to one of dark skin. In the case of the characters depicted in *Home Fire*, this statement might be extended to include people of different religious backgrounds and might be claimed that most of the non-WASP citizens (paradoxically including some of the Muslim British citizens as well) are made to believe that a Christian person is superior to a Muslim person. In such a discriminative socio-cultural atmosphere, the story of the novel mainly evolves around two British-Pakistani families, namely Pasha family; three siblings; Isma Pasha, Aneeka Pasha and Parvaiz Pasha, and the non-WASP home-secretary’s family of Lone; Karamat Lone, Terry Lone, Eamonn Lone and Emily Lone.

## Development

Let us have a look at Pasha family, first at the eldest sister Isma. After taking the role of a parent for her siblings for a long time and making sure that they are self-reliant and self-sufficient, Isma seized the opportunity of doing a PhD in sociology in the USA. If we closely look at her name, it is found out that

Isma is the Turkish pronunciation of the Arabic word ismah. It is an indirect *Quranic* name for boys and girls that means “highness”, “majesty”, “purity from sin”. In the Ayyubid era Isma used to be a title for noblewomen, such as Isma ad-Deen Khatun, wife of Saladin (“Full Meaning of Isma”).

Her name stands for her noble stance in the face of difficulties in life and her purity in her thoughts and deeds. She is on the side of peace, when confronted with cultural or personal clashes. Moreover, she has Puritanic values such as being against violence and avoiding sex before marriage as shown in the novel.

Her sister Aneeka studies law and her brother Parvaiz has not made up his mind about what to do in the future in relation to his life. During his exploration time of what to do, unfortunately, he falls into the traps of a group who trains young Muslim boys to be rebels. When we dig out the reasons behind Parvaiz’s joining this group, we see that though he was

born and bred in London, he feels himself as “the other” at home. It is clearly shown that he is fed up with being surrounded by otherness, despite whatever he does or wherever he goes. We also learn that he was not lucky enough to have the attention and care of his father as a child since his father, Adil Pasha, was mostly away from his home. First, Adil Pasha joins the British Indian Army to protect Britain from her enemies, then he joins a group and is tagged as a jihadi as stated in the following: “[t]here were whispers in the neighborhood about Adil Pasha, he knew, and one day in the school playground a group of boys had accosted him to ask if it was true his father was a jihadi who’d been killed in Guantánamo. I never knew my father, he had replied weakly” (Shamsie, 2017, p.95). Parvaiz and his father, Adil Pasha did not have the chance to get to know each other; despite the blood bond, they were strangers to one another.

Adil Pasha is perceived as a member of an illegal organization by the British authorities, including Karamat Lone, the home secretary. However, some people perceive him as a freedom fighter or a hero. Hence, Parvaiz cannot know exactly which version of these stories about his father is the correct one. Either way, his father had spent most of his time on the mountains away from his family.

Rejected by the British society and culture as well as by his own father, and desperate for acceptance and recognition, Parvaiz eventually tries to find a shelter in his parents’ country of origin and tries to find a place for himself in order to have a sense of belonging and appreciation. Kamila Shamsie seems to use the name of her characters very functionally and she is very fussy in her choice of these characters’ names including the name of Parvaiz; it means “commendable” in Urdu (boy name زيورپ). In the novel, Parvaiz feels that he leads a meaningless life; his sisters are pursuing their goals, but he feels very empty and he is desperate to hear some encouraging and supportive words so that he might feel a little bit precious. During this period of confusion, Parvaiz runs into Farooq, an old friend of his father’s, and begins to get under the influence of Farooq as he narrates many stories about Parvaiz’s father, Adil Pasha as pointed out below:

...Farooq would talk and Parvaiz would listen to those stories of his father for which he’d always yearned-not a footloose boy or feckless husband but a man of courage who fought injustice, saw beyond the lie of national boundaries, kept his comrades’ spirits up through times of darkness. (Shamsie, 2017: 98)

Parvaiz is introduced to another version of his father, drawn under a very positive light by Farooq and very contradictory to the one drawn by Parvaiz’s mother and his friends at school until so far. In this way, he is given the chance of being the son of an important person through the stories narrated by Farooq. According to these stories,

[h]ere was Abu Parvaiz, the first to cross a bridge over a ravine after an earthquake despite continuing aftershocks, to deliver supplies to those stranded on the other side; here was Abu Parvaiz using the butt of his Kalashnikov as a weapon when the bullets ran out; here was Abu Parvaiz dipping his head into a mountain stream to

perform his ablutions and coming up with a beard of icicles, which lead to dancing on the riverbank as if he were Adil Pasha at a discotheque rather than Abu Parvaiz in Chechnya, whose every shake of the head produced the sound of wind chimes. (Shamsie, 2017: 98)

In Farooq's stories, Parvaiz's father seems to be a larger-than-life character and this inspires Parvaiz to do important things for the whole world, but he does not know what to do and how to do, yet these stories give hope to him that he can be somebody and can be recognized by the people all around the world; he was not born to be just a grocery boy. Like most of the young boys, he feels the need to do something important to satisfy the hero instinct in his heart. Parvaiz is fascinated by these stories in the same manner Desdemona was fascinated by the stories of Othello owing to their legendary and heroic content as explicitly given below:

Of all the stories this was the one that most clearly evoked the father [Parvaiz] he'd never known: the rushing stream, the dancing icicles, the men around him similarly braving the cold water so they could provide the jester-warrior Abu Parvaiz with an accompanying orchestra. (Shamsie, 2017: 98)

It is noteworthy here to underline the very touching words in the passage given above again; "the stories... evoked the father he'd never known...". Having this information in mind, many psychiatrists suggest that absence of the father in a family triggers the sense of disbelonging on the children and they have a tendency to feel that they are rootless, and that they have nothing to hold onto in life. What is significant about boys are that they model their fathers' behaviours and construct their own identities; thus, establish themselves after their father's character. Boys want to get approval from their fathers from their early ages. As human beings, we grow up by imitating and mimicking the behavior of those people around us; that is how we learn to navigate our way and function in the world. To exemplify, if a father is loving, caring and treats people with respect, the young boy will grow up and behave much the same. When a father is absent, as it happens and is illustrated in the relationship between Parvaiz and Farooq, young boys look to other male figures to set the "rules" for how to behave and survive in the world (see "The importance of a father in a child's life", *pediatricsoffranklin* , and Ed Latimore's " Problems growing up with an absent father (and how to fix them)"). Having acknowledged all these psychological factors in the construction of Parvaiz's identity, the young boy seems to be desperate to get the attention of a father-like male and Farooq is there to manipulate Parvaiz's need to be recognized and accepted by a paternal figure. To put it simply, Farooq perceives Parvaiz's confused mind and need for paternal love as an opportunity to persuade him to join their group and continues to elaborate Adil Pasha's stories and causes him to fall into the traps of a group in Syria. The words uttered by Farooq below have a significant impact on Parvaiz:



“The father every son wishes he had,” Farooq said.

“But I never had him as a father,” Parvaiz replied, tracing the lines of his own palm with the grenade pin-was it really?-Farooq had brought along to the *kabab* shop.

“Do you think he wanted the world to be as it is? No. But he saw it for what it is. And having seen it he understood that a man has larger responsibilities than the ones his wife and mother want to chain him to” . (Shamsie, 2017: 98)

Farooq tries to belittle the significance of household duties and to justify Adil’s negligence of his family and magnifies his travels abroad so that Parvaiz would have admiration for his father and maybe take a similar path visualising himself a hero-in-the-making in the footsteps of Adil Pasha. To assist Parvaiz to understand those so-called heroic responsibilities better, Farooq talked about historical events going back to the times of Crusades by adding his own interpretations, “There didn’t seem to be any part of the Muslim world Farooq didn’t know about...” (Shamsie, 2017: 98).

Parentetically, Farooq shows every sign of a cunning and observant character in his approach towards Parvaiz. For instance, while Farooq is trying to brainwash him, he tries to keep Parvaiz’s attention further on his talk and wants to establish a strong bond between Parvaiz and himself as revealed in the scene below:

If ever Parvaiz started to lose his concentration, Farooq would swerve the conversation toward football... (he supported Real Madrid, Parvaiz. (Shamsie, 2017: 98)

Under the spell of Farooq’s words, Parvaiz as a young boy wants to be like his father and to do something courageous. As a result of his aspiration for grandiose character, he goes to Syria, which he will later regret very much and try to find ways to get out of. His judgment is clouded by his yearning to do important things fuelled by Farooq’s fabricated stories. Hence, he seems to be on verge of collapsing into extremism; he does not have the slightest idea about Farooq’s radical and anarchistic ideology and plans for him.

As a matter of fact, Farooq’s meeting point with Parvaiz, which is mostly the betting shop, reveals that he is not a pious person considering that all holy religions forbid betting and undeserved gain, but Parvaiz, who does not have not enough knowledge about Islam and life, he is easily convinced to join Farooq’s men.

Luckily enough, his sisters Isma and Aneeka are more mature and realistic in terms of the pitfalls of politics and illegal organizations and they try to rescue Parvaiz from the hegemony of this illegal group. Both Isma and Aneeka are aware of the dark face of these groups and do their best to protect the security of British nation since Britain is their home, to which they remain loyal by dedicating themselves to the security of Britain. Accordingly, they inform the authorities about the illegal group which Parvaiz has connections with.

In the beginning of the novel, Parvaiz works at a green grocery, he does not expect much from the future and he utters the following sentences in one of the dialogues with Aneeka: “They only gave you a scholarship because you tick their ‘inclusive’ and ‘diverse’ boxes,” he said, wounded enough to vocalize a sentiment Farooq had recently dredged out of his unconscious (Shamsie,

2017: 100). This illustrates how vulnerable he is. He sees himself as an instrument to add to the diversity of Britain, not as a person.

His involvement with illegal groups and the reactions of Isma, Aneeka and Karamat towards him are very illuminating to illustrate the current situation in the contemporary British society. On the one side, we have these two sisters, who try to bring their brother back into civilian life. On the other side, we have a home secretary of Pakistani descent, namely Karamat Lone, who tries to prove his loyalty to the British values and the British Parliament. As his surname suggests, he is very lonely despite the fact that he is surrounded by many people. Regardless of his many years in the service of the British government, he still needs to meet the expectations of the British public by proving that he is English enough by denying his Pakistani cultural heritage. Everything related to him is closely put under scrutiny in media since he has a Muslim background. Similar to Parvaiz, he cannot “escape from his otherness” either. As an irony of history, Rishi Sunak, of Indian descent, is selected as the prime minister of Britain in October 2022 (see “Rishi Sunak...”) and he becomes the first prime minister of colour in British political history. Keeping this in mind, it can be suggested that this historical event makes Kamila Shamsie’s British Muslim Pakistani fictional character Karamat Lone, who is appointed as Home Secretary in *Home Fire*, more remarkable. We, as the readers, observe that he becomes more royalist than the king and he cannot have an objective stance towards Parvaiz and Aneeka at the time of crisis, and only with the guidance of his wife, Terry, he begins to understand what is going on, on the side of Aneeka. As a dutiful sister, Aneeka just wants to bring the dead body of Parvaiz back and bury it at home, that is, Britain. He is so cut off from his own roots to prove his Englishness that he cannot have empathy with Aneeka until his Irish-American wife, who has experienced otherness in WASP culture, and does have empathy with Aneeka, intervenes and guides him in the path of having more “mental flexibility” (Çakır, 2008: 186) in the resolution of intercultural conflicts:

... this orphaned student, who wants for her brother what she never had for her father: a grave beside which she can sit and weep for the awful, pitiable mess of her family life. Look at her, Karamat: look at this sad child you’ve raised to your enemy, and see how far you’ve lowered yourself in doing that. (Shamsie, 2017: 193)

Ironically enough, Karamat applies the othering process even to himself at such lengths that he himself cannot read Aneeka’s emotions and, only with the help of Terry, his eyes open to the reality. He unconsciously internalizes being the other. His self-inflicted otherness as well as media-driven otherness put him in a very suffocating position. To exemplify, to be welcomed by the WASP culture, he avoids going to mosque and defines it as a “gender-segregated space” (Shamsie, 2017: 32), which illustrates that he evaluates everything by wearing WASP glasses and acts according to the WASP cultural codes. Instead of going to mosque, he prefers going to church with his Irish-American wife as if he were a Christian. He used to read some suras, passages from *Quran* as a child, but he no longer does read them, yet

he becomes a Church-going agnostic. It seems that he tries to erase everything related to his Islamic background and assume a new Western identity. Yet, the harder he tries, the harsher he is criticized as shown below:

The accompanying article described the newly elevated minister as a man “from a Muslim background,” which is what they always said about him, as though Muslimness was something he had boldly stridden away from. Inevitably, the sentence went on to use the phrase “strong on security.” (Shamsie, 2017: 32)

To our surprise, the words of Muslim or Islam immediately are followed by words of security, threats to national security and so on. The negative images about Muslims broadcast in media pave the way for increasing the otherness of Muslim British citizens and, eventually, Karamat as an MP cannot escape from being victimized by the British press. His son, Eamonn, tries to explain it to Isma with the following statement:

It’s harder for him [my father],” he said. “Because of his background. Early on, in particular, he had to be more careful than any other MP, and at times that meant doing things he regretted. But everything he did, even the wrong choices, were because he had a sense of purpose. Public service, national good, British values. He deeply believes in these things. All the wrong choices he made, they were necessary to get him to the right place, the place he is now. (Shamsie, 2017: 45)

Looking back in history, Benjamin Disraeli is the first Jewish prime minister and in the novel, Karamat seems to be the first Muslim home secretary, which is nearly impossible and can become real only with the help of a miracle. And his name might be foreshadowing his miraculous rise in the ladder of British politics since his name Karamat (کرامت) means “miracles” in Urdu. His rise in the world of British politics seems to be very exceptional, considering his Pakistani origins. Having ethnic, religious and cultural differences that hold him back, he has to work and prove three times harder than a white English politician and he is deeply conscious of this fact. He has to pay a huge price to be a home secretary and not to lose his image in public eye. He has to cut off all his connections with his roots and Pakistani cultural heritage. In order to erase the signifiers showing his Pakistaniness, he names his son Eamonn, not Ayman (which means “the righteous”) since Eamonn sounds like an Irish and Christian name, not a Pakistani and Muslim name.

Moreover, he has to follow Christmas rituals, while ignoring Ramadan and Eid rituals (see Shamsie, 2017: 49) and he does not teach Islamic rituals to his children. In the scene below, his otherness becomes more striking because of his decreasing popularity among both the Christians and the Muslims in Britain as time goes by:

“We’re going,” is all his father would say before the annual outings to Eamonn’s great-uncle’s house every Eid, a holiday that his mother explained as “marking the end of the month of not observing Ramazan for all of us.” On that one day of the year, his father became someone else, and it was this that he knew his mother hated as much as he did. Surrounded by his extended family, Karamat Lone disappeared into another language, with its own gestures and intonations—even when he was speaking English. (Shamsie, 2017: 48)

In the scene above, Karamat portrayed like another person coming out of himself, when he is with the members of his extended Pakistani family. The way he speaks and his mimics change in accordance with the people around him. This raises the issue of identity/identity crisis, the question of which identity Karamat adapts himself to is his real identity, and where he feels at home and comfortable enough: with his English family and friends or with his Pakistani family and friends? This is a question whose answer is not even known to Karamat himself in the novel as indicated in the following passage:

One year, when Eamonn was nine or ten, *Eid* fell just after Christmas. The American family was visiting, and there were plans every day for outings with cousins. “You don’t have to come this year,” his father agreed after some judiciously timed postprandial Christmas Day pleading, and went on his own. The next year it was “Do you want to come?” and he didn’t seem to mind when his wife and children said no. Just when Eamonn was becoming old enough to want to know the part of his father’s life that remained so mysterious, there was the whole business with the mosque photographs and a falling-out with the cousins over the necessary damage control. (Shamsie, 2017: 50)

Most of the time, Karamat finds himself in an either/or situation, and whatever he does to turn something into a both/and situation, he is forced to awaken to the reality that he cannot be all and he cannot have it all. Neither English people with very exclusive WASP mentality nor Pakistani people with a very traditionalist mindset towards life consider Karamat as one of them; in the eye of both communities, he is the other. Subsequently, Karamat constantly lives in a social limbo. He wanders on the borders of nowhere land, accepted neither by Christian British people nor by Muslim British people in the UK as thoroughly explained in the following sentences below:

All because he’d expressed a completely enlightened preference for the conventions of a church over those of a mosque and spoke of the need for British Muslims to lift themselves out of the Dark Ages if they wanted the rest of the nation to treat them with respect. (Shamsie, 2017: 49)

It is very striking to observe how things run in Karamat’s life and how he and his family members suffer from a sense of disbelonging and try to prove that they deserve to be a part of the British society just like the White Anglo Saxon Protestants do.

Eamonn begins to understand his father, only after he gets old enough in order to grasp what is going on in the world of politics. He also begins to be more sensitive about his father’s and family’s situation in terms of where he should stand and what he should or should not do with regard to cultural manners and religious festivals. Taking into account that the negligence of cultural distinctions might be the source of conflict between Christian and Muslim British citizens, Eamonn gets more conscious of cultural distinctions and of the need to display respect to the cultures of other persons and communities. Kamila Shamsie touches on these issues picturing Eamonn remembering himself and his cousins in an *Eid* afternoon. However, in those afternoons, Eamonn could not help admiring his sister’s free spirit, resilience and conformity described in the following quotation:

His sister, habitually free of the burden of alliances, would be upstairs with the girl cousins, throwing herself into a rapture of family feeling that would disappear as soon as they were back in Holland Park. She was, everyone said, her father's daughter, a claim she was proving with her determined ascent, at twenty-two, through the world of investment banking in Manhattan. (Shamsie, 2017: 50)

Therefore, it can be stated that those early life experiences exert a powerful influence on Eamonn's and he develops sensitivity towards the cultural distinctions through his experiences early on. In addition to all these, his name adds to the issue of the diversity of cultures or cultural distinctions/clashes in Britain depending on one's perspective. In other words, some people might take his name as a symbol of multiculturalism or integration, whereas some others might take it as a sign of the erasure of the indigenous cultures by the English culture.

If we look at his name closer, "[Eamonn] is of Irish, Gaelic and Old English origin, and the meaning of Eamon is "wealthy protector" ("Eamonn"). As in line with the meaning of his name, he tries to protect his girlfriend, Aneeka from the press and from his very own father. In relation to his name in the novel, it is said that "[a]n Irish spelling to disguise a Muslim name— "Ayman" becomes "Eamonn" so that people would know the father had integrated. (His Irish-American wife was seen as another indicator of this integrationist posing rather than an explanation for the son's name.)" (Shamsie, 2017: 19).

Ayman, a Quranic name for boys, means "blessed" and "good fortune", and literally means "on the right side". Parallel with his name and its meaning, he stands on the side of Aneeka when she claims the dead body of her brother in order to bring it back home, since Eamonn believes that she does the right thing; thus, he is on the right side and acts in accordance with the spirit of his name.

Otherness is also a problem for Eamonn in the novel. Firstly, starting even from his name, Eamonn, an Irish spelling to disguise a Muslim name- "Ayman (Shamsie, 2017: 19)"; it is something, but sounds something else. Therefore, he is also "an inbetween" and, being the son of presumably a Catholic Irish-American mother and a Muslim agnostic Pakistani father who live in Britain, he does not know where he should stand in life. In reference to his childhood days, he expresses that "[o]n the rare occasions he remembered his father's family it was only to recall 'the feelings of estrangement' that visits to them brought up, ..." (Shamsie, 2017: 50). Thus, he does not have the sense of belonging to the side of his father's family either. It is fortunate that he finds meaning in life only after his path crosses with Aneeka's. His efforts to learn Urdu for the sake of Aneeka is very expressive of his love and fondness for Aneeka. As things go, they begin to derive fun together from simple daily life activities given in detail below:

They cooked together, alternating roles of chef and sous-chef with perfect good cheer. Parallel to all this, his friends' teasing about his "double life" faded away-as did their invitations to join them on weekends in the country, Friday evenings in the pub, picnics in the park, and dinners within the two-mile radius in which they all lived. He knew it

was a paramount failure of friendship to disappear into a relationship, but to be in his friends' company now felt like stepping back into the aimlessness that had characterized his life before Aneeka came along and became both focus and direction. (Shamsie, 2017: 65)

Thus, Aneeka enriched his life and brought a kind of purpose and direction into his life along with herself and he is unconsciously reconnected with his roots by learning Urdu and his mind is widened by learning new things from Aneeka in relation to contract law and so on.

Compared to Isma, the elder sister of Pasha family, it can be suggested that Aneeka is more independent and acts more courageously. She is not only beautiful, but also smart. Interestingly, her name covers all the character traits of her as Aneeka means "unique, neat, elegant, smart" in Arabic (see also "www.kidpaw.com"). Aneeka also has some other meanings in Sanskrit such as sweet-faced, fearless, soldier and splendor. Considering Aneeka's Pakistani background, its meaning, which is "beautiful" (بِلَطْمِ اَكْمَانِ حَقِيْنَا) is also noteworthy. She attracts Eamonn's attention with the help of her facial features as well as her beautiful figure. Her looks is what creates an interest in Eamonn at first sight; however, later on, he likes spending time with her thanks to her intelligence, humour and personality. That is, "she is a beauty with brains" as it can be expressed in colloquial language. It is clearly shown in the novel that she does not hesitate to make use of these personal traits in order to achieve her goals in life. In the beginning of her relationship with Eamonn, she gets closer with him so that Eamonn, being the son of the home secretary, may help her to save her brother, Parvaiz. Yet, later on, she also falls in love with Eamonn. The hunter becomes the hunted and eventually, she realizes that she herself also has feelings for Eamonn.

As opposed to her expectations, she cannot get the support from her lover as Eamonn is hindered by his father, Karamat Lone. Meanwhile, Aneeka learns how to stand on her own feet. However, first she becomes "an outcast" in the eye of the British public and media. Her otherness stems from the fact that she does not conform to the accepted patterns of the British society. In other words, in the public eye, she seems to be very beautiful and confident for an illegal group member's sister. Looking more closely to her, we can say that the news watchers would like to see a Muslim girl with hijab, who is supposed to be very shy and timid conforming to the stereotypes in the minds of most of the people. Contrary to all these assumptions, Aneeka makes her claims and intentions very clear in front of the cameras in a very courageous way. Being a Muslim girl wearing hijab and studying law and trying to get her brother's dead body back home to London, to England, is not something that the British public see everyday on the news. Thanks to her extraordinary beauty, she also becomes the focus of British media. Considering all these things, we can say that she challenges the stereotypical image of Muslim women and goes beyond it by claiming her rights as an individual in front of cameras and by raising consciousness about the sufferings of the families whose children fall into the traps of illegal organizations.



What is more, in the novel, Kamila Shamsie adds to Aneeka's otherness by drawing her as a Muslim girl who can sleep with her lover before marriage and who also tries to observe religious prayers every morning. Therefore, readers' responses towards the character of Aneeka might be very diverse too. In other words, some Muslims might find her a bit carefree and some others might find her a bit conservative as she wears hijab and prays every morning. To put it another way, she might not be Muslim enough for some readers because she has sex before marriage, and not be English enough for others because she wears hijab. Accordingly, "the construction of acceptable otherness" (Bağlama, 2020: 1641) seems to be nearly impossible. Also, what is interesting about her is that she studies law, which might not be a random choice in the novel. Psychiatrists claim that people who witness injustice from their early ages decide to study law so as to protect themselves and help establish "justice" in the world (see Budayıcıoğlu's book *Madalyonun İçi [Inside the Medallion]*). Being the other in Britain because of her Pakistani religious and ethnic background, and feeling her otherness from her early ages on, she must have felt that some are more equal than the others and, to have a chance to deconstruct the discriminative and unfair social systems, she must have determined to study law so that she can work for the establishment of a better society and an egalitarian system, where everybody is included as equal and can eventually be global citizens.

### **Conclusion**

Kamila Shamsie's *Home Fire* (2017) reveals the stories of British Muslims pertaining to the theme of otherness of the non-Christian British citizens. It is observed that most of the characters, yearning for acceptance, seem to be suffering, one way or another, from otherness in Kamila Shamsie's *Home Fire* (2017). The Muslim upbringing of many characters (e.g., Karamat, Aneeka, and Isma) depicted in the novel can be given as one of the highly influential factors that appear to add to the character's feeling of otherness. Under the light of the events and the examples given in the novel, one can deduce that, in Britain, there is still a long way to go in order to achieve egalitarian ends. As an alternative solution, some characters like Parvaiz try to escape from their otherness by going beyond the borders of Britain with the hope of becoming a global person in the contemporary, interconnected global world and he ends up falling into the traps of illegal groups. It is exemplified that the harder the others try to be accepted by the White Anglo-Saxon Protestant (WASP) culture, the more otherized they happen to feel in Britain.

### **Acknowledgments:**

I would like to express my thanks and gratitude to Laura Popa (Visiting Scholar at Sidney Sussex College Cambridge, Faculty of History, University of Cambridge, UK), Clara Verri (Doctoral Researcher, "Literary and Cultural Studies" (IPP), Justus Liebig University Gießen, Germany), Cemal Çakır (Assoc. Prof. Dr., Gazi University, Faculty of Education,



English Language Teaching Program, Türkiye) for all their support and guidance. I also would like to extend my thanks and gratitude to the journal's reviewers and editors for their constructive criticism, encouraging comments and helpful suggestions. This study would not have been carried out and completed without their sincere help and contributions.

## References

- Budayıcıoğlu, G. (2020). *Madalyonun içi*. Remzi.
- Çakır, C. (2008). Basic concepts and questions of intercultural communication. *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi*. Issue: 46. p.181-188. Gazi Üniversitesi Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Merkezi.
- Fanon, F. (1967). *The black skin-White masks*. Grove Press.
- Memmi, A. (1991). *The colonizer and the colonized*. Beacon Press.
- Shamsie, K. (2017). *Home fire*. Riverhead.

## Electronic Sources

- "Aneeka in Arabic", www.kidpaw.com.
- "Aneeqa Name Meaning in Urdu - (بلطم اک مان حقینا)",  
[https://hamariweb.com/names/aneeqa-muslim-girl-name-meaning-in-urdu-7849#:~:text=Aneeqa%20Name%20Meaning%20in%20Urdu%20%2D%20\(%D8%A7%D9%86%DB%8C%D9%82%DB%81%20%D9%86%D8%A7%D9%85%20%DA%A9%D8%A7%20%D9%85%D8%B7%D9%84%D8%A8\),Urdu%20originated%20with%20multiple%20meanings](https://hamariweb.com/names/aneeqa-muslim-girl-name-meaning-in-urdu-7849#:~:text=Aneeqa%20Name%20Meaning%20in%20Urdu%20%2D%20(%D8%A7%D9%86%DB%8C%D9%82%DB%81%20%D9%86%D8%A7%D9%85%20%DA%A9%D8%A7%20%D9%85%D8%B7%D9%84%D8%A8),Urdu%20originated%20with%20multiple%20meanings). (Access date: 5 May 2021).
- "Aneeka in Sanskrit", www.bachpan.com. Retrieved 2020-11-25. <https://detechter.com/hindu-baby-names-with-meanings-named-after-maa-durga/> (Retrieved from <https://en.wikipedia.org/wiki/Anika#:~:text=one%20meaning%20available.-,Sanskrit,many%20names%20for%20Goddess%20Durga>].
- Bağlama, S. H. (2020). "Kamila Shamsie's *Home Fire*: Neo-racism and the 'House Muslim'". *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*, 13 (32) , 1641-1652. DOI: 10.12981/mahder.810514
- "Eamonn", (<https://www.thebump.com/b/eamon-baby-name>). (Access date: 1. May.2021).
- "Full meaning of Isma", <https://quranicnames.com/isma/>. (Access date: 1. May.2021).
- Kalpaklı, F. (2015). "Representation of the other in George Orwell's *Burmese Days*", *Procedia - Social and Behavioral Sciences*. 174. 1214 – 1220. www.sciencedirect.com. (Access date: 23.Apr.2023).
- Latimore, Ed. "Problems growing up with an absent father (and how to fix them)", <https://edlatimore.com/absent-fathers/>. (Access date: 1. Jan.2023).
- "Meaning of Ayman", <https://quranicnames.com/ayman/>. (Access date: 3. May.2021).
- "Otherness", *Cambridge Dictionary*. <https://dictionary.cambridge.org/tr/s%C3%B6zl%C3%BCk/ingilizce/otherness>. (Access date: 1. May.2021).
- "Parvaiz name meaning in Urdu (boy name زیورپ)", <https://www.urdupoint.com/names/boys/parvaiz-name-urdu/90936.html>. (Access date: 3. May.2021).

“Rishi Sunak selected as United Kingdom’s third prime minister this year”, <https://www.pbs.org/newshour/classroom/2022/10/rishi-sunak-selected-as-united-kingdoms-third-prime-minister-this-year/>. (Access date: 28. May.2023).

“The importance of a father in a child’s life”, [pediatricsoffranklin, https://www.pediatricsoffranklin.com/resources-and-education/pediatric-care/the-importance-of-a-father-in-a-childs-life/](https://www.pediatricsoffranklin.com/resources-and-education/pediatric-care/the-importance-of-a-father-in-a-childs-life/). (Access date: 1. Jan.2023).

“Urdu word تڪرامت [Karamat] meaning in English”, <https://www.urdupoint.com/dictionary/urdu-to-english/karamat-meaning-in-english/61271.html>. (Access date: 1. May.2021).



Bu eser Creative Commons Atf 4.0 Uluslararası Lisansı ile lisanslanmıştır.

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



# A Stylistic Approach to Thomas Campion's *There Is a Garden in Her Face*

Thomas Campion'ın *Yüzü Bir Gül Bahçesi'ne*  
Biçembilimsel Bir Yaklaşım

Halit Alkan\*

## Abstract

Literary works come into existence through authors' use of language units in particular ways. Style is considered as the choice of linguistic characteristics from all the probabilities in language. Stylistics attempts to create an interaction of readers with the language of a literary text to clarify how a reader understands the text. This study examines how Thomas Campion manipulated basic linguistic features to form stylistic effects in order to produce meaning in *There Is a Garden in Her Face*. The analysis involves lexical, semantic, grammatical (syntactic), graphological, and phonological (sound pattern) levels. It helps to clarify the context of the poem. The stylistic analysis shows that the poem is very carefully constructed. All three stanzas in the poem are grammatically parallel to each other and deal with the lady's beauty whose face is compared to a garden of heavenly

Geliş Tarihi (Received): 19.01.2023 - Kabul Tarihi (Accepted): 26.06.2023

\* Dr., Mardin Artuklu Üniversitesi Edebiyat Fakültesi İngiliz Dili ve Edebiyatı Bölümü / Mardin Artuklu University Faculty of Letters, Department of English Language and Literature. alkan.halit@yahoo.com. ORCID ID 0000-0002-7170-6196

paradise where every kind of delicious fruit grows there. The unity of the poem is secured by the refrain describing a beautiful lady's lips. The graphological deviation shows a system of capitalization to foreground important words such as "Roses" and "white Lilies" in the poem to represent love/passion, and innocence/purity. The phonetic parallelism reinforces the system of parallel meaning in terms of alliteration and assonance. The poem is based mostly on similes and metaphors to make the imagery of the flowers and fruit growing in a garden much more vivid. With this, the lady's physical features are portrayed. The noun cherry is used with the adjective sacred which portrays that the lady's lips have not been touched or kissed by anyone. The same line which is repeated at the end of each stanza foregrounds that this beautiful lady is unattainable unless if she says her lips are fully ripe to become most valuable. Here, female beauty signals the ideals of Elizabethan beauty: white skin, blushing cheeks, and red lips. This study shows how Campion has been able to manipulate language which is an integral part of a literary work. Campion has created changes through a systemic use of language to get his message across to readers. This study may help researchers understand how Campion used stylistic tools in his poem.

**Keywords:** *style, stylistics, linguistic features, Thomas Campion*

## Öz

Edebi eserler, yazarların dilin birimlerini belirli bir biçimde kullanmalarıyla ortaya çıkar. Biçem, bir dildeki tüm olasılıklardan dilsel özelliklerin seçilmesi olarak görülür. Biçembilim, bir okuyucunun bir metni okurken onu nasıl anladığını açıklığa kavuşturmak için okuyucuların edebi bir metnin diliyle etkileşimini yaratmaya çalışır. Bu çalışma, Thomas Campion'ın *Yüzü Bir Gül Bahçesi* adlı şiirinde anlam üretmek amacıyla biçembilim etkiler oluşturmak için temel dilbilimsel özellikleri nasıl manipüle ettiğini inceler. Analiz, sözcüksel, anlamsal, dilbilgisel (sözdizimsel), grafolojik ve fonolojik (ses örtüntüsü) düzeyleri içerir. Bu, şiir bağlamının açıklığa kavuşmasına yardım eder. Biçembilim analizi, şiirin çok dikkatli bir şekilde oluşturulduğunu gösterir. Şiirdeki üç kıta dilbilgisi açısından birbirine paraleldir ve yüzü, her türlü lezzetli meyvenin yetiştiği cennet bahçesine benzetilen bir kadının güzelliğini konu alır. Güzel bir kadının dudaklarını anlatan nakarat, şiirin bütünlüğünü sağlar. Grafolojik sapma, şiirde aşkı/tutkuyu ve masumiyeti/safılığı temsil eden "Güller" ve "beyaz Zambaklar" gibi önemli sözcükleri ön plana çıkarmak için büyük bir harf sistemini gösterir. Fonetik paralellik, ünsüz yinelemesi ve ünlü yinelemesi açısından paralel anlam sistemini pekiştirir. Şiir, bahçede yetişen çiçek ve meyvelerin tasvirini daha canlı kılmak için daha çok teşbih ve mecazlara dayanır. Bununla kadının fiziksel özellikleri tasvir edilir. Kiraz ismi, kutsal sıfatı ile birlikte kullanılarak kadının dudaklarına hiç kimsenin dokunmadığını veya öpmediğini tasvir eder. Her kıtanın sonunda tekrarlanan aynı mısra, bu güzel kadının, daha da değerli olma amacıyla tamamen olgunlaştığını söylemediği sürece ulaşılamaz olduğunu ön plana çıkarır. Burada kadın güzelliği, Elizabeth dönemi güzelliğinin ideallerine işaret eder: beyaz ten, al yanaklar ve kırmızı dudaklar. Bu çalışma, Campion'ın edebi bir eserin ayrılmaz

bir parçası olan dili nasıl manipüle edebildiğini gösterir. *Campion*, mesajını okuyuculara iletmek için dizgesel bir dil kullanımı yoluyla değişiklikler meydana getirir. Bu çalışma, araştırmacıların *Campion*'ın çalışmalarında biçembilim araçlarını nasıl kullandığını anlamalarına yardımcı olabilir.

**Anahtar sözcükler:** *biçem, biçembilim, dilsel özellikler, Thomas Campion*

## Introduction

Style is a primary aspect of any literary piece of writing. Style, as Hough mentions, is determined through “choices between the varied lexical and syntactic resources of a particular language” (1969: 9). Birch insists that style and language cannot go beyond the limit on the supremacy of words that involves certain meanings differing from the ordinary (1989: 10). Style is ‘manner’ or ‘mode’; however, the literary meaning of style addresses to how an author’s thought takes the form of words (Batoool et al, 2014: 53). Style depends on linguistic levels, and every writing and text is different from the other because of these levels (Carter & Simpson: 1989: 14). Every author puts forward his/her artistic choice in their works and their preferences may be altered in other text by the same author, which can be attributed to the variety of styles in literary texts (Leech & Short, 1981: 47). Style in language states a thought in various ways based on connotations; thus, it is a characteristic of an author’s character that distinguishes the author from others (Üstün Kaya, 2009: 6). The style used by the author will be impressed by the people s/he is writing for. The author’s choice and feelings about the subject in the literary text becomes important in the analysis of that author’s style. Haynes claims that the study of style is “looking at what was said against what might have been said” (1989: 3). According to Wales, stylistics aims to determine formal characteristics of a text in order to indicate its functional importance for the benefit of interpretation and to establish relationship between literary effects and linguistic causes in relation to the whole text (1990: 438).

Stylistics defines different styles referring to the study of proper use of words in a sentence or writing (Amber, 2014: 76). Short defines stylistics today as “modern stylistics” in which it is assumed that there is a linguistic analysis aiming at the comprehension and the impact of a literary text (2006: 4). Simpson states that stylistics uses textual analysis to reveal the function and structure of language (1997: 4). Crystal identifies stylistics as the “study of the aesthetic use of language in all linguistic domain” (1992: 34). Lawal expresses that “stylistics is mainly concerned with the analysis and description of the linguistic features of a text in relation to the meaning” (2003: 25). Crystal and Davy state that “the aim of stylistics is to analyze language habits with the main purpose of identifying from the general mass of linguistic features common to English as used on every conceivable occasion” (1969: 10). In other words, stylistics shows how language makes a contribution to meaning generation in a literary text. For Turner, stylistics attempts to create an interaction of readers with the language of a literary text to clarify how a reader understands the text and is affected by it while reading it. Thus, being a part of linguistics, stylistics focuses on the language structure

because authors are in need of a special language involving terminology for their literary texts (1973: 234). Widdowson expresses that stylistic analysis reconciles between literature and language because stylistics is the literary discourse analysis in terms of a linguistic aspect (1975: 78). Macleod mentions that stylistics admits to “the relevance of imagination and response and sympathetic understanding” (2005: 61). In other words, stylistics provides verifiable criterion for the assessment of textual language.

### **Theoretical framework**

Literary works come into existence through authors’ use of language units in particular ways. A detailed analysis of a literary text can be succeeded through stylistic and linguistic analyses. For Short, stylistics does not explain everything in a literary work, he mentions:

The detail of stylistic analysis means that it can only be applied sensibly to short texts or extracts of longer texts, leaving plenty of other aspects of texts in need of exploration, as well as the relations between literary texts and the personal, historical and social contexts of their production and reception. (2006: 5)

Norm, foregrounding and deviation are three major principles of stylistics. Norm is a formed pattern within a literary text that is concerned with a language’s linguistic levels such as lexical structure, phonology, grammar, and graphology (Leech and Short, 1981: 69). Foregrounding is the deviation of accepted literary and linguistic norms that is formed through repeating a phrase/word in order to highlight a certain situation. Deviation is the violation of a language’s accepted order. It can be categorized as surface structure deviation and deep structure deviation. While deep structure deviation attributes to semantic deviation, which includes something odd in a word/a phrase’s meaning, surface structure deviation involves lexical, semantic, grammatical, phonological, and graphological.

Lexical deviation occurs when an odd lexical item is included in the text. Lexis signifies the vocabulary used in any writing for any purpose The focal point is the general word choice showing its grammatical relationship because lexical form is related to the words’ syntactic function and its meaning in a literary text. The lexical category includes the author’s word selection and its meaning. There is emphasis on words such as verbs, nouns, adverbs, and adjectives.

Semantic category deals with figurative language which means something other than the actual meaning of the words in order to achieve vividness, color, and intensity (Meyer, 1990: 561). Adedimeji and Alabi define semantics as “the study of meaning both in general and theoretical terms” (2003: 32). For Saeed, semantics is considered to be the study of meanings of sentences and words (2009: 1). The basic figures such as metaphor, simile, and personification are examined. Metaphor makes a comparison implicitly between two dissimilar things by saying one thing but meaning another, and the comparison is implied with the literal one. Obafemi et al identify simile as a comparison between two unlike things, explicitly linked together by the use of ‘like’ or ‘as’ (2002: 13). Personification means attributing human qualities to inanimate objects.

Grammatical (syntactic) deviation breaks the grammar rules of a language. The grammatical category, which is about sentence structures, examines sentence complexity, sentence type, clause structure, clause type, verb phrase and noun phrase. In the grammatical category, syntax, as a stylistic feature, is essential; for example, in arranging the phrases. Radford states that syntax means the order of words to form phrases and sentences (1997: 1). Tallerman expresses that syntax means sentence construction which helps to know how words are brought together to form a meaningful sentence (2005: 1).

Graphological deviation focuses on the violation of rules in relation to capitalization, punctuation, and spacing as well as paragraphing (Leech, 1969: 39). Alabi states that a graphological dispute involves the foregrounding of capitalization, quotation marks, the full stop, the comma, the colon, the semicolon, the dash, uppercase letter, italics, spacing etc. (2007: 170). Capitalization means that the first letter of a word is written as an uppercase letter and the remaining letters as lowercase. Punctuation means the marks used in writing which divide phrases and sentences. Paragraph means a separate part consisting of several lines or sentences.

Phonological deviation is the violation of language's accepted sound patterns. Pennigton defines phonology as the study of the sound patterns of a language (1997: 1). According to Lodge, phonology deals with sound that creates differences of meaning in a language (2009: 8). The analysis of phonological schemes concerns the sound patterns, phonological patterns of alliteration, assonance, rhyme, and meter, as well as the use of consonant and vowel sounds along with the interaction between phonological characteristics and its meaning. Alliteration means the repetition of consonant sounds while assonance signifies the repetition of vowel sounds in the middle of words with different consonant end sounds. Rhyme means the matching of final vowel and consonant sounds in two or more words. Meter is the measure of a poetic line.

Lexical and grammatical schemes focus on parallelism and repetition. While parallelism and repetition are the structural criteria in terms of construction and language, deviation and foregrounding are the expressional criteria in terms of meaning and emotion. Repetition can be semantic, syntactic, or phonetic.

### **Scope of the study**

Stylistics is able to complete literary criticism through analyzing the importance of a poem by providing its linguistic characteristics. A poem is nothing more than its words because the total 'feeling' of a poem is communicated by its highly structured language (Danziger, 1968: 13). This study analyses the basic linguistic features used by Thomas Campion in his poem *There Is a Garden in Her Face* to get his message across to readers. This study makes use of Campion's aforementioned poem as its primary source. Campion has created changes through a systemic use of language to get his message across to readers. Therefore, it becomes more of an issue to study how Campion manipulated language to form stylistic effects. This study may help researchers understand how Campion used



stylistic tools in his poem. This study employs stylistic features such as lexical, semantic, grammatical (syntactic), graphological, and phonological (sound pattern) levels. Under the mentioned levels, stylisticians try to reveal what a text signifies and how it comes to signify what it does (Short, 1996: 5-6). Thus, the main objective of stylistic is to reveal the meanings and appreciate the linguistic characteristics of a literary text.

### **Biography of the poet**

Thomas Campion (1567-1620) was an English physician, poet, and composer. He studied at Cambridge University for four years but left without a degree. In 1586, he started law in Gray's Inn, but left in 1595. Later, he took his medical degree from the University of Caen in 1605. He was apparently unmarried and had no children. His first poetic attempts were in Latin. He was one of the very best in the language as a lyric poet. He wrote masques, over a hundred lute songs, and an authoritative technical treatise on music. Campion lived through a turning point in English history: the transition between the reigns of Elizabeth I, who died in 1603, and James I. The English Renaissance was marked by male anxiety about women's chastity and virginity until marriage. The unmarried Elizabeth I became a symbol of ideal Renaissance femininity, from her makeup of white skin and red lips to her virginity. Thus, Elizabeth I consciously played the role of the 'untouchable woman,' a role that the lady in the poem *There Is a Garden in Her Face* also seems to be doing her best to fulfill. Here, female beauty signals the ideals of Elizabethan beauty: white skin, blushing cheeks, and red lips. Campion manipulated basic linguistic features to form stylistic effects in order to produce meaning in his poem.

### **Introduction to the poem**

*There Is a Garden in Her Face*, is a Renaissance love song which was originally set to lute music. The poem was published in an anthology of Campion's songs, *The Third and Fourth Book of Ayres* (1617). The poem is about a lady's beauty whose face is compared to a garden of heavenly paradise where every kind of delicious fruit grows there. The image of the lady, as a sacred being, is highlighted with many attributions to heaven. The poem is based mostly on metaphors and similes to improve the imagery. There is the repetition of the word "cherry" referring to her lips. The lady stands firmly against any nobleman or royalty who attempts to kiss her until the cherries themselves say they are perfectly ripe.

### **A stylistic analysis of *There Is a Garden in Her Face***

There is a Garden in her face,  
Where Roses and white Lillies grow ;  
A heau'nly paradise is that place,  
Wherein all pleasant fruits doe flow.  
There Cherries grow, which none may buy  
Till Cherry ripe themselues doe cry.

Those Cherries fayrely doe enclose  
Of Orient Pearle a double row ;  
Which when her louely laughter showes,  
They look like Rose-buds fill'd with snow.  
Yet them nor Peere nor Prince can buy,  
Till Cherry ripe themselues doe cry.

Her Eyes like Angels watch them still ;  
Her Browes like bended bowes doe stand,  
Threatning with piercing frownes to kill  
All that attempt with eye or hand  
Those sacred Cherries to come nigh,  
Till Cherry ripe themselues doe cry. (Campion, 1909: 178)

### **General interpretation**

The first and second stanzas closely parallel one another and both describe a lady's unattainable beauty that is compared to a garden of heavenly paradise. The speaker says that the lady's face, which he admires, is like a garden because her lips are cherry red, and her skin has the hue of lilies where roses bloom. The third stanza describes her as a cold and unfeeling lady by describing her eyes and brows, which do not give her permission easily.

### **Lexical analysis**

In the poem, there is the repetition of the word "cherry" which is used six times to foreground its importance. Fruit sellers in London were known for the slogan "Cherry ripe!" Of course, this oral advertisement meant that fruit sellers sold ripe cherries. The lady stands firmly against any nobleman or royalty who attempts to kiss her until the cherries themselves say they are "Cherry ripe". The repetition of "Cherry ripe" refers to the lady's lips to be good, ready, in other words, full ripe. There is an abnormal paradigm at the end of each stanza because the word "cherry" which is a kind of fruit is used with the predictor "cry" which is attributed to humankind.

### **Semantic analysis**

The poem is based mostly on metaphors and similes to improve the imagery. By using metaphors, the speaker compares the lady's cheeks to roses, her complexion to lilies, her lips to cherries, her teeth to pearls, and her frowns to arrows. The lady's face is a lovely garden that grows roses and lilies, and is also a heavenly paradise where every kind of delicious fruit grows there. By using similes, the speaker compares the lady's teeth to rosebuds filled

with snow, her eyes to angels, and her eyebrows to the bent bows of archers. Like guardian angels, the lady's eyes watch over her cherry lips; her eyebrows are like drawn bows, ready to shoot down anyone who tries to look at or touch those lovely cherries. The noun "cherry" is used with the verb "cry" which is attributed to humankind; however, as a fruit cannot cry, there is personification. In this sense, "Roses" and "white Lilies" usually represent love/passion, and innocence/purity. This image of the lady, as a sacred being, is highlighted with many attributions to heaven. The lady is worshipped because her lips have not been touched or kissed by anyone "Till Cherry ripe themselves doe cry". This same line is repeated at the end of each stanza in order to foreground that this beautiful lady is unattainable unless if she says her lips are good and ready. The speaker suggests that the heavenly garden of her face, referring to female beauty, can be both tempting and tantalizing, a pleasure that always seems to be just out of reach. Here, female beauty signals the ideals of Elizabethan beauty: white skin, blushing cheeks, and red lips. The woman maintains her chastity until she is perfectly ripe to become most valuable. The feature of the song is that it heads towards the refrain "Cherry ripe" whose musical setting is determined by the fruit seller's cry. The use of the cries of London fruit sellers, as the basis for musical compositions, was popular in the early seventeenth century. The use of this refrain gives Campion a predetermined musical motif to integrate into the structure of the poem.

### **Grammatical (syntactic) analysis**

The three stanzas are grammatically parallel to each other. Each consists of two sentences (the first stanza: first sentence lines 1-4, second sentence lines 5-6; the second stanza: first sentence lines 7-10, second sentence lines 11-12; and the third stanza: first sentence lines 13-16, second sentence lines 17-18). The first sentence of each stanza consists of a main clause and subordinate clauses. There is grammatical deviation in line 11 because the object of the sentence is put before its subject. There is also enjambment in lines 15-16 because the verb "kill" in line 15 is a transitive predictor that requires an object, and therefore, as the sentence is not completed, its objects are used in line 16. The whole poem is in the present tense. This tense is used in order to refer to timeless and universal matter. The lady's beauty is dealt as a universal matter which is unique and also compared to paradise that is timeless. The speaker uses anaphora in order to refer back to pronouns such as "that place" (line 3), "Those Cherries" (line 7), "Her Eyes" (line 13), "Her Browes" (line 14), and "Those sacred Cherries" (line 17). There is synesthesia in line 9 "when her louely laughter showes". In this sense, the poet uses the word "louely" as an adjective of sight to describe the word "laughter" as a noun of sound. The noun phrase "heau'nly paradise" (line 3) consists of two words that are synonyms, which are used to reinforce her beauty like a garden in which all pleasant fruits do flow. The noun phrase "louely laughter" (line 9) refers to her beautiful laugh. The noun phrase "sacred Cherries" (line 17) portrays that the lady's lips have not been touched or kissed by anyone.

### **Graphological analysis**

This poem consists of three stanzas in which each stanza contains six lines. There is spacing among three paragraphs. Full-stop is used five times to end an entire thought, and also the whole poem. While comma is used six times for a short pause and to separate sentential elements in the poem, semi colon is used three times for a longer pause. There is graphological deviation because the words “Garden”, “Roses” and “Lillies” in the first stanza; “Orient Pearle”, “Rose-buds”, “Peere” and “Prince” in the second stanza; “Eyes” and “Browes” in the third stanza; and “Cherry” in each stanza are capitalized. This shows a system of capitalization to foreground important words in the poem. In this sense, “Roses”, “Lillies” and “Rose-buds” are capitalized to consider them equivalent because these words are about plants. “Peere” and “Prince” are also equivalent because these words refer to rulers. “Eyes” and “Browes” are also equivalent as they refer to the face of a person.

### **Phonological (sound pattern) analysis**

This lyric poem is composed of three sestet (six-line stanzas). The unity of the poem is secured by the refrain describing a beautiful lady’s lips - “Cherry ripe”. In terms of alliteration and assonance, there is phonetic parallelism to reinforce the system of parallel meaning. There are significant /p/, /l/, and /b/ alliterations in the poem. “Paradise” and “place” (line 3) refer to a location; “louely laughter” (line 9) to positive emotion; and “Browes” and “bended bows” (line 14) refer to the same shape. There are also significant /o/, /e/ and /i/ assonances in the poem. “Double row” (line 8) refer to sequence; “Peere” and “Prince” (line 11) to rulers; and “Threatning”, “piercing”, and “kill” (line 15) refer to negative emotion. The poem’s rhyme scheme is ABABCC/ DBDBCC/ EFEFCC. This rhyme scheme helps to tie the parallelistic six-line stanzas together, reinforcing the effects of the grammatical parallelism. The alternating rhyme scheme in the first four lines of each stanza feels balanced, fitting for a description of a face as lovely as paradise. The two closing lines of each stanza switch to a firm couplet. The poem’s refrain reminds those who would like to kiss the lady’s cherry lips that they are going to have to wait until she is good and ready. The poem’s meter is iambic tetrameter (unstressed + stressed four feet). The poem pulses as steadily as a heartbeat. However, there is a deviation in the meter of the poem because line 3 - “A heau’nly paradise is that place” - involves four iambic feet and a catalectic foot (iambic pentameter). The deviation in line 3 is made in order to foreground the beauty of lady’s face that resembles paradise. There is an emphatic trochee in line 15 - “Threatning with piercing frownes to kill” - which emphasizes just how threatening those brows are, just waiting to shoot unwanted lovers down.

### **Conclusion**

Style is considered as the selection of linguistic characteristics from all the probabilities in language. The poet’s word selection is very important for meaning making to get the message across to readers. Stylistics attempts to create an interaction of readers with the language of a literary text to clarify how a reader understands the text. By means of stylistics, this analysis

shows that there is a distinction between ‘ordinary’ language and poetic language as a tool of identifying literature. This study aims to define the ways of language use integrated in the poem and to analyze some of the specific features which form the poem’s identity. This refers to the repetitive characteristics of the stylistics used by the poet. This study has analyzed the basic linguistic features used by Thomas Campion in *There Is a Garden in Her Face* to get his message across to readers. The poem is analyzed in terms of stylistic features such as lexical, semantic, grammatical (syntactic), graphological, and phonological (sound pattern) levels. In terms of stylistics and its levels of analysis, this study has examined how Campion manipulated language to form stylistic effects in order to produce meaning in his poem. The stylistic analysis indicates that the poem is very carefully constructed.

The various observations given above are drawn together so that the link between stylistic features and interpretation can be seen more clearly. The main unifying characteristic of the poem is parallelism. All three stanzas are grammatically parallel to each other and deal with the lady’s beauty whose face is compared to a garden of heavenly paradise where every kind of delicious fruit grows there. The poem is based mostly on similes and metaphors to make the imagery of the flowers and fruit growing in a garden much more vivid. With this, the lady’s physical features are portrayed. The unity of the poem is secured by the refrain describing a beautiful lady’s lips because each line goes in its meaning from the observer’s assertive portrayal imagery to an unambiguous expression emphasizing that the domain of the lady is her lips. There is phonetic parallelism to reinforce the system of parallel meaning in terms of alliteration and assonance. The graphological deviation shows a system of capitalization to foreground important words in the poem. In this sense, “Roses” and “white Lilies” usually represent love/passion, and innocence/purity. In relation to this imagination, the lady’s face is compared to “A heau’nly paradice”, her eyes to “Angels”, and her lips to “sacred Cherries”. The repetition of “buy” and “Cherry ripe” makes it clear that there is an element of the forbidden about the lady because no one can take a look at her or kiss her lips until she says they are perfectly ripe. The speaker suggests that the heavenly paradise of her face, referring to female beauty, can be both tempting and tantalizing, a pleasure that always seems to be just out of reach. There is an acknowledgment that neither power nor money can enable a man to reach this lady’s lips which have not been touched or kissed by anyone. This image of the lady, as a sacred being, is highlighted by many attributions made to heavenly paradise. The same line which is repeated at the end of each stanza foregrounds that this beautiful lady is considered unreachable unless if she says her lips are good and ready, in other words, perfectly ripe to become most valuable. Here, female beauty signals the ideals of Elizabethan beauty: white skin, blushing cheeks, and red lips.

This study shows how the formal stylistic characteristics are used as the basis for inference about the poem’s effect and meaning. In other words, linguistic description is used to interpret the poem. It can also offer insight to the processes a person uses when interpreting what is read. Interpretation should never be stated as fact because there can be various interpretations about the same literary text and each of them may be right. Since stylistics is a helpful tool for interpreting a literary text, this study may help researchers understand how Campion used stylistic tools in his poem.

**Contribution rates of authors:** The contribution rate of the author is 100% in relation to its data collection, analysis, interpretation, and writing.

**Ethics committee approval:** It was not required.

**Research and Publication Ethics Statement:** This is a research article involving original data that has not been previously published or submitted to any other outlet for publication. The author conformed to ethical rules and principles during the research publication process.

**Financial support:** No financial support was received.

**Conflict of interest:** No conflict of interest exists.

## References

- Adedimeji, M. A. and Alabi. T. A. (2003). Basic elements of English grammar. In (O. Obafemi & S.T. Babatunde, Eds.) *Studies and discourse in English language* (28-59). Haytee Press.
- Alabi, V. A. (2007). Lexico-syntactic, phonological and graphological patterns, choices and devices in discourse. In (O. Obafemi, G.A Ajadi & V.A. Alabi, Eds.), *Critical perspectives on language and literature* (162-175). University of Ilroin Press.
- Amber, R. (2014). Stylistic analysis of *a poison tree*. *International Journal of Linguistics, Literature and Culture* (Lingua-IJLLC), 76-86.
- Batool, S., Khan, A. B., Iqbal, A. et al (2014). Stylistic analysis of Robert Frost's poem: *The road not taken*. *Journal of ELT and Applied Linguistics (JELTAL)*, 2(4), 52-64.
- Birch, D. (1989). *Language, literature, and critical practice: Ways of analysing text*. Routledge.
- Campion, T. (1909). There is a garden in her face. In (P. Vivian, Ed.) *Campion's works* (178). Clarendon.
- Carter, R., & Simpson, P. (1989). *Language, discourse, and literature: An introductory reader in discourse stylistics*. Unwin Hyman.
- Crystal, D. (1992). *An encyclopedia dictionary of language and languages*. Cambridge University Press.
- Crystal, D. & Davy, D. (1969). *Investigating English style*. Longman.
- Danziger, M. K. (1968). *A poetry anthology*. McGraw-Hill College.
- Haynes, J. (1989). *Introducing stylistics*. Unwin Hyman.
- Hough, G. (1969). *Style and stylistics*. Routledge & K. Paul.
- Lawal, A. (2003). Aspects of stylistic theory and the implication for practical criticism. In (A. Lawal, Ed), *Stylistics in theory and practice* (1-38). Paragon.
- Leech, G. (1969). *A linguistic guide to English Poetry*. Longman.
- Leech, G. & Short, M. (1981). *Style in fiction*. Longman.
- Lodge, K. R. (2009). *Fundamental concepts in phonology: Sameness and difference*. Edinburgh University Press.
- Macleod, N. (2005). Stylistics and point of view in fiction: A credo and some examples. *The European English Messenger*, XIV(2), 61-73.

- Meyer, M. (1990). *The Bedford introduction to literature* (2nd ed.). Bedford Books of St. Martin's Press.
- Obafemi, O., Bodunde, C. & Eghagha, H. (2002). *Round up literature: A complete guide*. Enugu Longman.
- Pennington, M. C. (1997). *Phonology in English language teaching*. Longman.
- Radford, A. (1997). *Syntax: A minimalist introduction*. Cambridge University Press.
- Saeed, J. I. (2009). *Semantics*. Blackwell.
- Short, M. (1996). *Exploring the language of poems, plays and prose*. Longman.
- Simpson, P. (1997). *Language through literature*. Routledge.
- Tallerman, M. (2005). *Understanding syntax*. Hodder Arnold.
- Turner, W. G. (1973). *Stylistics*. Penguin.
- Üstün Kaya, S. (2009). Stylistic analysis of Charles Dickens's *Christmas Books* [Unpublished PhD Thesis] Ankara University, Ankara.
- Wales, K. (1990). *A dictionary of stylistics*. Longman.
- Widdowson, H. G. (1975). *Stylistics and the teaching of literature*. Longman.

### Electronic references

- Short, M. (2006). Designing and piloting a world-wide-web-based stylistics course. *Rethinking English: Reconciling literature and cultural studies*. Accessed November 10, 2022. <http://www.lanc.ac.uk/fass/projects/stylistics/tutors/paper>



Bu eser Creative Commons Atıf 4.0 Uluslararası Lisansı ile lisanslanmıştır.

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





# The *Poleng* Motifs in Balinese Women's Clothing

## Bali Kadın Giyiminde *Poleng* Motifleri

Arya Pageh Wibawa\*

Imam Santosa\*\*

Setiawan Sabana\*\*\*

Achmad Haldani Destiarmand\*\*\*\*

### Abstract

This article aims to find the meaning of the representation of the *poleng* motif in Balinese women's clothing. The issues are as follows: 1) How is the *poleng* motif represented on Balinese women's clothing? and 2) Does the *poleng* motif in Balinese women's clothing have a symbolic communication meaning?. In traditional Balinese culture, the *poleng* motif in Balinese women's clothing has a bad meaning. Most Balinese women note that *Poleng* patterned clothing is used in a cultural context, not because it has a bad meaning. Qualitative methods were heavily relied upon in writing this article, starting with collecting primary data

---

Geliş tarihi (Received): 02.02.2023 - Kabul tarihi (Accepted): 01.07.2023

\* Doctoral Program in Visual Art and Design, Faculty of Art and Design, Bandung Institute of Technology (ITB), West Java, Indonesia. Arya\_pageh@yahoo.com. ORCID ID 0000-0002-1046-2765

\*\* Doctoral Program in Visual Art and Design, Faculty of Art and Design, Bandung Institute of Technology (ITB), West Java, Indonesia. imamz.santosa@gmail.com. ORCID ID 0000-0002-1241-6893

\*\*\* Doctoral Program in Visual Art and Design, Faculty of Art and Design, Bandung Institute of Technology (ITB), West Java, Indonesia.. setiawansabana@yahoo.com ORCID ID 0000-0003-4028-3183

\*\*\*\* Doctoral Program in Visual Art and Design, Faculty of Art and Design, Bandung Institute of Technology (ITB), West Java, Indonesia. achmadhaldani@gmail.com ORCID ID 0000-0002-6729-3827

from informants such as *pecalang* and community leaders. Secondary data sources were obtained from ancient Balinese literature and research journals through library research. Data analysis uses symbol theory and reception theory, which are operationalized qualitatively and interpreted. Results from the study show that: 1) The way the *poleng* motif on Balinese women's clothing representation is sacred, sets forth a task identity, and is the identity of Balinese fashion identity; and 2) The *poleng* motif on Balinese women's clothing always has a symbolic communicative meaning in traditional ceremonial activities. Balinese women who use the *poleng* motif prioritizes the representation of fashion identity rather than profession or *kawisesan* in symbolic communication in a cultural context.

**Keywords:** *meaning, representation, poleng motif, balinese women's clothing.*

## Öz

Bu makale Balili kadın giyiminde *poleng* motifinin temsilinin anlamını bulmayı amaçlamaktadır. Konular şu şekildedir: 1) *Poleng* motifi Bali kadın giyiminde nasıl temsil edilmektedir?; 2) Bali kadın giyimindeki *poleng* motifinin sembolik bir iletişim anlamı var mı?. Geleneksel Bali kültüründe Bali kadın kıyafetlerindeki *poleng* motifinin kötü bir anlamı vardır. Balili kadınların çoğu, *Poleng* desenli giysilerin kötü bir anlamı olduğu için değil, kültürel bir bağlamda kullanıldığını ifade ediyor. *Pecalang* ve topluluk liderleri gibi kaynak kişilerden birincil verilerin toplanmasıyla başlayarak, bu makalenin yazılmasında büyük ölçüde niteliksel yöntemlere güvenildi. İkincil veri kaynakları, eski Bali literatüründen ve araştırma dergilerinden kütüphane araştırması yoluyla elde edildi. Veri analizi, niteliksel olarak işlevselleştirilmiş ve yorumlanmış sembol teorisini ve alımlama teorisini kullanır. Çalışmanın sonuçları şunları göstermektedir : 1) *Poleng* motifinin Bali kadın giyimindeki temsil biçimi kutsaldır, görev kimliği ve Bali moda kimliğidir; ve 2) Balili kadın kıyafetlerindeki *poleng* motifi, geleneksel törensel etkinliklerde her zaman sembolik iletişim anlamı taşır. *Poleng* motifini kullanan Balili kadınların kültürel bağlamda simgesel iletişimde meslek ya da *kawisesan*'dan çok moda kimliğinin temsilini ön plana çıkarmasıdır.

**Anahtar sözcükler:** *anlam, temsil, poleng motifi, bali kadın giyimi.*

## 1. Introduction

The *Poleng* motif is very familiar in Balinese society. *Poleng* is the name of the checkered pattern. The *Poleng* motif is a checkered pattern. According to Hasan (2015), the *Poleng* motif consists of at least two contrasting colors that are composed regularly and in balance. The dominant colors of this checkerboard pattern resemble those of a chessboard, namely black and white. In Balinese, "poleng" refers to objects that have a checkered pattern and are black and white in color. Therefore, the game board of chess can be called "poleng" in Balinese. Motifs resembling a chessboard on large trees, *pelinggih*, and statues in Bali are called *poleng*.

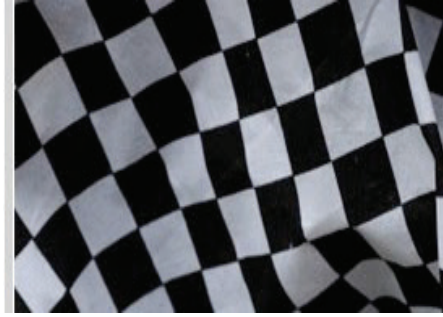


Figure 1. *Poleng* Motif  
(Source : Pageh, 2021)

From the picture above, you can see a *poleng* motif. *Poleng* in the *Pulasari* chronicle has a relationship with the *Samprangan* prince. Historically, *I Dewa Bagus Dharma* is said to have wanted to find the king of *Samprangan* outside the palace. Prince *Samprangan*'s wish stems from his mother's answer about the whereabouts of his father. According to *I Dewa Bagus Dharma*, the answer to the whereabouts of his father was ambiguous and still unclear, so the prince of *Samprangan* decided to look for the whereabouts of the *Samprangan* king together with the royal soldiers outside the palace. Outside the palace, a wanderer told the prince that the king of *Samprangan* was a handsome, tall, well-built, and dignified man with a *poleng*-patterned cloth who lived in a village. It was mentioned by the nomad that not a single villager dared to wear a *poleng*-patterned dress except for the king of *Samprangan*. The *poleng* motif in the chronicle of the *Pulasari* is shown as a clothing motif that is forbidden to the public. This is clearly reflected in the attitude of the village people, who do not dare to be presumptuous and are reluctant to wear *poleng* patterned clothes to honor their king.

*Poleng* motifs in the Balinese cultural tradition represent the stability and clarity of the relationship between *purusha* and *prakerti* elements. The white and black colors, which have the same proportions, are synonymous with the ideal relationship of *purusha* and *prakerti* in the Balinese cultural tradition. According to Sancaya in Wiasti (2006), when *prakerti* is a physical body, then *purusha* is a subtle body (*jiwatman*), and when *purusha* is a characteristic of the stable nature of the universe, then *prakerti* is a characteristic of the changing nature of the universe. When men are *purusha* and *prakerti* are women, it is expected that men and women have an irreplaceable, sustainable, and clear relationship in terms of status and roles (Wiasti, 2006).



Figure 2. *Poleng* motif on traditional Balinese clothing  
(Source : Pageh, 2021)

From the picture above, you can see the use of the *poleng* motif in Balinese traditional clothing. *Poleng* as a clothing motif is more often used by men than by women in a cultural context. This cannot be separated from the influence of patriarchal ideology and the patrilineal kinship system in the Balinese cultural tradition, which prioritizes men as agents of the preservation of Balinese culture, agents of local culture, and agents of customary law. According to Astiti, Wiasti (2006) reveals that the preservation of Balinese culture cannot be separated from efforts to preserve *Hindu tattwa*-based culture, *awig-awig* support in the customary law system, and family inheritance, which are useful for controlling patrilineal relations.

Maintaining patrilineal relations is the main mandate in every patrilineal kinship system. According to Holleman and Koentjaraningrat in Sudarta (2006), the patrilineal kinship system in traditional culture has the following characteristics: 1) Kinship is calculated through the father's lineage, children become the father's right; 2) family property or parental wealth is inherited through the male lineage; 3) the newlyweds live permanently at the residence center of the husband's relatives in accordance with patrilocal customary provisions; 4) married women are considered to have severed ties with their own family and are not entitled to family inheritance; 5) the position of men is higher than that of women in managing the household and building community relations.

In securing and fostering relations between indigenous peoples, this *poleng* motif is often used by *pecalang* in Bali. According to traditional Balinese culture, *pecalang* is a man with the identity of a *poleng* patterned dress. Based on the regional regulation of Bali Province No. 4 of 2019, the obligation of the *pecalang* is to maintain order and security in traditional villages. In another sense, the *poleng* motif, as part of the *pecalang* identity, emphasizes the function of the social structure's security guard in Bali. Taking into account the patriarchal ideology and patrilineal kinship system, it is appropriate that the order and security of traditional Balinese cultural activities are borne by the men in each traditional village.

Apart from the *pecalang*, the *poleng* motif on Balinese clothing is often used by performers of traditional ceremonies at temples. Basically, Yasmini (2022) says that the traditional attire for men to wear in the temple is *udeng/destar*, clothes, *kamen*, *saput/umpal* while for women's traditional clothes, they use clothes/*kebaya*, cloth/*kamen* and shawls. Wahyuni et al. (2021) explains that the complete traditional attire for the temple for women is a headdress in the form of an ordinary bun or a hair bun decorated as needed, decorations on the body in the form of a *kebaya*, *sesenteng*, *wastra*, belt, *stagen*, and footwear. It is interesting to note that the *poleng* motif on men's clothing tends to have a good meaning, while the *poleng* motif on women's clothing tends to have a bad meaning. The good meaning of the *poleng* motif in men's clothing is greatly influenced by patriarchal ideology, patrilineal kinship systems and has a strong correlation with the functions of order and security in traditional Balinese cultural activities. Meanwhile, the bad meaning of the *poleng* motif on women's clothing has a strong correlation with mythology and mythical representations. According to Dewanti and Kameswari (2019), the representation of the *poleng* motif is grand, respectful, shy, and scary.

It is interesting to note that most Balinese women do not wear *poleng* motifs when carrying out activities in a cultural context. The representation of "spooky" is closely related to the bad meaning of the *poleng* motif on Balinese women's clothing. The growing stereotype that women wear *poleng* motifs to make them look scary is another obstacle. However, several Balinese women who wear *poleng*-patterned clothing admit that they do so not because it has a negative connotation. This phenomenon shows that there is no longer the influence of myth in symbolic communication, and there is the possibility of a new representation regarding the *poleng* motif on Balinese women's clothing. This phenomenon raises a problem of symbolic communication in relation to the representation of the *poleng* motif on Balinese women's clothing in the Balinese cultural tradition. The questions are: 1) How is the representation of the *poleng* motif in Balinese women's clothing? 2) What is the meaning of the symbolic communication of *poleng* motifs in Balinese women's clothing?.

## 2. Research methods

This article was successfully completed based on research that is oriented towards symbolic communication between *poleng* motifs and Balinese women in Bali. Qualitative methods are used in this study, bearing in mind that problem-solving descriptions require descriptive and visual data. Qualitative methods are known to be suitable methods for seeking the truth based on qualitative data (Kumar, 2019). All of the research's primary data on the meaning of the representation of the *poleng* motif on Balinese women's clothing was collected based on interviews with informants and observation of the *poleng* motif. Berg & Lune (2018) explain that observation is a careful way of recording visual data. Creswell and Creswell (2018) say that obtaining qualitative data can be done with the help of interview guidelines and meeting informants. *Pecalang* and community leaders are the data sources in this study. Informants were selected as data sources based on purposive sampling. According to Creswell & Creswell (2018), purposive sampling is a technique for determining informants in a planned manner from the start of the study based on certain qualifications. In addition, snowball sampling

was used. Berg and Lune (2018) revealed that snowball sampling is useful in determining informants based on continuous instructions until saturation is reached. In contrast to ancient Balinese literature and research journals, secondary data sources are related to the analysis of this research data. The secondary data for this research was successfully collected through a literature study. Kumar (2019) revealed that secondary data in qualitative research can be obtained through literature studies. Using reception theory and symbol theory, the entire set of successfully collected data was analyzed qualitatively and interpretively. Qualitatively, data elaboration can be assisted and clarified by using theories (Neumans, 2014). The representation of the *poleng* motif on Balinese women's clothing is explained by symbol theory and further explained with the help of reception theory, whereas the meaning of symbolic communication in connection with the *poleng* motif on Balinese women's clothing is interpreted based on reception theory and explained with the help of symbol theory.

## Results & discussion

### 4.1. Representation of *poleng* motifs in balinese women's clothing

After research, it can be stated that the *Poleng* motif on Balinese women's clothing has a number of representations of magic, task identity, and Balinese fashion identity. The description of the explanation can be seen as follows :

#### 4.1.1 *Sakti* as a Representation of Balinese Women's *Poleng* Clothing

For the Balinese people, Balinese culture is very thick with symbolic language. The expressive culture that characterizes the Balinese people formulates a lot of symbolic language. The expression is manifested configurationally, which includes the basic values. Dominant values include religious values, aesthetic values, solidarity values, and balance values. The value upheld is accumulated in the form of local wisdom. The *poleng* motif is one of the motifs that is valued and respected by the people of Bali. For the Balinese, the *poleng* motif has a very deep religious meaning.

In general, Balinese people associate the *poleng* motif with the concept of *rwa bhineda*, which is symbolized by black and white as a different duality. *Rwa bhineda* consists of two words, namely *rwa*, which means two, and *bhineda*, which means difference. As a result, *rwa bhineda* refers to the concept of difference that God Almighty created in order to create harmony and balance in the universe. According to A.A. Putu Sutarja, in an interview on August 7, 2021, he said that:

“.....the *poleng* motif symbolizes strength and is also a symbol of *rwa bhineda*...”.

Based on the informants above, the *poleng* motif refers to the relationship between *rwa* and *bhineda*. *Rwa bhineda* has a very deep meaning. As expressed by I Wayan Sukayasa in an interview on August 6, 2022, he said that :

“....the *poleng* motif actually has a very deep philosophical value...the philosophy of the *poleng* motif itself is about duality, where the white represents *purusha*, which is the spiritual



aspect, and the black symbolizes *prakerti*, which is the material aspect of the universe. The combination of spiritual and material aspects creates a magical effect that results in creation and religion. It is this aspect of spirituality that gives rise to the religious power that is realized in cloth for troop officers. “Magical power as part of the power of spirituality is expected to increase courage for those who use the *poleng* motif...”.

From the statement of the informant above, it can be seen that the meaning of the *poleng* motif is intended to increase the user’s courage in carrying out activities. As mentioned about the relationship between courage and the role of the troop apparatus, it can be observed that the soldiers of the *Mengwi* kingdom used the *poleng* motif because it represents courage (*wira-rasa*). In contrast to the *poleng* motif used by women’s clothing, it has a sacred meaning that tends to be negative. The meaning of *Sakti* here is synonymous with black magic, the myth of *Calonarang*, and *Kawisesan*. In traditional Balinese culture, *Kawisesan* refers to clever wizard and someone who is good at using magic for worldly purposes, so it is very rare for women to wear traditional clothes with *poleng* motifs during traditional ceremonies at temples.

The mythology of *Calonarang* in traditional Balinese culture is a myth about a powerful female character who is able to use supernatural powers for evil, a female character who is sacred and receives a gift from the Goddess *Durga*. The *Calonarang* of Balinese traditional culture is a figure to be feared. Therefore, the *Calonarang* performance involves many offerings and long rituals for the safety of the dancers. Thus, the Balinese who watch abstain from leaving the performance before it is finished, among others, for fear of harm. Apart from respecting their courage, they become legendary figures who are feared because of their magical powers.

The story of *Calonarang*, however, is a symbol of the struggle for human life in the engineering frame of Javanese history and culture. According to legend, this *Calonarang* myth has existed since the reign of King *Airlangga* with the title *Abhiseka Sri Maharaja Rakai Halu Sri Dharmawangsa Airlangga Anantawikramottunggadewa* in 1009–1042. Apart from *Negarakertagama* and the *Turun Hyang II* inscription, the *Calonarang* text mentions the event of King *Airlangga* dividing his kingdom into *Daha*, which was ruled by *Samarawijaya*, and *Janggala*, which was ruled by *Mapanji Garasakan*. The beginning of the story of *Calonarang* in Bali can be seen in *Prasraya*’s Snake Ejection. In the *Ularan Prasraya* ejection, it is stated that the king of *Gelgel*’s fleet succeeded in seizing the *Calonarang* text in several of his compositions in the form of art items such as masks after *Blambangan* was conquered by *Dalem Waturenggong* as king of *Gelgel*. Since the reign of *Dalem Waturenggong* as King of *Gelgel*, *Calonarang* texts have been performed in Bali. According to *Wirawan* (2019:12–13), evidence of *Calonarang* performances began to be found during the reign of the *Gelgel* king, *Dalem Waturenggong*.

*Calonarang* Mythology in Balinese traditional performing arts is always performed sacredly with a mystical atmosphere and seems scary. The staging of the story about this character is synonymous with *Leak*’s action as a perpetrator of black magic and death. On the one hand, in this show there are key figures as saints, spiritual practitioners whose role is to neutralize or dissolve the influence of evil forces from black magic actors. The importance



of neutralizing the influence of evil forces, the *poleng* motif has become a feature of the ritual aspects of traditional Balinese culture. *Poleng* cloth is used in *pelinggih*, in *sanggah*, *merajan* and yards, but no one has used it for clothing. In line with that, the *Calonarang* myth developed in traditional Balinese culture that when the *Poleng* cloth motif on women's clothing represents the supernatural power of the female figure, this is sacred.

Supernatural powers become an important part of the spiritual world of society, as represented by the abstract concept that always underlies religious practices in Balinese traditional culture. Their communication relationships with forces that are invisible to ordinary people have a large impact on his life's success and well-being. It is believed that in traditional Balinese culture, everything is influenced by the power of the *Niskala* universe. According to Clifford Geertz in Ardhana et al. (2015: 71-72), such beliefs have placed irrational thoughts or actions into a cultural context. There is a stereotype that Balinese men use *poleng* cloth to be brave and Balinese women use *poleng* cloth to make them powerful. On the one hand, the meaning of cultural protection from the *poleng* motif is believed to be more effective when used by Balinese men than by Balinese women. As the belief system is an integral part of traditional Balinese culture, it can be understood that the *poleng* motif is taboo when used as a material for women's clothing in the context of traditional Balinese cultural activities.

This cultural heritage is preserved patrilineal in Bali. Patriarchal ideology has a major influence with respect to forms of cultural activity in the traditional Balinese kinship system. This hierarchy places a greater form of responsibility on Balinese men than Balinese women in relation to cultural activities within the traditional Balinese kinship system. However, this position is inversely proportional to every implementation of Hindu religious rituals in Bali. Balinese women have a central position in making offerings and ceremonial facilities for the benefit of offerings and rites of life in Balinese traditional culture. In every ritual in the context of traditional Balinese culture, Balinese women are always busy with the burdens during the rituals and before the traditional ceremonies are carried out. According to Darmayoga (2021), not just any woman is allowed to take care of offerings and offerings because they are needed for the sacredness of the ceremony. Therefore, Balinese women have obligations and positions that are no less important than Balinese men in traditional Balinese ceremonial activities.

#### **4.1.2 Representation of Task Identity in Poleng Patterned Balinese Women's Clothing**

Since the heyday of the kingdom era in Indonesia, there have been quite significant changes in the culture of traditional Balinese society. Intensive communication between Balinese people and migrants from within and outside the country has had an impact on cultural acculturation events, cultural inculturation, and changes in Balinese people's thinking about the meaning of the *poleng* cloth myth. As a result, there has also been a change in the motive and meaning of using *poleng* cloth, especially for Balinese women.

In the modernization of Balinese society, Balinese women want gender equality in various contexts of Balinese life. Balinese women are sharing tasks with men such as carrying out income-earning activities to supplement family income, educating children, caring for homes including custom traditional activities. As was done by Balinese women in the village of Wangaya Gede, Penebel, Tabanan, Bali. Balinese women in the village of Wangaya Gede wearing clothes that are usually worn by *pecalang* in Bali. It turns out that their tasks are the same, but their clothes with *poleng* motifs are different. *Pecalang* is a Balinese man dressed in *poleng* cloth with a *pecalang* identity such as a name tag assigned to ensure the smooth running of traditional ceremonies. During the traditional ceremony in the village of Wangaya Gede, Penebel, Tabanan, a Balinese woman was assigned to ensure the smooth running of the traditional ceremony by using a uniform *poleng* motif on the neck of the *kebaya*, shawl, and the edges of the *kamen*, complete with name tags as *pecalang*.

The inappropriateness of Balinese women wearing *poleng* clothing during traditional ceremonies can be an exception based on traditional conventions that refer to the concept of *loka dresta* in Balinese traditional culture. *Loka dresta* is one part of the concept of *catur dresta* in Balinese traditional culture. According to Subanda in Gunawan (2014: 10), *loka dresta* is one of the traditional views that is upheld for community manners besides *purwa dresta*, *desa dresta*, and *sastra dresta*. All *dresta* are social ethics guidelines for Bali's indigenous peoples. In the customary convention in Wangaya Gede Village, the *loka dresta*, which supports gender equality through the similarity in meaning of wearing the *poleng* dress, seems to be stronger and more functional in fostering social ethics than the *purwa dresta*, which emphasizes the different meanings of wearing the *poleng* dress between Balinese men and women. In addition, the assignment of Balinese women as *pecalang* in traditional ceremonial activities in Wangaya Gede Village is a form of legitimacy for the appropriateness of Balinese women in *poleng* clothing in a cultural context. This confirms that Balinese women dressed in *poleng* clothes who serve as *pecalang* are not showing tolerance, but have become a mandate from the local culture that ignores stereotypes, making them powerful but less effective at protecting the *Calonarang* myth in Balinese traditional culture.

#### **4.1.3 Representation of Balinese Fashion Identity from Balinese *Poleng* Women's Clothing Motifs**

Apart from being an attribute of Balinese women's traditional clothing in connection with the task of securing traditional ceremonial activities, the representation of the *poleng* motif on Balinese women's traditional clothing can be a Balinese fashion identity. The Balinese fashion identity of Balinese women in traditional activities uses *kamen* with *poleng* motifs. The fashion meaning of identity representation in Balinese women's traditional clothing can be seen from the pattern of the *poleng* color combination.



Figure 3. At the *Pusering Jagat Pejeng* Temple in Bali, some of the Balinese women wearing patterns from the *poleng* cloth.

(Source : I Wayan Rai S., 2022)

Based on the picture above, it can be seen that there are Balinese women wearing *poleng* motifs when they are at the temple. The *poleng* color scheme used by women in traditional Balinese dress in the picture looks more beautiful than usual. Aesthetically, the *poleng* motif as a Balinese fashion identity is not only limited to the black-and-white gingham motif, but has developed into a black-and-white gingham motif with additional colors.

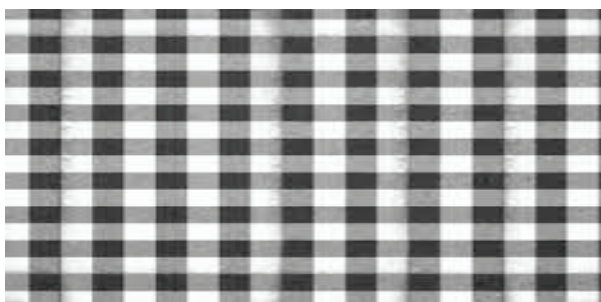


Figure 4. *Poleng* Cloth Motif with an Additional Color

(Source : Pageh, 2021)

Through the picture above, it can be seen that a model for developing *poleng* cloth motifs has become an innovation in traditional Balinese cultural activities. The development of the *poleng* motif as part of the Balinese fashion identity no longer seems to be a problem for

Balinese women who wear *poleng* clothing. This view was expressed by Cokorda Abhinanda Sukawati on August 17, 2021, at Pusering Jagat Temple :

“...actually, it is not a problem for women to use the *poleng* motif. The *Poleng* motif has an extraordinary beauty value, so it is suitable for anyone to use. “From a philosophical standpoint, the *poleng* motif has the meaning of protection...”

From the statement of the informant above, it can be seen that the *poleng* motif has been seen as appropriate to be the traditional fashion for Balinese women. The additional colors in the *poleng* motif on Balinese women’s clothing have more aesthetic meaning than the desire to show off their supernatural powers.



Figure 5. Red as an Additional Color in *Poleng* Motifs  
(Source : Pageh, 2021)

Based on the picture above, it can be seen that there is a red color between black and white as an additional color in the *poleng* cloth motif, which can be used by users in a cultural context. The *poleng* motif with an additional color variant also differentiates them from the *pecalang* as a security unit for traditional activities. Thus, the meaning of protecting against the *poleng* motif as a Balinese fashion identity refers more to the function of clothing in general than having a magical meaning or professional identity. In other words, the *poleng* motif as a Balinese fashion identity in women’s clothing is a decorative pattern chosen based on the user’s taste to support cultural activities. According to Swandi et al. (2020), the characteristics of cultural elements can contribute to specific patterns of practice.

#### 4.2 The Meaning of *Poleng* Motifs in Balinese Women’s Clothing as Symbolic Communication

Symbolic communication is communication that is carried out using certain symbols. Symbolic communication can be interpreted as a process of exchanging symbols that have been given meaning. According to James Lull in Jaeni (2012: 54), symbolic communication is the construction of meaning through the exchange of symbolic forms, where these symbols are the result of social action. The symbolic communication that occurs between users, *poleng* motives, and observers is as follows:

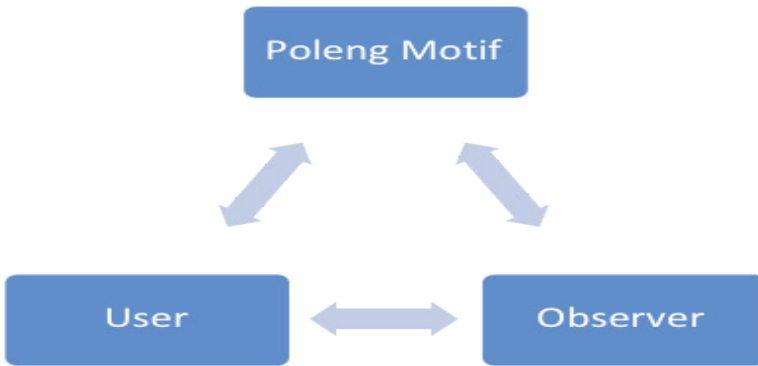


Figure 6. Symbolic Communication Chart

Communication that takes place between users and observers-users who have *poleng* motifs and observers who have *poleng* motifs- Communication that occurs has meanings that are channeled into behavior. Culture refers to communication behavior that is formed and patterned in order to give birth to habits with distinct and distinguishing characteristics. Therefore, the communication activities of members of a particular cultural community are a representation of the attitudes, basic values, and views of the culture they have. In addition, communication also strengthens these values and attitudes in their existence. Communication between users uses *poleng* motifs as a form of identity. These identities are present in the cultural sphere that surrounds them. In this case, the user is a woman. Users and observers constitute face-to-face communication. Communication between observers and the *poleng* motif presents an interpretation based on their culture. Interpretation is a type of cultural experience gained through interaction. Some of the meanings derived from the experiences experienced during the interaction process are translated into meaning.

Meaning is a form of response to the stimulus obtained by the communicator in accordance with the associations and learning outcomes that have been established. The meaning of denotation is a universal or general meaning based on direct designation. The meaning referred to by these various meanings is the most basic meaning (Sudaryat, 2008:23). It is called denotative meaning because this meaning is centered on or refers to a particular reference, concept or idea of an object. The meaning of denotation is objective because it directly refers to the object. The objectivity of the meaning of denotation depends on facts and can be separated from the context of meaningful events. The denotative meaning is called the proportional meaning because this meaning can be clearly understood through factual statements. In contrast to the connotative meaning, the figurative meaning does not directly show the subject, thing or object it refers to. Connotative meanings usually contain feelings, social memories, and character interpretations of objects. The objectivity of connotative meaning depends on the facts and the context of meaningful events. Connotative meaning is

a special meaning, ambiguous and even figuratively related to important events. The clarity of connotative meaning often depends on context, events, community and discourse. This meaning is often also called contextual meaning. Sudaryat (2008:25) says that connotative meaning can be said to be contextual meaning. Contextual meaning arises from the relationship between speech and the user's situation (Sudaryat, 2008:25). The integrity of meaning is a combination of four aspects, namely sense of understanding, feeling, tone, and intention of message.

Understanding aspects of the integrity of meaning in all contexts is part of the effort to understand meaning in communication. Therefore, it can be said that meaning is concluded from a statement, so the meaning and the object are very intertwined and integrated with each other. If a word has no relation to certain objects, events or circumstances, then its meaning cannot be obtained. Barthes in Baldwin (2019) uses the term "orders of signification" in understanding meaning. The orders of signification are divided into two, namely the first order of signification, which is the first order that includes the relationship of signifier, signified and sign. This first order is known as meaning. Next is the second order of signification, which is a mentality attached to signs or markers under genealogical influence. This new use then becomes a representation. According to Baldwin based on Barthes ideas (2019), representation is synonymous with ideological operations, which are recognized as myths. Myth is built by a chain of pre-existing meanings. Myth is a secondary level of meaning. In myth, a signifier can have several signifiers. Myth functions to reveal and provide justification for the dominant values prevailing in a certain period.

Since ancient times, the *poleng* motif on Balinese clothing has meant "daring to protect." The meaning of "daring to protect" is contained in the *poleng* patterned clothes when used by the soldiers of the *Mengwi* kingdom to protect the king and when used by the *pecalang* to maintain the security of traditional activities. The meaning of "daring to protect" does not seem to apply when the *poleng* motif is used for women's clothing that is oriented towards fashion and crimes based on black magic practices. As a fashion, the *poleng* motif on women's clothing can add praise to users, ward off stereotypes, eliminate boredom in monotonous social activities, and build a positive image for Balinese cultural activities. As a representation of supernatural powers, the *poleng* motif on women's clothing connotes crime, heresy, and threats to the security of social activities in a cultural context. The negative representation of this *poleng* motif correlates with the *Calonarang* myth that people fear in traditional Balinese culture.

The negative representation of the *poleng* motif on Balinese women's clothing is increasingly fading along with the modernization of Balinese society. Many Balinese people who think rationally have failed to prove that the existence of crime, misguidance, and threats to cultural activities is the cause of the waning of magical meanings and the strengthening of the meaning of identity associated with the use of the *poleng* motif on Balinese women's clothing. The meaning of the Balinese fashion identity from the *poleng* motif on women's clothing strengthened after various innovations in women's clothing with the *poleng* pattern became available. In its development, the symbolic interaction



between the Balinese, who use the *poleng* motif, and the immigrants has intensified. Cultural inculturation and acculturation of Balinese people with immigrants have had a significant impact on changing perspectives, which have further strengthened the meaning of Balinese identity while obscuring the magical meaning in relation to the representation of the *poleng* motif on Balinese women’s clothing. However, it turns out that there are still a few Balinese women who wear clothes with *poleng* motifs in a cultural context. As I Wayan Sukayasa said in an interview on August 6, 2022:

“...rarely do Balinese women use the *poleng* motif...”

Based on the informant’s statement above, it can be seen that Balinese women rarely wear *poleng* patterned clothing because it can be understood that it is caused by the influence of more and more choices of Balinese fashion identity motifs that are more aesthetically pleasing, apart from the problem of stereotypes and belief in the *Calonarang* myth in Balinese traditional culture. Based on this description, a matrix of the representation of the *poleng* motif on Balinese women’s clothing can be compiled as follows:

Matrix 1. Changes in *Poleng* Motifs in Balinese Women’s Clothing

Indicator	Past Period	Current Period
Symbol	The motif has a checkered pattern resembling a chessboard with a mix of black and white.	The motif has a checkerboard pattern resembling a chessboard and involves a combination of black and white colors, which are sometimes interspersed with gray or red between black and white.
Representation	<i>Kawisesan, Sakti</i>	Professional identity, fashion identity
Meaning	Criminality, delusion, magical threats, Balinese cultural identity	Balinese cultural identity

Based on the matrix above, it can be seen that the *poleng* motif on Balinese women’s clothing has a meaning as a symbol of Balinese cultural identity. Since ancient times, the *poleng* motif has been sacred and is known to consist of symbolic patterns based on a checkered pattern with a combination of black and white colors that have magical meanings. In *kawisesan*, Balinese women who wear the *poleng* motif on their clothing are often communicated as having frightening powers or being clever. The magnitude of the influence of this stereotype in symbolic communication has resulted in the representation of the *poleng* motif on Balinese women’s clothing, which has the meaning of evil, criminality, misguidance, and magical threats when used in women’s clothing. The meaning of criminality, evil, misdirection, and magical threats fades in the current period of secularization and the strengthening of the meaning of Balinese cultural identity in connection with the development of fashion and profession in symbolic communication. The change in the meaning of the *poleng* motif on Balinese women’s clothing is accompanied by a change in the *poleng* motif, which has a richer color combination.



The negative meaning of the *poleng* cloth motif on Balinese women's clothing is increasingly fading with the development of symbolic communication. According to Pradana (2019), meaning fading can be understood as a result of social interactions that fail politically, economically, culturally or in terms of symbolic interactions. The disappearance of magical threats is a very normal result of secularization and profanization. The disappearance of magical threats and heresy is positive for the industrial revolution, modernization, and urbanization, and is an advance in secularization and profanization. Losing the magical element or growing distrust of the effects of magic is progress and is positive when accompanied by better and clearer rationalization (Pursen, 2018). In another sense, the meaning of Balinese cultural identity from the *Poleng* cloth motif on Balinese women's clothing is far more positive for users in the development of symbolic communication in the cultural context.

#### 4.2 Discussion

The meaning is implicit in the function of components and elements to establish relationships for form (Dharmika and Pradana, 2021). The form of a simple relationship between two opposite but inseparable elements such as day and night is a reflection of the proportion of black and white in the form of the *poleng* cloth motif (Dewanti and Kameswari, 2019). The characteristics of cultural manifestations cannot be separated from the crystallization of strategic action patterns amid the effects of social change (Atmaja et al., 2019; Pradana, 2021; Dharmika et al., 2022). The process of symbolic communication between Balinese who use the *poleng* motif and immigrants in modernization has had an impact on changes in motifs, representations, meanings, and attitudes of Balinese women towards the characteristics of *poleng*-patterned clothing. The *poleng* cloth motif became the inspiration for developing the *Batik Sekar Jagad* motif (Rokhani and Haryanto, 2020). Furthermore, according to Ferindra (2020), the *poleng* cloth has become an inspiration for repurposing old white shirts and dresses to create new models by redesigning with patchwork techniques. Sonhaji et al. (2017) revealed that the quality of this *poleng* cloth motif is increasingly visible when it is based on the actualization of *mulat sarira*.

*Poleng* cloth motifs remind us of the importance of equality and balance in life. Dewanti and Kameswari (2019) say that the *poleng* cloth motif has been sacred because it is needed to maintain balance through ceremonies and reminds of the practice of *rwa bhineda*'s values of equality. The combination of the equal relationship between the values of *rwa bhineda* and the balance of ceremonies can be useful in preventing anxiety disorders. Similar to Mastiningsih's (2020) statement, cultural stimuli can be useful in reducing the perpetrator's anxiety and fear of life's problems.



Figure 7. The use of the *Poleng* Cloth Motif for Ceremonial Balance and Equality for *Rwa Bhineda*  
(Source : Pageh, 2021)

Specific practices can emphasize the nature of cultural values (Arniati et al., 2020; Atmaja et al., 2020). From the picture above, it can be observed that the *poleng* cloth motif is used to mark the privileges of sacred objects and sacred objects in temples. In temples, checkered motifs with red or gray accents are used to distinguish the glory and balance the vibrations of sacred objects, in addition to black and white checkered motifs. However, the picture does not show women wearing *poleng* motifs. Actualization of Balinese women's activities in *poleng* clothing is also very rarely found in a cultural context. Meanwhile, women who wear *poleng* clothing in a cultural context prioritize symbolic communication as a fashion identity rather than task and *kawisesan* identities.

The cultural context is a conducive domain for the sovereignty of textual truth, which involves social practices based on cultural capital (Rai S., et al., 2019). Cultural representation can become a cultural identity when it is empowered by actors in a cultural context (Ruastiti and Pradana, 2020). The representation of the *poleng* motif on Balinese women's clothing is communicated through sacred texts, symbols of task identity, and Balinese fashion identity patterns. *Sakti's* representation of the *poleng* motif is influenced by the actors' beliefs about the *Calonarang* myth in Balinese traditional culture. Stereotypes based on the *Calonarang* myth of women dressed in *poleng* clothes in a cultural context are sacred. In addition, the *poleng* motif on Balinese women's clothing can represent task identity and Balinese fashion identity. As a task identity, the representation of the *poleng* motif is supported by *loka dresta* and customary conventions, as well as cultural traditions in the villages of Wangaya Gede, Penebel, Tabanan. The stigma that was built on the activities of women in *poleng* clothes who served as *pecalang* was based on customary

emancipation and gender equality. Meanwhile, the representation of Balinese fashion identity through the *poleng* motif on Balinese women's clothing is influenced by fashion tastes and the aesthetics of the *poleng* motif. The superiority of the *poleng* motif image as a Balinese fashion identity lies in the color combination pattern.

### **Conclusions**

The following conclusions can be drawn from research on the *poleng* motif on Balinese women's clothing: 1) the representation of the *poleng* motif on Balinese women's clothing is *sakti*, task identity, and Balinese fashion identity. *Sakti*, as a representation of the *poleng* motif, is influenced by beliefs about the *Calonarang* myth in Balinese traditional culture. The stereotype of women wearing *poleng* clothes in a cultural context based on the *Calonarang* myth is to be considered sacred. In addition, the *poleng* motif on Balinese women's clothing can represent task identity and Balinese fashion identity. As a task identity, the representation of the *poleng* motif is supported by *loka dresta* and customary conventions, as well as cultural traditions in the villages of Wangaya Gede, Penebel, Tabanan. The stigma based on the activities of women dressed in *poleng* clothes who served as *pecalang* was built on emancipation and gender equality based on custom. Meanwhile, the representation of Balinese fashion identity through the *poleng* motif on Balinese women's clothing is influenced by fashion tastes and the aesthetics of the *poleng* motif. 2) The process of symbolic communication between Balinese people who use the *poleng* motif and immigrants in modernization has had an impact on changes in motifs, representations, meanings, and attitudes of Balinese women towards clothes with *poleng* motifs. Actualization of Balinese women's activities in *poleng* clothing is rarely found in a cultural context. Meanwhile, women who wear *poleng* clothing in a cultural context prioritize symbolic communication as a fashion identity rather than task and *kawisesan* identities.

### **Author Contribution Rate**

The first author (25%), second author (25%), third author (25%) and fourth author (25%) contributed to the completion of this article.

### **Ethics Committee Approval**

Ethical committee approval was not required for publication of our article.

### **Financial Support**

Publication is done independently. There was no financial support from our research partners and investors for the publication of this article.

### **Potential Conflict of Interest**

There is no conflict of interest in the process of writing articles for journal publication.

## References

- Ardhana, I. K., Setiawan, I. K., Sulandjari, and Raka, A. G. (2015). *Calonarang dalam kebudayaan bali*. Denpasar : Cakra Press.
- Ari Dewanti, P. P. W., and Kameswari, I. G. A. A. W. (2019). Konsep rwa bhineda pada kain poleng busana pemangku pengluran saat upacara pengerebongan di pura agung petilan, kesiman. *Jurnal Da Moda*, 1(1), 16-20. <https://doi.org/10.35886/damoda.v1i1.52>.
- Arniati, I. A. K., Atmaja, G. M. W., and Pradana, G. Y. K. (2020). Moral and religious values in the geguritan dharma prawerti song in bali. *International Journal of Innovation, Creativity and Change*, 12(1), 432-446.
- Atmaja, G. M. W., Arniati, I. A. K., and Pradana, G. Y. K. (2019). Implications of enactment of law number 6 of 2014 on the position of villages in bali, Indonesia. *Asia Life Sciences*, 28(2), 295-310.
- Atmaja, G. M. W., Arniati, I. A. K., and Pradana, G.Y.K. (2020). Bhineka tunggal ika as a source politics & identity of indonesian culture in the formation of law. *Cultura. International Journal of Philosophy of Culture & Axiology*, 17(2), 57-72.
- Baldwin, T. (2019). *Roland barthes : The proust variations*. Liverpool : Liverpool University Press.
- Berg, B. L., and Lune, H. (2018). *Qualitative research methods for the social sciences*. Boston : Pearson.
- Creswell, J. W., and Creswell, J.D. (2018). *Research design : Qualitative, quantitative and mix methods approaches*. California : Sage Publications.
- Darmayoga, I. K. (2021). Perempuan dan budaya patriarki dalam tradisi, keagamaan di bali (studi kasus posisi superordinat dan subordinat laki-laki dan perempuan). *Danapati: Jurnal Ilmu Komunikasi*, 1(2), 139-152.
- Dewanti, P. P., and Kameswari, I. G. (2019). Konsep rwa bhineda pada kain poleng busana pemangku pengluran saat upacara pengerebongan di pura agung petilan, kesiman. *Jurnal Da Moda*, 1(1), 16-20.
- Dharmika, I. B., and Pradana, G. Y. K. (2021). The meaning of rebo buntung for pringgabaya villager, east lombok during the covid-19 pandemic. *Qualitative Report*, 26(9), 2911-2923. DOI : <https://doi.org/10.46743/2160-3715/2021.4769>.
- Dharmika, I. B., Pradana, G.Y.K., and Ruastiti, N.M. (2022). Sustainable forest management as a form of community resistance in bali. *Procedia Environmental Science, Engineering and Management*, 9(1), 283-296.
- Ferindra, Y. (2020). Redesign pakaian second hand berwarna putih menggunakan teknik patchwork yang terinspirasi dari kain poleng. *Jurnal Desain dan Seni : Narada*, 7(2), 215-228.
- Gunawan, D. H. (2014). *Perubahan sosial di pedesaan bali: dualitas, kebangkitan adat, dan demokrasi lokal*. Serpong, Tangerang Selatan : CV. Marjin Kiri & Tali Jagad Bali.
- Hariyanto, D. (2021). *Buku ajar pengantar ilmu komunikasi*. Sidoarjo, Jawa Timur : Umsida Press.
- Hasan, R. P. (2015). Analisa visual motif poleng pada dodotan bima wanda lindu panon jogjakarta. *Visual Art and Design Journal*, 3(1), 1-6.

- Jaeni. (2012). *Komunikasi estetik : Menggagas kajian seni dari peristiwa komunikasi pertunjukan*. Bogor : IPB Press.
- Kumar, Ranjit. (2019). *Research methodology : A step-by-step guide for beginners*. London : Thousand Oak.
- Mastiningsih, P. (2020). Overcoming elderly anxiety through kidung wargasari. *Universal Journal of Public Health*, 8(3), 99-103.
- Mekarini, N. W. (2021). Bahasa warna dalam konteks budaya bali. *Litera: Jurnal Litera Bahasa dan Sastra*, 7(1), 43-51.
- Neuman, W. L. (2014). *Social research methods : Qualitative and quantitative approaches*. Essex, Harlow : Pearson.
- Peursen, C.A.Van. (1973). *Strategie van de cultuur : Een beeld van de veranderingen in de hedendaagse denk-en leefwereld*. Amsterdam : Elsevier.
- Purba, B., Banjarnahor, A. R., Kurniullah, A. Z., Handiman, U. T., Setiawan, Y. B., Hastuti, P., & Jamaludin. (2021). *Pengantar ilmu komunikasi*. Medan : Yayasan Kita Menulis.
- Pradana, G. Y. K. (2021). Corona in Pupuh Ginada Dasar : A Cultural Response to Crisis Situations Due To Corona Virus Pandemic. *The 5th International Conference on Climate Change : Climate Actions Toward Sustainable Development Goals (MDGs), IOP Conference Series : Earth and Environmental Science*. Vol. 724 (Komariah Ed.) Surakarta : IOP Science.
- Rahmawati, N. N. (2016). Perempuan bali dalam pergulatan gender. *Jurnal Studi Kultural*, 1 (1), 58-64.
- Rai S., I W., Sadguna, I M. I., Sadguna, I G. A. J., & Pradana, G. Y. K. (2019). Tifa from the land of papua : text and context. *Asia Life Sciences*, 28(2), 335-354.
- Rokhani, U., and Haryanto. (2020). Rancangan garap karya gending sekar jagad berbasis motif batik gaya yogyakarta. *Resital : Jurnal Seni Pertunjukan*, 21(3), 163-172.
- Ruastiti, N. M., and Pradana, G. Y. K. (2020). The ideology behind sesandaran dance show in bali. *Journal of Sociology and Social Anthropology*, 11(2), 78-85.
- Sonhaji, N. A. A., and J. (2017). Auditor ethics in kain poleng and mulat sarira trading identity between black and white. *Russian Journal of Agriculture and Socio-Economic*, 6(66), 239-249.
- Sudarta, W. (2006). Pola pengambilan keputusan suami-istri rumah tangga petani pada berbagai bidang kehidupan. *Kembang Rampai Perempuan Bali (Arjani Ed.)*. Denpasar : CV. Karya Sastra.
- Sudaryat, Y. (2008). *Makna dalam wacana*. Bandung: Yrama Widya.
- Sumiarni, E. (2004). *Jender dan feminisme*. Yogyakarta: Wonderful Publishing Company.
- Suriati, S., S., & Rusnali, A. N. (2022). *Pengantar ilmu komunikasi*. Tulungagung, Jawa Timur : Akademia Pustaka.
- Swandi, I W., Wibawa, A. P., Pradana, G. Y. K., & Suarka, I N. (2020). The digital comic tantri kamandaka : A discovery for national character education. *International Journal of Innovation, Creativity and Change*, 13(3), 718-732.
- Wahyuni, N. W. E., Dwija, I W., and Regeg, I M. (2021). Dinamika penggunaan busana adat ke pura di desa peladung kelurahan padangkerta kabupaten karangasem. *Lampuhyang*, 12(1), 36-48.

- Wiasti, N. M. (2006). Hubungan industrial yang berwawasan gender : Studi kasus pada industri kerajinan bambu di desa belega, kabupaten Gianyar, Bali. *Kembang Rampai: Perempuan Bali* (Arjani Ed.). Denpasar : CV. Karya Sastra.
- Wirawan, K. I. (2019). *Calonarang : Ajaran tersembunyi di balik tarian mistis*. Denpasar : Bali Wisdom.
- Wisnawa, D. K. (2021). *Tari baris keraras: Ikon cinta lingkungan dari mengwi*. Badung: Nilacakra.
- Yasmini, W. Y. (2022). Dinamika penggunaan busana adat ke pura di Karangasem. *Jurnal Lampuhyang*, 13(2), 168-181.



Bu eser Creative Commons Atif 4.0 Uluslararası Lisansı ile lisanslanmıştır.

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



# **Türklerde Gerontokratik Yapı ve Bu Yapının Oğuz Kağan Destanı'nda Görünümü**

## **Gerontocratic Structure in Turks and Its Appearance in the Oghuz Khan Epic**

**Hasan Savaş\***

### **Öz**

Yaşlılık, fiziki birtakım eksikliklerin ortaya çıktığı bir evreyi ifade eder. Ancak geleneksel toplumlarda yaşlılık, genellikle tecrübe ve bilginin aktarıcısı olan bireyleri betimler. Geçmişle ilgili deneyim, bilgi ve tecrübe sahibi olan yaşlı bireyler, mensubu oldukları toplumlarda akıl hocalığı yaparak toplumsal ve siyasi temelli sorunların çözümüne yardımcı olur. Bu etmenlerden dolayı yaşlı kişilerin yönetsel tecrübelerinden yararlanılarak toplum içerisinde gerontokratik bir yapı teşekkül eder. İçtimai hayatın yaşlı erkekler tarafından yönetilmesini ifade eden gerontokrasi, çeşitli toplumlarda hâkim olan sosyal bir yapılanmadır. Türklerde veraset, babadan oğula geçer. Babadan sonra evde söz sahibi olan büyük oğul, aynı zamanda tahtın da sahibidir. Buna rağmen Çin kaynaklarından edinilen bilgilere göre Hunlarda gençlere daha çok önem verilmiştir. Buradan hareketle Hun döneminde gerontokratik yapılanmanın henüz oluşmadığı söylenebilir. Ancak Uygur harfli ve

Geliş Tarihi (Received): 28.12.2022 - Kabul Tarihi (Accepted): 02.07.2023

\* Dr., Necmettin Erbakan Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Eğitimi misafir öğretim elemanı / Necmettin Erbakan University TDE visiting lecturer. hasansavass42@gmail.com. ORCID ID 0000-0003-2145-6034



İslami Dönem Oğuz Kağan Destanlarında bu durumun dönüşüme uğradığı görülmür. Hunlarda konargöçer yaşamın koşulları gereği yaşlılar önemsenmezken söz konusu olan destanlarda gerontokratik yönetim tarzına uygun olarak yaşlı kişilerin söz hakkının olduğu ve toplumsal sorunların çözümünde yol gösterdikleri ifade edilebilir. Bu bilgilerden hareketle gerontokratik yapının Türk kültüründe nasıl teşekkül ettiği edebî ve tarihî metinlerden hareketle açıklanmıştır. Makalede sözlü tarih yöntemi kullanılarak gerontokratik yapı ve bu yapının destana yansımaları ortaya konulmuştur.

**Anahtar sözcükler:** *değişim, destan, gerontokrasi, yaşlılık, Oğuz Kağan*

### **Abstract**

Gedness refers to a stage in life where various physical deficiencies and disorders are seen. However, agedness, in traditional societies, generally depicts individuals who transmit their knowledge and experiences. The elders have helped the people in their societies solve the social and political problems through mentoring. It is for these reasons that a gerontocratic structure forms by benefitting from the administrative experiences of the elders. Gerontocracy, which refers to the governing of social life by elders, is a social structure still dominant in various societies. In Turkish societies where it the eldest son who has a say in all family matters after the father, who is head of the household. Nevertheless, according to Chinese sources, more importance was placed on younger people among the Huns; hence the gerontocratic structure had not been formed. However, the existence of within this structure can be seen in the Oghuz Khan Epic, written in the Uighur language and during the Islamic period. While older people were not given much importance during the Hun era, due to nomadic lifestyle circumstances, the opposite can be seen in the above-mentioned epics where older people have a voice in society which is in line with the gerontocratic ruling style. In this study, formation of the gerontocratic structure in the Turkish culture was examined using associated literary and historical texts and the gerontocratic structure and its reflections in the epic were examined using historical method.

**Keywords:** *transformation, epic, gerontocracy, old age, Oghuz Khan*

### **Extended summary**

Old age is a phase of life where certain physical limitations and ailments may arise. However, it generally represents individuals who possess wisdom and expertise valued in traditional societies. The elderly, who hold knowledge and experience of the past, have played a significant role in assisting their communities in resolving social and political issues through mentorship. As a result, a gerontocratic system has emerged, capitalizing on the managerial expertise of older individuals.

Gerontocracy, which entails the governance of social life by older individuals, is a prevailing social structure observed in diverse societies. Gerontocracy emerges as a political

and social structure that is seen in various communities extending from Africa to Brazil, starting in Mesopotamia as well as the Moroccan Berbers. However, this is not valid for every society. For instance, old age was seen as a problem among the nomadic Eskimos, the Callineros, and the primitive Vater tribes. And considering the historic and cultural context, the question, 'is there a gerontocratic structure in Turkish societies?' arises. In Turkish societies, the transfer of power from father to son is a customary practice. The eldest son, who assumes a significant role within the family after the father, also inherits the throne. However, according to Chinese sources, the Huns prioritized the younger generation, granting them greater significance and influence. Young people, who were strong and able to fight, had access to the best aspect of the deal; however, because the elders were not able to fight, they had to settle with whatever was left. In other words, nomadic life circumstances led people to place importance on the strong and sturdy, not the old and weak. Furthermore, no information has been found in Chinese sources emphasizing the appreciation of or benefitting from the experiences of older people; the only exception was the Khan. As a result, it can be suggested that the gerontocratic structure was not yet established during the Hun period. However, in the Oghuz Khan Epic written in Uigur letters and the Oghuz Khan Epic from the Islamic period, it is evident that this situation has undergone a transformation.

While older people were not highly regarded due to the nomadic lifestyle circumstances, these epics depict a scenario where elderly people are given a voice in society and play a leading role in resolving social issues, aligning with the principles of gerontocratic governance. In the Oghuz Khan Epic, there are examples where Oghuz Khan listens to the advice of Ulug Turk after his dream, and lets him participate in the decision-making processes. Also, in the Islamic Oghuz Khan epic, with Samarkand being given to Yushi Hodja as iqta and Yenikent being given to Irgil Hodja, the beginnings of the formation of the gerontocratic structure emerges. However, in the Islamic Oghuz Khan epic, the transition to the gerontocratic ruling style was gradual. Similar with the Huns, the elders do not play a significant role in the epic. On his way to a military expedition, Oghuz Khan issues a law that orders that nobody would be left behind and leaves the older people near Almalik. In later parts of the epic, the knowledge and experiences of old people were consulted, utilized, and appreciated. As the epic begins to be told orally, it reflects the sociocultural elements that changed and transformed during this period and it can be said that various epic cycles began to form from this. Ulug Turk, as seen in the Oghuz Khan epic, is among the first literary works of the old and wise type of Yushi Hodja in the Islamic Oghuz Khan epic.

Considering literary and historical sources, it can be deduced that no gerontocratic structure existed in the very first social life of the Turks; however, following the signs of the transition to the settled life in the epics, it can be safely stated that a gerontocratic structure had started to form. In the current study, the Oghuz Khan Epic, which is one of the oldest literary works of the Turks, was examined in the light of the historical data and the very beginning of the Turkish social life was investigated. When and how the concept of gerontocracy became a part of Turkish social life was revealed using an interdisciplinary method and the reflections of this structure in the epic were uncovered by using the oral history method.

## Giriş

Sosyal hayatın yönetsel düzeyini ifade eden gerontokrasi, yaşlıların tecrübeleri doğrultusunda yönetim erkini ellerinde bulundurmaları durumudur. Gerontokrasi, yaşlıların ön planda olduğu ve tecrübenin toplumsal anlamda her şeyin üzerinde tutulduğu bir yönetim şeklidir. Geleneksel toplumların sosyal yapılanmalarında sıklıkla karşılaşılan bu yönetim şekli, toplumun sadece yaşlılar tarafından yönetilmesi anlamını taşımamaktadır. Hükümdar ile birlikte bilgi ve tecrübelerinden yararlanan yaşlıların yönetime katılması neticesinde teşekkül etmiş bir olgu olarak karşımıza çıkar.

Yunanca gerontokratiden gelen gerontokrasi kelimesi, sosyal hayatın yaşlı ve deneyimli erkekler tarafından yönetilmesini ifade eder. Bazı halklarda toplumsal hayat ile ilgili muhtelif sorunlar, yerel geçimsizlikler ve kavgalar, yaşlıların oluşturduğu kurul tarafından çözümlenir (Örnek, 1971: 243-244). Geleneksel topluluklarda yaşlılık, doğa kanunlarına uygun olarak yönetebilmenin önemli bir ölçütü olmuştur. Yaş; bilgi, görgü, tecrübe ve gelenek gibi unsurların aktarıcısı olarak kabul edilmiştir. Fakat biyolojik olarak yaşlılık; zafiyet geçirme, takatten düşme olarak görülse de geleneksel toplumlarda yaşlanmış kişi, bilgi ve tecrübesinden dolayı yönetmeye layık görülmüştür. Bu yönetim tarzına gerontokrasi yani yaşlılar yönetimi adı verilmiştir. Ailede başlayıp kabile, klan ve aşiret gibi geniş toplumsal yapılara doğru yayılan yaşlılar yönetimi zamanla devlet yönetimlerinde de tezahür etmiştir (Önder, 2013: 271). Bu bağlamda ilk toplumların aristokrasi ile yönetildiği bilinmektedir. Aile reisleri, toplumsal konularda danışma kurulları toplamış ve gençler bu konularda soru sormadan deneyimlilerin otoritesine boyun eğerek onların emirlerine itaat etmişlerdir. Rahipler, senato ve yaşlılar meclisi gibi topluluklar bu şekilde ortaya çıkmıştır (Rousseau, 2015: 93). Ayrıca boy ile ilgili ya da ulusal işlerde yaşlıların çok etkin olduğu gerontokratik yapıya sahip toplumlarda (Malinowski, 1990: 58) yöneticinin bulunmadığı zaman şefin yerini yaşlı kimseler alır (Bruhl, 2016: 43). Eski Mezopotamyalılarda da şehir devletleri, yaşlılar kurulu tarafından yönetilmiştir (Armstrong, 2006: 47). Mezopotamya medeniyetlerinde gerontokrasi kavramı, genellikle üst düzey karar alma mercilerinde ve yönetsel mekanizmaların başında en yaşlı erkeklerin hâkimiyetinin bulunduğu yönetim anlayışını ifade eder (Keskin, 2018: 93). Afrika'nın bazı bölgelerinde bir siyasi örgütlenme biçimi olarak var olan gerontokrasi (Adegbindin, 2011: 454-469), özellikle Doğu Afrika'nın bazı kabilelerinde, belirli yaş kümeleri aracılığıyla düzenlenmiştir. Bir toplumun, bir şefin veya kralın yönetimi altında bulunan yerlerde monarşik ilkeyle birleşmiş bir gerontokrasi unsuru ile karşılaşılır (Fortes, Evans-Pritchard, 1940: XXII). Bu siyasi örgütlenme biçimi, Faslı Berberiler arasında da görülür. Berberiler, cuma günleri cemaat ile toplanırlar ve bu toplantılarda genç bir adamın soy büyüklerine muhalefet etmesi büyük günah olarak nitelendirilir (Hatt, 2022: 468). Brezilya'da Mekranoti kabilesi arasında yaşlılık, nüfuz kazanmada bir avantaj sağlar. Bunun yanı sıra yaşlılığın şaman olmak için de bir olanak tanıdığı görülür (Werner, 1981: 18). Tuva halkının özel ismi olarak bilinen Dubolar<sup>1</sup>

ise (Karataev, 2002: 684), üç oymağa ayrılır ve her biri, kabilenin en yaşlısı tarafından yönetilir (Radloff, 1954: 135).

Kelimenin tam anlamıyla gerontokrasi, yaşlı adamların yönetimi anlamına gelir (Spencer, 1965: 300). Bu sebeple birçok toplumda yaşlılar, bilgi ve deneyim kaynağı olarak yüksek bir saygınlığa sahip olduğu görülür. Ancak bu durum her zaman ve her toplum için geçerli değildir. Örneğin göçebe Eskimolarda güçsüz yaşlılar, göç etmeye engel oluştururlar. Bu sebeple yaşlı kişiler genellikle kendi isteğiyle terkedilmiş ya da öldürülmüştür. Kaliforniya'da ilkel bir kavim olan Callinomerolarda ise bir baba, ormana gidip odun yükünü getiremeyecek ve palamut sepetini taşıyamayacak kadar güçsüz kaldığında artık oğulları için yük sayılmıştır. Bir başka ilkel kavim olan Vaterlerde de yaşlanmış bir aile reisini diri diri toprağa gömmek, çocukları için utandırıcı bir leke olarak kabul edilmiştir. Hareket edemeyen, gruba ayak uyduramayan yaşlılar üretici olmaktan çok tüketici konumuna geldikleri için topluluğa bir yük olarak görülmüştür. Buradan hareketle ilkel toplumlar, yaşlılara genç ve sağlam oldukları sürece saygı duyup değer vermişler fakat yaşlanınca onlardan kurtulmak istemişlerdir (Tezcan, 1997: 98). Toplumsal hayatın yaşlı erkekler tarafından yönetilmesini ve genellikle yaşlı erkeklerin liderlik konumuna ulaşmalarında avantaj sağlayan bir siyasi sistemi ifade eden gerontokrasi (Magni-Berton, Panel, 2021: 2), çeşitli toplumlarda hâkim olan sosyal bir yapılanma olmasına karşın başlangıçta konargöçer yaşam tarzına mensup toplumlar için söz konusu değildir (Savaş, 2021: 56). Aynı durum Çin kaynaklarından edinilen bilgilere göre Türk toplumları için de geçerlidir. Hunlarda yaşlılara ikinci sınıf muamelesi yapılarak gençlere yağlı ve lezzetli yemekler; yaşlılara ise bu yemeklerin yalnızca artıkları verilmiştir. Yani sağlıklı ve güçlülere değer verilmiş, yaşlı ve zayıf olanlar ise önemsenmemiştir<sup>2</sup> (Onat, Orsoy, Ercilasun, 2020: 1; Ögel, 2001: 92). Hunlarda olduğu gibi Göktürklerde de yaşlıların hor görülüp gençlere değer verildiği bilgisi, M.S. 556-581 yılları arasında kapsayan Çov-şu raporunda geçer (Mau-Tsai, 2019: 13-20). Ayrıca Şamanist toplumlarda ihtiyarlık, tedavi edilemeyen bir hastalık olarak algılanmış ve bu sebeple bazı Sibiryâ kabilelerinde yaşlıların, Hazarlarda ise yaşlanan devlet adamlarının öldürüldüğü bilinmektedir (Yıldırım, 2014: 390). Çünkü göçerler arasında ihtiyaç duyulan yegâne nesne güçtür. Bu sebeple akıncı toplumlarda kuvvetli olana değer verilir (Kaplan, 2016: 25-95). Aktif bir yaşam tarzına sahip olanlar, bozkır kültürünün bir sonucu olan konargöçer hayat sürdürmeleri sebebiyle yaşlılığa önem vermemişlerdir (Chavannes, 2013: 260). Bu minvalde Hunlarda ve Göktürk devrinin belirli bir kısmında gerontokratik yapılanmanın henüz oluşmadığı tarihi kayıtlardan yola çıkılarak ifade edilebilir. Ancak edebî kayıtlara bakıldığında Uygur harfli ve İslami Oğuz Kağan Destanlarında bu durumun değişime uğradığı görülür.

Türklerin dünya görüşü, estetik zevkleri, tarihi, devlet ve yönetim sistemi hakkında bilgi veren Oğuznameler, Oğuz Kağan'dan başlayıp Selçuklulara kadar olan devrin destanlaşan veya yazıya aktarılan sözlü tarihidir. Oğuz Destanlarının en eski varyantı, takriben 13. yüzyılın sonları 14. yüzyılın başlarında Turfan'da asıl nüshadan Uygur alfabesi

ile yazıya alınan Oğuz Kağan Destanı'dır (Bayat, 2016: 19-23). 21 varaktan oluşan, muhtelif kısımları eksik olan bu yazma eser, günümüzde Paris Milli Kütüphanesi'nde saklanmaktadır (Pelliot, 1995: 7). Adı geçen kütüphanedeki bu nüsha, Rıza Nur tarafından bulunmuştur. Willy Bang ve Reşit Rahmeti Arat tarafından Almanca olarak yayınlanmış olan eser, ilk ilmi neşir özelliği taşımaktadır (Kaplan, 2016: 13). Destanın İslami varyantı ise ilk defa Gazan Han'ın veziri Reşidüddin tarafından Câmî'ü't- Tevârih adlı eserde ele alınmış ve oradan diğer yerlere nakledilmiştir. Uygurca metin ile Reşidüddin'in naklettiği eser arasındaki benzerlik ve Reşidüddin'in eserini yazarken eski Türk kaynaklarına başvurduğu hususlarından hareketle, Oğuz Kağan Destanı'nın çok eski dönemlerde tespit edildiğini gösterir (Köprülü, 2013: 75). Türklerin bir arada yaşadığı çok eski çağlarda ve henüz boyların ayrılmadığı bir dönemde teşekkül eden Oğuz Kağan Destanı (Aça, 2013: 13), Türklerin hâkimiyetini muhtelif kavimler üzerine yayarak muazzam fetihler yapan, Çin'den Kafkasya'ya uzanıp alan efsanevi bir hükümdarın fetihlerini konu edinir. Alper Tunga'dan sonra en eski destan olarak nitelendirilen Oğuz Kağan Destanı, her ne kadar 13. yüzyılın sonları 14. yüzyılın başlarında yazıya geçirilmiş olsa da kapsam olarak M.Ö. 120 ila 201 yıllarına tekabül eden Hiyung-nu dairesine girer (Köprülü, 2016: 81). Nitekim destanın içindeki İslam öncesi dönemlere ait izler göz önüne alındığında Türklerin erken dönemlerinden itibaren destanın oluşmaya başladığı ve şekil değiştirerek tarihî bir anlatıya dönüştüğü söylenebilir. Özellikle İslami Oğuz Kağan Destanı'nda Oğuz Kağan'ın babası ile giriştiği mücadele, Hun hükümdarı Mete'nin babasına karşı verdiği mücadelenin şekil değiştirmiş hâli niteliğindedir (Gündüz, 2017: 35). Çin kaynaklarında ilk Türk fatihi olarak tezahür eden Mete hakkındaki kayıtlar, Hun döneminde Mete'nin destani bir hüviyet kazandığını gösterir. Destanda Oğuz Kağan'ın Mete olduğuna dair başka deliller de bulunmaktadır. Hunlardan Osmanlılara kadar devam eden siyasi, idari, sağ-sol teşkilat düzeni bu iki hükümdara atfedilmekte ve böylece bu iki şahsiyet birleşmektedir. Ayrıca Mete'nin imparatorluğu yirmi dört kumandana taksim etmesi, 24 Oğuz boyuna tekabül eder. Tarih vesikaları ile önemli bağı olan destanlar, yalnız tarihin eksikliklerini doldurmakla kalmaz; Toplumsal ruhun akislerini, düşünce ve inançlarını da yansıtır (Turan, 2009: 95-98). Buradan hareketle sözlü tarih olarak nitelendirilen Oğuz Kağan Destanı'ndan sosyal bir yapılanma olan gerontokrasi hakkında bilgiler de elde edilmektedir. Konargöçer yaşamın koşulları gereği Türklerin ilk sosyal yaşantısında gerontokratik bir yapının bulunmadığı ifade edilmiştir. Ancak her iki Oğuz Kağan Destanı'nda da gerontokratik yönetim tarzına uygun olarak yaşlı kişilerin söz hakkının olduğu ve toplumsal sorunların çözümünde yol gösterdikleri karşımıza çıkar. Uygur harfli Oğuz Kağan Destanı'nda gerontokratik yapının teşekkül etmeye başlamasının ilk edebî nüvelerinden biri şu şekildedir:

Oğuz Kağan'ın yanında aksakallı, kır saçlı, çok akıllı ve asil, Ulug Türük adında yaşlı bir kişi vardır. Ulug Türük, bir gün rüyasında doğudan batıya kadar uzanan bir altın yay ve kuzeye kadar giden üç gümüş ok görür. Ulug Türük uyandıktan sonra rüyasını Oğuz Kağan'a anlatır. Ayrıca "Ey kağanım! Senin ömrün uzun olsun. Töre tümüyle hâkim olsun.

Tanrı rüyamda her ne gösterdiyse gerçekleştirsin, Tanrı bütün bu ülkeleri senin boyuna bağışlasın.” der. Oğuz Kağan, Uluğ Türk’ün sözlerini beğenir ve ardından bu öğütlere göre hareket eder (Ağca, 2016: 120-121; Bang, Arat, 1936: 29-31).

Eski Türklerde topluma manevi önderlik yapan ve öğütleri ile toplumu yönlendiren kişiler aksakallı ifadesi ile belirtilir. Bilge tipi olarak değerlendirilen bu aksakallıların ilk örneği Uluğ Türk’ün şahsında ortaya çıkar (Yardımcı, 2007: 54; Öztürk Merdin, 2021: 97; Bars, 2018: 123). Nitekim Oğuz Kağan’ın akıl danıştığı Uluğ Türk’ün, karar anlarında etkin rol oynadığı görülür. Yaşlı oluşuyla deneyim sahibi olduğu yönündeki düşünce, vezirin fiziki tasviriyle kalmayıp manevi birikimiyle de anlatılır (Koçak, Zenginoğlu, 2018: 11). Yaşlılığın ve tecrübenin bir göstergesi olan aksakallılar, yöneticiye akıl hocalığı yapan kişilerdir. Ancak Türklerde aksakal ifadesi oldukça geç çağlarda yani Oğuzlarda görülmektedir. Bu durumda İslamiyet’in bir etkisi mevcuttur. Çünkü Türkler sakallarını tıraş ettikleri için başlangıçta sakalın büyük bir rolü bulunmamaktadır (Ögel, 2017: 72). Nitekim Turan kavimleri tarafından sakal, yabancı bir ırktan olmanın göstergesi sayılmıştır (Vambery, 2018: 133). Ancak İslamiyet ile birlikte bu durum değişkenlik arz ederek sakal, tecrübenin bir göstergesi olmuştur. Oğuz Kağan’ın yanında aksakallı Uluğ Türk’ü bulundurarak onun sözüne riayet etmesi bu durumu ispatlar niteliktedir. Söz konusu olan değişkenlik, yaşlı kişilerin siyasi konularda söz hakkı olduğunu ve dolayısıyla yönetime ortak edilerek gerontokratik bir yapılanmanın teşekkül etmeye başladığını da gösterir. Ayrıca gerontokratik yapıya sahip toplumlarda çokeşlilik görülür (Spencer, 1965: 300). Nitekim destanların muhtevasında görüldüğü üzere Oğuz Kağan, birden fazla evlilik yapmıştır.

Uygur harfli Oğuz Kağan Destanı’nın aksine İslami Oğuz Kağan Destanı’nda gerontokratik yapılanma tedrici bir şekilde olmuştur. Destanda söz konusu olan yapılanma şu şu şekilde geçer:

Oğuz Kağan yolda kim geri kalırsa yasa ile cezalandırılınsın, geç kalmasınlar diye ferman çıkarır. Bunların arasında hayli yaşlı ihtiyarlardan ibaret bir topluluk vardı ki vücutlarına dermansızlık çöktüğünden Oğuz’un bu gibi emirlerini yerine getirmekten aciz idiler ve onların harp edip savaşması da mümkün değil idi. Onlar aciz ve zayıflıklarını Oğuz’a bildirir. Oğuz yaşlı kişilere hepiniz burada kalınız diye emreder. Bu ihtiyarlar arasında pek dirayetli, akıllı, görmüş geçirmiş ve dünyanın acı tatlı günlerine erişmiş Yuşi Hoca adında birisi var idi. Yuşi Hoca, oğlu Kara Sülük’e: Siz bilinmeyen bir yola çıkıyorsunuz. Aranızda bilgili yaşlı kimse de yok. Eğer zor durumda kalırsanız ne yaparsınız? İyisi mi beni yanınıza alınız, bir gün işinize yararım söyler. Kara Sülük: Ey baba, Oğuz’un buyruğuna nasıl karşı gelebilirim dese de sonunda babasını bir sandığa yerleştirir ve kendileri ile beraber götürür. Oğuz’un emrine karşı gelen Kara Sülük, zor durumda kaldıkları her an Yuşi Hoca’ya danışır. Kara Sülük, babasının tavsiyelerini iletmediği için Oğuz Kağan’ın gözüne girer. Oğuz Kağan, seferden dönüp yurdunu oğulları arasında taksim ettikten sonra Kara Sülük’e: Bu güzel hâl çareleri nereden öğreniyordun diye



sorar. Kara Sülük, Oğuz'un ihtiyarların bırakılmaları, beraber götürülmemesi hakkındaki yasağına rağmen babasını nasıl yanına alıp götürdüğünü anlatır. Oğuz, babasını getirmesini emreder ve Yuşu Hoca Oğuz'u, Oğuz da Yuşu Hoca'yı görünce hakkında hadsiz hesapsız bağışlarda bulunur. Bundan sonra tam bir huzur içinde yaşaması için Semerkand'ı ona ikta olarak verir (Togan, 1982: 22-48).

Hunlarda olduğu gibi destanda da yaşlı bireyler aktif rol oynamaz ve güçsüz oldukları için Almalık yakınlarında bırakılır. Ancak destanın ilerleyen bölümlerinde müşkül durumlarda yaşlıların bilgi ve tecrübelerinden faydalandığı görülür. Bu durum yaşlı kişilerin ikinci sınıf muamele görmelerinin ilk kırılmasıdır. Yuşu Hoca'nın gösterdiği başarılar neticesinde yaşlılar, fiziki olarak güçsüz olsalar bile bilgi ve tecrübe bakımından üst seviyede oldukları toplum nezdinde benimsenmiştir. Oğuz'un Yuşu Hoca'yı görünce hakkında hadsiz hesapsız bağışlarda bulunması ve Semerkand'ı ikta olarak vermesi, yaşlıların yönetime ortak edilmeye değer bilge kişiler olduğunu gösterir. Yerleşik hayata geçiş emareleriyle birlikte sosyal ve siyasi anlamda gerontokratik bir yönetim tarzının intikali tamamlanır. Nitekim Oğuz Kağan öldükten sonra oğlu Kün Han'ın danışmanlığını Yuşu Hoca gibi yaşlı ve bilge kişi olan İrkil Hoca'nın yapması ve Yenikent şehrinin hâkimiyetinin İrkil Hoca'ya verilmesi bu durumu kanıtlar niteliktedir (Togan, 1982: 49).

Göçer kültürün tüm bilgisi ağızdan ağıza iletilen destanlar, fıkralar ve bütünüyle şifahi edebiyat mahsullerinde görülür (Ong, 2014: 6). Bu minvalde destan, bir milletin eski zamanlarda başından geçen büyük hadiselerin halk dilinde edebî bir şekil almasıdır. Daha sonraki süreçte bu anlatılanlara yeni daireler eklenerek büyür. Her asır geçtikçe az çok değişikliğe uğrayan destan, sözlü ortamdan yazıya geçirilince değişmez bir hâl alır. Fakat uğradığı bütün değişimlere rağmen teşekkül ettiği zamanın genel karakterini taşır (Atsız, 2015: 29). Aynı durum Oğuz Kağan Destanı için de geçerlidir. Oğuz Kağan, teşekkül sürecinden itibaren sözlü olarak aktarılıp destan dairelerini oluşturmaya başladığı her dönemin sosyal yapısını muhtevasında barındırır. Çünkü kültürel miras, geçmiş zamana bağlı olan anıların hatırlanması ile ilgilidir (İlhan, 2018: 19-31).

Tarihî kaynaklardan hareketle, Türklerin ilk sosyal hayatında gerontokratik bir yapının bulunmadığı anlaşılır.<sup>3</sup> Edebî kayıtlara bakıldığında ise tedrici bir şekilde bu yapının teşekkül etmeye başladığı görülür. Destan, çekirdek olay sürecini tamamlayıp sözlü olarak anlatılmaya başlandıkça döneminde değişen ve dönüşen sosyokültürel unsurları anlatıya yansıtır ve böylece muhtelif destan dairelerinin oluşmaya başladığı söylenebilir. Uygur harfli Oğuz Kağan Destanı'nda görülen Uluğ Türük, Reşideddin Oğuznamesindeki Yuşu Hoca yaşlı ve bilge tipinin ilk edebî nüveleri arasındadır. Aynı zamanda bu iki tip, yaşlıların yönetime ortak edilmesi anlayışının toplumsal düzlemde benimsendiğini gösterir. Muhtemelen yerleşik hayatın getirisi ile birlikte kültürel değişime uğrayarak teşekkül eden gerontokratik yapı, tarihsel süreç ile paralel bir şekilde destanın muhtevasına yansımıştır.



## Sonuç

Yaşlı kişilerin bilgi ve tecrübelerinden dolayı yönetime ortak edilmesini ifade eden gerontokrasi, Mezopotamya medeniyetlerinden itibaren çeşitli toplumlarda görülen siyasi ve sosyal bir yapılanmadır. Ancak yaşlıların yönetim erkini ellerinde bulundurmaları her toplum için geçerli olan bir kaide değildir. Özellikle konargöçer yaşam ve Şamanizm inancından dolayı yaşlılığın bir hastalık olarak algılanması yaşlı kişilerin ikinci sınıf muamele görmesine zemin hazırlamıştır. Bu durum Türkler için de geçerlidir. Başlangıçta konargöçer yaşama sahip olan Türkler, varoluşlarını devam ettirebilmek adına yaşlılara siyasi anlamda yer vermemişler ve bu bağlamda yönetime ortak etmemişlerdir. Hun ve Göktürk dönemine ait Han Hanedanlığı kayıtları incelendiğinde yaşlıların yönetime ortak edilmediği açık bir şekilde görülür. Edebî kayıtlardan hareketle Uygur harfli Oğuz Kağan Destanı ve Reşideddin Oğuznamesindeki gerontokratik yapılanma değişime uğramış ve yaşlılar tedrici bir şekilde yönetime ortak edilmiştir. Bu yönetsel ortaklık, söz konusu olan destanlarda Uluğ Türük ve Yuşu Hoca adlı yaşlı bilge kişiler ile birlikte tezahür eder. Konargöçer yaşamda genç ve sağlıklı bireylere değer verilmiş bunun aksine yaşlı ve sağlıklı olmayan bireyler ise savaşılabilen gençlere nazaran değersiz görülmüştür. Yerleşik hayata geçiş emareleri ile birlikte bu algı bir değişime uğrayarak gerontokratik yapılanmanın teşekkülüne zemin hazırlanmıştır. Çünkü siyasi varoluşun yanında artık sosyal ve kültürel varoluş da önem kazanmaya başlamıştır. Bu sosyal ve kültürel aktarımı sağlayabilecek kişiler bilgi ve tecrübenin temsilcisi olan yaşlılar olmuştur. Söz konusu olan bu değişim destan metinlerine de yansiyarak her iki Oğuz Kağan Destanı'nda yaşlı kişilerin bilgi ve tecrübelerinden dolayı hem sözlerine riayet edilmiş hem de gerontokratik yapıya uygun olarak yönetime ortak edilmiştir. Yerleşik hayatın getirisi ile birlikte teşekkül eden gerontokratik yapı tarihsel süreç ile paralel bir şekilde destanın muhtevasına yansımıştır.

## Notlar

- 1 Kuzeyde küçük göle, güneyde Uygurlara ve batıda Hakaslara kadar olan bölgede oturan Dubolar, Saruu kabilesindeki büyük boylardan biridir. Bu etnonim ilk kez Dubo şeklinde VI-VIII. asırlarda şimdiki Hubsugul Gölü ile Yenisey Nehrinin ortasında yaşayan kabilenin özel ismi olarak belirtilir. (Karataev, 2002: 684). Ottan yapılmış kulübelerde yaşayan Dubolar, hayvancılık ve tarımla meşgul olmazlar. Türlü kökler toplayarak bundan lapa hazırlar; balık, kuş ve yabani hayvan avlayarak bunlarla beslenirler (Radloff, 1954: 135).
- 2 Ahmet Taşağıl, Çin kaynaklarındaki yaşlı ve zayıfların küçük görüldüğü ve güçlülere değer verildiği şeklindeki ifadenin doğru olmadığını belirtir (2020: 25-26). Han Hanedanlığı kayıtlarında Çin elçisi ve Hun veziri arasında geçen konuşma yaşlılara değer verildiğini ancak Hunların göçebe ve savaşçı yapıları gereği yaşlı ve güçsüz olanların sosyal anlamda geri planda tutulduklarını ortaya koyar niteliktedir. Han elçisi, Hsiung-nu'ların yaşlılara değer vermeme gibi bir gelenekleri olduğunu söyleyince Hun veziri Chung-hang Yüeh karşılığında Hsiung-nu'ların başlıca uğraşlarının savaş olduğunu, yaşlı ve zayıfların savaşmadıklarından dolayı yiyeceklerin en iyisini güçlü ve sağlıklı olanlara kendilerinin verdiğini belirtir. Bu şekilde yaşlıların kendilerini güvence altına almış olduklarını ifade eder (Onat vd., 2020: 17). Çin kaynaklarında geçen bu ibare kültürel anlamda yaşlıların değersiz olduğunu göstermektedir. Nitekim Kâşgarlı Mahmud'un Divânu Lugâti't-Türk adlı eserinde geçen "öge" maddesi (2018: 90), yaşlıların değerli olduklarını gösteren kültürel bir delildir. Tarihî kaynaklarda geçen yaşlıların ikinci sınıf muamele görmesi, siyasi ve idari anlamda yaşlıların yönetime uygun görülmemesinden

ileri gelmektedir. Konargöçer yaşamın bir gereği olarak siyasi varoluşun devam ettirilmesinin bir koşulu yaşlıların ikinci sınıf muamele görmesidir.

- 3 Eski T'ang tarihinde Tonyukuk için «Yaşlı ama yine de etrafa zekâ kıvılcımları saçıyor, yani o tam anlamıyla ihtiyar bir kurt olup Li Ching, Hsü Chü gibi büyük şahsiyetlere benzer.» (Togan, Kara, Baysal, 2006: 56) şeklinde bahsedilmesi, Göktürklerde gerontokratik bir yönetim anlayışının bulunduğu sorusunu akıllara getirebilir. Ancak Tonyukuk'un çocukluğu ve gençliği M.S. 663-679 yılları arasında geçtiği düşünülmektedir (Clauson, 1976: 142). Ayrıca Tonyukuk'un zeki oluşu, planlamacı kişiliği ve askerî işlerdeki bilgisinden dolayı Kutlug tarafından Apa Tarkan tayin edilmesi 682 yılına tekabül eder (Taşağıl, 2019: 335). Yani Tonyukuk'un yönetimde yer alması yirmili yaşlarına karşılık gelir. Eski T'ang tarihi 618-906 yıllarını kapsarken “Türkler” bölümü, Çin’de T’ang sülalesinin hüküm sürmeye başladığı 618 yılında başlar ve II. Gök-Türk devleti temsilcilerinin 742 yılında Çin idaresinin himayesini talep etmek üzere Çin’e gelmeleri ile nihayet bulmaktadır (Togan, Kara, Baysal 2006: XX). Söz konusu olan eserde Tonyukuk’un yaşlı kurt olarak adlandırılması T’ang sülalesinin 13. yılına (725) ait olan vesikalarda geçmektedir. Yani Tonyukuk altmışlı yaşlarındaiken kaynaklarda “yaşlı kurt” olarak nitelenmektedir ki Tonyukuk’un vezir olma yaşı ise çok daha erken tarihlere aittir.

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

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

**Contribution rates of authors to the article:** The authors in this article contributed to the 100% level of preparation of the study, data collection, and interpretation of the results and writing of the article.

**Yazarların makaleye katkı oranları:** Bu makaledeki yazarlar %100 düzeyinde çalışmanın hazırlanması, veri toplanması, sonuçların yorumlanması ve makalenin yazılması aşamalarına katkı sağlamıştır.

**Ethics committee approval:** The present study does not require any ethics committee approval.

**Etik komite onayı:** Çalışmada etik kurul iznine gerek yoktur.

**Financial support:** The study received no financial support from any institution or project.

**Finansal destek:** Çalışmada finansal destek alınmamıştır.

**Conflict of Interest:** The author declares no conflict of interest.

**Çıkar çatışması:** Çalışmada potansiyel çıkar çatışması bulunmamaktadır.

## Kaynakça

- Aça, M. (2013). *Oğuznamecilik geleneği ve Andalıp Oğuznamesi*. Kömen.
- Adegbindin, O. (2011). The problem of gerontocracy in Africa: The Yorùbá perspective as illustrated in the Ifá corpus. *Human Affairs*, 21, 454-469.
- Ağca, F. (2016). *Uygur harfli Oğuz Kağan Destanı metin-Aktarma-Notlar-Dizin-Tıpkıbasım*. Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü.

- Armstrong, K. (2006). *Mitlerin kısa tarihi* (D. Şendil, Çev.) Merkez Kitaplar.
- Atsız, H.N. (2015). *Türk edebiyatı tarihi*. İrfan.
- Bang W. ve R.R. Arat (1936). *Oğuz Kağan destanı*. Burhaneddin.
- Bars, M.E. (2018). Sözlü gelenekten elektronik döneme bilgelik dönüşümü: Irkıl Ata'dan Şahin Ağa'ya. *Millî Folklor*, 117, 120-130.
- Bayat, F. (2016). *Mitten tarihe sözden yazıya Dede Korkut Oğuznameleri*. Ötüken.
- Bruhl, L. (2016). İlkel toplumlarda mistik deneyim ve simgeler. (O. Adanır, Çev.) Doğu Batı.
- Chavannes, E. (2013). Çin kaynaklarına göre batı Türkleri (M. Koç, Çev.) Selenge.
- Clauson, S.G. (1976). Tonyukuk abidesi hakkında bazı notlar. *Türkiyat Mecmuası* (İ. Enginün, Çev.) 18, 141-148.
- Fortes, M., and Evans-Pritchard, E.E. (1940). *African political systems*. Oxford University.
- Gündüz, T. (2017). *Oğuz Kağan destanı*. Yeditepe.
- Hatt, D. (2022). How the past is produced: The vernacular past of a Moroccan Berber people. *The Journal of North African Studies*, 3(27), 463-564.
- İlhan, M.E. (2018). *Kültürel bellek-Sözlü kültürden yazılı kültüre hatırlama*. Doğu Batı.
- Kaplan, M. (2016). *Türk edebiyatı üzerinde araştırmalar 3 -Tip tahlilleri*. Dergâh.
- Karataev, O. (2002). Eski Türk devrindeki Kırgız etnik isimleri. *Türkler 2* (H. Güzel, K. Çiçek ve S. Koca. Ed.) Yeni Türkiye, 377-385.
- Kâşgarlı Mahmud (2018). *Divanü lûgat-it Türk I*. (B. Atalay, Çev.) Türk Dil Kurumu.
- Keskin, U. (2018). Suat Özkan'ın bakış açısından yaşlılık olgusu. *Bilecik Şeyh Edebali Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 1(3), 92-109.
- Koçak, A. ve C. Zenginoğlu (2018). Stratejik bir kahraman olarak Oğuz Kağan. *Millî Folklor*, 119, 5-16.
- Köprülü, M.F. (2013). *Türk edebiyatında ilk mutasavvıflar*. Alfa.
- Köprülü, M.F. (2016). *Türk edebiyatı tarihi*. Alfa.
- Magni-Berton, R. and S. Panel (2020). Gerontocracy in a comparative perspective: Explaining why political leaders are (almost always) older than their constituents. *Sociology Compass*, 1(15), 1-12.
- Malinowski, B. (1990). İnsan ve kültür (M. F. Gümüş, Çev.) V.
- Mau-Tsai, L. (2019). Çin kaynaklarına göre Doğu Türkleri. (E. Kayaoğlu ve D. Banoğlu, Çev.) Selenge.
- Onat, A. ve diğer. (2020). *Han Hanedanı tarihi Hsiung-nu (Hun) monografisi*. Türk Tarih Kurumu.
- Ong, W.J. (2014). *Sözlü ve yazılı kültür-Sözün teknolojileşmesi* (S. Postacıoğlu Banon, Çev.) Metis.
- Ögel, B. (2001). *Dünden bugüne Türk kültürünün gelişme çağları*. Türk Dünyası Araştırmaları Vakfı.
- Ögel, B. (2017). *Türklerde devlet anlayışı-13. yüzyıl sonlarına kadar*. Ötüken.
- Önder, Ö. (2013). Gerontokrasi: Yaşlılar yönetimi. *Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 36, 271-281.
- Örnek, S.V. (1971). *Etnoloji sözlüğü*. Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi.
- Öztürk Merdin, A. (2021). *Geleneksel kültürde yaşlı ve yaşlılık - Kırşehir örneği*. Arı Sanat.
- Pelliot, P. (1995). *Uygur yazısıyla yazılmış Uğuz Han Destanı üzerine* (V. Köken, Çev.) Türk Dil Kurumu.

- Radloff, W. (1954). *Sibirya'dan I* (A. Temir, Çev.) Maarif.
- Rousseau, J.J. (2015). *Toplum sözleşmesi* (E. Günsel, Çev.) Tutku.
- Savaş, H. (2021). *Tabu ve mülkiyet ilişkisi bağlamında Anadolu sahası Türk masalları*. Tablet.
- Spencer, P. (1965). *The Samburu -A study of gerontocracy in a nomadic tribe*. University of California.
- Taşagül, A. (2019). *Gök-Türkler*. Türk Tarih Kurumu.
- Taşagül, A. (2020). *Bozkırların ilk imparatorluğu Hunlar*. Yeditepe.
- Tezcan, M. (1997). *Kültürel antropoloji*. Kültür Bakanlığı.
- Togan, İ. ve diğer. (2006). Çin kaynaklarında Türkler *eski T'ang tarihi (Chiu T'ang-shu)*. Türk Tarih Kurumu.
- Togan, Z.V. (1982). *Oğuz Destanı-Reşideddin Oğuznâmesi-Tercüme ve tahlili*. Enderun.
- Turan, O. (2009). *Türk cihan hâkimiyeti mefkûresi tarihi-Türk dünya nizâmının millî, islâmî ve insânî esasları*. Ötüken.
- Werner, D. (1981). Gerontocracy among the Mekranoti of central Brazil. *The George Washington University Institute for Ethnographic Research*, 1(54), 15-27.
- Vambéry, A. (2018). *Bir sahte dervişin Orta Asya gezisi*. (Abdurrahman Samipaşazâde Abdülhalim, Çev.) Kitabevi.
- Yardımcı, M. (2007). *Destanlar*. Ürün.
- Yıldırım, F. (2014). Irk Bitig ve Yenisey yazıtlarında ataerkil anlayışın izleri. *XXVI. Uluslararası Kıbatek Sempozyumu Belkıs Halim Vassaf Anısına Edebiyatı Kadın*, 389-397.



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



# İzmir'in Bir Dağ Köyü: Yamanlar ve Yamanlar Yörükleri Üzerine Etnotarihsel Bir İnceleme

A Mountain Village of İzmir: An Ethnohistorical Study of  
Yamanlar and the Yamanlar Yuruks

**Ozan Uştuk\***  
**Yasemin Özcan Gönülal\*\***

## Öz

Bu çalışmada, İzmir kent merkezine çok yakın mesafede olmasına rağmen literatürde hakkında son derece sınırlı bilgi bulunan Karşıyaka ilçesine bağlı Yamanlar Köyü Yörüklerinin tarihi, dili ve köyün geçirdiği sosyal ve iktisadi dönüşüm konu edilmiştir. Köyün hemen yanı başında bulunan Osmanlı döneminden kalma köy mezarlığından ulaşılan bilgilere göre Yamanlar Yörüklerinin en az 400 yıldır bu bölgede varlık gösterdikleri anlaşılmıştır. Köyün bulunduğu Yamanlar Dağı aynı zamanda İzmir'in (Smyrna) kuruluşuna tanıklık eden antik dönemden kalan mirası sebebiyle de önem taşımaktadır. Kentin zamanla Yamanlar Dağı'ndaki yerleşim bölgelerine doğru gelişmesi, köyün sosyal ve iktisadi yaşam biçimini değiştirmiş-

Geliş Tarihi (Received): 23.11.2022 - Kabul Tarihi (Accepted): 25.06.2023

\* Dr. Öğr. Üyesi, İzmir Yüksek Teknoloji Enstitüsü, Genel Kültür Dersleri Bölümü, ozanustuk@iyte.edu.tr. ORCID ID 0000-0002-4062-8404

\*\* Dr.İzmir Yüksek Teknoloji Enstitüsü Genel Kültür Dersleri Bölümü, yaseminozcan@iyte.edu.tr. ORCID ID 0000-0001-7920-6906

tir. Geleneksel geçim biçimlerinin yok olması, köylülerin yaşamlarını zorlaştırdığı gibi kültürel miras ögesi olarak görülebilecek pratiklerini de olumsuz yönde etkilemiştir. Çeşitli veri toplama yöntem ve tekniklerinden faydalanılan bu incelemede, köydeki gündelik yaşamı betimlemeye yönelik saha bir çalışması yürüttük. Bu çalışma kapsamında göre yöre halkıyla yarı yapılandırılmış ve yapılandırılmamış görüşmeler yapılmış, sözlü tarih incelemesi gerçekleştirdik. Bu yöntemle hem yazılı dokümanlar hem de sözlü verilerin analizi arasında bir denge kurmaya çalışarak Yamanlar Köyü'nün etnotarihsel bir tasvirini yapmak, geçirdiği sosyal ve iktisadi değişimi anlamlandırmak ve İzmir Yörükleri hakkındaki literatüre katkı sunmayı amaçladık.

**Anahtar sözcükler:** *Yamanlar köyü, Yamanlar Yörükleri, etnotarihsel araştırma, İzmir, iktisadi ve sosyal değişim*

### **Abstract**

This study examines the history, language, social, and economic transformation of the Yuruks living in the Yamanlar Village located in the Karşıyaka district, where there is relatively little

information in the literature despite its proximity to the Izmir city center. Information collected from the Ottoman Era cemetery adjoining the village reveals that the Yamanlar Yuruks have lived here for at least 400 years. Mount Yamanlar, where the village is located, is of great importance because of its ancient history, as it witnessed the founding of Izmir (Smyrna). The social and economic lifestyle in the village has transformed as the city expanded toward residential areas atop Mount Yamanlar. The loss of traditional livelihood practices challenged the villagers and severely influenced their customs, which might be considered valuable pieces of cultural heritage. In this study, we conducted fieldwork, during which various data collection methods and techniques were employed to describe daily life in the village. Within the scope of this study, semi-structured and unstructured interviews were conducted with the local people, and an oral historical study was carried out. With this method, we aimed to present an ethnohistorical description of the Yamanlar Village by trying to establish a balance between the analysis of both written documents and oral data to make sense of the social and economic change it has undergone and to contribute to the literature on Izmir Yuruks.

**Keywords:** *Yamanlar village, Yamanlar Yuruks, ethnohistorical research, Izmir (Smyrna), economic and social change*

### **Extended abstract**

This study examines the history, language, social, and economic transformation of the Yuruks living in the Yamanlar Village located in the Karşıyaka district, where there is relatively little information in the literature despite its proximity to the Izmir city center.

Most of the Yuruks in Anatolia are nomadic-shepherd or semi-nomadic Turkmen communities dispersed to the north and south of the Taurus Mountains and primarily live near the Aegean coast. The nomads move between the kishlaks (winter quarters) and yaylaks (highlands) throughout the year since their primary income depends on transhumance. The term “*yuruk*” describes the current and primarily nomadic Turkmen clans descending from the Oghuz Turks. The term derives from the Old Turkish words “*yügruk*,” “*yügürük*,” and “light-footed” (< *yügür*+*Uk*). *Dîvânu Lûgâti't-Türk* (DLT), *The Turkish Dialects Dictionary*, defines *yügruk* as “light-footed”. These people are “semi-nomadic”, like most Anatolian Yuruks, because they live in adobe houses for the winter and take their livestock to the highlands in the summer.

The government set up many systems from the end of the 15<sup>th</sup> century to encourage Turkmen nomads to settle down using various rewards such as assurances over the acquired lands and direct employment in the public sector. The lands were parceled up, as part of the Tanzimat reforms, particularly the *Arazi Kanunnamesi* (the Land Code), and as a result, the yaylaks and the kishlaks of the Yuruks remained in the villages and the lands of villagers. Because the Yuruks, whose mobility was restricted, had to pay rent to the legal entities to use the yaylaks, the cost of maintaining nomadic livestock increased and the number of the herds decreased. On the other hand, as Turkey's industrialization process advanced in the latter half of the 20<sup>th</sup> century, villages that had long been agriculture and animal husbandry centers and whose production history spanned over several centuries started to become deserted. As a result, local people started to migrate to the city in search of “insured work, a regular salary, and a comfortable life”. Among the communities sharing this fate is the Yamanlar Yuruks, who live in their villages on Mount Yamanlar in Karşıyaka, İzmir.

Researchers frequently use a variety of data types in ethnohistorical studies. The data can be comprised of collections, genealogies, and folklore, including indigenous languages, archaeological records, maps, drawings, photographs, and artefacts. Furthermore, official documents contain travelogues, missionary records, administrative records, forensic records, treaty records, memoirs, policy statements, and published narratives are used as well. In this study, we conducted fieldwork, during which various of the abovementioned data collection methods and techniques were used, to describe daily life in the village. Within the scope of this study, semi-structured and unstructured interviews were conducted with the local people and an oral historical study was carried out. With this method, we aimed to present an ethnohistorical description of the Yamanlar Village by trying to establish a balance between the analysis of both written documents and oral data to make sense of the social and economic change it has undergone and to contribute to the literature on İzmir Yuruks.

Information collected from the Ottoman Era cemetery adjoining the village reveals that the Yamanlar Yuruks have lived here for at least 400 years. Mount Yamanlar, where the village is located, is of great importance because of its ancient history, as it witnessed the founding of İzmir (Smyrna).



The social and economic lifestyle in the village has transformed as the city expanded toward the residential areas atop Mount Yamanlar. The loss of traditional livelihood practices challenged the villagers and severely influenced their customs, which might be considered as valuable aspects of cultural heritage.

By augmenting the information from various data sources, oral historical research offers us an accurate picture of the village's main problems. The increase of a low population density, created by the younger generation's mobility toward urban areas with the motivation of escaping labor-intensive jobs like animal husbandry, can be considered as a serious problem faced in the village. Changes in demographics was also reflected in the general atmosphere of the village and expressed in terms of boredom, dissatisfaction, alienation, social isolation, and introversion. Additionally, the Covid-19 pandemic and associated measures taken, disrupted the solidarity among the villagers, rendering their situation worse. This unfortunate historical change not only worsened the village's economic and social life but also prevented the enculturation of Yuruk cultural heritage and propagated an irreversible desertification.

## Giriş

Anadolu'daki Yörükler, esas olarak Ege kıyılarından başlayarak Toros Dağları'nın kuzey ve güneyine dağılmış olarak yaşayan, göçebe-çoban ya da yarı göçebe Türkmen topluluklarıdır. Yörüklerin temel geçim kaynağı yaylacılığa bağlı hayvancılık olduğu için yaylak ve kışlaklar arasında yıl içinde göç ederler (Aydın, 2020, s.1161). Kökeni Oğuz Türklerine dayanan, yaşayan ve çoğunluğu göçebe Türkmenlerden<sup>1</sup> oluşan grupları adlandırmak için kullanılan<sup>2</sup> 'yörük' kelimesi Eski Türkçe *yügrük*, *yügürük* "hızlı, koşan" (< *yügür*+*Uk*) kelimesinden evrilmiştir (Clouston, 1972, s.914). *Dîvânü Lûgâti't-Türk'te* (DLT) *yügrük* "hızlı koşan" olarak kaydedilmiştir (Ercilasun ve Akkoyunlu, 2014, s. 992). Kışın köyde kerpiç evlerde oturup yazın da hayvanlarını alıp yaylara çıkmaları bakımından Anadolu Yörüklerinin büyük çoğunluğu gibi "yarı göçebe" olarak tarif edilebilirler (Eröz, 1991, s.72).

15. yüzyılın sonlarından itibaren Türkmen kökenli göçerlerin çeşitli teşvikler, fethedilen bölgelere ilişkin vaatler ve doğrudan doğruya devlet hizmetine alınarak yerleşmesi için mekanizmalar yaratılmıştır. Başta Arazi Kanunnamesi<sup>3</sup> olmak üzere Tanzimat reformları çerçevesinde getirilen düzenlemeler ile topraklar parsellenmiş, bunun sonucunda Yörüklerin geleneksel yaylak ve kışlak alanları köylerin ve köylülerin arazileri içinde kalmıştır. Hareket alanı daralan Yörüklerin yaylakları kullanmak için köy tüzel kişiliklerine kira ödemek zorunda kalmaları, konar-göçer hayvancılığın maliyetinin artmasına ve sürülerin azalmasına sebep olmuştur (Aydın ve Yağcı, 2013, s.61-62). Öte yandan Türkiye'de 20. yüzyılın ikinci yarısında hız kazanan sanayileşme sürecinde tarım ve hayvancılık merkezleri olan, üretim deneyimleri yüz yıllara yaslanan köyler boşalmaya, yerli halk "sigortalı iş, düzenli maaş, rahat yaşam" gibi taleplerle kente akın etmeye başlamıştır (Oğuz, 2019, s.158). İzmir'in Karşıyaka ilçesi Yamanlar Dağı'nda yaşayan Yörükler de bu akıbeti yaşayan topluluklardan biridir.

Bu çalışmada, kent merkezi Konak'a 23 km, bağlı olduğu Karşıyaka ilçesi iskelesine ise 14 km mesafede olan ve literatürde hakkında son derece sınırlı bilgi bulunan bu köyün, tarihî ve kül-

türel mirasınin ortaya çıkarılmasının yanı sıra köyün geçirdiği sosyal ve iktisadi değişimin ele alınması amaçlanmaktadır. Bu çerçevede etnotarihsel araştırma yöntemi benimsenmiştir. Etnotarihsel araştırma, bir disiplin olarak tarihin ve antropolojinin analitik tekniklerini birleştiren metodolojik bir çerçeveye işaret etmektedir (Wylie, 1973, s.708-709). Bu çerçeve hem yazılı dokümanların hem de sözlü verilerin analizi arasında bir denge kurmayı gerektirir (Wylie, 1973, s.720). Strong'a göre (2015) etnotarihsel çalışmalarda araştırmacılar genellikle farklı verilerden faydalanırlar. Bu veriler seyahatnameler, misyoner kayıtları, idari kayıtlar, adli kayıtlar, anlaşma kayıtları, hatıralar, politika beyanları ve yayımlanmış anlatılar gibi resmî belgeler, yerel hakların dilleri, arkeolojik kayıtlar, haritalar, çizimler, fotoğraflar ve eserler dâhil olmak üzere koleksiyonlar, soy kütükleri, halk hikâyeleri ve yer adlarını içeren sözlü geleneklerin kayıt altına alındığı sözlü tarih çalışmaları ile geçmişin izlerini veya geçmişe yönelik tutumları bulmak amacıyla katılımcı gözlem tekniğini içeren etnografik araştırmalardan elde edilebilmektedir (s.7-8).

Bu çalışma, Ocak 2022 ile Temmuz 2022 tarihleri arasında köyün geçmişten günümüze geçirdiği dönüşümü anlamak için farklı veri türleri toplanarak gerçekleştirilmiştir. Çalışmanın ilk aşamasında arşiv belgeleri, salnameler, sözlükler gibi resmî yazılı dokümanlar incelenmiştir. Ardından Yamanlar köyüne dair derlenen tarihsel bilgilerin ışığında köye dair bilinmeyen meseleler açıklığa kavuşturulmuştur. Bu noktadan itibaren köyün tarihte geçirdiği dönüşümün günümüze nasıl yansıdığı ve köyün gündelik yaşamını ne ölçüde şekillendirdiğini anlamak için saha araştırması yürütülmüştür. Saha araştırmasında iki araştırmacı, Yamanlar Köyü'nde yaşamakta olan 20 kişiyle ortalama 45-60 dakika süren yarı yapılandırılmış görüşmeler gerçekleştirilmiştir. Ayrıca yapılandırılmamış görüşmeler ile gündelik yaşamın akışı içerisinde meydana gelen hadiseler üzerine de kayıt dışı görüşmeler yapılmıştır. Görüşmelerden on dokuz saatlik ses kaydı elde edilmiştir. Bu araştırma kapsamında, saha araştırmasından ve tarihî yazılı dokümanlardan elde edilen veriler harmanlanarak Yamanlar Köyü'nün etnotarihsel bir tasvirini yapmak ve köyün geçirdiği sosyal ve iktisadi değişimi anlamlandırmak amaçlanmıştır.

### **Yamanlar Köyü tarihçesi**

Bölge ile ilgili önemli çalışmaları olan Ersin Doğer'in (2020) bahsettiği üzere Yamanlar Köyü, İzmir ve çevresindeki en büyük yükseltilerden biri olan Yamanlar Dağı'nda yer alır. Yamanlar Dağı, zirvesinden başlayan doğu-batı yönünde ve Karşıyaka'ya doğru alçalan, hilal formunda aşınma ile tahrip edilmiş eski bir krater veya volkan konisi (kaldera) şeklindedir. Dolayısıyla dağın yapısını volkanik kayalar oluşturur. Kuzey ve doğu yamaçları yoğun çam ormanları ve sulak vadilerin içlerinde çınar, köknar ve yer yer kestane ağaçlarıyla çevrilidir<sup>4</sup>. Bölgede volkanik oluşumlar olarak bilinen Karagöl ve Kızgölü (İkizgöl) bulunmaktadır (s.16). İzmir Körfezi'nin kuzey ve kuzeydoğusunda yükselen doğu-batı ekseninde uzanan ve Sabuncubeli geçidiyle ayrılan antik çağdaki adıyla Sipylos (Spil) Dağı'nın batı tarafı Yamanlar Dağı (Batı Sipylos), doğu tarafı ise Manisa Dağı (Doğu Sipylos) olarak adlandırılmaktadır. 19. yüzyılın başlarında Yamanlar Dağı'nda başlayan yüzey araştırmaları, antik dönemde Frigya kralı Tantalos'un mezarının bölgede bulunduğu efsanesi<sup>5</sup> üzerine yoğunlaşmıştır. Yamanlar Dağı'nın güney eteklerinde bulunan birtakım mezarlar ve kaya yazıtlarının varlığı bu iddiaları güçlendirirse de bu bilgi kanıtlanamamıştır (Doğer, 2005, s.102-103). 1960'larda Yamanlar Dağı henüz iskâna açılmamıştır.



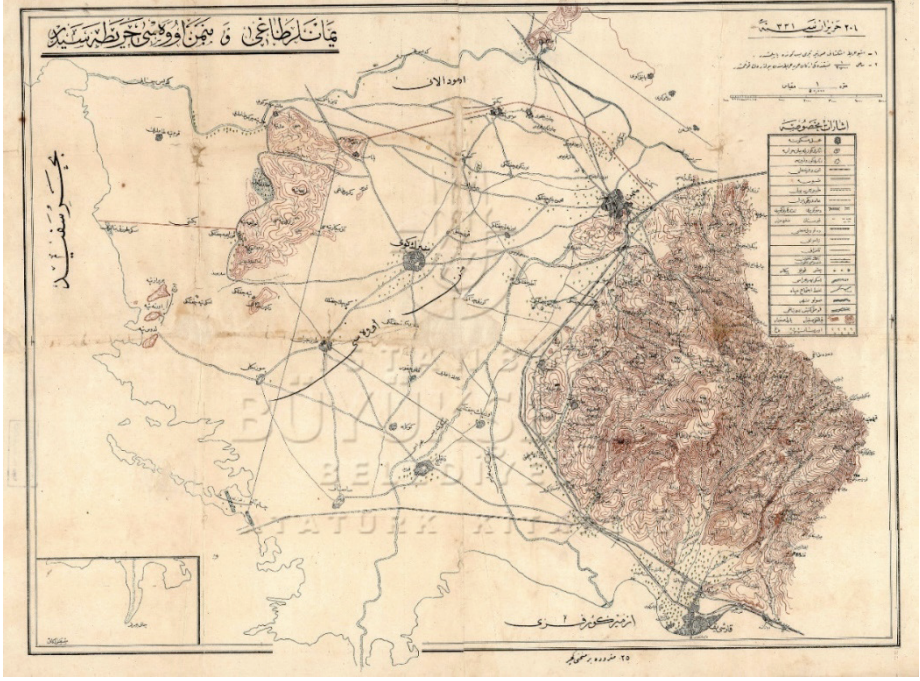
**Fotoğraf 1** Yamanlar Dağı'ndan Bir Görünüm<sup>6</sup>

Yamanlar Köyü'nün yükseltilerinden akan suların meşhur olduğu bilinmektedir. Yamanlar Dağı üzerinde tespit edilen su sistemlerinin en erken 16. yüzyıldan itibaren çevredeki yerleşim yerlerinin su ihtiyacını karşılamak üzere inşa edildikleri anlaşılmaktadır. Dağın kuzeye bakan yamaçlarında sık aralıklarla yüzeye çıkan pınarların yanı sıra doğal ve yapay açık göletler, yer altı suları ve sarnıçlar mevcuttur (Doğer, 2005, s.105-106). Karagöl ve İkizdere gibi büyük göletler hayvanların su ihtiyacı için kullanılmıştır. Menemen Belediyesi 1930 yılında şehre Yamanlar Dağı'ndan su indirmiş, açılışı ise Vali Kazım Paşa (Dirik) yapmıştır<sup>7</sup>. Bölgedeki sudan yararlanma ve bu suyu kullanma hakkı 1949 tarihinde İzmir Belediyesine devredilmiştir<sup>8</sup>. Karşıyaka'nın Yamanlar suyuna kavuşması kentin gelişmesinde önemli rol oynasa da suyun kamulaştırılması ile yöre halkı sularının mülkiyet hakkını kaybetmiştir<sup>9</sup>.



**Fotoğraf 2** Yamanlar suyunun geçiş yerlerinden biri (İzmir'in 1931-1934 yıllarındaki Belediye Başkanı Behçet Uz döneminde yapılan işleri gösteren fotoğraf albümünden alınmıştır<sup>10</sup>.





**Fotoğraf 3** Yamanlar Dağı ve Menemen Ovası Haritası, 1331 (1915/1916)<sup>11</sup>

Bir dağ köyü olan Yamanlar Köyü'nde yürütülen sözlü tarih çalışmasında yöre halkı, köyün adının eşkiya saldırısına direnen bir Yörük'ten geldiğini anlatmıştır. Eşkiya çetelerine direnen köylüler için kullanıldığı belirtilen “Bunlar da ne yamanmış, amma yaman yörük” ifadesinin köye adını verdiği söylencesi dilden dile dolaşmaktadır. Görüşmeler sırasında neredeyse herkesten duyduğumuz bir mitik anlatı olarak kaydedilmiştir. Yerel halk, kendisini Yamanlar Yörüğü olarak adlandırmaktadır.

Anadolu'da veya Rumeli'de Yörüklerin oturdukları bölgenin adını aldıkları da bilinmektedir: *İçel Yörükleri, Tekeli Yörükleri, Bursa Yörükleri, Haruniye Yörükleri, Maraş Yörükleri, Ankara Yörükleri, Eğridir Yörükleri, Nasırlı Yörükleri, Toraman Yörükleri, Tacirleri Yörükleri, Tanrıdağı Yörükleri, Naldöken Yörükleri, Kocacık Yörükleri, Selanik Yörükleri* gibi (Gelekçi, 2004, s.15). Buna göre köyün adının, Yamanlar Dağı'nın eski adı olan olan ve Luwi dilinde 'ana tanrıça ülkesi' anlamına gelen *Amanara* (Rum. *Amanariotissa* “*Amanaralı*”)’dan geldiği; burada yaşayan Yörüklerin adını da bu dağdan aldıkları bazı kaynaklarda dile getirilmiştir<sup>12</sup>. Diğer taraftan yöre halkının, atalarının Konya'dan geldiğini söylemesi, kökenlerinin Atçeken Yörükleri'nden Yamanlu cemaatine mensup olabileceklerini düşündürmüştür<sup>13</sup>. Bu durumda adlarının kökeni konusunda iki ihtimal ortaya çıkmaktadır:

1. Konya'dan göçüp yerleştikleri Yamanlar Dağı'nın (< *Amanara*) adını almış olabilirler.
2. Boy adı ile ilgili olabilir: *Yamanlu* > *Yamanlar Yörükleri*



**Fotoğraf 4** Yamanlar Köyü (Yazarlarca çekilmiştir.)

Köye yerleşimin üç kanaldan olduğu anlaşılmaktadır. Birincisi; veba salgını<sup>14</sup> üzerine hâlihazırdaki mevkiye yakın Cocular Tepesi'ndeki Manastıryayla'dan<sup>15</sup> gelen Yörük nüfus, ikincisi Konya civarından bölgeye göçen Yörük nüfus, üçüncüsü ise köyde üç nesildir ikamet eden üç haneden oluşan Yunan işgali üzerine Arnavutluk'tan gelen Arnavut asıllı Müslüman Türk nüfus. Köyü çevreleyen tepelerde Ovacık, Çamurlu, Yukarıdağ (Ev), Çalibey, Göladağı, Buğdayalan yaylaları bulunmaktadır. 1913 yılında I. Dünya Savaşı ve öncesinde İzmir'in pek çok kaza ve nahiyesinde görülen çekirge istilasının yaşandığı köylerden biri olduğu da kayıtlara geçmiştir (Gökmen, 2010, s.129).



**Fotoğraf 5** Köyde yaşayan bir aile ile yapılan görüşmelerden bir görünüm (Yazarlarca çekilmiştir.)



1923 yılı nüfus istatistiğine göre Yamanlar Köyü'nün nüfusu 121 erkek ve 104 kadın olmak üzere toplam 225 kişiden oluşmaktadır. Hane sayısı ise 65 olarak kaydedilmiştir<sup>16</sup>. 1928 yılı Vilayet Salnamesi'ne göre ise (s. 49) Yamanlar'da 60 meskende 229 nüfus (119 erkek, 110 kadın) kaydedilmiştir. Yamanlar Köyü, 2014 yılına kadar 'köy' statüsünde yer almış, bu tarihten sonra 'mahalle' olarak tanımlanıp 'Yamanlar Küme Evleri' olarak anılmaya başlanmıştır. 2022 senesi itibariyle hane sayısı 32-33, nüfusu 120-130 kişiden oluşmaktadır.

Osmanlı döneminden kalma köy mezarlığı ve tarihî köy camisi, köyün tarihi hakkında bilgi alabileceğimiz en önemli mekândır. Mezarlıkta tespit edilen kayıtlara göre en erken 19. yüzyılın başından beri köyde Türk ve Müslüman nüfusun yaşadığı anlaşılmıştır. Yazısı tamamen silinmiş mezar taşları, köyde iskânın daha eskiye dayandığını göstermektedir. Nitekim 15. yüzyıla tarihlenen Osmanlı belgelerinde Batı Anadolu'da Türkmen yerleşimleri bulunduğu bilinmektedir (İnalçık, 2014, s.482). Feridun Emecen'in (2010, s. 59-60) vurguladığı gibi Batı Anadolu Bölgesi'nde pek çok yer, Yörükler tarafından iskân edilmiş ve Osmanlılar bu toplulukları potansiyel güç kaynağı olarak görmüştür. İzmir'in işgali sırasında 1920-1922 yıllarına tarihlenen belgelerde köyün işgalden etkilendiği, Yunan askerleri tarafından köy içine gelinerek mal ve cana zarar verildiği kaydedilmiştir<sup>17</sup>. Köydeki tarihî caminin ise 1812/1813 (1227) tarihinde yaptırıldığı anlaşılmıştır.



**Fotoğraf 6-7** Yamanlar Köyü Mezarlığı (Yazarlarca çekilmiştir.)

Bölgede gerek antik dönemden kalma kalıntıların varlığı gerekse Tantalos'un mezarının bulunduğu iddiası defnecilik faaliyetine yol açmıştır. 1908 yılında Yamanlar Dağı'nda bulunan bazı köylerde taşla karışık bir altın madeni keşfedildiği ve bu servetin gizlice İngiltere ve İtalya'ya kaçırıldığı iddiasının araştırılmasına dair bir belge de tespit edilmiştir<sup>18</sup>. Ancak bölgede şu an itibariyle aktif bir maden yatağı bulunmamaktadır.

Evler ağırlıklı olarak düvenle dövülen samanın toprakla karıştırılarak kalıplara dökülmesiyle elde edilen ve en ucuz yapı malzemesi olan kerpiçten yapılmıştır. Çoğu onarıma muhtaç hâledir<sup>19</sup>.



**Fotoğraf 8-9** Yamanlar Köyü evleri (*Yazarlarca çekilmiştir.*)

Köyde taşmalı sisteme geçilmesinden ötürü atıl durumda olan bir ilkokul binası mevcuttur.



**Fotoğraf 10** Yamanlar Köyü'ndeki ilkokul (*Yazarlarca çekilmiştir.*)

Yamanlar Köyü civarında bulunan Yamanlar Kamp Alanı, 1930'lu yıllarda dinlenme yeri olarak kullanılmıştır. İzmir Verem Mücadele Cemiyeti tarafından 10 Haziran 1932'de açılan bu kamp, deniz seviyesinden 900 m yükseklikte, yoğun çam ağaçlarının bulunduğu bir alanda yer almaktadır (Berber ve Serçe, 2012, s.251). 1930'lu yıllarda "İzmir'in Sağlık Kampı" olarak anılan bu kamp, iki bölümden oluşmaktaydı. Klasik yuvarlak çadırlardan oluşan bir bölüm, veremden korunma ve bağışıklık sistemlerini güçlendirmek amaçlı muhtemelen sendikaların gönderdiği işçilere ayrılmıştı. Diğer taraf ise verem hastası, bakıma ihtiyaç duyan, ücreti karşılığında burada kalabilenlere tahsis edilmişti. Bu kamp alanı, Karşıyaka'dan sadece 15 km uzaklıkta olmasına rağmen 1950'lerde toprak yüzeyli yolu ve yokuşu dolayısıyla 1,5 saatlik çileli bir yolcuğu gerektiriyordu (Umar, 1999, s.179). Bugün asfalt yol bu çileyi oldukça gidermiş görünse de virajlı ve yokuşlu yol, yolcuları zorlamaya devam etmektedir.





**Fotoğraf 11** Yamanlar Kamp Alanı, 1930'lar<sup>20</sup>.

1944 tarihinde kullanım hakkı İzmir Veremle Savaş Derneği'ne verilen kamp alanında kalıcı kamp yapıları oluşturulmuş, 1960'lı yıllardan itibaren verem hastalığı büyük ölçüde tedavi edilebilir olmaya başladıktan sonra otel olarak kullanılmıştır. 2000 yılına kadar İzmir Veremle Savaş Derneği tarafından kullanılan kamp alanı, 2002 yılında İl Bölge Orman Müdürlüğüne, 2011 yılında da Karşıyaka Belediyesine devredilmiştir (Aydeniz ve Manav, 2015, s.63). Günümüzde sanatoryum<sup>21</sup> binası atıl durumda bulunmaktadır.



**Fotoğraf 12** Eski sanatoryum binası (*Yazarlarca çekilmiştir.*)

### **Yamanlar Yörüklerinin ağız özellikleri**

Yamanlar Dağı'nda Sancaklı ve Yamanlar olmak üzere iki Yörük topluluğu yaşamaktadır. Birbirine çok yakın mesafede olmalarına rağmen yaşam tarzı ve ağız özellikleri bakımından birbirlerinden ayrılmaktadır. Bölgede yaşayan Yörüklerin dili, güney-batı Anadolu'daki Yörüklerin ağız özellikleri ile uyumludur (Korkmaz, 1994, s.XL-XLII).

Yamanlar Yörüklerinin belli başlı ağız özellikleri arasında şunlar gösterilebilir:

1. Kelime başındaki *k ünsüzünün sızıcılışıp ğ şekline dönmesi*: *karga*> *ğāga*, *kadar*> *ğadan*
2. İç seste ünsüzlerden önce ve son seste r düşmesi: *var*> *vā*, *bakıyoruz*> *bakıyoz*, *yiyo*> *yiyo*, *yukarda*> *yokāda*, *geçer*> *geçe*
3. İlk hecede e> i değişmesi: *vermek*> *virmek*
4. Gelecek zaman ekindeki geniş -a, e- ünlüsünün düşmesi ve baştaki geniş ünlünün daralması: *başlayacak*> *başlıcek*, *bitecek*> *bitçek*, *olmayacak*> *olmıcek* vb.<sup>22</sup>
5. Geniş zaman ekinde geniş ünlüde daralma görülmesi: *gülerler*> *gülürler*
6. Kök hecede -ö, -ü değişmesi: *böyük*> *büyük*
7. Ünlü türemesi ve iç seste nazal n görülmesi: *yalnız*> *yalnız*

### **Yamanlar Köyünün sosyal ve iktisadi dönüşümü**

Köyün temel geçim kaynakları arasında ilk sırada hayvancılık (büyükbaş, küçükbaş ve arıcılık) ve bahçecilik gelmektedir. Eskiden hem büyükbaş hem küçükbaş hayvancılık yaygınken bugün artan maliyetler yüzünden karakeçi ağırlıklı olmak üzere küçükbaş hayvancılık ve arıcılık yapılmaktadır. Köyde çam balı, Yamanlar domatesi ve zeytincilik öne çıkan gelir kaynaklarıdır. Son yirmi yıl içerisinde geleneksel geçim biçimlerinin değiştiği, buna bağlı olarak Yörük kültürünün yok olmanın eşiğinde olduğu gözlemlenmiştir.

1980'ler sonrası dünyada olduğu gibi Türkiye'de de neoliberal ideoloji; özelleştirme, ticarileştirme, kuralsızlaştırma, yeniden kurallaştırma gibi yöntemlerle doğal varlıkların sömürüsünün ciddi anlamda hızlanmasına sebep olmuştur. Ülkemizde 1960'lı yıllara kadar tarım ve hayvancılık amacıyla kullanılan araziler, 2000'li yıllarda sermaye birikimine katkı sağlamaya yönelik politikalarla değerlendirilmeye başlanmıştır. Bu çerçevede Hazine'ye ait arazilerin, ormanların, meraların, kıyıların; inşaat, endüstriyel tarım, madencilik, turizm, enerji, alt yapı vb. gibi amaçlar için kullanılmak üzere özelleştirilmesi, ticarileştirilmesi yönünde çeşitli yasal düzenlemeler<sup>23</sup> getirilmiştir (Çoban vd., 2015). Yamanlar, arazileri doğrudan ranta açılan bir köy olmasa da küresel ekonomik dönüşümden ziyadesiyle etkilenmiştir. 1930 yılında şehre Yamanlar Dağı'ndan su getirilmesi ve su kullanma hakkının 1949 tarihinde İzmir Belediyesine devredilmesiyle birlikte yöre halkı sularının mülkiyet hakkını kaybetmiştir. Takip eden yıllarda köylülerin hayvanlarını otlattıkları meraların çoğu ya özel mülk hâline dönüşmüş ya da koruma alanı ilan edilmiştir.



**Fotoğraf 13:** Yamanlar Köyü’ndeki ağıldan bir görünüm (*Yazarlarca çekilmiştir.*)

Arazi mülkiyetinin el değiştirmesi yerel haklın yüzyıllar içerisinde uyarlandığı ve sürdürmekte olduğu yaylak tipi hayvancılığı devam ettirmelerini zorlaştırmıştır. Ekin yetiştirilen alanların özel mülkiyete tabi olması ve meralık alanların küçülmesi hayvancılık ile uğraşanları ticari yemlere bağımlı kılmıştır. Kentlerin kırsal alana ve kırsal yerleşimlere doğru saçaklanarak genişlemesi, kırsal yerleşimlerin çözümlen[ç]meyen sorunlarının üzerine kent- sel baskıların da eklenmesi, yasal-yönetmelikler ile kırsal yerleşimlerin kent statüsüne geçmesi sorunları daha da artırmaktadır (Çilingir ve Görgün, 2018, s.140). Conrad P. Kottak (2010), küreselleşmenin ekonomik ve politik aktörlerinin ekoloji üzerindeki kontrol arzularının, yerel toplulukların yaşadığı bölgelerdeki doğal kaynaklar üzerindeki hak taleplerini baskı ve zor yoluyla engellediğine dikkat çekmektedir. Buna göre, küresel kapitalist ekonominin aşırı kâr hırsıyla doğal bir yıkıma sebep olmanın yanı sıra kırsal toplulukların geliştirmiş oldukları uyarlanma stratejilerini (yaylak tipi hayvancılık) olumsuz yönde etkilemektedir (s.25). “Biz eskiden Yörük idik” ifadesi, yaylalara çıkıp çadır kuran Yörüklerin yerleşik yaşama geçerek tarımla uğraşmalarına, başka bir deyişle Yörüklerin iktisadi yapılarının değişimine işaret etmektedir (Aydın, 2020, s.1161-1162). Yamanlar Yörükleri de zamanla yaylacılıktan vazgeçerek kendi bahçelerinde sebze yetiştirmeye başlamışlardır.

Bizim çocukluğumuzda herkeste 15-20 tane inek vardı. Sabah sağardık sonra sürerdik, inekler akşamüstü eve geliyordu. Yemleniyordu geliyordu. Şimdi salsan öyle hayvanı çalarlar. Dağda yayıldığından yem de verilmiyordu. Çok inekçilik de yaptık. 5 ton



kapçık<sup>24</sup> getiriyorduk. Bir ay yetmiyordu. Hayvan çoktu. Sonra hayvanın altından kalkamadık. Yemin pahalılığından. İnekleri sattık bunları aldık. Bunları da yapmadık. Sattık işte. Hayvancılık kalmadı. (K, 62, kişisel görüşme, 16 Mart 2022)<sup>25</sup>

Suavi Aydın'ın (2020) da net bir şekilde ifade ettiği üzere, Türkiye'de Yörüklerin yaylacılığı bırakarak köylüleşmeleri, başka bir deyişle yarı göçer yaşamdan vazgeçmeleri, küçük gruplar arasında "oba" tipi dayanışma ilişkilerinin zayıflaması sonucu aşiret tipi dayanışma yerini küçük üreticiler arasındaki dayanışma biçimine bırakmıştır (s.1162). Yamanlar'da ise Yörükler arasındaki dayanışmanın neredeyse tamamen yok olduğu, imece usulü işlerin dahi yapılmadığı görülmüştür.

Amcamların zamanında dağda kalıyormuş aylarca. Hayvanlar orada kalıyor. Hani böyle köye gelmiyor. Çadır veya dışarıda. Bahar, yaz aylarında. Aynen, taştan kendilerinin yaptığı tek oda kulübeler varmış. Yamanlar dağı, Çalibeyi, Göldağı'nda, Buydalan (Buğday alan). Şimdi yok. Yıkıntıları var. (K, 80, kişisel görüşme, 09 Nisan 2022)

Ev yaylası deniliyordu oraya. Tek odalı idi. Herkesin birer dane odaları vardı. Taşdan yapılırdı o. Çamurlan. Dağda herkesin evi vardı. Develerle taşınırdı. Örnekköy'de develer vardı, onlar gelir taşırdı. Biz de deve yoktu. (K, 79, kişisel görüşme, 09 Nisan 2022)

Geçmişte köylerde hayatın her alanında 'imece', 'kubaşma', 'hab' gibi adlar adı altında herkes için eşit kurullarla işleyen bir yardımlaşma kültürü veya 'dernek', 'meclis', 'ocak', 'oda' gibi sosyalleşme mekânlarının (Oğuz, 2019, s.17) da yok oldukları bilinmektedir. Yamanlarda ise bu süreci COVID-19 küresel salgının iyice hızlandırdığı ve geri dönülemeyecek şekilde köy içi ilişkileri kopardığı aktarılmıştır. Nüfusun azalmasının da etkisiyle gittikçe ıssızlaşan/içe kapanan köy, bugün neredeyse sadece yaşlı bireylerin yaşadığı evlerden ibaret, yıkık dökük adeta terk edilmiş bir köy görüntüsüne bürünmüştür.

İnsan kalmadı köyde. Sen böyle gezdin, insan buldun mu? Yok, kızım yok. Oğlanlar iş buldu gitti, kızlar gelin oldu gitti, yaşlılar öldü bitti. Köyde insan kalmadı. (K, 82, kişisel görüşme, 30 Mart 2022)

Herkes şehirlere gitti çalışır diye. Yaşlılar da gidiyor öteki tarafa, tamam, iş bitti. Bir gün ben de gitcem. Burası işte böyle. (K, 80, kişisel görüşme, 29 Haziran 2022)

Yamanlar Yörüklerinin yaylacılık faaliyetlerini bırakarak köylüleşmesi yaşadıkları iktisadi, sosyal ve kültürel dönüşümün ilk adımı olmuştur. Yörüklerin köylüleşmesinin ardından gençlerin sanayi bölgelerinde sayıları her geçen gün artan market zincirlerinde çalışmaya başlamaları köyden kent merkezine doğru bir hareketlilik başlatmıştır. Hayvancılığı meşakatkatli bulan yeni neslin zamanla şehir merkezine yakın bölgelere taşınmaları da hem köy içi dayanışma ağlarını zedelemiş hem de köyün iktisadi anlamda çölleşmesini hızlandırmıştır. Geçmişte yaylacılık faaliyetlerinin sürdürüldüğü el değmemiş arazilerin **çoğunun** rant uğruna satılması da bu süreci hızlandırmıştır.

İhtiyacı olan satıyor, kim isterse o alıyor. Ovacıklar köy oldu gari. Ovacık yaylası bildiğin köy olmuş. Kuşdağ derdik, bizim bahçeye giderdik, öyle hiç ev yoktu. Bizim köy kadar olmuş. Satmışlar hep. Hükümet verdiydi toprağı olmayanlara, kimin toprağı yoksa verdiydi. Bizim bile toprağı vardı orada sattık. Herkes sattı, isteyen aldı. Dağlar bizim boş kalmadı gari. (K, 79, kişisel görüşme, 16 Mart 2022)

20. yüzyılın önemli bir kısmında çoğu Avrupa ülkesinde görüldüğü üzere demografik yapıdaki değişimin ardında kırdan kente göç olgusu yatmaktadır. Genç nesil, kentsel alanlarda daha iyi iş fırsatları aramak için evden ayrıldıkça kırsal nüfus azalmıştır. Eğitim düzeyi ve yaşam standardındaki gelişmeler ve kentsel tüketim kalıplarının yaygınlaşması, tarım dışında ve kırsal alanlardan uzakta iş arayan genç nesilde yüksek beklentilerin oluşmasına yol açmıştır (Kasimis vd, 2010, s.258). Avrupa'daki eğilimlere oldukça benzer bir seyir, Yamanlar Köyü'nde de gerçekleşmiş ve nesilden nesle aktarılan keçi yetiştiriciliği büyük oranda terk edilmiştir.

Gençler iş için şehre gidiyor, hayvancılık işi zor geldiği için gidiyor. Ailesi yardımcı olmuyor. Tek başına nereye kadar gitcen ki? Benim hanımın içinden gelme mesela tek başına ne zamana kadar yapcan? Yoruluyon, sıkılıyon, diyon ki ben bu işi yapamıcam, kaçıp gidiyon. (E, 35, kişisel görüşme, 09 Nisan 2022)

Keçi yetiştiriciliği, kuraklığın olduğu yerler ile çöl bölgelerinde önemli bir sosyal role sahip aile faaliyeti olarak bilinmektedir (Cisternas ve Strahsburger, 2020). Gençlerin gelecekteki mesleklerini sürdürme konusundaki isteksizliğinin keçi yetiştiriciliği için gereken dayanışmanın azalmasına yol açtığı görülmüştür. Kentin, Yamanlar Köyü'ne doğru genişlemesi, gençler için yeni çalışma alanları ve yaşam biçimlerine alternatifler oluşturarak bir çekim merkezine dönüşmüştür. Bu süreçte Örnekköy Mahallesi'nde gerçekleşen ve 2022 yılında hızla devam eden dönüşüm projeleri de etkili olmuştur.<sup>26</sup> Gençler, emek-yoğun ve her zaman yüksek gelir garantisi olmayan keçi yetiştiriciliği mesleğini sürdürmek yerine zamanla şehirde maaşlı işlere yönelmiş, apartman daireleri kiralamış ve kentli yaşam kültürünün tüketim örüntülerini içselleştirmiştir.

Gidenlerin bir suçu yok bence. Satar gider. Mantıklı düşününce, adamın burada işi yok. Aşağıya okula taşıma servisle gidiyor filan. Der ben burayı üç kuruşa satarım, giderim aşağıdan bir daire alırım, iş bulurum. (E, 35, kişisel görüşme, 09 Nisan 2022)

Günümüzde Yamanlar Köyü'nde sadece iki ailenin ticari anlamda keçi yetiştiriciliğine devam ettiği tespit edilmiştir. Bazı kişilerin hâlen sınırlı sayıda keçiye baktığı ancak bu keçileri ticari bir faaliyet olarak görmedikleri görülmüştür. Bazı çalışmalar, hayvanların kaybolması, satılması, kesilmesi, kurban edilmesi veya öldürülmesinin kadın ve çocukların zihinlerinde derin etkiler bıraktığını ve hayvanların endüstriyel üretimden farklı olarak zenginlik ve sermaye kaynağından öte bir anlama sahip olduğunu göstermektedir (Sıddıq, 2017, s.263). Belki de bu nedenle hâlen köyde bazı hanelerde sınırlı sayıda keçi bulunmaktadır. 80 yaşında yalnız yaşayan bir kadın, alıştığı için keçilerinden vazgeçemediğini şu sözlerle dile getirmiştir:

Onlardan bir menfaatim yok. Süs güzeli onlar. (K, 80, kişisel görüşme, 29 Haziran 2022)

Hayvanların sadece meta olarak görülmediği bu yaşam biçimi liberal ekonominin kâr peşinde koşan ideolojisi ile tezat bir durum teşkil ettiği için olsa gerek hafızalarda izleri kalan bir yaşam biçiminin son örneklerinden birini temsil etmektedir.

Keçi yetiştiriciliğinin yok olmasında önemli bir faktörün de eski zamanlarda elde ettikleri gelirin azalması olduğu anlaşılmıştır. Yayılcılığı bırakarak köylüleşen Yörükler, hayvanlarını beslemek için yem satın almak zorunda kalmakta ve son yıllarda ciddi oranda artan yem fi-

yatlarından dolayı kâr etmekte zorlanmaktadırlar. Orta Doğu’da günümüzden 7500 ile 10000 yıl öncesine tarihlendirilen keçilerin evcilleştirilmesi, kuru tarım yöntemi ile buğday ve arpa yetiştiriciliğinin yapıldığı döneme tekabül etmektedir. Bu dönemde insanların önce ekinlerini elde ettikten sonra kalan samanlar ile keçilerini beslediği biliniyordu (Kottak, 2010, s.166). Endüstriyel üretim ile hayvancılık ile tarımsal faaliyetlerin ayrıştırılması bu döngüsel üretim mekanizmasını yok etmiştir. Günümüzde çiftçiler gübre, hayvancılık ile uğraşanlar ise hayvan yemlerini satın almaktadır. Yamanlar Köyü’nde hayvancılığın azalmasında bir önemli etmenin de artan yem fiyatları olduğu anlaşılmaktadır:

Buralarda yok ama herkes tarlalarına dikerdi tabi. Sonradan kalktı ama. Onlarla uğraşan olmadı. Hazıra dönünce herkes. Beklerlermiş öyle. Domuzlar buğdayı çok sever. Bozmasın diye herkes tarlasında beklermiş. Çevrili değil o zamanlar. (K, 79, kişisel görüşme, 16 Mart 2022)

Bu sene yemlerin böyle birden parlaması, hayvanımı kestireme, sütünü pazarlayama belimizi büktü. Başka türlü bir sıkıntısı yoktu. Yemler ucuz olsa, daha iyi daha iştahlı yaparsın ama. (K, 62, kişisel görüşme, 30 Nisan 2022)

Yem fiyatları çok arttı. Yediğini hayvanlar kurtarmıyor işte. Biz de sattık. Büyükbaş vardı, küçükbaş vardı. Hepsini sattık. Koyunculuk da, inekçilik de, keçicilik de yaptık. (K, 65, kişisel görüşme, 16 Mart 2022)

Sığırlarla karşılaştırıldığında, yoksul hanelerde keçi yetiştirmek daha kolaydır. Bunun sebebi keçilerin nispeten düşük kaliteli yem ve kıt su ile baş edebilen dayanıklı hayvanlar olmasıdır<sup>27</sup>. Hatta tam da bu nedenle yoksul bölgelerde kendi kendine yetebilen, dış kaynaklara bağlı olmadan sürdürülebilir bir geçim biçimi olmasına rağmen küçük ölçekli keçi yetiştirme sistemlerinin ‘verimsiz’ olduğuna dair baskın söylem aracılığıyla bu aileleri sanayi tipi üretim biçime çekme çabasının dünyanın çeşitli bölgelerinde benzer olduğu görülmektedir. Bu bağlamda örneğin bir Meksika köyünde ‘güdülmek yerine gütmeyi’ tercih ettikleri yönündeki tutumun, küreselleşen hayvancılığın karşısında farklı bir yaşam biçimine işaret ettiği de görülmektedir<sup>28</sup>. Yamanlar Köyü’nde bu görüşü destekleyen bir görüşmeci, önce bir zincir markette işe girdiğini, başta düzenli maaşın çekimine kapıldığını ancak zamanla kendi zamanını istediği gibi yönetmek için köye geri dönüp aile işi olan hayvancılığı devraldığını aktarmıştır.

– Ben bir markette çalışıyordum, ev kiralamıştık sonra babam vefat edince işin başına geçtim. Bu işi yapan bir dayım kaldı bir de biz zaten. (E, 35 kişisel görüşme, 30 Mart 2022)

– Belki kayınpeder ölmeseydi biz buraya gelmeyecektik. Aşağıda zaten kurulu bir şeyimiz vardı. Ben ağıldan geliyom dama giriyom, damdan eve. Ekmeğini yiyon ama çok zor iş. (K, kişisel görüşme, 30 Mart 2022)

– Şimdi yoruluyoruz ama kendi işini istediğin gibi yapmak, istediğin zaman istediğin kadar yapmak tabi ki daha güzel. Bir daha da başkasına çalışmam. (E, 35 kişisel görüşme, 30 Mart 2022)

– Hayvancılığın azalmasındaki önemli etkenlerden biri de köyün su kaynaklarının mülkiyetinin 1934 yılında Belediye’ye geçmiş olmasıdır. Kentin içme suyu ağı, font ve çelik borular döşenerek genişletilmeye çalışılmış, ayrıca Karşıyaka’nın su ihtiyacını ha-

fifletmek amacıyla Bostanlı'da arzteyen kuyuları açılmış, haftanın belli günleri şebeke Yamanlar Suyu ile desteklenmiştir. Sadece Karşıyaka değil, Menemen ve Bornova da Yamanlar suyunun hayat verdiği yerleşim yerlerindedir (Kaya, 2018: 129). Bu süreçte köylü dağlardan gelen suyu parayla satın almak zorunlu kalmış, köyde var olan ancak suyu akmayan üç çeşmenin de işlevini yitirmesine yol açmıştır. Eskiden hayvanların su ihtiyacını gidermek için çeşme altlarında yer alan yalaklar da artık bu ihtiyacı gidermekten uzaktır. Diğer taraftan su ihtiyacı görece daha çok olan büyükbaş hayvancılık da takip eden yıllarda giderek azalmış günümüzde ise tamamen yok olmuştur. Kurak koşullara dayanıklı keçi yetiştiriciliği ve arıcılık ise köyün temel geçim biçimi hâline dönüşmüştür. İzmir'in ihtiyacı için dağıtılan bu su o denli yetersiz kalmıştır ki yaz aylarında köye tankerler ile taşıma su getirilmektedir:

Evet, suyumuz güzeldi de gelen kaynak su azaldı. Yazın yetmeyo diye belediye getirip depoya döküyor. Suyumuz çok güzeldi. Kaynak çekildi gitti. Bir de köyde daha evvelden yaylalara taşınıyordu. Şimdi herkes köyde oturuyor. İki üç hane anca gidiyor yaylaya. Bahçe yapıyorlar burda su yetmeyo. Bir de dışarıdan aldılar köyün altına bu Örnekköy'lerden oralardan aldılar. Bahçe yapıyorlar, bu sefer su yetmeyince Belediye getiriyor şimdi suyu taşımayla. (K, 60 kişisel görüşme, 29 Haziran 2022)

Kentin kırsal alanlara doğru genişlemesiyle kırsal bölgelerdeki alanları etkisi altına almaya başlaması; dolaylı da olsa yapısal bir dönüşüme yol açmıştır. Bu dönüşüm başta “doğal kaynakların tahribine, kültürel değerlerin yok olmasına, kentleşme baskısı altında yapılaşmaya ve beraberinde yönetim açısından da yetki karmaşalarının yaşanmasına neden olmaktadır” (Alkan ve Yenigül, 2016, s.535). Bu süreçte geçmişten günümüze yaylacılık tipi hayvancılık ile geçimini sağlayan Yamanlar Yörüklerinin kültürel ve iktisadi anlamda yaşam biçimlerinin olumsuz yönde etkilendiği anlaşılmıştır.

### **Sonuç ve değerlendirme**

Bu çalışmada, İzmir kent merkezine çok yakın mesafede olmasına rağmen pek bilinmeyen ve literatürde hakkında son derece sınırlı bilgi bulunan Yamanlar Köyü Yörüklerinin tarihi, dili ve köyün geçirdiği sosyal ve iktisadi dönüşüm, çeşitli veri toplama yöntem ve tekniklerinden faydalandığımız etnotarihsel bir yaklaşımla ele alınmış, Yörük araştırmalarına mütevazı bir katkı sunulmaya çalışılmıştır. Köyde yürütülen saha çalışması sırasında yöre halkıyla yapılan derinlemesine görüşmeler ile gündelik yaşamı ortaya çıkarmaya yönelik etnografik bilgiler derlenmiştir.

Köyün hemen yanı başında bulunan Osmanlı döneminden kalma köy mezarlığından ulaşılan bilgilere göre yaklaşık 400 yıldır Yamanlar Yörüklerinin bu bölgede varlık gösterdikleri anlaşılmıştır. Gerek köyde bulunan bu eski mezarlığın varlığı gerekse bölgenin antik dönemden kalan mirası sebebiyle başta köy mezarlığı olmak üzere köyün çevresi defincilerin talanı ile karşı karşıyadır. Kentin Yamanlar'a doğru plansızca ve yerel halk üzerindeki etkileri göz ardı edilerek genişlemesi, köyün sosyal ve iktisadi yaşam biçimini de olumsuz yönde değiştirmiştir. Geleneksel geçim biçimlerinin yok olmasıyla köylülerin yaşamlarının zorlaştırdığı, kültürel miras ögesi olarak görülebilecek pratiklerinin de hafızalardan silinmeye yüz tuttuğu gözlemlenmiştir.



Sözlü tarih çalışmasından anlaşıldığı üzere köyün temel problemi arasında gençlerin çalışmak için şehre yerleşmesi, nüfusun azalması, ‘insansızlık’ olarak gösterilmektedir. Bu durum köyün genel havasına da yansımış, yöre halkında bıkkınlık, memnuniyetsizlik, kabullenmişlik, yabancılaşma, sosyal izolasyon, içe kapanıklık ve bunun yarattığı bir ruh hâli/çölleşme gözlemlenmiştir. Bir görüşmecinin evine dışardan gelen misafirin “Sen burada (ıssızlıkta) nasıl oturuyorsun?” sorusu, etnografya çalışması sırasında edinilen izlenimi desteklemektedir. Köyde yabancılara karşı bir mesafe olduğu görüşmeciler tarafından da dile getirilmiştir. Bu durum, COVID 19 küresel salgınının yarattığı sosyal izolasyon ile tetiklenmiş görünse de sosyalleşme mekânlarının artık bu köyde kalmayışıyla nedeniyle Yamanlar Yörüklerinin yaşadığı köyün ‘münzevi bir dağ köyü’ olarak tarif edilmesi yanlış olmayacaktır.

## Notlar

- 1 Çoğu kaynakta Yörük ve Türkmen kelimeleri eş anlamlı olarak kullanılsa da Emecen’in belirttiği gibi (2010-60) Yörükler, iskâna daha müsait bir yapı göstermekte ve yerleşik Türkmenlere göre daha parçalanmış bir durumda bulunmaktaydılar.
- 2 Ayrıntılı bilgi için bk. (İnalçık, 2014, ss. 465-467) ve (Gelekçi, 2004, s.16).
- 3 1274/1858 Arazi Kanunnamesi, tarım arazilerinin devletin kontrol altına alarak devletin topraktan gelen gelirlere ilişkin haklarını korumayı ve bu hakları konsolide etmeyi amaçlayan düzenlemeler içermektedir. Ancak tarihçilerin bu kanunnamenin etkileri hakkındaki yorumları baktıkları ideolojik çerçeveye göre değişmekte, kimilerinin yasanın olumlu, kimilerinin ise olumsuz etkilerine odaklandıkları ve düzenlemelerin ardındaki niyeti de bu çerçevelerden yorumlamakta oldukları görülür. Osmanlı Arazi Hukukunun gelişimine yönelik detaylı tartışma için Çağlar Keyder’in “Giriş: Osmanlı İmparatorluğu’nda Büyük Ölçekli Ticari Tarım Var mıydı?” metnine başvurulabilir. Ayrıntılar için bk. (Jorgens, 2000, ss.95) ve (Baer, 1969, ss.62-78).
- 4 Günümüzde Yamanlar Dağı’nın yüzde 25’i çam ağaçlarıyla kaplıdır. Mevsimlik de olsa bölgenin en önemli besin kaynaklarından biri yenebilir mantar cinsi olan çintardır. Bk. (Doğar, 2005, s.109).
- 5 Eski Yunan mitolojisine göre Batı Anadolu’da Sipylos (Manisa) Dağı’nda hüküm süren Zeus’la Plüton’un oğlu sayılan Lydia kralı Tantalos, lanetli bir soyun atası olarak kabul edilir. Uğradığı lanetin sebebi konusunda farklı görüşler mevcuttur. Sahip olduğu güç ve ihtişamın kibriyle Tanrıların gazabına uğradığı söylentisinden ziyade kurduğu anaerki düzenle tıpkı diğer Anadolu tanrı ve kahramanlar gibi Olymposluların düzenine karşı çıktığı için cezalandırıldığı düşünülmektedir. Ayrıntılı bilgi için bk. (Erhat, 1996).
- 6 *SALT Araştırma* (2022). <https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/74742>
- 7 Yamanlar Dağında Bir Küşat Resmi, *Akşam Gazetesi*, 3 Temmuz 1930.
- 8 Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi (BOA), Yer: 118-102-5, Tarih: 04.03.1949-00.00.0000
- 9 Suyun mülkiyeti meselesiyle ilgili bk. (Uştuk, 2021, ss.77-91).
- 10 *SALT Araştırma* (2020). İzmir’in 1931-1934 yıllarındaki belediye başkanı Behçet Uz döneminde yapılan işleri gösteren fotoğraf albümü. <https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/122027?mode=full>
- 11 İ.B.B. Atatürk Kitaplığı Sayısal Arşiv ve e-Kaynaklar, 2022.
- 12 Ayrıntılı bilgi için bk. (Bilge Umar, 1993, s.212) Eski Lembos (Panagia Amanariotissa) Manastırı’nın harabesi köyün 1 km güneybatısındadır. Manastırın 987-1294 yılları arasındaki yazışmalarını Miklositch ve Müller yayımlamışlardır (Viyana 1871). Bk. *Nişanyan Yer Adları Türkiye ve Çevre Ülkeler Yerleşim Birimleri Envanteri*, 2022.

- 13 Bu konudaki tasnif için bk. (Halaçoğlu, 2011, ss.2313-2315).
- 14 16. yüzyıldan 20. yüzyılın başına kadar Batı Anadolu vebanın en sık görüldüğü yerlerdendir. Kronolojik olarak 1716'dan 1720'ye, 1734'ten 1743'e 1757'den 1763'e 1765'ten 1772'ye, 1783'ten 1795'e ve 1812'den 1817'ye kadarki dönemler veba salgınlarıyla geçmiştir. *Taun, ölet* kelimeleriyle de ifade edilen veba salgını, Manisa ve çevresinde köylerin boşalmasına ve hatta bazı köylerin haritadan silinmesine sebep olmuştur. Vebanın kırsal alanda Yörükler, konar-göçer topluluklar üzerinde de etkili olduğu bilinmektedir. Ova tabanında sıtma, dağlık alanlarda özellikle Yunt Dağı ve Spil (Manisa) Dağı çevresinde veba (taun) yaygın olarak görülen salgın hastalıklardan başlıcalarıdır. Bk. (Yiğit, 2018, ss. 236-237, 240).
- 15 Bu bölgenin 1943 yılında 131.462 m<sup>2</sup>'lik kısmının İzmir Verem Mücadele Cemiyeti irtifak (yararlanma) hakkı verildiğine dair belge için bk. BOA, Yer: 104-4-5 / 13.12 1943-00.00.0000.
- 16 1923 Senesi İzmir Vilayet İstatistiği, 2001.
- 17 BOA, DH.EUM. AYŞ. Yer: 40-73, Tarih: H-29-08-1338.
- 18 BOA, Yer: 118-102-5, Tarih: 04.03.1949-00.00.0000
- 19 Gelenekte *anaç* ve *yavru* adında iki tipi olan kerpiç, yaygın olarak tek ya da iki katlı köy evleri, ahırlar, kümesler, tandırıklar, helalar vs. inşasında kullanılırdı. Kerpiç evlerin içi yazın en sıcak günlerde 18 derecenin, kışın en soğuk gecelerinde 8-10 derecenin altına düşmezdi (Oğuz, 2019, s.19).
- 20 İ.B.B. Atatürk Kitaplığı Sayısal Arşiv ve e-Kaynaklar, 2022.
- 21 Tü. *sanatoryum* < Lat. *sanatorium* “şifa evi” < *sanare* “iyileştirmek, deva olmak, şifa vermek” fiilinden +(t) *orium* ekiyle türetilmiştir. Bk. *Nişanyan Sözlük Çağdaş Türkçenin Etimolojisi*, 2022. Verem hastalarının iyileştirilmesi için kurulmuş sağlık kuruluşuna verilen addır. Bk. *Güncel Türkçe Sözlük*, 2022.
- 22 Batı grubu ağızlarının bir kısmında c, ç, ş, y ünsüzlerinin sistemli bir şekilde kalın ünlüleri inceltmesi bu ağızlar için karakteristik bir özelliktir (Karahan, 2011, s.123).
- 23 Bu yasal düzenlemelerin başında 6831 sayılı Orman, 2634 sayılı Turizmi Teşvik, 2863 sayılı Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma, 2873 sayılı Millî Parklar, 3213 sayılı Maden, 4342 sayılı Mera, 3402 sayılı Kadastro, 3621 sayılı Kıyı, 4122 sayılı Millî Ağaçlandırma ve Erozyon Kontrolü Seferberlik, 5346 sayılı Yenilenebilir Enerji Kaynaklarının Elektrik Enerjisi Üretimi Amaçlı Kullanımına İlişkin, 5403 sayılı Toprak Koruma ve Arazi Kullanımı, 6292 sayılı Orman Köylülerinin Kalkınmalarının Desteklenmesi ve Hazine Adına Orman Sınırları Dışına Çıkarılan Yerlerin Değerlendirilmesi ile Hazineye Ait Tarım Arazilerinin Satışı Hakkında yasalarla ve bunlarda yapılan değişiklikler örnek gösterilebilir. Çoban, A., Özlüer, F., Erensü, S., Akdemir, Ö., Üstün, B. (2015). Türkiye’de neoliberal politikaların ekolojiji kuşatması, direniş ve yeniden inşa. (A. Çoban Ed.) Yerel Yönetim, Kent ve Ekoloji. İmg.
- 24 Tahıl kabuğuna verilen isim (*Türkiye Türkçesi Ağızları Sözlüğü*, 2022).
- 25 Köyün nüfusu az olduğu için görüşme gerçekleştirilen katılımcıların kişisel bilgilerini açık edebilecek, ortaya çıkaracak bilgilerin yazılmasından imtina edilmiş, isim ve soyadları kullanılmamıştır.
- 26 Kentsel dönüşüm projeleri için bk. <https://www.izmir.bel.tr/tr/Projeler/kentsel-donusum-gelisim-ve-yenileme-projeleri/1271/4>
- 27 Ayrıntılar için bk. (Morand-Fehr, 2005, ss.1-2).
- 28 Ayrıntılar için bk. Oseguera Montiel, D., Keilbach Baer, N. M., van der Zijpp, A., Sato, C., & Udo, H. (2014). ‘It is better to herd than be herded’: making a living with goats in the Bajío region, Mexico. *Pastoralism*, 4(1), 1-18.

**Yazar katkı oranları:** Bu makalede her iki yazar da eşit oranda katkı sağlamış, saha çalışması birlikte yürütülmüştür.

**Contribution Rates of Authors to the Article:** Both authors contributed equally to this article, and the fieldwork was carried out together.

**Etik kurul raporu:** Bu çalışma için İzmir Yüksek Teknoloji Enstitüsü, Sosyal ve Beşeri Bilimler Bilimsel Araştırma ve Yayın Etik Kurulundan E-50876801-199-2200008825 sayılı karar ile izin alınmıştır.

**Ethics committee approval:** For this study, approval was obtained from the İzmir Institute of Technology Humanities and Social Sciences Research and Publication Ethics Committee with the decision numbered E-50876801-199-2200008825.

**Finansal Destek:** Bu araştırma, “İZMİRAS Rotaları ve Yaşayan Parklar” Projesi kapsamında İZDOĞA Çevre Korunması İyileştirilmesi Müşavirlik ve Proje Hizmetleri Ticaret ve Sanayi A.Ş. ile İYTE TAMİKAM (İzmir Yüksek Teknoloji Enstitüsü Tasarım Mimarlık ve Kent Araştırmaları Merkezi) arasında düzenlenen bir protokol ile desteklenmiştir.

**Support Statement:** The research has been funded within the scope of the “IZMIRAS Routes, and Living Parks” Project established with the protocol between İZDOĞA A.Ş. - IBB Environmental Protection, Rehabilitation, Consultancy and Project Services Company and İYTE TAMİKAM (Izmir Institute of Technology Design, Architecture and Urban Research and Practice Center).

**Çıkar Çatışması:** Çıkar çatışması bulunmamaktadır.

**Statement of Interest:** There is no conflict of interest between the authors of this article.

## Kaynakça

- Alkan, L.-Yenigül, S. B. (2016). 1980 sonrası değişen kır kavramı ve kırdaki konut olgusu. *80 Sonrası Mekân ve Planlama*. Gazi Üniversitesi Mimarlık Fakültesi, Şehir ve Bölge Planlama Bölümü, 531-541. *Akşam Gazetesi*. 3 Temmuz 1930.
- Aydeniz, E. K.-Manav, B. E. (2015). İzmir’de bir modern mimarlık mirası: Yamanlar sanatoryumu. *Mimarlık* 386, 62-67.
- Aydın, S.-Yağcı, M. (2013). Sarıkeçililerin ‘eşkıyalığı’ ve Konya delibaş isyanı üzerine değinmeler. *Kebikeç*, (35) 59-112.
- Aydın, S. (2020). Yörükler. *Antropoloji Sözlüğü* içinde (1161-1162), Isık.
- Baer, G. (1969). The development of private ownership of land. *Studies in the Social History of Modern Egypt*. University of Chicago, 62-78.
- Başbakanlık Osmanlı arşivi (BOA), DH.EUM. AYŞ. Yer: 118-102-5, Tarih: 04.03.1949-00.00.0000
- Başbakanlık Osmanlı arşivi (BOA), DH.EUM. AYŞ. Yer: 40-73, Tarih: H-29-08-1338.
- Başbakanlık Cumhuriyet arşivi, Yer: 104-4-5 / 13.12.1943-00.00.0000.
- Berber, E.-Serçe, E. (2011). *Karşıyaka tarihi*. Karşıyaka Belediyesi.
- Clauson, S. G. (1972). *An etymological dictionary of pre-thirteenth century Turkish*. Oxford.
- Çilingir, T.-Görgün, E. K. (2018). Hızla üzerine kent gelen köyün, kentleşme ile imtihanı: uzunder. *Planlama 2018*; (Ek 1), 139-151.
- Çoban, A.-Özlüer, F.-Erensü, S.-Akdemir, Ö.-Üstün, B. (2015). Türkiye’de neoliberal politikaların ekolojiji kuşatması, direniş ve yeniden inşa. Yerel Yönetim, Kent ve Ekoloji (A. Çoban ed.) İmge.

- Doğer, E. (2005). Yamanlar Dağı'nda geç antik çağ iskanları: Kronolojik ve mekân organizasyonlarına ilişkin sorunlar. *Olba XII*, Mersin Üniversitesi Kilikia Arkeolojisini Araştırma Merkezi, Kaam, 101-124.
- Doğer, E. (2020). *İzmir'in Smyrna'sı paleolitik çağ'dan Türk fethine kadar*. İletişim.
- Emecen, F. M. (2010). *İlk Osmanlılar ve batı Anadolu beylikler dünyası*. Kitabevi.
- Ercilasun, A. B.-Akkoyunlu, Ziyat, (2014). *Kâşgarlı Mahmud Dîvânü Lûgâti't-Türk Giriş-Metin-Çeviri-Notlar-Dizin*. TDK,
- Erhat, A. (1996). *Mitoloji sözlüğü*. Remzi.
- Eröz, M. (1991). *Yörükler*. Türk Dünyası Araştırmaları Vakfı.
- Gelekeçi, O. (2004). Türk kültüründe oğuz-türkmen-yörük kavramları. *Hacettepe Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları*, 9-18.
- Gökmen, E. (2010). Batı Anadolu'da çekirge felâketi (1850-1915). *Belleten*, C 74, Nisan, 127-180.
- Halaçoğlu, Y. (2011). *Anadolu'da aşiretler, cemaatler, oymaklar (1453-1650) V*, Togan, 2313-2315.
- İnalcık, H. (2014). The Yörüks: Their origins, expansion and economic role, *Cedrus II* 467-495. DOI: 10.13113/CEDRUS.201406472
- Korkmaz, Z. (1994). *Güney-Batı Anadolu ağızları ses bilgisi (fonetik)*. Türk Dil Kurumu, XL-XLII.
- Jorgens, D. (2000). A comparative examination of the provisions of the Ottoman land code and khedive said's law of 1858. *New perspectives on Property and Land in the Middle East*, ed. Roger Owen, Harvard, 93-121.
- Karahan, L. (2011). *Anadolu ağızlarının sınıflandırılması. Türk dil kurumu*.
- Kasimis, C., Papadopoulos, A.-Pappas, Co. (2010). Gaining from rural migrants: Migrant employment strategies and socioeconomic implications for rural labour markets. *Sociologia Ruralis*, 50(3), 258-276.
- Kaya, A. (2018). İzmir'de suyun serüveni. İzmir Büyükşehir Belediyesi.
- Keyder, Ç. (1998). Giriş: Osmanlı İmparatorluğu'nda büyük ölçekli ticari tarım var mıydı? (Ç. Keyder-F. Tabak Ed.) *Osmanlı'da toprak mülkiyeti ve ticari tarım*, (17-35), Tarih Vakfı Yurt.
- Kottak, C. P. (2010). *Window on humanity a concise introduction to anthropology*. McGraw-Hill.
- Morand-Fehr, P. (2005), Recent developments in goat nutrition and application: A review. *Small Ruminant Research*, 60 (1-2) 25-43.
- Oğuz, Ö. (2019). *Paldır kültür kentleşmeler*. Geleneksel.
- Oseguera, M., David-K. B., Nicola Maria-van der Z., Akke- S., Chizu-Udo, H. (2014). It is better to herd than be herded?: Making a living with goats in the Bajío region, Mexico, *Pastoralism*, 4(1), 1-18.
- Scopinich-C., Juan-Strahsburger, E. (2010). The goat farming management for arid and desert zones: A technical approach to produce high quality milk during all the year. *Idesia*, 38(1), 119-125.
- Serçe, E. (2001). *1923 senesi İzmir vilayet istatistiği*. 1. Kitap, İzmir Büyükşehir Belediyesi.
- Siddiq, A. B. (2017). Pastoral societies of Mardin province in southeast Turkey—some anthrozoological aspects. *Mukaddime*, 8 (2), 253-265. DOI: 10.19059/mukaddime.296314
- Strong, P. T. (2015). Ethnohistory. (J. D. Wright Ed.) *International Encyclopedia of the Social and Behavioral Sciences* (pp. 192-197) Elsevier.
- Umar, B. (1993). Eski Kordelio (Şimdi, Karşıyaka) adının kökeni ve anlamı üzerine. *Çağdaş Türkiye Tarihi Araştırmaları Dergisi*, 1(3), 209-223.

Umar, B. (1999). İzmir 1950. Boyut.

Uştuk, O. (2021). Suyun mülkiyeti meselesi üzerinden su mirasını yeniden düşünmek: Karşılaştırmalı bir inceleme, *geçmişten günümüze su mirası İçmeler-Gülbahçe-Barbaros-Kadıovacık-Ildırı yer altı suyu rotası* (H. Yüceer ve Y. Özcan Gönülal, Ed.) İzmir Büyükşehir Belediyesi Kent Kitaplığı, 77-91.

Wylie, K. C. (1973). The uses and misuses of ethnohistory. *The Journal of interdisciplinary History*, 3(4), 707-720.

Yiğit, İ. (2018). *XVI-XX. yüzyıllarda Anadolu'da kaybolan yerleşmeler: Manisa-Konya örneği* [Yayımlanmamış Doktora Tezi] Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

### Elektronik kaynaklar

İ.B.B. Atatürk kitaplığı sayısal arşiv ve e-kaynaklar (2022). Yamanlar Dağı ve Menemen Ovası Haritası. <https://sayisalarsiv.ibb.gov.tr/yordambt/yordam.php?undefined>

İ.B.B. Atatürk kitaplığı sayısal arşiv ve e-kaynaklar (2022). Yamanlar Kamp Alanı (Kartpostal). <https://sayisalarsiv.ibb.gov.tr/yordambt/yordam.php?undefined>

Nişanyan, S. (2022). Yamanlar maddesi. *Nişanyan yer adları Türkiye ve çevre ülkeler yerleşim birimleri envanteri* <https://nisanyanmap.com/?yer=17581&haritasi=yamanlar, 2022>.

Nişanyan, S. (2022). Sanatoryum maddesi. *Nişanyan sözlük çağdaş Türkçenin etimolojisi*, <https://www.nisanyansozluk.com/kelime/sanatoryum>

SALT Araştırma (2022). Yamanlar Dağı'ndan bir manzara. <https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/74742> (Open Access)

SALT Araştırma (2022). İzmir'in 1931-1934 yıllarındaki belediye başkanı Behçet Uz döneminde yapılan işleri gösteren fotoğraf albümü. <https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/122027?mode=full> (Open Access)

Türk dil kurumu (2022). *Güncel Türkçe Sözlük*. Sanatoryum maddesi., <https://sozluk.gov.tr/>

Türk dil kurumu (2022). *Türkiye Türkçesi ağızları sözlüğü*. <https://sozluk.gov.tr/>



Bu eser Creative Commons Atıf 4.0 Uluslararası Lisansı ile lisanslanmıştır.

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



## Talking about Autoethnography and Narratives: An Interview with Carolyn Ellis and Arthur Bochner\*

**Serpil Aygün Cengiz\*\***  
**Dilek İşler Hayırlı\*\*\***

Prof. Serpil Aygün Cengiz, a faculty member at the Department of Folklore in the Faculty of Language and History and Geography at Ankara University, hosted Prof. Dr. Carolyn Ellis and Prof. Dr. Arthur Bochner as guest speakers on June 13, 2022, in the virtual “Research Methods” course she taught in the 2021-2022 spring semester in the graduate program. Dilek İşler Hayırlı, a doctoral student in the program, invited the founders of autoethnography, these two esteemed academics, to the class, and during the lesson. Gülgün Şereföğlü, who graduated from the master’s program in the Department of Folklore, and Dilek İşler Hayırlı acted as their translators. Bülent Ayyıldız transcribed the video recording of the class. After Serpil Aygün Cengiz reviewed the text, Carolyn Ellis and Arthur Bochner edited the text, enriching it in the process.

Carolyn Ellis is Distinguished University Professor Emerita at the University of South Florida. She has established an international reputation for her contributions

---

\* The text you are currently reading consists of the conversations that took place in a graduate-level class attended by Carolyn Ellis and Arthur Bochner, presented as they were. Therefore, it is predominantly in English. However, Turkish translations by Gülgün Şereföğlü and Dilek İşler Hayırlı are also included in the text in italics.

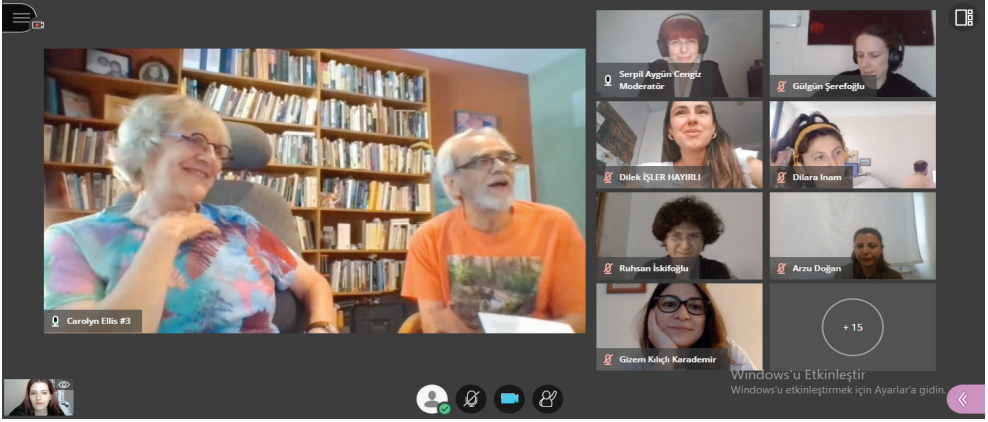
\*\* Prof. Dr., Ankara University Faculty of Language, History and Geography, [serpilayguncengiz@gmail.com](mailto:serpilayguncengiz@gmail.com), ORCID 0000-0001-7448-4317

\*\*\* M.A., Lecturer, Ankara Yıldırım Beyazıt University School of Foreign Languages, [dileksler@yahoo.com](mailto:dileksler@yahoo.com), ORCID 0000-0002-6338-7703



to autoethnography and the narrative study of human life. Dr. Ellis has published eight monographs, seven edited books, and more than 150 articles and chapters. She has edited two book series and presented keynote addresses and workshops in seventeen countries. Her books include *Final Negotiations: A Story of Love, Loss, and Chronic Illness Expanded and Revised Edition*, *Revision: Autoethnographic Reflections on Life and Work, Revised Classic Edition*, and, most recently, the *Handbook of Autoethnography* (2<sup>nd</sup> ed., with T. Adams and S. Holman Jones). Her awards include the Charles H. Woolbert Research Award and the Distinguished Scholar Award, both from the National Communication Association (NCA); The Legacy Lifetime Award and best book and article awards from NCA's Ethnography Division; a Lifetime Achievement Award in Qualitative Inquiry, and two best book awards from the International Center for Qualitative Inquiry at the University of Illinois; a Lifetime Achievement Award from The International Conference of Autoethnography in the UK; two Goodall and Trujillo best books Awards for Narrative Ethnography; McKnight Foundation's Most Valuable Doctoral Mentor Award; and The Honorary Distinction for special merits in the development of Autoethnography and Narrative Methods from Transdisciplinary Network of Qualitative Researchers (TSBJ) in Poland.

Arthur Bochner is Distinguished University Professor Emeritus at the University of South Florida. He has published more than 150 articles and book chapters as well as two award winning books, *Coming to Narrative: A Personal History of Paradigm Change in the Human Sciences* (AltaMira Press/Routledge, 2014) and (with Carolyn Ellis) *Evocative Autoethnography: Writing Lives and Telling Stories* (Routledge, 2016). He is a Distinguished Scholar of the National Communication Association (NCA) and served as President of NCA in 2007. He has received lifetime achievement awards from the International Association of Qualitative Inquiry and the Ethnography Division of NCA. His endowed awards for his scholarship and teaching include NCA's Charles Woolbert Award, Bernard J. Brommel Award for pioneering research in family communication, Ohio University's Elizabeth Andersch Award for sustained contributions to Speech Communication Education and Research over one's entire career, the Samuel Becker Distinguished Service Award, the McKnight Foundation's William R. Jones Most Valuable Doctoral Mentor Award for mentoring minority doctoral students, the Goodall and Trujillo Award for Narrative Ethnography, and The Honorary Distinction for special merits in the development of Autoethnography and Narrative Methods from the Coordinating Council of the Transdisciplinary Network of Qualitative Researchers (TSBJ) in Poland.



Screenshot by Budem Çağıl Büyükpoyraz

**Serpil Aygün Cengiz:** Hi again, Professor Carolyn Ellis and Professor Arthur Bochner. Welcome to our “Research Methods” graduate course. It’s really a great honor to welcome you here. Thank you. I am the lecturer of the “Research Methods” course. This course is one of the graduate courses of Folklore Department of Ankara University. Today you see at the right side of the screen our participants’ names. You can see some of the participants are present. Here are graduate students and some are guests. And I thank you again very much for accepting our invitation. Everybody here cannot speak in English. So today two people will help with the translation. Dilek and Gülgün. You know Dilek very well because she wrote e-mails to you and she was very brave about inviting you to our meeting. I also thank her for bringing us together. I’m sure she would like to say a few words to you from the screen.

**Dilek İşler Hayırlı:** I’m so excited, so I’m not sure whether I will be able to speak English or not. I’m very happy to see you and thanks a lot for accepting our invitation. I was really happy when you wrote me “Of course, we can do that”. Welcome and I’m very happy to see both of you here.

**Carolyn Ellis:** Thank you so much. We are happy to be here and so glad to have connected. If participants want to write anything on chat, that will be fine. Thank you.

**Dilek İşler Hayırlı:** Thank you.

**Serpil Aygün Cengiz:** Thank you. Gülgün will translate your speech into Turkish. Last year we wrote a book about the anthropology of Renato Rosaldo. I think Dilek sent you our e-book. Gülgün was the translator of our meeting with Rosaldo. So I think she would like to say a few words to you also.

**Carolyn Ellis:** Okay.

**Gülgün Şerefoğlu Elverir:** Hello. It is a great honor to meet you. Today I will try to help with the interpreting of your speeches. It will be a consecutive one, so I hope I will do it in a correct and accurate way. It’s great to witness this meeting. Thank you for joining us. That’s all. Thank you.

**Carolyn Ellis:** Thank you. Do you want us to pause or just speak slowly?

**Gülgün Şerefoğlu Elverir:** Actually, maybe you can pause when you are replying to the questions. Maybe after eight or ten sentences, that would be great. But if it would make you uncomfortable, I can wait until the end of your reply.

**Carolyn Ellis:** Okay. I can stop after a paragraph and then I should wait for you to translate, right?

**Gülgün Şerefoğlu Elverir:** Yes.

**Carolyn Ellis:** Okay. So I will try to remember, but you should remind me if I get caught up and keep going.

**Gülgün Şerefoğlu Elverir:** Okay. Thank you very much.

**Carolyn Ellis:** You just come on and let me know what I need to do at any point in time. Okay?

**Gülgün Şerefoğlu Elverir:** Okay. If I have some obstacles, I will cut and say it for sure. Thank you.

**Serpil Aygün Cengiz:** Thank you Gülgün. Dear Prof. Ellis and Dear Prof. Bochner, I will now try to make a little introduction to our meeting. Now, Allen Shelton, in his article “Foucault’s Madonna: The Secret Life of Carolyn Ellis”, writes this very first sentence in the beginning of the article: “I first met Carolyn Ellis over the phone. This was good because I was scared to death of her”. This is the very first sentence of the writing of Shelton. We are scared to death of you at the moment. I’m kidding. But I cannot tell you how excited we are all, really. Thanks a lot again for accepting Dilek’s invitation.

Now, this group started reading about autoethnography last fall semester. We have been fully focused on autoethnography since September 2021. Unfortunately, there are few Turkish texts about autoethnography, so naturally, most of the publications we have read are in English. Last semester, we read your book, *The Ethnographic I*. This semester we read your, Adams’ and Holman Jones’s book *Autoethnography*. We also read some of your articles, such as: “Heartful Autoethnography”, “With Mother/With Child: A True Story”, “Grave Tending: With Mom at the Cemetery”, “Good Bread, Bad Bread: Survival and Sacrifice During the Holocaust”, “Telling Secrets, Revealing Lives: Relational Ethics in Research With Intimate Others”, and “The Other Side of the Fence: Seeing Black and White in a Small Southern Town”. We also watched some of your videos on YouTube. Dilek and I attended the International Symposium on Autoethnography and Narrative in 2022.

We also read some articles of Professor Arthur Bochner as well. For example, we read “Love Survives”, “Heart of the Matter: A Mini-Manifesto for Autoethnography”, “Surviving Autoethnography”, and “Criteria against Ourselves”. Also, we read some other articles of other autoethnographers. Now, my question is what did I learn from your texts, you and Professor Bochner? For me, you take ethnography and put it into personal experience. Your texts, all of them, made a revolution in my mind in many ways. For example, in your article “Good Bread, Bad Bread”, you wrote your article with your source person. This article

was the very first article I read in which the source person is also the writer. In mainstream ethnography, we generally do not see something like this. This is a huge thing. This is not something just technical, simple, something like that. Doing this for me requires a very different world view, or another issue is for me. For me, life is very complex and all the meanings are uncertain. And I always find myself thinking in another way. I can never be sure about an issue. I can never feel myself at home, but in mainstream social sciences, to be a person like me is a great sin. When I read your joint article about “which way to turn,” it affected me so much really. I found out being like me is very normal in social sciences. I really feel good now while I’m trying to write ethnographic articles. Thanks to your texts.

Today, the participants of our group will be very happy to ask you questions about all these topics until you say we are fired. Now, the first question is about your becoming autoethnographers from me. We all know more or less how you and Professor Bochner began to write autoethnographic texts. We read about your stories but it will be great to hear your own story from you now in our course. How did you both become autoethnographers?

**Carolyn Ellis:** Okay, well, we love to answer that question.

I know you know some of this, so I will speak briefly, and then we will ask Art to talk a little bit about his history. He also has prepared a few remarks on the broader history of autoethnography, if you would like to hear that, and then we can move on.

**Serpil Aygün Cengiz:** Sure. Thank you.

**Carolyn Ellis:** Is the translator okay for me to stop here?

**Serpil Aygün Cengiz:** She will translate your words to Turkish after your talk.

**Carolyn Ellis:** Okay. Let me take you back to 1981. Well, actually let’s go back just a little farther. I went to graduate school in New York in 1974, and I very much was an ethnographer, and I had, as an undergraduate, done a study of isolated fishing communities. I know some of you know about that, because you sent a question about my study, entitled *Fisher Folk*. When I went to graduate school to get a PhD in sociology, I continued doing the ethnographic study of the fisher folk in the Chesapeake Bay. I published that book, and there was some controversy about what I wrote there, which we can get into later, if you would like.

But let me take you now up to 1981, when I get my first job in a sociology department at University of South Florida. An important event occurred in January 1982, when my brother was killed in a commercial airplane crash coming to visit me in Tampa. That had a huge impact on me. At the same time, my partner had a terminal illness. He was older than I was, and he had emphysema. So, my life suddenly was one of loss and grief and sadness.

I felt like I wanted to use my sociology to help understand this and help understand loss and grief in general. Since I was an ethnographer, I started keeping notes on my experiences, how I felt about losing my brother, how I felt each day as I dealt with whatever emergency was happening with my partner. I felt that what I was writing was some of the best sociology I had ever written, even though it didn’t look like the sociology I had been taught to do. I also felt it was very therapeutic for me to do this kind of writing. It helped me to get what happened on the page. It felt like a comfortable, normal thing to do, to be writing about it, and it shielded me, for

a moment, from the chaos I was living. Then I felt like I could understand more what was going on. I could get through all the confusion and figure out, okay, events are recorded, now I can better organize my life and think about what I need to do first. What do I need to do after that? So, writing down what happened became a very therapeutic exercise for me, and I felt like it was something very meaningful. I knew loss would be a part of my life forever, and that it was a part of everybody else's life. And so, I thought, how do we cope with this? Is there any way that might help us cope? I wanted to share my experience with other people.

After a lot of trial-and-error thinking about doing a more traditional study, such as using control groups, where some would do storytelling and some would try other activities to help the grieving process, I decided I just wanted to write my story. I wanted to write it in a way to bring people into the experience, so they can feel some of what I felt, and they can feel their own experiences. They can see the ways in which I didn't cope well, in addition to the ways I did well. They can see the worst of loss as well as the beauty of attachment. So that became my goal. Of course, I had been trained to write as a sociologist, so I didn't have any education in how to write in this kind of literary way that would evoke people to enter my experience. But I wanted to provide companionship for those who were going through this kind of experience and I did not think I could do that through traditional sociological writing. Providing companionship seemed to me to be really important and meaningful and something that I could offer the world.

So, I changed my whole orientation towards sociology as not just a way of representing life, but a way of contributing to the best life that we could live, to helping others, to writing in a way that was therapeutic for not only me, but for people who might read it and other people who were going through this kind of experience. I wanted to use my stories to open up conversation with other people so that they would then tell their stories. That's the way we learn in everyday life, right? We have conversations, we tell about our lives, people tell back about their lives, and we learn from each other. I had always been taught that you don't say therapy and sociology in the same sentence. That's not what sociology is all about. I rebelled against this idea at that point, and I said, I do not want to write anything that I don't perceive to be helpful to me, to readers, and to the people that I'm writing about.

In terms of chronicling significant events in my life that led to my developing autoethnography, I lost my brother in 1982, then I lost my partner Gene in 1985, and then I met Art in January 1990. Up to meeting Art, I felt like I was working as a loner. I was trying to write this kind of sociology in a literary way that was evocative, that invited people into the experience, that really focused on emotionality, the emotionality of the experience, and the emotionality of the researcher as well. When I met Art, he was on the same page as I was, and we had synergy: the whole of us together was greater than the two of us working individually. We just took off from there with each other's support.

We edited collections, we held conferences, we wrote papers, we came up with new methods. I wrote *The Ethnographic I*, which some of you have read, and it was a methods book, but I wrote it as a novel. I thought, why do methods have to be boring? Then I wrote a

book called *Revision*, which, instead of presenting life as a static picture, I talked about writing what happened more like a video, to show how we might change in the process. In *Revision*, I went back and looked at stories I had written about my brother, my partner, and my mother. And I looked at them from my perspective now, some 20 years later, and how I might change how I told the story, given everything that had happened between then and now.

One more thing. Our latest book that Art and I did together was *Evocative Autoethnography*, and it was based on a workshop that we had given on Autoethnography.

I do want to say that when we started, we had no idea that autoethnography would take off like it has. We have a book series, and we have over 50 books in our *Writing Lives* series. There's an autoethnography journal and an autoethnography conference, which I hope all of you will come to in January. It is online, and the registration fee is very low. For \$50, you can go to all the workshops and all the presentations. We hope that you will submit something. I can write information about that to Dilek, if you would like. I hope that all of you can come and be part of that, because you will love it. When we began this work, there were hardly any entries in Google Scholar on autoethnography, and now there are more than 70,000 entries on autoethnography and there are some single works that have more than 7000 citations. I'm going to stop here with my personal narrative and let Art say a few words about his.

**Serpil Aygün Cengiz:** first, if Gülgün translates all the things you said and after that if we listen to Prof. Bochner, I don't know, I will ask Gülgün. Gülgün what do you think?

**Gülgün Şerefoğlu:** That would be great if I may.

**Carolyn Ellis:** Big job, you have.

**Gülgün Şerefoğlu Elverir:** Şöyle, hemen başlayayım cevapla. Aslında buna cevap vermek, en çok sevdiğim şeylerden biri, bu hikayeyi anlatmak. Ben biraz kendi hikayemi anlattıktan sonra Arthur da otoetnografinin tarihine, geçmişine ilişkin birkaç şey söylemek istiyor, ama önce ben kendi hikayemle başlayayım. Öncelikle, Hepinize selamlar gönderiyorum. Bu akşam buraya davet ettiğiniz için teşekkür ederek başlıyorum Aslında oto etnografi ye başlamamın geçmişi 1981 yılına kadar gidiyor diyebiliriz. 1974 yılında New York'ta lisanstan mezun olmuşum. ve daha sonra da doktoramı tamamladım sosyolojide. Etnografik çalışmalar yürütüyordum ve ilk kitabım olan Fisher Folk kitabını yazdım. Bu kitabı yayımladıktan sonra da belli başlı itirazlar karşıt düşünceler yükselmeye başladı. Bunlar da daha sonraki çalışmalarına başlamadan önce bana ulaşmıştı bu karşıt düşünceler. 1981'de, ilk kez sosyoloji bölümünde işe başladım ve 1982 yılında da maalesef erkek kardeşim bir uçak kazası sonucunda hayatını kaybetti beni ziyarete gelirken. Ardından da partnerimin çok büyük, önemli bir hastalığını öğrendik. Yaşı benden epeyce ileriye ve anfizem rahatsızlığı vardı. Bu benim çok üzgün ve yalnız hissettiğim bir dönemdi ve partnerimi de kaybettikten sonra sosyolojiyi bu kayıp ve yası anlamının bir yolu olarak kullanmak istedim. Öyle kullanmayı düşündüm ve daha sonra hem erkek kardeşim hem de partnerimin hakkında çeşitli notlar ve günlükler yazmaya başladı, bunları yazarken gördüm ki sosyolojiyle ilgili yazdığım en iyi metinler bunlardı, bugüne kadar. Bu benim için bir terapi gibiydi aslında. Bunu yazdıkça daha rahatlamış hissediyordum, daha normalmiş gibi, durumum normalmiş



*gibi hissetmeye başlamıştım. Bunun hakkında konuşmak, bunun hakkında yazmak ne olup bittiğini anlamama yardımcı oluyordu ve ne yapmam gerektiğini anlamak konusunda soruma bir cevap oluyordu, bir terapi gibiydi. Bunun bir terapi gibi olduğunu keşfettikten sonra bunları yazarken insanların bu tür yaz ve acı durumlarıyla nasıl baş edeceklerini görmeleri, öğrenmeleri için bu deneyimleri diğer insanlarla da paylaşmak istedim. Bunun üstesinden gelmenin nasıl bir şey olduğunu anlatmak istedim. Sadece terapiye gitmekle kalmadım; kontrol gruplarına katıldım; hikayemi anlattım; yazdım; çeşitli gruplarla bir araya geldim ve sadece benimkini anlatmak değil, onlarınkini de duymak ve onlarınkini de hissetmemenin gerekli olduğunu anladım. Yani kaybetmek ne kadar üzücü ve zorsa, birisine bağlanmak da o kadar güzel ve önemliydi ve hayat her ikisini de getiriyordu. Sosyoloji eğitiminin içinde bu yoktu aslında. Bu tarzda bir yazma biçimi, böyle bir şeyi anlatmak yoktu. Ben de bunu kendime de bir yenilik olarak yapmış oldum. İnsanlara, yazdıkça kendi hikayemi açtım, onlarınkini dinledim ve sosyolojinin ya da yazdığım bu şeyin diğer insanlara da faydalı, bunu okuyan, yaşamış, deneyimlemiş olan kişilere faydalı olabileceğini gördüm. Dediğim gibi 1982'de erkek kardeşimi kaybettim, 1985'te de partnerimi. Sonra da 1990'da Arthur'la tanıştım. Gördüm ki aslında, akademik anlamda ve olaylara, hayata bakış açısında tam da aynı noktada duruyorduk aslında. İkimiz ayrı ayrı çalışmaktansa bir araya geldiğimizde, bakış açımızla, çalışmalarımızla, yaptıklarımızla, birlikteyken çok daha harikaydık, çok daha verimliydik, çok daha fazla şey ortaya koyabiliyorduk. Çünkü Arthur'un duygusallığı, insanları kendi dünyasına, kendi bakış açısına yaklaştırma yeteneğinin çok önemli olduğunu gördüm, çünkü bazen akademik perspektiften bakınca hayatı böyle statik bir resim gibi, durağan bir şey gibi bazen resmetme eğiliminde oluyoruz. Ama hikayelerimizi anlattıkça, daha duygusal bir perspektiften baktıkça, anlıyoruz ki aslında hayat çok daha farklı bir şey, çok daha başka bir şey. Ben de bütün bunları yaşadığım o günlerden bu günlere geçen yirmiden fazla yılın sonunda bu noktaya gelmiş oldum. Hemen bu anlattıklarımı ek olarak yeni bir kitabım çıkıyor, Evocative Autoethnography diye. Yani bunu nasıl çevirebiliriz, bilemiyorum, belki “çağrıştıran”, “anımsatan” diye...*

**Serpil Aygün Cengiz:** “Çağrıştııcı” ya da “çağrışımsal”.

**Gülgün Şerefioğlu Elverir:** “Çağrıştııcı” değil mi? Hıhım böyle bir yeni kitap çalışmam var. Aynı zamanda da önümüzdeki yıl Ocak ayında bir online konferans, bir konuşma serisi gerçekleştireceğiz. Umuyorum ki gelebilirsiniz. 50 dolar gibi bir ücreti var, katılabileceğinizi umuyorum. Tüm bu ücret karşılığında giriş yaptığınızda konferansa, tüm konuşmalara, tüm oturumlara katılabiliyorsunuz ve onlarla ilgili materyalleri edinebiliyorsunuz. Bugün geldiğimiz noktada sevinerek söyleyebilirim ki Google Scholar'da araştırma yaptığımız zaman, eskiden hemen hemen hiçbir şey bulamıyordunuz ama şu anda 70.000'den fazla başlık var, giriş var. Bunu da bugün sevinerek söyleyebilirim sizlere.

**Serpil Aygün Cengiz:** *Teşekkürler Gülgün.* How did Turkish sound to you Prof. Ellis and Bochner?

**Carolyn Ellis:** I wish I could speak it so you didn't have to translate it. So sorry.

**Serpil Aygün Cengiz:** Thank you. You are very kind. We are very excited to hear from

Professor Bochner about your personal story, and about the history of autoethnography, perhaps a little bit.

**Arthur Bochner:** Well, Carolyn has already told you probably the most important parts of our coming together in 1990. However, she didn't really tell it as a story. The story began when I picked up a copy of the university newspaper called *The Oracle* at the University of South Florida and noticed that there was a professor of sociology who was going to present a talk in the College of Business, of all places. A sociologist talking in business about work she was doing on the methodology of introspection applied to social science inquiry. My department, the Department of Communication, had just begun a new PhD program, which I had designed with colleagues. It would be a different kind of a PhD program from any that existed across the United States. It would be an entirely qualitative research program, not a quantitative one. It would not require quantitative methods, and it would focus on storytelling, interpretive social science, and performance arts. So, all those things were combined into a new program.

Thus, when I saw introspection, I was very interested in that because I knew something about the history of introspection in psychology. I took four graduate students by the arms and said, "come with me. We're going to go over and listen to this sociologist". Now, Carolyn and I had been on the same campus for six years, but we had never met each other. I sat in the back of the room, and I listened to this talk. I don't have time to tell the whole story here, of course, this morning. That would take more than the time that's been allotted for your course. But I did tell the story of this in 2014, in a book I published, which is titled *Coming to Narrative: A Personal History of Paradigm Change in the Human Sciences*. The book focuses on my life as an academic over about 40 years. Chapter eleven is titled "A Simple Twist of Fate". This is the story of the fateful day in which I attended Carolyn's talk in the College of Business. The chapter continues with conversations that we were having during that period of time that ultimately led three or four years later to the beginning of our work on autoethnography. I highly recommend that if you want the longer story, you can get it there as well. Or in the book Carolyn mentioned, entitled *Evocative Autoethnography*.

But to make a long story short, we got together at that time. And we were talking endlessly, continuously with each other because we had never been so inspired by another colleague as we were with each other. We were falling in love and we were falling in love with each other's projects as well. She was giving me pieces that she had written and not yet published, and I was giving her articles I had published. We found that we had so much in common even though we came from two different disciplines. Autoethnography at that time didn't have a real existence or following within the human sciences. I like to refer to the kind of work it represents as "the thing that could not be named". At first we were talking about self-narratives, then first person accounts. We were talking about the way in which we could tell our own stories as researchers. We both agreed that what was left out of social science was the experience of the observer. Even if you weren't telling your own story, if you were telling other people's stories, much like Carolyn has told the story of Jerry Rawicki in her Holocaust research, you were there as a human being with feelings, with thoughts, with ideas.

What was very likely, as even the famous physicist Heisenberg said, “the observer is attached to what is observed. The two cannot be completely separated”.

We were exploring these ideas together. I was commenting on her manuscript that became *Final Negotiations*, which, in my view, is the first book-length autoethnography in the human sciences though we didn’t call it autoethnography at the time it was published. Carolyn had read some works by other people who had used that term. There was only a handful of people who had ever used the term autoethnography and they were using it in a very different way. They meant by autoethnography what we today mean when we use the term ‘indigenous ethnography’. Indigenous ethnography is, for example, a Turkish ethnographer writing about life lived by native people in Turkey. So that’s what these scholars meant by autoethnography. Karl Heider and David Hayano had used this term, but they dismissed personal experience. They weren’t interested in that. Norman Denzin had used it once in a footnote, and Carolyn had used it once in *Final Negotiations*.

But ultimately we came to the term autoethnography as an umbrella for the work we were doing. We first used it in a self-conscious way in our edited collection, in 1996, *Composing Ethnography*. That was a very important book because we searched for other sociologists, communication scholars, social psychologists, or any others, whose work fit the kind of paradigm that we were developing as autoethnography. That book had three parts to it: autoethnography, sociopoetics and reflexive ethnography. We were gradually moving toward autoethnography, and then in the introduction to that book, we had a long conversation with each other about what we were doing and why we were doing it. Immediately we started getting numerous requests from people, especially women in different cultures, minority individuals, and others who were excited about the possibility of writing about their own experience in a systematic, ethnographic way. We began not only with that volume, but also at the same time with a special issue of a journal, *Contemporary Ethnography*, which I think you mentioned. I’m also glad you mentioned the piece on “Which way to turn,” which was connected to that project, because very few people even know about that piece.

**Serpil Aygün Cengiz:** It is my favorite.

**Arthur Bochner:** Yes, we invited people to contribute to an edited volume at that time and we started getting flooded with submissions. We had no idea that we had touched a nerve. And that nerve worked in two ways. The nerve worked for many people who felt left out, that their experience was completely left out of the human sciences, not discussed, as if it were a secret. And there was so much work that was shrouded in secrecy, that couldn’t get published. We were very excited about that, but there were also traditional social scientists who had been trained in the orthodox mainstream parts of sociology, anthropology, psychology, social psychology and all those disciplines. They were defensive. They resisted. “This won’t be scientific; this won’t be systematic. We can’t do this. It’s too subjective,” they said. It’s all these things. OK? And we understood that they were responding from their own experience, which is how they were trained, this is how they understood social science. They were protective, not wanting something new under the sun to take hold.

**Carolyn Ellis:** One person said to me once, if we allow what you do to be, sociology will no longer exist. I mean, that's how it seemed to be to a number of people.

**Arthur Bochner:** But we also had many people who were supportive.

**Serpil Aygün Cengiz:** Why do you think they were so afraid of this new ethnography?

**Arthur Bochner:** There was a famous psychotherapist I admired named Jay Haley. One of the things I learned from him and from his writings--and I actually got to know him a little bit when I was in Philadelphia--was the first law of human relations. He liked to say, "whenever change is attempted, it is resisted". We also know this from research on social movements and from cultural change in societies. People resist change because they want something predictable. They fear the unknown and uncertain. And that's what social science was built on, the idea of prediction and control.

**Carolyn Ellis:** And on "distance". We are supposed to be objective observers. Sociology and other social science disciplines so much wanted to be considered sciences, like physics and chemistry. Our work was threatening to that desire, that goal. If it's subjective and subjectivity and emotionality play such a part in human behavior and our research, then how can we ever be objective? And if we acknowledge that the researcher really can never be completely objective, and not only acknowledge that, but say there's something to be learned from that subjectivity, then what we do violates the whole idea of social science being an objective science. I also think there are a lot of people who think they can't do autoethnography and who really aren't very good at it. So, they wanted what they did and what they were good at to be the accepted norm, not this new stuff, where they would have to learn how to write in an evocative way and do things that they had never thought about doing and didn't do very well. There are more reasons for the rejection of autoethnography, but I think those are some of the reasons the rejection was so strong.

**Arthur Bochner:** Does that make sense to you?

**Serpil Aygün Cengiz:** Yes, of course. In Turkey, we experience almost the same things. In Turkey, the mainstream in social sciences is really strong, I guess stronger than in your country. It's very difficult here to defend autoethnography. Most of the academicians here say that it is not social science, it is not science. You are doing something close to literature, et cetera.

**Arthur Bochner:** Well, I'm glad you brought that up because one of the things that influenced me very much in the 1980s was something called the narrative turn. This was very big in the humanities as well as the social sciences where people were saying, "vocabularies matter". The stories we tell that define what we are doing matter. There was one philosopher in particular who I was quite intrigued by. His name was Richard Rorty. He was writing about the importance of vocabularies and also talking about the history of disciplines. We have these disciplines: sociology, anthropology, psychology, and communication, for example, and these disciplines become institutionalized. We begin to imagine that they were somehow ordained from the heavens. But they weren't ordained from the heavens. They were created by human beings and the separations between the disciplines turned out to be very arbitrary. His work created an opening in the 1980s for thinking differently about disciplines.

The cognitive psychologists were very into scientific methods. A famous cognitive psychologist named Jerome Bruner wrote a very important book in 1990, entitled *Acts of Meaning*, published by Harvard University Press. In it he opened up the idea that the division between the disciplines was arbitrary and there was no reason that the human sciences couldn't be more human.

What happened in the history of social sciences? As Carolyn was suggesting, we got more and more distanced, more and more separated. Thus, the idea we had, as did others such as Norman Denzin and Laurel Richardson, was that the human sciences needed to become more human. In one of Richardson's pieces, she admitted, "I don't finish reading half of what I start to read in the social sciences" because they are boring. They are distancing, and too often pretty simple minded or trivial, about things that we already obviously know." And they don't deal with human experience. Both Denzin and Richardson were instrumental in the movement that we were part of.

**Carolyn Ellis:** I always like to talk with my students about the goals of what we do. I have a chart, in fact. It's in the back of the *Ethnographic I*. It looks at ethnography that is being done in terms of what the researchers' goals are. So, the chart goes from, on the left, sociology or social science as literary and as close to humanities, over to the right where ethnography is closer to science. You have to locate yourself on that continuum, and wherever you locate yourself, then there are different rules, different goals, different ways of writing, and so forth. I often use the ideas in this chart when someone is really threatened by what we're doing. Or they say, "well, this is just literature, it's not social science". No, no, look at where the author positions him or herself. I think you as an author owe it to your audience to position yourself and say, "this is the mode I'm writing out of, and so this is the way that it should be judged". If I am working more from a literary perspective, that's not going to be judged in the same way that an ethnography that's trying to be more objective and scientific would then be judged. I don't know if that's helpful or not. We should probably let the translator translate.

**Serpil Aygün Cengiz:** Gülgün, are you okay?

**Gülgün Şerefoğlu Elverir:** Yes, that's great to hear all of this, but sometimes I'm just forgetting that I'm here to interpret. But just looking at the screen and listening what is happening there, I can do it. Okay. A bit longer than expected, but it will be okay. From the very beginning. Şimdi bu hikayenin kendi açısından olan kısmını anlatarak başlamıştı Arthur. En önemli kısımlar aslında 1992'de ortaya çıktı ama çok da anlatmadı Carolyn dedi. Ben anlatayım dedi size hikayeyi. Kuzey Florida'da bir üniversitenin gazetesinde görmüştüm, "Sosyoloji bölümünden Prof. Ellis İşletme Fakültesinde bir konuşma yapacak." Kendi çalışmaları, metodolojisi, sosyal bilimler üzerine bir konuşma yapacak, tabii bu işletme fakültesi için biraz değişik bir program, konuşma, alışılacagelmedik bir şey. Ben de o sırada iletişim bölümünde yeni bir doktora programına girmiştım. Bu da çok değişikti, yani daha önce Amerika'da hiç yapılmamış bir şey. Herhangi bir kalitatif araştırma hedeflenmiyor metot olarak. Genellikle hikaye anlatıcılığına, uygulamaya yönelik bir programdı. Ben de bu konuşma ilanını gazetede görünce dört arkadaşımı daha alıp "Hadi gelin gidelim



sosyolojide ne var ne yok, ne anlatılacak dinleyelim” dedim ve gittik. O güne kadar altı yıldır aynı üniversitede, aynı kampüsteymişiz ama birbirimizi hiç görmemiştik. Konuşmaya gittim, odanın en arkasında oturdum, dinledim. Bu şekilde tanıştık diyeyim. Çünkü çok uzun bir hikaye. Bunu şimdi burada sizin dersinizin kapsamında anlatamam, hani çok uzun, çok vaktinizi almış olurum. Bu hikayeyi Coming to Narrative kitabımda anlatıyorum. Bu kitapta ben kendi hayatımı anlattım bir akademisyen olarak. Yaklaşık 40 yıldan daha uzun bir süreyi kapsayan bir dönemi anlattım. 11. Bölümde şanslı günümü, Carolyn’le tanıştığım günü anlatıyorum. Detaylı, uzun bir hikaye şeklinde. Dediğim gibi orada tanıştık. Tanıştıktan sonra ilk bir araya geldiğimizde de hiç durmadan konuştuk, yaptıklarımızı anlattık, paylaştık, birbirimizden çok etkilendik, çok esinlendik, ve birbirimizin çalışmalarından da bahsettik. Bu aramızda paylaştığımız adı konamaz bir şeydi. Sonra, ikimiz de şöyle düşünüyorduk. Kendi hikayemizi anlatmak, kendimizle ilgili bir şeyi birinci ağızdan anlatmak ve kendimize dair bir şeyden bahsetmek gerçekten önemliydi ve sosyal bilimlerde bugüne kadar yapılan en önemli şeylerden biri gözlemcinin çalışmanın dışında bırakılmasıydı. Yani kendinizle ilgili bir çalışma yaparken bile aslında dışarıdan bir göz gibi bakıyorsunuz, dışarıdan bir göz gibi anlatıyorsunuz olan biteni ve çalışmanızı. İnsanın insan olma hali içindeki duygularını, düşüncelerini hiç kapsamıyordu. Bundan bahsettik. Yani bu konuda mutabık kaldık.

[Otoetnografi] ilk kez bir dipnotta kullanılmıştı, Carolyn de ilk kullananlardan biri. Önce o kullandı, daha sonra diğer kişiler kullandı ama tabii yıllar geçtikçe, zaman geçtikçe otoetnografi derken kastettiğimiz şeyin anlamı ve içeriği de biraz değişti. Yani ilk otoetnografi dediğimiz gün kastettiğimiz şeyle belki bugün kastettiğimiz şey artık bire bir aynı şeyler değil. Mesela şöyle düşünelim, Türkiye’de bir araştırmacı, oranın kültürüyle, yerel kültürüyle ilgili bir çalışma, bir araştırma yapıyor. Kendisi de aslında o kültürü, o çevreyi deneyimliyor ama kendini bu deneyimin dışında tutuyor bir şey yazarken veya anlatırken. Yani bunun gibi bir şeydi kastettiğimiz. Dediğim gibi otoetnografi kavramı ilk kez, aslında biraz da bilinçsiz olarak, 1996 yılındaki kitabımızda kullanmıştık. Composing Ethnography isimli kitabımızın içinde. Sonra da diğer araştırmacılar, diğer sosyal bilimciler kullanmaya başladılar. Bu bahsettiğimiz kitabın içinde üç bölüm vardı; antropoloji, sosyoloji ve sosyal psikoloji. Giderek bu kavramın kullanımı giderek yayıldı. Biz de bunun üzerine, giderek daha çok konuşur olduk. Yani biz ne yapıyoruz ve neden yapıyoruz. Ne çalışıyoruz ve neden bunu çalışıyoruz üzerine. Az önce Serpil Hocanın bahsettiği makaleye atıfta yanılmıyorsam.

**Serpil Aygün Cengiz:** Evet, “Which Way To Turn”.

**Gülğün Şerefoğlu Elverir:** “Which Way To Turn” aslında bunu bilen de azdır. Az bahsedilir, az atıfta bulunulur. Bunu da sizin biliyor olmanıza hem şaşırırım hem sevindim. Bu da yayımlandıktan sonra, çeşitli araştırmacıardan, kadınlar olsun, azınlık gruplardan bireyler olsun, böyle sayısız istek gelmeye başladı. Kendi hikayelerini anlatmak. Kendilerine ait olanları sistematik bir şekilde, etnografik bir şekilde anlatmak isteyenlerin ve yayımlatmak isteyenlerin bize böyle bir akın şekilde yayınlarını, yazılarını göndermeye başladılar çeşitli dergilere ve yayıncılara. Yani aslında burada, gözlemcinin ya da araştırmacının deneyiminin dışarıda bırakılmasından bahsediyoruz sosyal bilimlerde. Hiçbir zaman tartışılmayan, yayımlanmayan, bir sır gibi saklanan bir şey. Bu neredeyse bütün sosyal bilimlerde böyledir.



İşte bilindik, beylik, genel geçer şeyler ya da daha anaakım konular; antropolojide de böyle, sosyal bilimlerin birçok alanında, psikolojide hep bu tür anaakım haline gelmiş yaklaşımlardan hep faydalanırız. Bu nedenle de aslında çok büyük bir dirençle karşılaştı otoetnografi kavramı. Özellikle klasik ve anaakım çalışmalar yapan araştırmacılar tarafından bunun bir bilim olmadığını, bilimsel olmadığını ve sistematik bir şekilde yapılmasının mümkün olmadığını iddia ederek çok büyük eleştiriler aldı ve çok büyük bir dirençle karşılaştı. Burada sözü tekrar Carolyn alıyor; çok savunmacı bir şekilde yaklaştılar. Yani bu yeni bir şey olduğu için şöyle söylüyorlardı: “Eğer otoetnografi gibi bir kavramın veya böyle bir yöntemin sosyal bilimlere girmesine izin verirsek, sosyoloji yok olur.” Burada Serpil Hocamın sorusu devreye giriyor: “Neden böyle olduğunu düşünüyorsunuz? Neden sizce dirençle karşılaştı?” Arthur, cevabında Jay Hailey’nin bir sözünden alıntı yaptı terapiyle ilgili. Kendisinin çok etkilendiği bir terapist: “Aslında terapiye başladığında ilk reaksiyon her zaman için dirençtir,” değişimin dirençle başladığına dair bir söz. Yani muhtemelen insanlar şöyle düşünüyor olmalılar: “Genellikle sosyal bilimlerde kontrol hep araştırmacının ya da yazarın elindedir; hep tahmin edilebilirdir sonuçlar; hep kontrollüdür.” Bu nedenle de otoetnografide bizim sunduğumuz gibi bir bakış açısı sunmak biraz tehdit edici geldi insanlara diye düşünüyorum. Yani bu çok duygusal, bu çok subjektif. Hiç objektif değil, bilim gibi değil. Bu nedenle de bunun yapılması mümkün olmayan bir şey olduğunu söylüyorlardı ama zamanla anlaşıldı ki otoetnografideki sübjektiflikten de öğrenilecek çok şey var sosyal bilimler adına. Bu sübjektiflikten de bir şeyler öğrenebiliriz. Bunu anladık zaman içinde ve birçok araştırmacı aslında “Bu yapılır mı, yapılamaz mı, bunu yapmak çok zor,” diyenlerin çoğu da ve buna direnç gösterenlerin çoğu da denemeye kalkıştıklarında epeyce başarılı oldular; epeyce de güzel şeyler ortaya koydular. Burada yine Serpil Hocamın bir yorumu devreye giriyor: Yani aslında Türkiye’de nasıl olduğundan Serpil Hocam bahsetti. Burada da akademide otoetnografinin gayet büyük bir dirençle ve karşı koyuşla karşılandığını ve gerçekten bunu savunmanın çok zor olduğu, çünkü genelde “Bu edebiyata benziyor; bu bilim değil” gibi şeylerle biz de Türkiye’de çok karşılaşıyoruz ve bunu savunmak kolay olmuyor. Söz veriyorum en son kısma geldim. I am promising that this is the last part that I will translate.

**Serpil Aygün Cengiz:** Gülgün, Carolyn Ellis wrote in what that “We can understand the hand signals of Gülgün”.

**Gülgün Şerefoğlu Elverir:** Really? Because I am getting too much into it. [laughs]

**Arthur Bochner:** That was breathtaking.

**Serpil Aygün Cengiz:** The last part I guess.

**Gülgün Şerefoğlu Elverir:** Okay, the last part, yes. 1980’de bir “narrative turn” adı verilen, bunu gerçekten şu an bilemiyorum nasıl Türkçeye çevireceğimi, bir akımın ortaya çıktığından bahsedebiliriz sosyal bilimlerde. Genel olarak, kullanılan kelimelerin, kelime seçiminin de aslında bir şey ifade ettiği, bunun bir önem taşıdığı araştırma açısından. İddiası bu ve bu tartışmanın aslında tarihçesine bakmak için Richard Rorty iyi bir isim. Sosyolojide, antropolojide ve iletişim bilimlerinde daha kurumsallaştırılmış bir yapı, daha kurumsallaştırılmış bir hale getirilmesine, aslında sebep olan bir şey. Yani şöyle düşünebiliriz aslında, bunların, sosyal bilimlerin hiçbiri gökten inmedi, insan eliyle, insanlar

tarafından yaratıldı ve çok da keyfi bir şekilde yaratıldı ve kuramsallaştırıldı. Bütün bunlar, hem yapılan çalışmaların, araştırmaların anlamlandırılması hem içeriği hem kuramsal kısmı gayet keyfiydi ve şöyle söylüyoruz “insani, beşeri” bilimler bundan daha insani, daha beşeri olamaz aslında. Her seferinde bunu daha çok anlıyoruz. Mesela Laurel Richardson tarafından yazılan bazı sosyal bilimler metinleri vardı, çok popüler ve meşhurdu zamanında. Ben bunlardan birine başladım ve yarısında kaldım, bitiremedim. Okumak mümkün değil, çünkü çok sıkıcı ve çok ağır, ağıdalı bir hale getirmişti anlattığı şeyi. Ben aslında bu konularda çok şeyimdir, böyle basit düşünürüm, basit yaklaşırım konuya. Belki de bu nedenle de...

Son olarak, Carolyn 'in söylediği de bir etnografik göz, etnografik bakış açısı kazandırmakla ilgili öğrencilere. Aslında burada önemli olan şey etnografiyi algılamak buradaki amacınızın ne olduğunu bilmek, ne olduğunu anlamak. Yani amacınız neyse, sosyolojiyi veya sosyal bilimleri bu şekilde kullanırsınız. Etnografi de çalışılırken giderek daha çok bilime yaklaşır. Yani sizin deneyimlerinizden de geliyor olsa bilime daha yakın bir hale gelir. O nedenle kendinizi, her ne yazıyorsanız ve nasıl yazıyorsanız, ona göre konumlandırmış olmanız çok büyük bir önem taşır. Ama tabii ki de her zaman için bu yaptıklarımıza “Bilim” diyenler de olacak, “Bilim değildir, edebiyattır bu” diyenler de olacaktır.

**Serpil Aygün Cengiz:** Thank you Gülgün. Perhaps you would like to take a deep breath.

**Arthur Bochner:** Breathtaking.

**Carolyn Ellis:** She is working much harder than we are.

**Arthur Bochner:** Let me just add a few final thoughts. I'll try to keep this quite simple and direct to make it easier on the translator. First, autoethnography has evolved through all these wonderful works that Carolyn has published, so many of which you've read and through the books that we've done and through the book series we edited (Writing Lives), through the ICQI, (The International Congress for Qualitative Inquiry), and now the IAANI (International Association for Autoethnography and Narrative). Autoethnography is a form of inquiry. We are inquiring into our own experiences and hoping to touch the experience of others. It's also very much, and I try to emphasize this in the 'Heart of Autoethnography' piece, a connection, autoethnography is about connection. We get better connected to ourselves at the same time as we connect to other people's experiences. At the outset, when you are beginning to do autoethnography, you are beginning to engage in a form of inquiry, a form of research into your experience. It is not self-evident. You don't yet know what it means. It is an inquiry. You are inquiring into its possible meanings. The reason I mentioned Bruner's book *Acts of Meaning* is that autoethnography is an act of meaning and an attempt to touch the meanings of other people, even to the extent, as one of our former students and now colleagues at USF has suggested, it connects, for example, to the world of art. People make art objects from autoethnographies. For example, Csaba Osvath gave me an original artwork he made, because the story that I wrote, “Bird on a Wire,” which you can find in *Qualitative Inquiry*, touched experiences that he had buried from his childhood; he was touched by my story. As he reflected on those experiences, he made a collage art piece which he and I discussed in the second edition of the *Handbook of Autoethnography*.

A couple of other final points. As an act of meaning, autoethnography is usually an act of storytelling, which means that when we try to teach autoethnographic method, we sooner or later come around to what it means to tell a story and what the elements of a story are, such as scenes, plot, character, and trouble. All those are ingredients, which you might call elements of storytelling. One of the class members asked what it means to be a “poetic science”, because I’ve used that term. Mark Freeman, a psychologist, has also used that term “poetic science” to explain that when you’re doing storytelling, when you’re doing performance of stories, and autoethnography is a way of performing stories, you are “putting life on the page”. Putting life on the page is precisely what is left out of traditional social science. Our work is not cold. It’s warm. Sometimes it’s even hot. It’s not distanced. It tries to move closer to life as experienced. Carolyn mentioned this earlier in her opening, it is not just about knowing. Social science is traditionally obsessed with the idea of epistemology, of how we know. It is also about feeling, about emotion, about being. So, good autoethnography often touches people where they live, an expression that Laurel Richardson has used. So, you reflect on your experience. You turn that experience into a story, and it touches other people’s stories as well. Often it involves a kind of writing that we call vulnerable writing because it is writing in which we aren’t ashamed, we aren’t resistant to presenting ourselves as full-blooded people. That’s what I will leave you with.

*Art leaves the session at this point.*

**Serpil Aygün Cengiz:** When you write vulnerably, how do you protect yourself? How do you protect your mental health when people attack you?

**Carolyn Ellis:** Okay, well, let me give a little history. When I wrote *Final Negotiations*, which was about the illness and death of my first partner, I was very somewhat fearful about putting that book out there because it was about the 70’s and 80’s, and it mentioned drug use and so forth. I thought, could I lose my job over this? But I didn’t. And I had unbelievably wonderful responses to that book. But I also had some very negative responses not only to the work, but to the personal life that I had lived as well. I remember coming home one day after getting a very critical response from somebody that I admired, who was a sociologist, and saying to Art, do you think I lived an immoral life? Because that’s what was being claimed in this response. He, of course, said all the right things. Still, I went to bed and covered up my head for a couple of minutes. Then I got up and said, “okay, I have to deal with this”. If I really believe in what I’m doing, which I do, and I’m putting my story out there, which I was, and then saying that I can’t control how people respond to it, which I cannot, then I have to be ready for whatever responses they give. I also have to think about what I can learn from their responses.

One of the claims that you hear a lot is that autoethnography is self-absorption. I don’t think good autoethnography is self-absorption, but I think when I went to bed and covered up my head, I was being self-absorbed because it was time then to let go of my feelings about how people were responding. And I had to now turn to investigating their responses. What do they mean? Why are they responding the way they are responding. What in their history led them to feel different from the way I feel or to think of my experience different from the way

I thought about it? When they are responding, that is the time to do more traditional sociology to analyze why this kind of response is coming in. It is not the time to re-feel and worry and obsess about what you have written.

Thinking that way really helped me. So, whenever I now get a negative response, I say to myself, why is this person responding this way? What do I have to learn here about the differences and similarities among people? So that's really the way that I deal with it. Plus, I tell myself, don't concentrate on the five negative responses when you just got many, many positive ones. That's ridiculous.

**Serpil Aygün Cengiz:** My solution is going to psychotherapy.

**Carolyn Ellis:** That's another one. I talk to Art a lot. I can let go of my emotions with him and say, okay, now I have to go figure out what to do with this. But to be honest, I don't get that many negative responses anymore. In the beginning, I did, with people saying some of what you said before, "this is not research", "this is not social science", "If you need to go write about your experiences, do that, but don't claim it's Sociology". I got all of that in the beginning, but now partly because of who I associate with, I don't often hear it. Somebody asked me if autoethnography ever isolates me. And my answer is only in the sense that the people that I probably wouldn't enjoy interacting with don't come around, which is a good thing. People with whom I share commonalities and values about being human do come around. I get to meet a whole lot more people that I relate to in doing all of this.

I always think of where I was when I started this work: I was very much into sociology. Let me in, please, I practically begged my sociology colleagues. Consider what I do to be social science. Now I feel like I'm in the center of a wheel, and there are folks all over the world, including in Turkey, who have become my colleagues. We find each other, and we create a community, and it's not necessarily discipline-related. It's for people touched by this work. It touches them where they live, and it communicates with them about the kind of perspective they want to have in their research.

I think I probably got off of the question, but anyway, you want to let the interpreter respond?

**Serpil Aygün Cengiz:** Gülgün?

**Gülgün Şerefoğlu Elverir:** All right. İlk başta Arthur'un konuşmasıyla başlamıştık. Öncelikle sağ olsun "*Biraz kısa tutacağım kolay çevrilmesi için*" demişti. Bugüne kadar yazılan kitap serileri, Carolyn'in yazdığı kitaplar, çeşitli uluslararası platformlarda yapılan konuşmalar, kendi deneyimimizi anlatırken bunlardan da bahsedebiliriz. Mesela, ICQI, IAAAN gibi çeşitli platformlarda otoetnografiyle ilgili çeşitli konuşmalar olmuştu. Belki biraz bunlardan da bahsetmek gerekiyor otoetnografiyi iyice anlatmak için. Aslında bunlar bir çeşit soru diyelim, yani bir çeşit soru sorma, kendi deneyimimizi anlatma, ve o deneyimi anlattırarak soruyu sormakla ilgili bir şey. Hem kendimize ait olandaki anlamı keşfetmek hem de diğer insanlardaki anlamı kavramak, kavramaya çalışmakla ilgili bir şey. Mesela Bruner Acts of Meaning kitabında bundan bahseder, bu anlamın nasıl ortaya çıkarılabileceğinden. Csaba Osvath'ın bir sanat çalışmasında benim bir hikayem vardı,

“Bird On a Wire”, Qualitative Inquiry dergisinde bulabilirsiniz bu yazımı. Handbook of Autoethnography kitabının son baskısında bu kolaj sanat işini görebilirsiniz. Bir şekilde çocukluğunda kendisine dokunan, kendi hikayesini anlatan şeylerin bir kolajından oluşuyor diyebiliriz. Pardon burası biraz karışık oldu ama şöyle söyleyebilirim, eninde sonunda konu dönüp dolaşp hikaye anlatmanın ne olduğuna geliyor. Konu, arka plan, karakterler; bunun derdi nedir, burada karşılaşılan güçlükler nelerdir. Bunlar bir şekilde gelip hikaye anlatmaya dayanıyor. Mesele bu sabah derste öğrenciler sormuştu bununla ilgili bir şey. “Poetic science” diye bir kavram var. Buna “şiir bilimi” mi diyelim Türkçede? Bunun ne olduğuyla ilgili konuşurken, bunun hikaye anlatıcılığına dayalı bir performans olduğundan bahsettik. Aslında yaşamınızı, deneyiminizi, elde ettiğiniz her şeyi bir sayfaya koyuyorsunuz. Tabii ki bu sosyal bilimlerin geleneksel mantığına uymuyor. Daha çok bir deneyim olmasıyla ilgili bir konu. Biraz önce Carolyn’in de bahsettiği gibi aslında bu bilmekle, bilginin kendisiyle ilgili değil. Daha çok epistemolojik bir anlamı var; yani nasıl biliyoruz? Hissederek? Duyarak? Nasıl bildiğimizi ve bu deneyimlediğimiz şey kendi yaşamımıza ve diğer insanların yaşamına nasıl dokunuyor? Bunu da “vulnerable writing” yani “kırılgan yazarlık, kırılgan yazma” olarak da söyleyebiliriz. Serpil Hocamın bir sorusu vardı. “Kırılgan bir şekilde yazarken akıl sağlığınızı nasıl koruyorsunuz?” Carolyn cevabında, mesela ilk şöyle söylüyor, partnerimle ve partnerimin ölümüyle ilgili yazdığımda korku doluydum, işimi mi kaybedeceğim, insanlar benim hakkımda ne düşenecek diye; ama hayır, işimi kaybetmedim. Aslında insanlardan çok güzel tepkiler de aldım, ama bir de tabii hem yazdıklarına hem de kişisel olarak bana çok kötü, sert, acımasızca tepkiler veren de olmuştu. Saygı duyduğum bir kişiden çok kötü bir yorum almıştım ve çarşafı kafama çekip yatakta böyle durduğumu hatırlıyorum “Bu nasıl bir şey, ben nasıl eleştiri aldım!” diye, ama birkaç dakika geçtikten sonra dedim ki “Bir dakika bunu burada bırakmalıyım”. Diğer insanların hakkımda ne düşündüklerini ve nasıl reaksiyon verdiklerini kontrol edemem, ama verdikleri bu reaksiyonları kabul edebilirim, bunlarla yaşamayı öğrenebilirim, bunları kabul etmeyi öğrenebilirim. Kafama çarşafı çekmektense insanların ne dediğini, bu söylediklerinden neler öğrenebileceğimi düşündüm. İnsanlar bunu niye söylediler; onların geçmişleri, deneyimleri benimkinden farklıydı, nasıl farklıydı? Belki onlar geleneksel olanın peşindeydi, ona daha çok saygı gösteriyorlardı. Bunları anlayıp, zihnimde kabul edince, her şey daha kolay olmaya başladı. İnsanların birbirinden farklı olduğunu, her şeyi kabul ve ifade ediş biçimlerinin farklı olduğunu anlayınca her şey çok kolay oldu. Kendime dedim ki, söylenen olumsuz şeylere odaklanma, gücünü ve odağını bunlara yönlendirme. Tabii artık bu tür negatif yorumları hemen hemen hiç almıyorum. Başlarda çok kötüydü ama şu an pek öyle şeylerle karşılaşmıyorum. Bu bir araştırma değil, bu bir bilim değil falan diyen çok oluyordu ama artık pek yok, çünkü otoetnografi kendimi biraz bu anlamda izole etmeme yardımcı oldu. Bu tür düşünen, bu çevreden insanlarla bu tür bakış açısına sahip insanlarla bir aradayım ve daha çok birbirimizin çalışmalarını okuyoruz ve değerlendiriyoruz, o nedenle de birbirimizi buluyoruz ve bir topluluk oluşturuyoruz zaman içinde. Aslında belki oydu ve birbirimize dokunan şeyin ne olduğunu keşfettikçe anlattıkça, bütün bu olumsuz dönüşler ve yorumlar da daha kolay kabul edilebilir bir şey haline gelebiliyorlar.



**Serpil Aygün Cengiz:** Thank you, Gülgün. Now we can hear our new question. Prof. Ellis, we know about your *Fisher Folk* study and we are aware of the ethical problems you lived through doing this study. Hacı Bayram has now a question about this issue.

**Hacı Bayram Karakurt:** First of all, you are welcome to our humble house. It's a big honor to see you among us. Today, I feel excited. But if you let me, the question for me is rethinking relationally about your research on fisher folks. Today, what would your professional attitude be like if you had one more chance to start from the beginning?

**Carolyn Ellis:** That is an incredibly wonderful question. Thank you. It's interesting for me to think about that. The fisher folk study was not only my undergraduate honors thesis, but then became my PhD dissertation, and then a book called *Fisher Folk*. Then after I wrote it, someone who was somewhat, I guess, envious of the work took the book back to the fishing community and highlighted everything that he thought would upset the fisher folk and read it to them. These folks who had become my good friends were really upset because I had said things such as they worked in fish houses and they smelled of fish. I said they often had sexual relationships with close relatives. I commented on their appearances, and it was very upsetting to them, which was understandable.

So, when I went back to the community, there were people who approached me and were very upset. And I thought, I just have to take it; they deserve to be heard and I need to hear what they feel. So, I went to their homes. I talked to them, I apologized, and I even cried with the man I considered my 'informant' there.

I then wrote a piece after that about the ethics of what I had done. I had done nothing other than what was considered traditional ethnography at that point. I changed the names. I didn't tell where the location was. I described what I had seen and observed. My PhD committee and readers loved that I had insight into sexual relationships and so forth, and I got lots of acclaim for how much I had been accepted by the community.

But I felt horrible after that. And I thought, I am never going to write something like this again that is so hurtful to a community. It is not worth it to me to get the information and then hurt people to that extent and hurt myself too. I was really demoralized about how they responded to me. I ended up still being friends with a number of them after that, who forgave me. But it had ruined my very positive and trusting relationship with this community, which I had had for over nine years. I justified it to myself: well, they knew I was writing about them. Yes, they did. But they didn't really know what that meant. I became a friend to them and they became friends to me. They didn't really know what I was going to write about or that I was going to write about their personal lives.

Some other writers have claimed that's why I started doing autoethnography. I don't think that that's quite the truth. It wasn't a direct relationship between, okay, that didn't work, now I'm going to try something different. Instead I started doing autoethnography because of my own personal life experiences, trying to understand loss and grief and because I saw the value of autoethnography as I was doing ethnography. I saw that most of what I came to understand about the fisherfolk, I understood in interaction with them, through the



experiences and stories we shared. I was very much a participant in that community and I didn't want to pull myself out of the story as though I didn't exist. So even in my book *Fisher Folk*, I become a participant and I'm a speaking person. I'm a feeling person, but not to the extent that I was in my autoethnographic writings afterwards.

So that's a long introduction to get to your question. If I were to start over, I would still like to do the fisher folks study, but I would like to do it in collaboration with them so that they could speak and talk about their feelings and thoughts and desires and so forth. I wouldn't be the 'objective researcher' presenting their lives without feeling for them or feeling for our relationship, or trying to understand on a deep level why they felt and acted as they did. That would be uppermost in my mind. It might be that I would have to present things differently or leave out some things, but that would be okay because I think we still would have a much richer ethnography with their voices being present. In retrospect, I could have gone back to the community. I could have read things to them and asked them to respond and then include their responses in the book. That process can be really hard, and it might introduce other problems. But I think if you have a certain frame of mind of caring about these people, of not wanting to hurt them, of being sensitive, and seek to come to some understanding in your work together, then you can produce something valuable.

I remember I had a student who was writing about people who were seeking therapy in a social agency. She first wrote about going into the clients' houses and described how dirty they were. I said to her, nobody ever gets over having their house described as dirty and being called dirty. Is there a way you can describe what you see without judging it? Just say the clothes were in the corner, the food was out on the table. I mean, it doesn't solve the problem, but at least you're not saying these people were dirty. You're trying to give a visual picture so that the receiver can decide what's going on there.

So, I would do it very differently is the answer to your question.

**Serpil Aygün Cengiz:** The next question will be about collaborative witnessing. It is a related subject, I guess. But first, Gülgün, would you please translate?

**Gülgün Şerefoğlu Elverir:** Yes. My pleasure. *Hacı Bayram'ın sorusuydu Fisher Folk ile ilgili. "Bugün yapsaydınız neyi farklı yazardınız, neyi farklı yapardınız?" çok genel hatlarıyla söylemek gerekirse. Aslında harika, çok güzel bir soru. Bu benim için tabii çok önemli çok temel bir çalışmaydı. Bu hem bir alan araştırması hem bir kitap oldu, hem de benim doktora tezimdi. Araştırmayı yazdıktan sonra, kitap haline geldikten sonra, bu balıkçı, benim artık arkadaşlık ilişkisi kurmuş olduğum bu arkadaşlara okutmuşlar metni. Tabii biz araştırma sırasında iyi arkadaş olmuştuk, ama tabii yazdıklarımı okuyunca biraz üzölmüşler, çünkü çok hoş olmayan şeyler söyledim, kötü koktuklarına dair, yakın akrabalarıyla ilişkiye girdiklerine dair, veya işte bunun gibi böyle pek çok belki daha gizli tutulması öngörölen konuyla ilgili şeyler yazmıştım. Bunları duyunca ve görünce çok üzölmüşler. Tabii ben bu durumu öğrenince evlerine gittim, onları ziyaret ettim, özür diledim onlardan. Aslında yeni bir şey yapmamıştım, yani geleneksel etnografinin gerektirdiği ya da antropolojinin gerektirdiği çalışmayı yapmıştım aslında daha fazlasını yapmamıştım. İsimlerini değiştirmiştim, araştırmanın olduğu kasabanın*

yerini söylememiştim. Sadece oturup gözlemlemiştim ve gözlemlerimi yazmıştım ama tabii iş bu noktaya gelince çok berbat hissettim ve bir daha asla böyle bir şey yazmayacağım dedim. Hem insanların duygularını inciten hem de dolaylı olarak beni inciten böyle bir çalışma asla yapmayacağım dedim bir daha. Bu balıkçılardan bazıları hâlâ arkadaşım aslında, bazıları beni affetti çoğuyla aramız bozulmuş olsa da. Şimdi bazı kişiler şöyle söylüyor: Bu yaptığım çalışma benim otoetnografiye başlamamın temeli olabilir, yani burada yaşadığım üzüntü ve insanlarla olan deneyimim, ama bence direkt bir bağlantı yok otoetnografiyle bunun arasında. Çünkü benim otoetnografiyle olan ilişkimin temelinde daha çok kayıp ve yas var, ve bu kayıp ve yas durumunda kendimi anlatmakla ilgili bir kaygım var. Belki Fisher Folk çalışması da bunun bir parçası olabilir ama tamamen sebebi diyemeyiz buna. Yine yapsaydım neyi değişik yapardım, birinci orada gözlemlediğim insanları konuştururdum çalışmanın içinde. Onlara kendi deneyimlerini ve dünyalarını anlatma fırsatı verirdim. Kendilerini anlattırırdım ve bazı şeyleri daha farklı sunardım yazarken. Bazı şeyleri almazdım, yazmazdım, dışarıda bırakırdım ve sonra bu çalışmayı onlara okutup, onların da gözden geçirmelerine olanak verebilirdim. Yani aslında şöyle oluyor, zamanla yazdıkça kafanızda bir çerçeve oluşuyor yazdıklarınızla ilgili. Mesela bir öğrenciyle konuşmuşum terapi alan insanlarla ilgili. Terapistler onların evlerine gidiyorlar. Eve gittiklerinde kirli olduğunu görüyorlar ama tabii her şeyi söylemenin bir yolu var. Doğrudan sizin eviniz kirli demiyorlar mesela insanlara. İşte yerde köşede bir şeyler duruyordu, masanın üstünde boş tabaklar vardı gibi, bunu daha farklı şekilde ifade ediyorlardı. Tabii bu sorunu çözmez ama hani bunu da ifade etmenin yolu yordamı var. O nedenle, çok uzun bir giriş yaptım sorunun cevabına ama, söylemek istediğim şey, elbette çalışmayı bugün yapsaydım, çok daha değişik yapardım.

**Serpil Aygün Cengiz:** Thank you Gülgün.

Professor Ellis, in your article “Bad Bread, Good Bread”, you gave us an example of collaborative witnessing, which was very interesting for us. Sibel now has a question about this key word. Sibel, you may ask your question.

**Sibel Taş:** Hello, Professor Ellis. My question is could you share with us the process that led you to the concept of collaborative witnessing. Thank you.

**Carolyn Ellis:** Okay, thank you. The concept came about in my work with Holocaust survivors, and I think that it is associated with some of what happened in *Fisher Folk*. I wanted to make sure that I didn't present a story that could be harmful in any way to Holocaust survivors I worked with or to Holocaust survivors in general. I wanted my work to do some good to help Holocaust survivors tell their story, help them tell the story in a way maybe they had never told it before. I also was very aware that they were telling the story to me and that I was a participant in the storytelling and that I would help with the storytelling by the questions I asked and the responses I gave. Then also the Holocaust survivors could help me with the analysis because they have understandings about their stories that I can't possibly have, and so our work together should be a collaborative kind of endeavor. I also was intrigued with how to take autoethnography to an interview situation where the focus was on the other person, not on me. I was a participant, but the focus should be on the other person's story.

**Serpil Aygün Cengiz:** Dear Ellis, may I say something to Gülgün? Gülgün, Dilek will translate now Carolyn's answer, so perhaps you can rest a little bit.

**Gülgün Şerefoğlu Elverir:** Okay. Okay, thank you.

**Serpil Aygün Cengiz:** You are welcome. Sorry, Prof. Ellis. Yes, we are listening to you.

**Carolyn Ellis:** Thank you. I wanted to figure out a way to bring autoethnography to an interview situation where the focus was on the other person, not on my story, but I was a participant in the story. Even in the Bread story that you read, I'm a participant. Jerry, the survivor, is telling the story to me. I bring you back to the setting we are interacting in. I talk about sharing food with Jerry during the interview and bring that into the story of his experience with starvation during the Holocaust.

To me, autoethnography is also a perspective, not just a method or a story. It's a way of being in the world. Art has called it "a way of life". One of you asked about that. Autoethnography is a mindset. And so, my mindset that I brought to this interaction with Jerry was: I want to care about you. I want us to have a friendship. I want it to be a developing, trusting friendship. I want us to cooperate together to tell the best story we can possibly tell. And as our relationship develops, that story will just become deeper and richer. I want our work to help you with understanding and coping with your experience and help other survivors understand something about their situation. I used the term "collaborative witnessing" then to encompass all those ideas as something that we are doing together to reach understanding. I made sure that Jerry Rawicki, who just died a couple of months ago, by the way, at age 94, approved everything that I wrote before I published it. I also produced two films about Jerry, and I showed them to him before I showed them to anybody else. That's just the way ethically, that I now want to do research. I'm not advocating that everybody has to do it this way, but it's the way that I feel most comfortable doing it.

**Serpil Aygün Cengiz:** Thank you. Dilek, we are listening to you.

**Dilek İşler Hayırlı:** Gülgün, it's a hard job. " 'Collaborative witnessing' kavramına sizi götüren süreci paylaşır mısınız?" diye sordu Sibel.

**Serpil Aygün Cengiz:** "Ortaklaşa tanıklık" diye çevirebiliriz.

**Dilek İşler Hayırlı:** Tamam. "Bu süreci anlatır mısınız?" diye sordu. Fisher Folk çalışmasıyla çok bağlantılı aslında bu yöntem. "Holocaust Survivor"larıyla yaptığım çalışmayla birlikte ortaya çıktı. Çalışmanın ortaklaşa tanıklık yönteminin birilerine yardım etmesini istedim. Hem birilerine, dolayısıyla bu alanda soykırımdan hayatta kalanlar yani, bana birilerine yardım etmesini istedim, aynı zamanda beraber çalışacağım, "ortaklaşa tanıklık" yapacağım kişilere de yardım etmesini, dolayısıyla hem bana hem karşımdakine, karşılıklı bir çalışma olmasını, karşılıklı bir yarar süreci olmasını istedim. "Ortaklaşa tanıklık" süreci boyunca kendime değil, bu sefer çalıştığım diğer kişiye odaklandım ve diğerini merkeze koydum. Otoetnografiyi karşılıklı bu çalışmada, aslında kullanma sebeplerimden bir tanesi, hikayenin kahramanı olan kişinin kendisini anlamasına yardım etmeye çalışmaktı. Buraya kadar bunu söylüyor. Otoetnografi yöntemini kullanırken "interviewing" dediği mülakat ya da görüşmede kullandığım yöntemlerden bir tanesiydi. Soykırımdan hayatta kalanlarla

yaptığım çalışmada otoetnografi aslında benim için bir bakış açıydı. Amaçlarımdan bir tanesi, çalışma yaptığım kişiye bunu hissettirmek istemiş olmam. Benim bu çalışmadaki amacım sana yardım etmek. Ben senin dostunum, arkadaşınım, ve eğer söyleyebileceğimiz bir hikaye varsa bunun en iyisini anlatalım okuyucuya ve bunu otoetnografik bir yöntemle, seni merkeze koyarak yapalım. Eğer olacaksa da çalışmanın sonucunda, kendini anlamana ve senin toplumunda seninle aynı deneyimi paylaşanlara yardım etmek, kendilerini, hikayelerini anlamalarını yardım etmek aslında, “ortaklaşa tanıklığım” amacı. Bunu beraber yapıyoruz. Bu Holokost çalışmasını yaptığı kişinin adı Jerry, birkaç ay önce ölmüş. Bu çalışmayı yaptıktan sonra her şeyi göstermiş Jerry’ye ve her şekilde onun onayını almış. Bir Youtube videoları var. Orada da bir röportaj var, onu da göstermiş. Makalede yazılanları da göstermiş. Dolayısıyla bu “collaborative writing”in etik yönden nasıl yapılacağının da bir örneğiymiş diyorum. Umarım eksik çevirmemişimdir Gülgün’cüğüm, çok zormuş. Thank you.

**Serpil Aygün Cengiz:** I think it was wonderful. Thank you. Now we have a question from Mina. Now, the personal is political, and we know that but once autoethnographic texts are read, professor, one can feel that autoethnographic texts are not something really connected, related to political power or social moments, et cetera. Mina will ask you whether autoethnography can make a difference in society, I think. Mina, you may ask your question.

**Mina Yoldaş:** Hi. Thank you. I want to quote Simon Roberts to begin my question. In his *Order and Dispute: An Introduction to Legal Anthropology* book, he says “a law should be defined by its function, not its form”. This tells us that we need to understand sociological realities and cultural mechanisms for the creation of laws. And while describing the research method of autoethnography in your book, you say it strives for social justice and to make life better. In light of all these, do you think you can make a meaningful difference in the law or in society as mass movements when doing autoethnography?

**Carolyn Ellis:** Thank you for that question. Well, I don’t want to claim more than I should. I doubt that autoethnography will change laws, and maybe it won’t change society. Although I will say autoethnographic stories get called on a lot politically. Those users may not know the term autoethnography, but in the courts, in Congress--I’m in the U.S. now, and you can talk more about what happens in Turkey--politicians almost always call on personal stories to persuade others toward a political position. Politicians love the personal story because they know how effective it is. So, I think autoethnography in that realm does a lot for social justice and social change, even though the practitioners aren’t referring to their stories as autoethnography.

Also I think autoethnography as we practice it primarily as academicians does lead to social change one story at a time. It’s not so much a social movement in those terms, but by telling the story one person at a time, the awareness and insights might lead to effective social change. For example, personal stories from transgendered people might affect how we as a society think about gender identity.

Unfortunately, I’m not sure that much of what academics do as a whole leads to great societal social change. But that never makes me stop working for change because I feel like

we all need to contribute the little bit that we can do, and hopefully that adds up to a whole lot more. For example, autoethnography just connected you in Turkey to me in the United States. That's wonderful. Autoethnography advocates this kind of collaboration, talking across boundaries, taking the role of the other, because you're never just writing about yourself, you're writing about the other. I think this kind of collaboration would help in the United States, and perhaps worldwide, for people who tend to polarize into two camps and then fight each other, whether it's the Israelis and Palestinians in Israel, or the Republicans and Democrats in the United States. So, I think autoethnographic practices are commonly used to influence social change, though the term may not always be applied.

Again, I want to do my little bit in the way that I am able to do it to effect the change I view as important. I think that when we take our autoethnographies to undergraduate classes as well as graduate classes, all those folks who read these stories might come to some understanding of people who are different from them, who think different from them. They then talk about what they read and give these pieces to their relatives and friends and it disseminates into the wider world. So, I'm hopeful that in some way autoethnography makes some small changes that are effective. What do you think?

**Mina Yoldaş:** I think you are right. *Türkçe söylesem olur mu? Dilek ya da Gülgün yardımcı olsa?*

**Serpil Aygün Cengiz:** *Tabii, tabii.*

**Mina Yoldaş:** *Sanırım, buna cevabım, inanmak istiyorum. Otoetnografinin buna sebep olabileceğine inanmak istiyorum.*

**Gülgün Şerefoglu Elverir:** Her answer is so simple but really great, I guess. I would love to believe that autoethnography would change something in the world.

**Carolyn Ellis:** Yes, me too. Thank you.

**Gülgün Şerefoglu Elverir:** *"Evet, ben de", diyor Prof. Ellis. Şimdi sorunun cevabı şöyle. Aslında otoetnografi çok kullanıldı bu anlamda, ama tabii bildiğimiz adıyla değil. Mahkemelerde kullanıldı, siyasi partilerce kullanıldı, üniversitelerde kullanıldı. Hep böyle özellikle politikacılar, kişisel hikayeler anlatır, oralarda çok malzeme edildi aslında otoetnografi. Hem sosyal adalet hem sosyal değişim açısından aslında çok kullanıldı, doğrudan olmasa da dolaylı olarak ve otoetnografiye atıfta bulunan pek çok akademisyen var. Bunlar da aslında sosyal değişimin bir parçası olma görevini üstlendiler zaman içerisinde. Tabii özellikle politikacılar, akademisyenler de öyledir, genellikle her seferinde tek bir hikaye anlatırlar, tek bir hikaye ama çok etkili olabilecek bir hikaye anlatırlar bu amaçla. Bir akademisyen olarak genelde çok büyük katkılar yapıldı diyemeyeceğim ama bu beni bu konuda çalışmaktan da alıkoymuyor. Yani aslında şöyle diyebiliriz, sınırları aşmak, sınırın diğer tarafındaki şeylerle ilgili konuşmak ve düşünmek, genelde geleneksel anlamda alıştığımızın çok dışında bir bakış açısı, çünkü kendimizden bahsediyoruz, karşıımızdakinden veya ötekenden bahsetmiyoruz. Ya da ülkedeki farklı insanlar gibi düşünelim, normalde birbirleriyle dövüşen insanlardan, farklı siyasi eğilimleri olan politikacılardan bahsettiğimizi düşünelim, aslında tüm bunların arasında kendimizden*

*bahsettiğimiz bir yer otoetnografi. O nedenle ben her zaman için bir akademisyen olarak çalışmalarımı yaparken, sınıfta ders verirken, buna bir katkı sağladığımı düşünüyorum, ben kendi üzerime düşeni yapıyorum, insanların biraz daha farklı düşünmesine, zaman içinde, katkıda bulunduğumu düşünüyorum. Siz bir şeyi farklı düşünmeye başladığınızda bunu akrabalarınıza söylersiniz, arkadaşlarına söylersiniz, bu böyle ufak ufak değişimler yaratır ve yayılabilir diye düşünüyorum. İnaniyorum, küçük küçük de olsa bir değişim yaratacağına inaniyorum.*

**Serpil Aygün Cengiz:** Thank you Gülgün. Prof. Ellis, it's very difficult, really, to see the use of art as a research method in the mainstream social sciences or in the mainstream ethnographic studies. It is very well seen that there is art in very different forms in autoethnographic texts. We were really amazed when we read performative autoethnographic texts such as *The Accusing Body*, which was written by Tami Spry. Now, the next question is about aesthetics and autoethnography. Şenel will ask her question, but she quoted from your book *Autoethnography* (Adams, Holman Jones, and Ellis, 2015, p. 23) and she wanted me to read the quotation before she asks her question. So first I will read the quotation, then she will ask her question.

“Using narrative and storytelling to research and represent experience, autoethnographers also attend to *how* narratives and stories are constructed and told. As Craig Gingrich-Philbrook argues, autoethnographers must take seriously the epistemic (claims to knowledge) and the *aesthetic* (practices of imaginative, creative and artistic craft) characteristics of autoethnographic texts. For us, this means studying and practicing the methods and means for conducting *research*, as well as studying and practicing the mechanisms and means for making *art* (e.g., poetry, fiction, performance, music, dance, painting, photography, film.” (Adams, T., Holman Jones, S., & Ellis, C., 2015, Oxford University Press, p. 23.). Now, Şenel, I think you may ask your question.

**Şenel Vural:** Hi there. *Epistemik ve estetik bağlamda bir otoetnografi metni hazırlarken alacağımız ölçütün ne olacağını soracağım, Hocam.*

**Serpil Aygün Cengiz:** I think Dilek may translate it into English.

**Dilek İşler Hayırlı:** Sure. She asks, in epistemic and aesthetic terms, what are the criteria when we create an autoethnographic text?

**Carolyn Ellis:** Okay, I'm going to give a short answer to this because I see we still have three pages of questions, and you might be here till midnight. But let me refer you to a source. There was an issue of symbolic interaction where many people wrote about this topic. I wrote a piece and Art wrote a piece, as did Laurel Richardson and Norman Denzin. I'm going to refer you to that piece and then to Art's work also (Ellis, C. (2000) “Creating Criteria: An Ethnographic Short Story,” 273-277; Bochner, A (2000), “Criteria Against Ourselves,” *Qualitative Inquiry*, Vol. 6(2),266-72.). Where he goes through the criteria, I talk more about the feelings of being a reviewer for autoethnography and what I expect to be included there and to do. What are the criteria, the artistic criteria and the writing criteria, and the contribution to understanding the social world criteria?



Your question is complicated. Now I'm going to do a 30 second summary of that response. I look for aesthetic writing. I want to feel moved in some way, to be engaged, to feel something, to want to respond intellectually, either by agreeing, disagreeing, or wanting to have a conversation about the complexities of what I'm reading. That evocative quality has to be there. You have to write at a certain level artistically in order to get your point across, or present photographs or performance or dance or any of those artistic modes in a way that opens up a conversation with the people who are the audience.

**Serpil Aygün Cengiz:** Thank you Prof. Ellis. Dilek?

**Dilek İşler Hayırlı:** Şöyle söylüyor, "Kısa cevap vereyim çünkü üç sayfa soru var ve gece yarısına kadar *burada kalırsınız* eğer hepsine uzun cevap verirsem" diyor. "*Sembolik etkileşime bir referans yapayım burada. Aslında Dilek'e bir tane makale gönderdim, o makaleyi gönderirse Şenel'in sorusuna cevap olacak*" diyor. "*Kriterlerin hepsi orada yazılı, çok uzun, çok karmaşık kriterler. Hepsini burada sayamam ama benim için en önemlisi duygular. Duyguların uyanmış olması gerekiyor. Estetik yazmak yine benim için en önemli kriterlerden bir tanesi. Karşınızdakinde duyguların uyanması, yazdığınızı hissetmesi gerekiyor. Benim için en önemli kriterlerden bir tanesi karşınızdakinin mental olarak bir reaksiyon vermesi. Hemfikir olabilir ya da olmayabilir, karşınızdakinin reaksiyonu önemli. Çağrışımsal [evocative] olması, çağrışımsal demiştik, yine kriterlerden bir tanesi. Yazdığımız metne ya da otoetnografik çalışmaya bir fotoğraf, diyalog, resim, sanat eseri koymalısınız karşınızdaki okuyucuyla, diyalog ya da bir konuşma başlatabilmesi için.*"

**Serpil Aygün Cengiz:** Thank you Dilek. Now, Balım has a question. Gülgün, will you please translate Balım's question, answer into Turkish? Now, let's hear Balım's question. You may ask your question.

**Balım Yetgin:** Hi. First of all, I want to say I am really moved. I appreciate what you said and you shared your story with us. I'm really impressed. Thank you so much. As you said, there are lots of questions, and actually I think I got my answers during your conversation. We can skip this question or I can ask just this. If you want to answer a short or big answer, it's okay because most of the answer insight I got from your conversation already. I'm just wondering what is your understanding of objectivity in ethnographic encounters? And how it is different from positivist, abstract objectivity, absolute objectivity? Do you think different kinds of objectivity should be an epistemological problem in autoethnography? For example, these questions are bothering me for a long time. After I did read something from Fabian, who was suggesting something like that, to make subjectivity a condition of objectivity is an effort to save objectivity from positive subjectivity. Different from positive subjectivity, he is suggesting one kind of objectivity historical, process, not static, not just logical and accepting subjectivity. Subjectivity should be overt in this objectivity. Like two sides of medallion.

**Carolyn Ellis:** It's a great question and I love the way you posed it. I'll give you a short answer. I think in terms of radical objectivity, which means you can't claim to be objective unless you include subjectivity. If I don't tell you my background, my history, my feelings,

I'm not being that objective. I need to give you all the information I can give you so that you can figure out why I'm saying the things that I'm saying. To me, subjectivity is a vital part of objectivity. And, you know, in autoethnography, I really do think we strive to tell the truth with a small T. We try to tell what happened the best way we can, knowing that you can never be totally objective about anything, because once an experience happens, it's gone. You cannot fully capture it. You can only have a partial memory and interpretation of it. So, the best you can do is to acknowledge all of that and say, given all that, here's what I have to offer you with all of its problems and so forth. It's the best that I can do. I have tried to tell the truth with a small t, but I also have had to create because memory is fallible, of course, and my goal is not so much to accurately represent as it is to create, engage, communicate with you, be in conversation with you and see if we can come to some understanding together. Some of the other words that we sometimes use, such as generalizability and validity, I don't want to discard them, but I want to think about them differently. So, if I tell a story and nobody feels like they want to respond to it, it doesn't touch anybody, it's not very generalizable, and perhaps I need to rethink its purpose. I try to redefine these concepts so that they work for us in the kind of writing we do. Or bring in other concepts, such as resonance, which are more appropriate for the kind of work we do. We discuss resonance in our book, *Evocative Autoethnography*.

**Balım Yetgin:** Thank you, thank you so much.

**Gülgün Şerefoğlu Elverir:** *Güzel soru. İfade etme biçiminizi gerçekten çok sevdim. Aslında şöyle diyebiliriz. Eğer herhangi bir subjektif bakışa sahip olmazsak, objektif bir bakış da ortaya koymamız mümkün değil. Çünkü subjektif olmak aslında objektifliğin ayrılmaz, hayati bir parçası. Çünkü araştırdığımız bir konuyu ifade ederken, ortaya bir şey koyarken, geçmişimiz deneyimlerimiz, bugüne kadar yaşadığımız edindiğimiz her şey bizimle birlikte oluyor. Bir şeyi objektif olarak çalışırken de, yani bu ikisini ayırt etmek aslında bu anlamda çok mümkün değil. Otoetnografi yaparken de bir gerçeği anlatmaya çalışıyoruz, bir gerçeği ortaya koymaya çalışıyoruz. Tabii ki hiçbir şeyle ilgili tamamen objektif olmamız mümkün değil. O nedenle bir kavrama, bir olguya bakarken onun hem objektif hem subjektif yanlarını, ona karşı doğrulttuğumuz subjektif ve objektif algımızı, ikisini birden kabullenmemiz gerekiyor: O nedenle de bir konuyu anlatmaya çalışırken gerçeği anlatmaya çalışıyoruz, bir şekilde hikaye etmeye çalışıyoruz. Tabii ki de zihin yanılır, zihin hataya düşebilir bir şekilde. Dediğim gibi her ikisini bir arada düşünüp ortaya koyabiliriz anlatmak istediğimiz hikayeyi. Yani illâ objektif olacağız diye çabalarken de hiç kimseye dokunmayan, hiç kimsede karşılığını bulmayan bir hikaye anlatmak da ne derece doğrudur ne derece geçerlidir onu da bilemiyorum. Belki de biz nasıl kullanabiliyorsak, nasıl ortaya koyabiliyorsak o şekilde olmalıdır diyebilirim.*

**Serpil Aygün Cengiz:** Now I said we can quickly move on. There is another question about aesthetics and popular culture and autoethnography? Mina, you may ask your question.

**Mina Yoldaş:** Okay. Hi again. My question is, when I first saw the concept of aesthetic movements in your book, TV series like *Seinfeld* and *The Office* came into my mind. We see that observations of daily life are frequently used in different art forms. Also, video and photography content produced for ethnographic studies are very aesthetic and artistic. So,

do you think that ethnographic production can turn into artistic forms over time? And what would such a transformation mean for the social science? Thank you.

**Carolyn Ellis:** Well, I doubt very much that traditional ethnography is going to make that kind of transformation. That does not mean that we interpretive scholars can't make that kind of transformation and turn what we do into documentaries or performances or whatever. Indeed, that goes on all the time. I think that's good. I think that Seinfeld is one of the best ethnographies I've ever watched. I mean, they are tuned into the little things in everyday life, and they show them and they work with them. They work them. Good comedy in my opinion is really good ethnography. So, the possible connection between some of those things—documentaries, stand-up comedy, and autoethnography, for example—is really strong. The producers and people on Seinfeld, and good comedians may not think of themselves as ethnographers or autoethnographers, but that's what they are.

**Serpil Aygün Cengiz:** Thank you. Dilek?

**Dilek İşler Hayırlı:** *Hemen çeviriyorum. Geleneksel etnografinin böyle bir dönüşüm yapıp yapmayacağından şüphe duyuyorum. Seinfeld bu anlamda en iyilerinden bir tanesi. Günlük hayattan küçük şeyleri alıyorlar ve bunları çok iyi işliyorlar. Zaten iyi komedi iyi etnografi demek. Kendilerinin öyle olmadığını düşünebilirler, ama bence çok iyi etnografılar.*

**Serpil Aygün Cengiz:** Prof. Ellis, are you tired of this session? We are writing to each other here “What should we do?”. We don't know. And I would like to ask you, would you like a break or would you like to finish this session? There are questions.

**Carolyn Ellis:** Okay. I think maybe I could do two more questions and then we would finish the session. I'm sure that all of you are going to have wonderful conversations later about all this. I do think that we've touched on many of the other questions. So perhaps you might decide one or two questions that we haven't touched on or any general kind of comment you would want to make or question you want to ask me.

**Serpil Aygün Cengiz:** Okay, two more questions. Let me ask the group in Turkish. *Arkadaşlar sekiz soru falan var şu anda, onların hepsini sorabilmemiz mümkün gözüküyor, çünkü Prof. Ellis yoruldu. Dolayısıyla “İki soru daha cevaplayabilirim” diyor. Ben de seçebilirim ama hepiniz birbirinizin sorusunu biliyorsunuz, özellikle “Ben kendi sorumu sormak istiyorum” diyen var mı? Bir de şimdiye kadar konuşulardan farklı içerik getirecek soru diyelim. Bence Serap'ın sorusu öyle çünkü sinemayla ilgili and one another.*

**Carolyn Ellis:** One more suggestion. If I see a couple of questions that are related to each other, what if I just speak in general about a few of them?

**Serpil Aygün Cengiz:** That will be wonderful.

**Carolyn Ellis:** Okay. They're all such wonderful, wonderful questions, and I could spend ten minutes answering each one of them happily. But I know that your students, if they're like all the students I've had, they probably are ready to go home by now.

**Serpil Aygün Cengiz:** May I say what will happen here in Turkish to the group?

**Carolyn Ellis:** Yes.

**Serpil Aygün Cengiz:** *Arkadaşlar, Prof. Ellis diyor ki benim şöyle bir önerim olacak: soruların bazıları birbirleriyle çok ilişkili, ben soruların hepsine yönelik genel cevaplar vermeye çalışayım diyor. Ben de tamam dedim, hani kendisinin önerisi olduğu için. Bir de belki Gülgün'ü yoracağız ama sen çevirirsin değil mi? Belki Dilek de eksik olan şeyler olursa tamamlar.*

**Gülgün Şerefoğlu Elverir:** *Tabii ki.*

**Budem Çağıl Büyükpoyraz:** *Hocam, ufacık bir şey söyleyebilir miyim? Madem son cevaplar, o zaman herkes kamerasını açarsa bir ekran görüntüsü almak istiyorum.*

**Serpil Aygün Cengiz:** That will be wonderful. Professor Ellis, Budem wants to take a screenshot if all of us open their cameras. *Arkadaşlar herkes kamerasını açabilir mi Budem bir ekran resmi alsın?*

**Carolyn Ellis:** Oh, let me get Art to be in the photo.

**Serpil Aygün Cengiz:** We are taking screenshots.

**Carolyn Ellis:** Okay, we're smiling.

**Serpil Aygün Cengiz:** Thank you. Thank you, Professor Ellis and Bochner. But we want to listen to you for the other questions and answers. So, the question about what happens and this is a great question, like all of them are, what to do when you face, for example, racism during the field work. How should you behave in the field? What is your advice?

**Carolyn Ellis:** I don't have so much a general response, because you have to take this situation by situation and figure out what's the ethical thing to do in this case. Who are you responsible to, who do you owe loyalty to? I've had to make those decisions when I did informal field work in a community in the mountains of the United States where we have a summer home. Some of the local people there were extremely racist. When I wrote my stories of interaction with them, I included their racist remarks and symbols, and some of my responses. I made the decision that it was important that I show racism so that others in American society could see the kinds of racism that goes on in these rural communities. I felt that was more important—a greater good—than loyalty to particular people that I included in my descriptions of our life in this community.

Unlike the way I felt about the Fisher folk who had invited me into their community, I was prepared to deal with any response from anyone here who might read what I wrote. While I did not want to hurt them, I was willing to suffer the consequences of their reading my words, because I felt there were more important principles that were operating here than community loyalty—i.e. to reveal dangerous racism that threatened our diverse society. This presented an exception for me to my feelings that if you take on an ethnography, you owe much to the people that you are working with. Here, being ethical to me meant revealing racism.

Ethics is complicated. That's why they are called 'ethics'. But really you have to figure out for yourself what it means to be ethical in research, just like you figure out any ethical situation in your life, acknowledging that you have special responsibilities because you are in a power position as the teller.

**Gülgün Şerefoğlu Elverir:** *Öncelikle soruların hepsi eşit derecede güzel. Hepsi çok iyi sorular gerçekten. Şunla ilgili olana cevap vereyim: Bir alan çalışması sırasında ırkçılığa maruz kalmak veya böyle bir olaya şahit olmakla ilgili olan soru. Aslında bu konuda özellikle bir fikrim var diyemem. Genellikle bir olayla karşılaşıncı ben de herkes gibi o olay karşısında alınabilecek etik tavrı düşünüp değerlendiriyorum. Aslında burada önemli olan kendinizi kime karşı sorumlu hissettiğiniz ya da kime sadık kalacağınızla ilgili. Mesela burada da Amerika'nın belirli bölgelerinde çok yüksek oranda ırkçılık var, ırkçı davranışa maruz kalan insan var. Alan çalışması sırasında böyle bir şeyle karşılaşırsam, burada önemli olan ne olduğunu göstermek. Amerika'da ne oluyor da insanların bir kısmı başka insanlara başka topluluklara ırkçı biçimde davranıyorlar. Mesela benim başıma böyle bir şey gelmiş olsaydı, Amerikalı olan insanlara ya da o ırkçılık yapan insanlara değil de o çalıştığım daha küçük gruptaki belirli kişilere sadık kalmak, onlardan tarafa tavır almaya yönelirdim diye düşünüyorum. Fisher Folk'taki gibi insanlarla çalışıp bir şeyler söylerken, söylediklerimin yaratacağı sonuçlara da katlanmaya, bunun bana vereceği acılara da çekmeye hazırdım aslında. Birlikte çalıştığınız insanlara bir şey borçlusunuz ve bu tür durumlarda belki onlardan yana olmak diye cevap verebilirim. Ama tabii dediğim gibi tüm etik kararları verirken yaptığımız gibi sizin o durum karşısında alacağınız ve sizin düşüncenize uygun etik tavrıla ilgilidir.*

**Serpil Aygün Cengiz:** Thank you Gülgün.

**Carolyn Ellis:** I'm going to combine the next two questions you submitted, which are about the effect that autoethnography has had on me, my relationships with other people, and how I might be in the world. Autoethnography has been wonderful to and for me. It has helped me get through issues in my life, and come to deeper understandings of them in so many ways. I can't even express how much it has been beneficial to me, and I see it being beneficial to other people. I learned from doing autoethnography to not jump too quickly to thinking I know what is going on, but instead to take the role of the other and ask questions about why that person is behaving the way they are or acting toward me in the way they are. I ask the same questions about myself and my actions and feelings. So, I've become much more introspective about life. I think that's a good thing, and that we all should do that before we assume something—a motive, a meaning, for example.

Unlike what happened with the Fisher Folk, I did a lot of writing about my mother before she died, and that writing enhanced our relationship in so many wonderful ways, partly because of the attention I started to pay to her. I also began to think about how she saw me. So, it wasn't just me saying, 'oh, we're so different that she could never understand me'. Instead, I tried to understand her world as well. We became very close before she died. I think that was partly through what happened in the writing process where I became more aware, I became more caring, and more understanding of her point of view and life experiences. Our closeness was also a product of my sharing my writing with her. So autoethnography has been, for the most part, extremely positive in my life.

**Gülgün Şerefoğlu Elverir:** *Şimdi burada üç tane soru var yine birbiriyle ilişkili olabilecek. Bu hem diğer insanlarla olan ilişkilerimin hem dünyayla olan ilişkimin*

otoetnografi aracılığıyla nasıl şekillendiğini soran sorular: Aslında otoetnografi hayatıma çok güzel şeyler kattı diyebilirim. Birincisi, dünyaya ve varoluşa karşı daha derin bir anlayış kazandım. Birçok açıdan bana çok fayda sağladı. Hem bana hem de etrafımdaki diğer insanlara diyebilirim. Yani bir şeyle ilgili bir öngörü, bir yargı geliştirmek yerine hayata daha geniş, daha farklı bir açıdan bakmamı sağladı. Mesela Fisher Folk'ta annemle ilgili yazdığım bir kısım var. Bu kısmı yazmış olmak annemle ilişkiyi çok geliştirmeme sebep oldu. Hem benim onunla daha çok ilgilenmem sonucunu doğurdu hem de onun beni daha farklı bir şekilde algılamasına sebep oldu. Annem vefat etmeden önce kendisiyle çok daha yakın bir ilişki kurmamı sağladı. O nedenle diyebilirim ki otoetnografi birçok açıdan hayatıma gerçekten çok fazla şey kattı.

**Serpil Aygün Cengiz:** Thank you Gülgün. Professor Ellis?

**Carolyn Ellis:** There was one part of that question I didn't answer, and I think it's an important part, which is how it has changed the relationships with my students. Some of you will be teaching autoethnography, and so I do want to say it does definitely change relationships. You become closer to your students, and all that entails, both the positive and maybe not so positive. You become part of their life, and they become part of your life, and it's a more holistic relationship than traditional professor/student relationships. So, you're not only looking at those five dissertation pages a student gives you, you also get tuned into the difficulties that they have to deal with on a day-to-day basis if they are writing about their troubles and intimate difficulties.

Art and I have wonderful, long-term relationships with our students. Some of our former students are among the people that we are closest to in the world. We feel like we've adopted some of them even. But, you know, when you are acting as mentor, sometimes it can be difficult to know where the academic relationship ends and the personal one begins. They can get confused and fused together, and so the expectations can be pretty tough about who you are to them. Are you just a mentor? Are you a counselor? Are you a parent figure? What is your role in their life? Sometimes it then becomes difficult, for example, when you tell them to have this chapter finished by next week. Then the student might feel, why is my good friend being so hard on me? So, you have to negotiate all of that. But it's also workable, and it's wonderful. The relationships that I have with my students are very meaningful and important to me.

**Serpil Aygün Cengiz:** Thank you Professor Ellis.

**Gülgün Şerefoğlu Elverir:** Bir başka soru daha var. Yine güzel ve önemli bir soru. Öğrencilerimle ilişkilerimi soran bir soru. Öğrencilerimle olan ilişkiyi otoetnografiden nasıl etkilediğini soran bir soru. Aslında otoetnografi dersleri verirken bütün öğrencilerime çok daha yakın olduğumu söyleyebilirim. Yani ben onların hayatının yakın bir parçası oldum, onlar da benimkinin. Böyle daha bütüncül bir yaşamımız oldu hep beraber. Yani pozitif bir katkısı oldu diyebilirim, ama biraz da bazı anlarda işleri zorlaştırdı, çünkü birbirimizin hayatındaki günlük olaylara ve sorunlara da aşına hale gelmeye başladık. Gerçekten çok güzel bir ilişki oldu. Hatta bazı öğrencilerim kendilerini böyle evlat edinmişim gibi hissettiklerini söylemişlerdi, ama tabii akademik ilişkilerde bunu isimlendirmek çok kolay



değil. Sizden beklentiler biraz zorlaşabiliyor. Onların hocası mı, psikolojik danışmanı mı yoksa ebeveyni misiniz, her şey iç içe geçmiş gibi oluyor. Mesela diyorum ki “Bu bölümümüzü önümüzdeki haftaya kadar bitirip bitireceksiniz” dediğimde “Hocam, niye bana bu kadar sert davranıyorsunuz, biliyorsunuz durumu” gibi tepkiler olabiliyor. Bu arada biraz işler karışıyor ama tabii genel olarak çok güzel ve pozitif bir etkisi olduğunu söyleyebilirim.

**Carolyn Ellis:** There’s just one other question that I think I haven’t touched on.

**Serpil Aygün Cengiz:** Is it about movies?

**Carolyn Ellis:** The question was Ruhsan’s. What kind of life experience was effective in bringing literary autoethnography to life? And my quick answer is, when I put my stories out there, I couldn’t believe how many emails I got, how many messages and letters I received. People wanted to tell me their stories back. We knew then we had touched a nerve. When we used autoethnographic stories in undergraduate and graduate classes, the students just turned on. You could see it in their eyes. You didn’t have to force them to do the reading, and you could take the discussion to any level you wanted. I knew we were on to something then.

**Ruhsan İskifoğlu:** Thank you so much. Thank you. Anything else?

**Serpil Aygün Cengiz:** Gülgün, would you please translate it?

**Gülgün Şerefoğlu Elverir:** Yes, I guess it’s, *Ruhsan Hocamın sorusuydu sanıyorum. İnsanların kendi hikayeleri ve kendi deneyimleriyle ilgili o kadar çok posta aldım, mektup, mesajlar, o kadar fazla şey geldi ki anlatabilecek, paylaşabilecek çok fazla şey var. Bunları derste, herhangi bir seviyede tartışmak mümkün, çok fazla içerik var üzerine konuşulabilecek.*

**Serpil Aygün Cengiz:** Professor Ellis, there is also a question about documentary and movies. It says that in your book, also in the other articles we read, movies are said to be technographic representations, which are very important when they are about the director himself, herself or the researcher himself. So, the question was, I will read it to you. “What would be your approach to the Cinematography of autoethnographic themes? Do you think there are certain forms they should be in such films?” What do you think about documentation, autoethnographic documentation and movies used in autoethnographic representations?

**Carolyn Ellis:** What do I think about autoethnographic representation in movies? We talked a little about that with *Seinfeld*.

**Serpil Aygün Cengiz:** It was popular culture, but this question is about documentary and movies.

**Carolyn Ellis:** I wish that I had more skills doing documentaries. I felt the two that I did were just amazing because I not only had the words, but I had the bodies and the feeling and the physical presence of the speakers there. I don’t have documentary training, but I worked with someone who had video skills. I hoped to write about autoethnography and documentaries, but so far I haven’t. I think it is a wonderful form for autoethnography. If I were starting over today, I think I would want to become a documentarian and bring autoethnography and documentaries together. I don’t know if any of your students have documentary skills or not, but a lot of young people now do.

**Serpil Aygün Cengiz:** There is one person, one of our master program students, works in the field of movies and she has documentaries.

**Carolyn Ellis:** Great.

**Gülgün Şerefoğlu Elverir:** *Serap'ın sorusuydu sanıyorum belgeselle ilgili olan soru. Belgesel konusunda yetenekli olmayı çok isterdim gerçekten. Gerçekten inanılmaz, harika buluyorum onun yarattığı etkiyi. Konuları ele alış biçimini inanılmaz buluyorum ama maalesef belgesel çekecek yeteneğim yok. Belki böyle bir çalışma yapacak olursam bir belgesel yapımcısıyla çalışabilirim diye düşünüyorum ve en baştan başlasam her şeye, sanırım otoetnografiyle belgeseli bir araya getiren bir şey yapardım. Bilmiyorum böyle bir öğrenciniz var mı çalışsan ama ben bir kez daha başlasam böyle yapardım.*

**Carolyn Ellis:** One more idea, because I do see that I skipped those questions. Our friend, who we mentioned earlier, Csaba Osvath, is very versed about artificial intelligence and so he wants to do a project with me where we could actually place a Holocaust survivor and me into a setting and have us interact in the setting. So, who knows what the future of that might be? I would love to do that with him because he has all the technical skills. He's shown me some films before that place people together in these scenes and have them interact together. They're using that approach now in some Holocaust museums. That's especially important because not many survivors still are alive. I think documentarians have an important future in autoethnography. Many documentarians do autoethnography though they do not use that term.

**Serpil Aygün Cengiz:** Gülgün, are you tired also? We will finish in five minutes, I think.

**Gülgün Şerefoğlu Elverir:** No, I am great, don't worry. *Bugünkü konuşmamızın başında bahsettiğim bir arkadaşımız vardı. Bir araştırmacı, Csaba Osvath isminde. Onun yapay zekayla ilgili çalışmaları var ve benimle yapmak istediği bir proje vardı aslında. Ben, bu arkadaşım ve soykırımdan kurtulan bir kişinin, üçümüzün oturduğu, yaratılmış belli bir mekanda oturup konuştuğu, belli şeyler paylaştığı bir yer. Hani aslında belki ileride bilmiyorum belki böyle şeyler olur. Böyle bir şeyin içinde yer alırım ve yaparım. "Yeteneğim yok" dedim ama belgesel işine belki bu şekilde katılmış olurum, çünkü biliyorsunuz bu tür konuların işlendiği müzelerde kullanılıyor yapay zeka.*

**Serpil Aygün Cengiz:** Thank you Gülgün. Professor Ellis, I really thank you. Your articles and your books, which we read, and today you give us courage, really, to move on. Thank you very much. Would you like to say anything like the last words to us?

**Carolyn Ellis:** Yes. I am so impressed with what you're doing in this class, and I am so impressed with you and your students and how insightful they are, how much they know about autoethnography, and the intelligence of their questions. This has just been wonderful for me. It inspires me. It reminds me to keep writing, keep working, keep talking. Thank you for the inspiration. I know that Art feels the same way. I could see it in his voice and his passion. Thank you all so very much. Keep in touch with me and let me know how you're doing and how I can help in any way. I hope to see you at one of these conferences we're planning, if only on zoom.

**Serpil Aygün Cengiz:** I think most of us will attend your conference this year. Also, I want to thank our translators, Dilek and Gülgün very, very, very much. And I leave the floor to Dilek and Gülgün to have the last words for all of us.

**Dilek İşler Hayırlı:** Let me begin, then. Dear Professor Carolyn Ellis. I'm so happy to have you here. I'm feeling so lucky that you answered my e-mail positively. To be honest, I wasn't expecting that, so it gave me courage and motivation, actually. And I must say, my husband is here, and he's an anthropologist.

**Carolyn Ellis:** Nice to meet you.

**Serpil Aygün Cengiz:** They are both translating English anthropological books into Turkish.

**Carolyn Ellis:** Oh, that's wonderful. Wonderful.

**Dilek İşler Hayırlı:** You, professors, are our role models. We try to collaborate in academic works and yeah.

**Carolyn Ellis:** It's been wonderful to have a partner in life and love and work altogether. It's just incredible, really.

**Dilek İşler Hayırlı:** I will be in the conference. You will see me again. And I'm sure I will keep sending you e-mails about the questions because I had several questions, but I couldn't ask them because we don't have time. But that's okay. Maybe I can e-mail them to you.

**Carolyn Ellis:** E-mail them to me and if I can help with the conference, because I do participate in organizing it, so if there are questions you have or something you'd like to do, a special session or something, let me know and I will see what I can do to help you.

**Dilek İşler Hayırlı:** Okay, thanks a lot. Thank you.

**Carolyn Ellis:** You're welcome. Thanks to everyone and go have your dinner or whatever time it is there for you or go have a nice rest at night.

**Serpil Aygün Cengiz:** But after Gülgün's speech, yes, we will say bye bye.

**Gülgün Şerefoğlu Elverir:** Okay. I will be very short, so thank you for this day also. It's really a remarkable day in my life, both as a student and as an interpreter, actually. So it was really great to meet you and make the interpreting for you. I learned a lot. I enjoyed a lot of process. And so thank you for everything. It was great to be here with you.

**Carolyn Ellis:** Thank you. You are truly amazing in what you're doing. I really appreciate that.

**Gülgün Şerefoğlu Elverir:** Thank you. Thank you.

**Carolyn Ellis:** Alright, I wish everyone well.

**Serpil Aygün Cengiz:** Thank you. Good night.

**Carolyn Ellis:** I'm signing off.



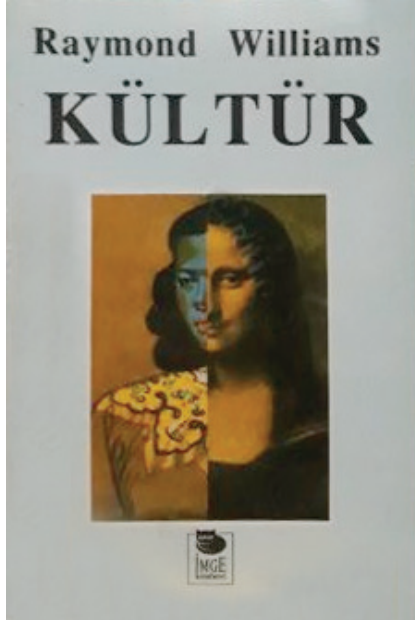
folklor/edebiyat - folklore&literature, 2023; 29(1)-115. Sayı/Issue -Yaz/Summer

## Kitap Tanıtımı / Book Review

**Williams, Raymond (1993) *Kültür*. Çev. Suavi Aydın,  
İstanbul: İmge Kitabevi.**

ISBN: 9789755330228, 239 s.

**Kazım Tolga Gürel\***



\* Dr. Kazım Tolga Gürel (kazimtolgagurel78@gmail.com, ORCID ID 0000-0002-1893-8887)

In his book *Kültür*; the author, who wants to lay the foundations for a collective sociology of culture, analyses phenomena such as intellectual, art and artistic, cultural forms based on power and divides the book into thematic chapters. In the first chapter, he analyses the structure of the sociology of culture. In this section, where he reveals the sociological reflections on political economy, the class-art relationship and the sociology of religion, he reveals the foundations of culture by making transitions between subjects. After entering the linguistic and etymological foundations of the concept of *culture*, he analyses the phenomenon shaped by Eagleton through individuals and touches upon culture's relationship with anthropology. Although the archaic structure he calls the "*founding spirit*" reminds the reader of Carl Gustav Jung's (2019) *archetypes* and the Hegelian *zeitgeist*, he returns to structure and anthropology without falling into an idealist trap.

Nevertheless, Williams avoids orthodox realism, winking at a discipline with a mixture of idealist and materialist approaches. With the contribution of empirical sociology, Williams takes up the concept of *culture* to determine the content of the institutions of economic culture and what they produce, and to develop a methodology, introducing his analyses early in the book. It is attempted to analyse the social conditions of art, especially literature, from class perspectives within traditions that are outside and, in a sense, external, and to analyse the points at which social inputs and relations in works of art are focussed. Williams, who looks at the effect of the substructure-superstructure relationship on the primary artistic motives and its reflection on the products, states that although this method reveals the aspects to be criticised, he still finds it valuable and shows the importance of Marxism in art and cultural criticism by stating that the relationship between the bourgeoisie and art cannot be revealed without this method. The examples given by the author about the openness of Kafka's (2019, 2022) texts to different readings and interpretations, the explanation of the transition from novel to a novel about infrastructural changes in the future, and the relationship of ideology with culture and infrastructural forms of change present the reader in a very productive way. Williams, who says that only ideological and political analyses would be overly reductionist, makes the reader feel one of the main pillars of the British School of Cultural Studies by showing the break from economic reductionism in Perry Anderson's (2016) *Considerations on Western Marxism*. In a sense, the thinker, who incorporates a necessary mixture of Weber and Marx, culture and class into the analyses of ideology and culture, shows that ideology cannot oppressively dominate culture.

Referring to institutions and focusing on the relationship between patron and market in cultural sociology, Williams mentions that this patronage determines the artist's mode of production. He starts the chapter with the role of patronage in determining the identity of the artist in Celtic societies; with the emergence of areas of expertise over time, identities such as scientist, artist, and historian emerge with the effect of differentiation; with the legalisation of this institutionalisation, the transition of patronage to the market economy is shown. Patronage consists of support such as sponsorship, salary, living in a palace, etc. Then, when the *market* phenomenon emerged, it was explained how the free market changed these

institutions. According to Williams, nothing disappears or disappears in culture; it changes shape and evolves. Patronage becomes institutionalised with the market economy and later with the welfare state and continues to exist to some extent.

In another chapter, *Formations*, Williams focuses on the structures of organisations in the sociology of culture. Based on the example of art production and not detached from the historical process, he reveals internal organisations such as guilds, bardic rules, etc. Williams links the history of art academies to these points by showing that these guilds provided a specific art education. As a result of the decline in the importance of the church and secularisation, the spatial location and content of education changed, as well as the changes in the older adults' structure and shifted to universities.

Williams analyses three movements in English literature, in which he specialises, and two groups fully and partially dependent on power. He reveals the evolution of culture through political economy and sociological analyses. He enriches his analyses and expansions with the phenomenon of avant-garde he mentions when dealing with one of these groups. Specific structures like bardic rules and guilds are also unique chapter phenomena. The poetic rules that Welsh court poets adhered to while under the pressure of the English royalty were eased with the autonomisation of Wales in the 14th century, and Welsh-specific poetry, reflecting the ethnic structure of Wales, was influential in the nationalisation of these people. Williams, who also explains the emergence of echelons with the phenomenon of patronage as the influence of the church diminished, seems to show Bourdieu's theory of power relations and capital diversification in a different field and within more cultural forms. When the evolution of culture described by Williams is analysed through Bourdieu, while the gap of authority brought about the emergence of new institutions and academies, the centre of cultural capital shifted from religious institutions to academies.

The sections where he emphasises the reproduction processes occupy ample space in the book and indicate that the young Marx influenced Williams and did not experience a fundamental break with his work. He goes on to deconstruct the examples of these conditions of reproduction in art. Referring to the process of struggle of asymmetrical social relations, Williams gives examples of asymmetries, such as the state and the market, the church and broadcasting production techniques. He states that the market is liberating in art, but this role also reproduces sovereign control. He briefly touches upon the transition from verbal to written form and the evolutionary writing process. He influenced technological determinists such as McLuhan, Walter Ong, and Barry Sanders came after him.

He states that the distinction between high culture and popular culture has its evolution and that these two concepts are based on the concepts of noble art and folk art. Williams, who also analyses art symbols, looks at the social symbols that enable art to be accepted as a product. He gives the example of the art gallery. He mentions the importance of the representation of the art gallery in the meaning worlds of individuals in the memory of society in making sense of a work of art. In his analyses of symbols, he enters into the evolution of the theatre. He states how the position of the priest in the Dionysian theatre



turned into an internal conversation in the early medieval period, how the choir represented the worshippers in the Dionysian theatre, how dialogues emerged with individualisation in the English Renaissance theatre, and how the problems of society were expressed with signs by going down to the people with Shakespeare's theatre. He says that the storm in King Lear or the mad scenes in Hamlet refers to the depressed periods of society. The bourgeois theatre of the first half of the 18th century reflects the social order dominated by the bourgeoisie and looks at it from their point of view.

Stating that he is not talking about copying in the chapter titled *Reproduction* and that it would be a problem to understand it as such, Williams reveals that he is influenced by both Gramsci and Althusser while showing how the forms of education and tradition are in the process of reproduction towards the dominant social structure.

In analysing the means of production, how the development of writing influenced oral culture is addressed. The reproduction of images and graphics, the effect of the quantitative reproduction of artworks on the work in a Benjamin-like way, and the evolution of culture in terms of the reproduction of cultural commodities are mentioned, and distinctions are pointed out. Showing the asymmetrical relations and conflicts between the structures in which the forms of cultural reproduction are involved, Williams demonstrates how the means of control, such as censorship, are transformed with the change of capital and shows the evolution of culture in a manner reminiscent of Foucault's evolution from disciplinary society to surveillance society.

Raymond Williams' book *Culture* is an attempt towards a sociology of culture that is generally Marxist in orientation but differs from orthodox Marxist theories. As can be seen in the phrase "...as a whole social order in which a precisely describable culture takes place as a direct or indirect product of an order shaped by other social activities (p.10)", Williams, who enters into a Marxist analysis of structure, also proceeds in a realist line with the examples he gives from history throughout the book. Williams sees three main points in contemporary cultural studies:

1. The emphasis on the social material in works of art
2. The emphasis on the social conditions of art
3. The emphasis on the social relations that emerge in works of art

In various parts of the book, where these emphases are summarised, Williams points out the need for more Marx and Engels' work on art to fill this gap.

He explains that the sociological analysis of culture should start with the concrete elements seen, but the interpretation will be sterile if limited to these concrete elements. It is fundamental for Williams to go down to the substructural process and to search for the effect of these substructural changes on the cultural element.

The *Institutions* section of the book enters into the history of the social conditions in which the artist is nurtured. It comments on the evolution of the relationship between the master artist until capitalism and how it evolved into the relationship between artist

and patron or artist and state under capitalism. He interprets the artist-market relations and defines the artist in craft-type commodity production and post-craft commodity production through Marx's commodity relations.

However, the emphasis of Williams' treatment of these institutions is only partially based on the economy. Although he mentions a patronage/ patronage institution, he also states that the patronage institution transformed into a patron in the process of evolution and into a relevant unit of the state through state artistry. However, it does not go into the economic substructure of this process and therefore remains to some extent sterile. While at some points, the book is enriched by the fact that it does not go into class phenomena, at other points, this leaves the causality of the study in a vacuum.

In another chapter, *means of production*, Williams displays a more Marxist orientation. He can be criticised for placing more emphasis on the discovery and development of the material means of production of culture than on their ownership and the class to which they belong. Using examples from artistic activities such as dance, song and speech, Williams argues that the complexification of culture is reflected in artistic techniques and the specialisation of these practices.

In his analyses of intelligence, which is an excellent point in the last parts of the book, he comments on Gramsci's (2014) famous quote: "All people are intellectuals. But not all people have an intellectual function in society." The validity of this statement disappeared with the mass production line in the early 1900s. Because the mass culture created by the mass production line and the worlds of individual consumption brought to the fore by the postfordist flexible forms of production in the 1970s, it can be said that Gramsci's intellectual human being and the uniqueness that Williams, who salutes him, had in the essence of every human being as a focus of resistance, have been rendered obsolete.

## REFERENCES

- Anderson, P. (2016) *Considerations on western Marxism*. London: Verso Books.
- Gramsci A. (2014) *Hapishane Defterleri*. Çev: Adnan Cemgil. İstanbul: Belge Yayınları.
- Jung, C. G. (2019) *Dört Arketip*. Çev: Zehra Aksu Yılmaz. İstanbul: Metis Yayınları.
- Kafka, F. (2019) *Dava*. Çev: Gülperi Sert. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Kafka, F. (2022) *Şato*. Çev: Regaip Minareci. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.





ULUSLARARASI  
KIBRIS  
ÜNİVERSİTESİ  
CYPRUS  
INTERNATIONAL  
UNIVERSITY

LEFKOŞA/K.K.T.C 0392 671 11 11  
[www.ciu.edu.tr](http://www.ciu.edu.tr)