

Kültür

Journal of Cultural Studies

Araştırmaları Dergisi

ISSN: 2651-3145

Yıl: 2023 Sayı: 18 | <https://dergipark.org.tr/tr/pub/kulturder>

Ali SELÇUK
Arpine MIZIKYAN
Aynur KOÇAK
Ayşegül AZAKLI
Büşra HATİBOĞLU
Cumhur ASLAN
Dilek MAKTAL CANKO
Emel KOŞAR
Emre KOCABIYIK
Eylem ARSLAN
Funda BALCI BAYKOÇ
Gonca ÜNAL CHIANG
Gülseren DİNVAR PEKŞEN
Hasan KIZILDAĞ
Hilal OTYAKMAZ AYDIN
Kazım Tolga GÜREL
Kübra DİLAVER YILDIRIM
Murat CELEP
Nursu Nida KARA
S. Atakan ALTINÖRS
Savaş YILMAZ
Sema GÖKENÇ GÜLEZ
Shokhrukh TUYCHİBAEV
Şamil YEŞİLYURT
Şerif KORKMAZ
Tülay DAĞOĞLU
Yağmur KIZILAY



KÜLTÜR ARAŞTIRMALARI DERGİSİ

18



KÜLTÜR ARAŞTIRMALARI DERGİSİ
Journal of Cultural Studies

ISSN: 2651-3145 / **e-ISSN:** 2687-5241

Yıl/Year: 6, Sayı/Issue: 18
(Eylül/September, 2023)

Yayıncı/Publisher
Mehmet Ali YOLCU

Baş Editör/Editor-in-chief
Prof. Dr. Mehmet Ali YOLCU
(Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Türkiye)

Eş Editörler/Co-Editors
Doç. Dr. Mustafa AÇA (İzmir Demokrasi Üniversitesi, Türkiye)
Doç. Dr. Mustafa DİNÇ (Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Türkiye)

Alan Editörleri/Section Editors
Felsefe, Din Bilimleri, Dinler Tarihi
Prof. Dr. Ali SELÇUK (Erciyes Üniversitesi, Türkiye)
Sosyoloji, Antropoloji, Kültürel Çalışmalar
Prof. Dr. Süheyla SARITAŞ (Balıkesir Üniversitesi, Türkiye)
Modern Türk Edebiyatı, Dünya Edebiyatları
Doç. Dr. Bilgin GÜNGÖR (Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Türkiye)

Dilbilim, Türk Dili
Doç. Dr. Erkan HİRİK (Samsun Üniversitesi, Türkiye)
Tarih, Genel Türk Tarihi, Çin Kültürü ve Tarihi
Doç. Dr. H. İhsan ERKOÇ (Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Türkiye)

Klasik Türk Edebiyatı, Osmanlı Araştırmaları, Doğu Dilleri ve Edebiyatları
Doç. Dr. Taner GÖK (Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Türkiye)
Batı Dilleri ve Kültürleri, İngiliz Edebiyatı
Doç. Dr. Sercan H. BAĞLAMA (Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Türkiye)

Yayın Kurulu/Editorial Board

- Prof. Dr. Alfina SIBGATULLINA (Rusya Bilimler Akademisi, Rusya)
Prof. Dr. Ali SELÇUK (Erciyes Üniversitesi, Türkiye)
Prof. Dr. Bülent BAYRAM (Ahmet Yesevi Üniversitesi, Kazakistan)
Prof. Dr. Galina MIŞKİNİENĒ (Vilnius Üniversitesi, Litvanya)
Prof. Dr. Mehmet Ali YOLCU (Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Türkiye)
Prof. Dr. Ozan YILMAZ (Kırgızistan Türkiye Manas Üniversitesi, Kırgızistan)
Prof. Dr. Seyfeddin RZASOY (Milli İlimler Akademisi, Azerbaycan)
Prof. Dr. Suzan CANHASI (Priştine Üniversitesi, Kosova)
Prof. Dr. Süheyla SARITAŞ (Balıkesir Üniversitesi, Türkiye)
Doç. Dr. Bilgin GÜNGÖR (Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Türkiye)
Doç. Dr. Erkan HİRİK (Samsun Üniversitesi, Türkiye)
Doç. Dr. H. İhsan ERKOÇ (Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Türkiye)
Doç. Dr. Mustafa AÇA (İzmir Demokrasi Üniversitesi, Türkiye)
Doç. Dr. Mustafa DİNÇ (Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Türkiye)
Doç. Dr. Rıza YILDIRIM (Bağımsız Araştırmacı, ABD)
Doç. Dr. Sercan H. BAĞLAMA (Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Türkiye)
Doç. Dr. Taner GÖK (Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Türkiye)
Doç. Dr. Adil ÇELİK (Sivas Cumhuriyet Üniversitesi, Türkiye)
Dr. Curtis RUNSTEDLER (Eberhard Karls Universität Tübingen, Almanya)
Dr. Hasan KIZILDAĞ (Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Türkiye)

Danışma Kurulu/Advisory Board

- Prof. Dr. Aynur KOÇAK (Yıldız Teknik Üniversitesi, Türkiye)
Prof. Dr. Çetin PEKACAR (Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Türkiye)
Prof. Dr. Mehmet ÇERİBAŞ (Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi, Türkiye)
Prof. Dr. Mehmet GÜNEŞ (Marmara Üniversitesi, Türkiye)
Prof. Dr. Mehmet OKUR (Karadeniz Teknik Üniversitesi, Türkiye)
Prof. Dr. Meral OZAN (Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi, Türkiye)
Prof. Dr. Metin KARADAĞ (Uluslararası Kıbrıs Üniversitesi, KKTC)
Prof. Dr. Mustafa ÖNER (Ege Üniversitesi, Türkiye)
Prof. Dr. Nebi ÖZDEMİR (Hacettepe Üniversitesi, Türkiye)
Prof. Dr. Oktay YİVLİ (Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi, Türkiye)
Prof. Dr. Rafael CARPINTERO ORTEGA (İstanbul Üniversitesi, Türkiye)
Prof. Dr. Serpil AYGÜN CENGİZ (Ankara Üniversitesi, Türkiye)
Prof. Dr. Simon J. BRONNER (University of Wisconsin Milwaukee, ABD)
Prof. Dr. Violetta WRÓBLEWSKA (Uniwersytet Mikołaja Kopernika, Polonya)

Doç. Dr. Nuran MALTA MUHAXHERİ (Priştine Üniversitesi, Kosova)
Doç. Dr. Serkan KÖSE (Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi, Türkiye)
Dr. Arya ARYAN (Eberhard Karls Universität Tübingen, Almanya)

Yabancı Dil Danışmanları/Foreign Language Advisors

Doç. Dr. Sercan Hamza BAĞLAMA

Redaksiyon ve Düzenleme/Editing and Proofreading

Doç. Dr. Serkan KÖSE, Cem MERİÇ

Sekreter/Secretary

Berkcan ÇAKIR

Baskı/Print

Meydan Baskı Fotokopi, Sertifika No: 70835

Kapak Tasarım

Berkant PARLAK

İletişim/Contact

<https://dergipark.org.tr/tr/pub/kulturder>
kulturarastirmalaridergisi@gmail.com

Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi
Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü-Çanakkale
mehmetaliyolcu@gmail.com / 0505-5715444

İndeks Listesi/Index List

MLA (Modern Language Association), **EBSCO**-Humanities Source Ultimate Database, **ICI** (Index Copernicus International), **MIAR** (Matriz de Información para el Análisis de Revistas), **ASOS** İndeks, **EuroPub**-Academic and Scholarly Research Publication Center, **OAJI** (Open Academic Journals Index), **ULRICHSWEB**-Global Serials Directory, **SCILIT**-Scientific Literature, **BASE** (Bielefeld Academic Search Engine Universität Bielefeld), **DRJI** (Directory of Research Journals Indexing), **ESJI** (Eurasian Scientific Journal Index), **İSAM**-Türk Tarih, Edebiyat, Kültür ve Sanat Tarihi Makaleleri Veri Tabanı.

Amaç: Kültür Araştırmaları Dergisi, “kültür” kavramını merkeze almak suretiyle kültüre farklı açılardan yaklaşan disiplinlerin araştırma alanına giren konularla ilgili güncel bilgi ve bulguların tartışılmasına katkıda bulunmayı; bilimsel ve etik ilkelerle uyumlu nitelikli bir akademik yayın platformu olmayı amaçlar. Dergi; kültürel süreçleri, metinleri, geleneksel yapıları ulusal çerçevelerin ve bölgesel önyargıların ötesinde yeniden düşünmeyi, eleştirel perspektifleri desteklemeyi benimser. Dergi, iyi teorize edilmiş ampirik araştırmalar, içerik açısından yenilikçi bakış açıları ile dar görüşlülüğün ve spekülatif bilgi üretiminin tehlikelerine karşı teorik ve metodolojik yenilikler için kritik bir alan sağlamayı hedefler.

Kapsam: Kültür Araştırmaları Dergisi’nde, folklor, dil, tarih, edebiyat, antropoloji, dinler tarihi, sosyoloji gibi kültür bilimleri ile ilgili araştırma veya derleme makaleleri, çeviriler, kitap inceleme yazıları, editöre mektup türünden çalışmalara yer verilir. Yazıların kültürel araştırmalara katkıda bulunması beklenir. Salt betimleyici, hipotezi iyi oluşturulmamış, özgünlüğü az olan makaleler tercih edilmezken; teorik tartışmalar içeren ve/veya disiplinlerarası yaklaşımlara sahip makalelere öncelik tanınır.



Kültür Araştırmaları Dergisi, mart, haziran, eylül ve aralık aylarında olmak üzere üçer aylık periyotlarla yılda dört kez yayınlanan bilimsel hakemli bir dergidir. Kültür Araştırmaları Dergisi’nde yayınlanan tüm yazıların hukukî açıdan, dil, bilim açısından sorumluluğu yazarlarına, yayın hakları ise Kültür Araştırmaları Dergisi’ne aittir. Dergide yayınlanan yazıların yayın dili, Türkçe ve İngilizcedir. Dergi Creative Commons lisanslıdır ve Budapeşte Açık Erişim Politikasını uygulamaktadır. Kültür Araştırmaları Dergisi, Committee on Publication Ethics (COPE) tarafından belirlenmiş uluslararası etik kurallara uymaktadır.



Kültür Araştırmaları Dergisi, Toplum ve Kültür Araştırmaları Derneği’nin maddi ve teknik desteğiyle basılmaktadır.



İÇİNDEKİLER / CONTENTS



Araştırma Makaleleri / Research Articles

- Arpine MIZIKYAN** 1
A Study of the Carnavalesque Rebellion of Eve Through Bakhtin's Notions of the Carnival and the Grotesque Body
Bakhtin'in Karnaval ve Grotesk Beden Kavramları Işığında Havva'nın Karnavalesk İsyanı Üzerine Bir Çalışma
- Tülay DAĞOĞLU** 20
Woman in the "Feminized" East: Breaking the Wall of Veil with Scheherazade
"Dişileştirilmiş" Doğu'da Kadın: Şehrazat ile Peçe Duvarını Yıkma
- Ayşegül AZAKLI** 36
From Anti to Pro: An Imperious Non-Resistance to Heteronormativity in the Writer
Karşıtlıktan Yanlığa: Yazar Adlı Eserde Heteronormativiteye Mecburi Bir Teslimiyet
- Yağmur KIZILAY** 49
H. G. Wells'in *Körler Ülkesi* Öyküsünde Algısal Körlük
Perceptual Blindness in H. G. Wells' The Country of the Blind
- Funda BALCI BAYKOÇ** 65
Cahit Sıtkı Tarancı ve Charles Baudelaire Şiirlerinde Su İzleği
Water Theme in the Poems of Cahit Sıtkı Tarancı and Charles Baudelaire
- Büşra HATİBOĞLU** 87
Eugene Ionesco'nun *Gergedanlar Oyunu* ve Mine Söğüt'ün *Gergedan Hikâyesi* Bağlamında Kötülüğün Dönüşümü
The Transformation of Evil in the Context of Eugene Ionesco's Rhinoceros Play and Mine Söğüt's Rhino Story
- Gonca ÜNAL CHIANG** 104
Gustav Mahler'in Eseri *Das Lied von der Erde*'de Çin Tang Şiiri İzleri
Influences of Chinese Tang Poetry in Gustav Mahler's Symphony Das Lied von der Erde

Şamil YEŞİLYURT	128
Ahmet Mithat Efendi'nin <i>Esrâr-ı Cinâyât</i> ve <i>Jön Türk</i> Romanlarında Hafiyelik <i>Spying in Ahmet Mithat Efendi's Esrâr-ı Cinâyât and Jön Türk Novels</i>	
Emel KOŞAR	144
Lâle Müldür'ün <i>Sarartı/Safran</i> 'ında Renkler <i>Colors in Lâle Müldür's Yellowish/Saffron</i>	
Kübra DİLAVER YILDIRIM, Zuhâl DEMİR	157
Kültürün İzinde: Edirne Yahudi Mutfağı Söz Varlığında Türkçeden Geçen Ye- mek Adları <i>In The Trace of Culture: Turkish Food Names in the Vocabulary of the Edirne Jewish Cuisine</i>	
Sema GÖKENÇ GÜLEZ	184
Çin Kültüründe Hayvan Sembolizmi <i>Animal Symbolism in Chinese Culture</i>	
Shokhrukh TUYCHİBAEV, Ali SELÇUK	208
Özbeklerde Ölüm Ritüelleri <i>Death Rituals among Uzbeks</i>	
Aynur KOÇAK, Hilâl OTYAKMAZ AYDIN	222
Madde ve Mana Kabı Olarak Yumurtanın Sembolik Yorumları Üzerine Bir İn- celeme <i>An Analyses on the Symbolic Interpretations of the Egg as a Container of Matter and Meaning</i>	
Hasan KIZILDAĞ	242
Sembolik Bir Masal Okuması: Kırk Şehzade ile Yedi Başlı Ejderha Çampalak <i>A Symbolic Fairy Tale Reading: Forty Princes and the Seven -Headed Dragon</i>	
Dilek MAKTAL CANKO	257
Bizans Sanatında Monogram <i>Monogram in Byzantine Art</i>	
Yusuf ACIOĞLU	282
Bandırma Tekke Camii Haziresindeki Mezar Taşları <i>Gravestones in the Graveyard of Bandırma Tekke Mosque</i>	

Savaş YILMAZ 308
Osmanlı'da Sipahi ve Köylü Bağlamında Devlet Kapısı
Government Office in the Context of Cavalry and Peasantry in the Ottoman Empire

Emre KOCABIYIK, Şerif KORKMAZ329
Bir Kale Köy Yerleşimi: Babakale
A Fortress and Village Settlement: Babakale

Eylem ARSLAN, Cumhuri ASLAN..... 349
Sembolik Siyaset ve Ayasofya: Necip Fazıl Kısakürek Örneği
Symbolic Politics and Hagia Sophia: The Case of Necip Fazıl Kısakürek

Derleme Makaleleri / Review Articles

Gülseren DİNVAR PEKŞEN..... 371
2000 Öncesi Türk Sinemasının Kültürel Dışavurumu: Kimliksizlik, Basmakalıplaşma ve Zihniyet Sorunu
Cultural Expression of Pre-2000 Turkish Cinema: Lack of Identification, Stereotyping and the Problem of Mindset

Kitap İncelemeleri / Book Reviews

Nursu Nida KARA 400
Açık Kitap: Dede Korkut
Open Book: Dede Korkut

Murat CELEP412
İran İslam Cumhuriyeti'nin Komşularıyla Kültürel İlişkileri: Türkiye
Cultural Relations of the Islamic Republic of Iran with its Neighbors: Türkiye

S. Atakan ALTINÖRS 420
Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Kadar Türk Karikatüründe Felsefe
Philosophy in Turkish Caricature from the Tanzimat to the Republic

Kazım Tolga GÜREL427
The Gift Paradigm: A Short Introduction to the Anti-Utilitarian Movement in the Social Sciences
Sosyal Bilimlerde Fayda Karşıtı Harekete Kısa Bir Giriş: Faydacı Aklın Eleştirisi

Yazar Rehberi433

Saygıdeğer okurlar,

19 araştırma makalesi, 1 derleme makalesi ve 4 kitap incelemesi içeren Kültür Araştırmaları Dergisi'nin 18. sayısıyla karşınızdayız. 2023'ün üçüncü sayısı olan elinizdeki bu sayıda edebiyat, folklor, kültürel çalışmalar, dil araştırmaları, tarih, sanat tarihi ve sosyoloji alanlarıyla ilgili olarak 4 İngilizce, 20 Türkçe makaleye yer verdik. Keyifle okuyacağınızı umuyoruz.

Dergimiz geçtiğimiz günlerde DOAJ, Scopus ve WOS indeks gruplarına müracaatta bulundu, EBSCO'da dizinlenmeye başladı. Bu güzel haberleri size duyurmak istedik.

Bu sayının hazırlanmasında gönüllü olarak değerli vakitlerini ayıran editörlerimize, sekreteryamıza, yabancı dil danışmanlarımıza, redaksiyon-düzenleme ekibimize, yayın ve danışma kurullarımızın değerli üyelerine minnettarız. Bu sayıda yazısı olan 29 yazarımıza; bu periyotta kabul edilen ve reddedilen makaleler için hakemlik yapan tüm hocalarımıza ayrı ayrı teşekkür ediyoruz. Dergimizin basım maliyetleri ve diğer giderlerini üstlenen Toplum ve Kültür Araştırmaları Derneği'ne; Paradigma Akademi Yayınlarına bilimsel bilginin yayılmasına katkıda buldukları için teşekkür ediyoruz. Aralık 2023'te yayımlanacak olan 19. sayıda buluşmak dileğiyle...

Prof. Dr. Mehmet Ali YOLCU

Baş Editör

Eylül 2023



A STUDY OF THE CARNİVALESQUE REBELLİON OF EVE THROUGH BAKHTİN'S NOTİONS OF THE CARNİVAL AND THE GROTESQUE BODY

Bakhtin'in Karnaval ve Grotesk Beden Kavramları Işığında Havva'nın Karnavalesk İsyanı Üzerine Bir Çalışma

Arpine MIZIKYAN*

ABSTRACT

This study aims to explore the grotesque mode of representing the female body and bodily life in John Milton's *Paradise Lost*, especially in Book IX, which is regarded to be the key book of the poem: the book of Man's Fall. My main purpose is to display from a Bakhtinian perspective how the grotesque concept of the female body operates as a considerable way of representing the "monstrous-feminine." That is, the female, in the character of Eve and in some places, of Sin, in relation to their femininity/maternity, deviates from the norm established by patriarchal male ideology and poses a constant threat to the male order. Predicating upon Bakhtin's notion of the carnival in its alliance with the grotesque image of the body, I argue that although for Bakhtin, the "bodily element" of the carnival and grotesque realism dwells upon bodies in general and not upon bodies as determined by gender, the grotesque images can be associated with the feminine, particularly with those females who revolt against male domination. Thus, in this particular study, the body of the nonconformist female who stands for a fearful and threatening form of sexuality, will be discussed as "grotesque." I also contend that in *Paradise Lost*, Eve, as well as Adam, by tasting the forbidden fruit, embraces a world turned upside down in which the marginalized and suppressed overthrow the order represented by God.

Keywords: Adam and Eve, *Paradise Lost*, Bakhtin, carnival, grotesque body representations.

Öz

Bu çalışmanın amacı, 17. yüzyıl İngiliz Edebiyatı yazarlarından John Milton'ın *Paradise Lost* (Yitirilmiş Cennet) şiirini özellikle, insan ırkının düşüşünü ve bu düşüşün nedenlerini ele alan ve şiirin kilit noktası olarak düşünülen IX. Kitap'taki, Havva karakterini, Rus edebiyat ve kültür kuramcısı ve dil felsefecisi Mikhail Bakhtin'in karnaval kavramını ve karnaval ile ilişkili grotesk tanımını göz önüne alarak incelemektir.

* Asst. Prof. Dr., İstanbul University, Faculty of Letters, Department of English Language and Literature, İstanbul/Türkiye. E-mail: arpi_mizikyan@yahoo.com, ORCID: 0000-0002-2579-3807.

Bakhtin, *Rabelais ve Dünyası* adlı eserinde, grotesk gerçekçilikte, bedensel unsurun son derece olumlu olduğunu vurgular. Bu, hayatın diğer alanlarından kopuk ve mahrem olarak değil, tüm halkı temsil eden evrensel bir şey olarak sunulur. Bu makalede, Milton'ın, erkek egemen ideolojinin yaratmış olduğu düzenden sapan kadını, Havva'yı, grotesk kavramını olumsuzlaştırarak ve eserde sadece bir iki kitapta bahsi geçen, Şeytan'ın kızı ve sevgilisi olan Günah'ı, kadınlık/annelik çerçevesinde Havva ile ilişkilendirerek, canavarımsı bir kadın olarak nasıl ve neden sunduğu ele alınmaktadır. Aslında, karnaval ruhu ve grotesk gerçekçilik, kadın-erkek cinsiyet farkı ile belirlenmiş bedenleri değil de, genel anlamda bedenleri içerdiği halde; benim bu incelemedeki amacım, grotesk imgelerin, kadınla ve özellikle ataerkil ideolojinin belirlediği normlardan sapan ve erkek egemen düzene bir tehlike oluşturduğu düşünülen kadınlarla bağlantılı olarak kullanıldığını göstermektir. Bu durumda, Havva, başkaldırıcı tavrı ile bir karnaval karakteridir diyebiliriz, çünkü Baba Tanrı tarafından temsil edilen düzeni, Adem'i de kandırarak, karnavalımsı bir atmosfer içinde yerle bir eder.

Anahtar Sözcükler: Adem ve Havva, *Yitirilmiş Cennet*, Bakhtin, karnaval, grotesk beden temsili.

Introduction

The Russian literary and cultural critic Bakhtin, in his *Rabelais and His World*¹, which he completed in the 1930s but could not get it published until 1965 owing to the political situation in Russia², claims that the bourgeois notion of the grotesque generated the division of the mental and the bodily as well as the spiritual and the material concepts of being (Bakhtin, 1984b: 22). The division of the upper and lower strata of the body finds its expression in the classical concept of the body which refers to the upper strata, and the grotesque “female body”, which points to the lower strata.³ In

¹ Future references to this book will be identified as *RW*.

² Bakhtin experienced the horrors of the totalitarian political systems, especially that of Stalin, and the two World Wars that had devastating consequences for mankind. This explains why, in this specific context, Bakhtin considers the grotesque and the classical from a socio-political perspective in order to condemn the mechanisms of power that he himself had witnessed. In order to do so, he distinguishes the grotesque from its opposite, the classical, in terms of class rather than gender. It is the writer of this particular paper, however, who uses the grotesque and the classical in relation to gender because of their particular definitions given by Bakhtin. According to Bakhtin, moreover, the literary genre of “grotesque realism” makes use of parody and any other form of discourse which “bring[s] down to earth” (Bakhtin, 1984b: 20) anything ineffable or authoritarian, which is achieved mainly through mockery. As such, the concept of grotesque realism functions as a major way of defying authority (Danow, 1995: 25).

³ For Bakhtin the “bodily element” of carnival and grotesque realism is concerned with bodies in general and not with bodies as distinguished by gender (Vice, 1997: 155-156). However, if we

Bakhtin's view, the area of the genital organs which he calls "the material bodily lower stratum" (p. 21) is the fertilizing and generating space and they are closely associated with "birth, fertility, renewal, welfare" (p. 148). For him, female genitalia are not/should not be linked to fear and revulsion, the feelings that males have in regard to the feminine and reproduction. Peter Stallybrass, in his essay, called "Patriarchal Territories: The Body Enclosed", has taken this splitting and used it with respect to the divisions of the Renaissance women. The Renaissance was a time of social and cultural upheavals surrounding women's bodies. Stallybrass further argues that the assumption that "[a] woman's body, unlike the [man's] is naturally grotesque indicates how these tensions ran" (1986: 126). Within this framework, it can be noted that references, especially to the genitals of the female figure, as in the case of Sin in Book II of *Paradise Lost*, are all endowed with negative implications since Milton displays female sexuality as being carried to the lower stratum of the body because of the anxiety and disgust attached to female sexuality in the crippling discourses of an entire culture. The females who evoke a sense of monstrosity and thereby threaten hegemonic patriarchal ideology, represent the carnival spirit. To put it differently, they subvert everything that is regarded as solid and orderly into the level of degradation which is manifested through the hints indicating the downward movement and concerning the components of the grotesque: excrement and sexual organs which pertain to the lower bodily stratum for Bakhtin. In other words, Bakhtin overturns the negative connotations of excessive femininity and in this way, the woman becomes the "incarnation of this stratum that degrades and regenerates simultaneously" (p. 240). Accordingly, similar to grotesque realism that implies the fruitful earth and the womb, the female is the principal that gives birth.

Eve and Sin and Their Monstrous/Grotesque Representations in the Poem

Interestingly, the association of the grotesque with the feminine finds its support in its etymological explanations. According to Cuddon's *Dictionary of Literary Terms*, the word "grotesque" comes from Italian *grotte*

make a binary opposition between what Bakhtin terms "upward" and "downward" in grotesque realism, we notice that they look like strictly gender-related ones. "Downward" is earth and, earth and the reproductive body are almost always associated with the feminine; "upward" is heaven and heaven and the rational body are associated with the masculine. Bakhtin contends, "Grotesque realism knows no other lower level; it is the fruitful earth and the womb. It is always conceiving" (Bakhtin, 1984b: 21).

'caves', whose adjective is *grotesco*; the noun being *la grottesca*. In French we find *crotesque* in the sixteenth century being used for the first time; and this form was being utilized in English until it was replaced by "grotesque" in the seventeenth century (Cuddon, 1977: 295-296). Its correct technical sense has little to do with its normal usage. The term in time came to be applied to paintings, which delineated the coexistence of human, animal, and vegetable forms. The extension of the word to a literary context occurred in France in the sixteenth century. Rabelais, for instance, employed it to refer to parts of the body. In the Age of Reason and Neo-classicism, the term began to be used in a literary context to connote what is ridiculous, freakish, and unnatural.

Significantly enough, the etymological explanations of the word grotesque and their relations to the grotto-esque or cave-like, draw attention to an identification of the grotto with the womb, and as such with the woman as mother. A cave, according to Freud, is a "female place, a womb-shaped enclosure, a house of earth, secret and often sacred" (Freud, 1991: 413), thus the allusions of the female to the hidden, dark, earthly, and material are quite clear here. From Mary Russo's point of view, on the other hand, as a bodily metaphor, "the grotesque cave tends to look like the cavernous anatomical female body" (Russo, 1995: 1). Furthermore, if grotesque images are linked with the changes of time and the reproductive and generating power of the earth and of the body: and "copulation, pregnancy, birth, growth, old age, disintegration, dismemberment" (Bakhtin, 1984b: 25), then they appear to be closer to the feminine than to the masculine. Bakhtin comments that, from the angle of the classical, the womb, itself a metaphorical cave (grotto), is perceived as "the earthly element of terror", while the grotesque sees in it simply "new life" (p. 21). Kristeva, on the other hand, states that "[w]e are envious of the reascent mirth of Rabelais who gives himself up, trustfully, to the pleasures of a palate where mankind becomes intoxicated, thinking it has found guiltless flesh, mother, and body" (Kristeva, 1982: 205). Kristeva first starts to maintain that the womb (the maternal function, woman's social and maternal role as reproducer of children) and the maternal are stigmatized as horrifying, and tries to explain why it is so. This attitude is also indicative of the male fear and revulsion towards the feminine and the process of reproduction. The inside of the mother's body, the womb, the cavern, is considered to be a dangerous place whose terrors are presented by the fantasy of the *vagina dentata*. The womb is imagined by men to be a devouring mouth with very big teeth and

this image, evidently, results in a sense of disgust and a haunting fear of castration as far as men are concerned. Likewise, in *Paradise Lost*, Sin functions as the exteriorised emblem of this fear. What is evil, perverse, destructive, and dangerous in terms of mothering and reproductive functions are objectified and projected onto this monstrous⁴ mother figure. Milton creates the body of Sin as a portrait for the way in which women accomplish their sin, by being seductively beautiful and serpent-like in their compliance with Satan. Sin is half-woman, half-serpent. She is described as “seemed woman to the waist and fair, / But ended in many a scaly fold” (Book II, 650-651). Animal-like and distorted, these emblems evoke a sense of loathing. That is, moreover, the discourse, which brings the idea of femininity very close to the site of the abject: in other words, the woman becomes the embodiment of the dirty, devouring body against which man can build himself as a clean, pure reason.

Sin’s appearance is reminiscent of Eve in the way that Eve similarly appears beautiful yet deep down, she is portrayed as evil and deviant by Milton. Actually, Sin’s physical malformation is placed against Eve’s moral deformity. Eve is created “in outward show/ Elaborate, and inward less exact” (Book VIII, 538-539). It is this pattern of feminine evil that is beautiful on the outside but corrupt within, which has played a pivotal role for ages in patriarchal discourses about woman’s evil nature. Eve is mostly excluded

⁴ *The Webster’s Dictionary* defines a “monster” as “compounded from elements of two or more animal forms” or as an “animal of huge size” (*Webster’s Dictionary*, 1966: 1465). Significantly, in terms of linking these forms with art and representation, a “grotesque” is defined as a “decorative painting or sculpture in which portions of human and animal forms are fantastically interwoven with foliage and flowers” (*Webster’s*, 29. 1002). Moreover, if we reflect on the etymology of the word itself, we see that “monster” stems from the Latin word “monstrare” which means “to show,” “to describe and explain by help of specimens or by experiment” (*Webster’s*, 1966: 1466). The idea of teaching or guiding is therefore present in the etymology, with the English word “demonstrate” turning out to have an alliance with “monster” in that the Latin “demonstratum” is a past participle of “demonstrate”, which means “to point out, indicate, show or prove” (URL-1). “Demonstrate” is defined further by the appeal to rational knowledge: “To show or make evident by reasoning.” Experiments, specimens, and reasoning connote the natural sciences and these are indeed made manifest by other definitional associations such as “monstrous” as “deviating from the natural order” (URL-1). Hence a monster is something to be shown, pointed at, and exhibited in order to be a counterpart for the so-called “normative.” Monstrosity further refers to something inhuman, unnatural, abnormal, and freakish (Cavanagh, 1994: 43). We also know that those who do terrifying, evil deeds are designated as monsters. In this respect, perhaps the most common form of monster to appear in myth and legend has been the “serpent” in a variety of different guises. For instance, he is the talking snake in the Garden of Eden.

from God's sight and, at crucial moments in the Garden of Eden, thrown into a state of invisibility. Her nature is revealed when she surrenders to Satan's seduction and tempts Adam to fall with her because he cannot resist her beauty. Adam yields to her, saying he is "fondly overcome with female charm" (Book IX, 999). Notwithstanding the fact that Adam has free choice when he sins, it is Eve whom Milton represents as the most sinful, implicating that women are naturally inclined to sin. This comes actually as no surprise that in labelling woman and serpent evil, Judaic writers dismantled an important earlier tradition, which had allied the woman and the serpent with wisdom⁵ and fertility. The snake⁶ which offers the forbidden fruit to Eve in Genesis, causing the fall of humanity, is the elemental symbol of the female religion, once honoured and admired before the patriarchal dominance defeated the matrilineal cultures. While Adam's curse is to work in the "sweat of [his] brow," (Genesis, 3: 19) namely, the labour the male relates to civilization, the punishment inflicted upon the woman and the serpent isolates the woman from her long-time ally, the serpent. In addition, the snake's being the symbol of the fertility Goddess necessitates the condition for the establishment of monotheism which epitomizes "the historic moment of the death of the Mother Goddess and her replacement by God the Father and the metaphorical Mother under patriarchy" (Lerner, 1986: 198). Thus, all positive implications, such as fertility and rebirth that had constructed an affinity between the serpent and the woman and which early Goddess-worshipping cultures had considered to be divine and powerful for the generation, became filthy, threatening, and evil under patriarchal supremacy. Similar to Satan who loses his place as an angel in the hierarchical great chain of being and becomes a dreadful serpent, Eve is also reduced from a beautiful angelic being to a monstrous and serpentine creature after she falls and experiences the outcomes of this fateful event in the spirit of the carnival: Adam shouts at her,

⁵ It is interesting that some ancient languages conceptualise the word for wisdom as being feminine, as in the Hebrew word *Hokma* and the Greek *Sophia* (URL-2), as well as myths such as those relating to the Roman goddess, Pallas Athena, the daughter of Metis who was the goddess of wisdom.

⁶ An old synonym for snake is serpent which comes from Old French, and ultimately from present participle of *serpere*-, "to creep" (*Webster's Dictionary*, p. 2074). In modern usage, this usually refers to a mythic or symbolic snake. However, with the story of the fall, a divine serpent representing the female creative nature from pre-Judaic polytheistic traditions was juxtaposed with the created order of a male-dominated deity. As such, the fertility of the goddess was transformed and rendered negative.

Out of my sight, thou serpent; that name best
Befits thee with him leagued, thyself as false
And hateful: nothing wants, but that thy shape
Like his, and colour serpentine, may show
Thy inward fraud (Book X, 867-871).

On another occasion, Satan describes Adam and Eve in Book IV while he lies in ambush and observes their marital joy from a distance. As he describes them, he is intrigued by how their hair looks like. Adam's hair is "manly hung / Clustering", like bunches of grapes. Eve's longer hair in "wanton ringlets," like the ancillary "tendrils" (Book IV, 302-306), is meant to imply her [s]ubjection (308). However, most important of all, Eve's golden tresses waving in wanton, elicit a sinister potential. The portrayal of the woman as devouring, serpentine, and all-powerful is conveyed through the concept of embracing hair so as to indicate the male fear of being engulfed by the female. Therefore, it is possible to assume that men create negative representations of femininity by either externalising or objectifying women in order to be able to assert their power and overcome the fear and contempt they feel towards them.

What is more, Sin and Eve have similar encounters with Satan that end in similar results. The poet persona sets the scene for our intended condemnation and dislike of Eve much earlier. Milton brings Satan and Sin together in Book II for the purpose of creating an analogy that intertwines the actions and characteristics of Sin with those of Eve. With the use of this analogy, he prepares the reader's mind for a connection of femininity/maternity with evil and repulsiveness. After Eve falls, she is condemned to the torment of maternity by God. In the poem, Eve is not seen as bearing children. Sin, however, is the reader's only figure of motherhood and this is not the most promising. She is associated with the processes of breeding and feeding, which are all viewed and displayed by Milton as loathing and terrifying. Birthing innumerable hell-hounds, Sin is endlessly devoured by her children that continually emerge from and return to her womb, where they bark unseen. The suckling of these horrible creatures prognosticates the exhaustion that leads to death. Death is, in effect, their brother as well as the father who has raped his mother, Sin, who creates Death, just like Eve who also brings agony and death into the world as a result of her rebellion. Woman's maternal function is constructed as abject because her ability to give birth links her directly to the "animal world and to the great cycle of birth, decay and death" (Creed, 1993: 47). Milton's Sin represents the image

of the fecund female and her babies bring forth the uncontrollable, and thereby unsubdued, unpredictable nature of femininity, engendering male fear of the reproductive function of the female. And this leads ultimately and inevitably to the representation of the female as monstrous or grotesque.

A slightly different way to look at the grotesque is that of Julia Kristeva's "abjection". Kristeva's essay on Bakhtin's intertextuality and dialogism, "Word, Dialogue, and Novel", is dated 1966, a year after *Rabelais and His World* was published. In this essay, Kristeva does not discuss carnival in depth, but seems to assume that her view of its "underlying unconscious" structure of "sexuality and death" (Kristeva, 1980: 78) is shared by Bakhtin. In *Powers of Horror: An Essay on Abjection*, Kristeva dwells on Rabelais and carnival briefly, but her concept of abjection could be read as a psychoanalytically fashioned development of Bakhtin's grotesque (Kristeva, 1982: 138, 205). Kristeva offers a different way of considering the same phenomena Bakhtin argues and her theory, rather than contradicting Bakhtin's theory, can be interpreted as an extension of his. While for Bakhtin the lower strata of the body, food, and death have positive connotations, Kristeva tries to explain why the phenomena associated with each of these might seem to us "coarse and cynical" (*Powers*, p. 2), disgusting, or obscene. Against the male fantasy of the idealized female body, the abject presents everything about female bodily functions which turn upside down the frozen and aestheticized female image. In a larger sense, as Lynda Nead suggests in her *The Female Nude: Art, Obscenity, and Sexuality* in connection with the representations of the female body in art, all portrayals of the female nude are endeavours by male artists and critics to try to "understand" the irrationality and chaos of the body—particularly the female body:

It begins to speak of a deep-seated fear and disgust of the female body and of femininity within patriarchal culture and of a construction of masculinity around the related fear of the contamination and dissolution of the male ego (Nead, 1992: 17-18).

Nead's arguments work in tandem with what Bakhtin has to say about the notion of the grotesque in its obvious allusions to the female body. Unlike Bakhtin's appraisal of the "grotesque," the term is also used to mean what is ugly, what makes us look away. It goes without saying that the term is closer to its dictionary definition of "hideous," "monstrous," "de-formed," because the grotesque image of the female body is undisciplined and out of

control; it should be excluded from the proper, from what is incompatible with everything that is desirable and welcome in a female.

Mary Russo, on the other hand, suggests that Kristeva concentrates on the idea of abjection in terms of the psyche, and her concept of abjection stems from an amalgamation of Lacanian psychoanalysis with the Bakhtinian grotesque (Russo, 1995: 10). Incorporating Kristeva's insights into her own evaluation, Judith Butler, on the other hand, relates the concept of the "abject" to the way in which the conventional defines itself by creating what we can term an excluded "other." For Butler "the 'abject' designates that which has been expelled from the body, discharged as excrement, literally rendered 'other'" (Butler, 1990: 133). In the light of this view, it is possible to assume that female bodily functions are "abjected" by a male-oriented social order because the abject covers all the bodily functions or aspects of the body that are deemed impure or inappropriate for public display or discussion. In this sense, the abject has to do with "what disturbs identity, system, order. What does not respect borders, positions, rules" (Butler, 1990: 4).

Closely connected with the grotesque body is the idea of carnival and its characteristics that are intimately associated with the grotesque. A full examination of this theory is outside the scope of my study; I propose to draw mainly on Bakhtin's discussion of the carnival⁷ in relation to his view of the grotesque. In both *Rabelais and His World* and *Problems of Dostoevsky's Poetics*, Bakhtin tries to introduce his idea of the carnival. In the first place, he discusses earlier critiques of a particular writer's work. Secondly, he uses

⁷ Robert Stam claims that most scholars failed to understand the link of Rabelais's work with popular culture and popular festivities such as carnival. They, moreover, did not grasp the literary modes associated with carnival: parody, laughter, and grotesque realism (Stam, 1989: 85), which are the concepts that allude to the reversal of the official authority. To see the importance of the individual in the carnival we have to look to "the rogue, clown, and fool" (Hirschkop, 1999: 284). The Fool symbolizes the power of the individual to trespass societal norms by converting anything that is regarded as absolute or stable into the jovial extent of popular festive degeneration. Popular-festive culture is therefore a world "[in which] everyone is a clown and fool, where there is no distinction between art and life" (Hirschkop, 1999: 284). Hence, the Fool is emblematic of this utopian ideal embodied in the individual. The idea of ambivalence is connected with the most important aspect of carnival, which is laughter. Carnival laughter cannot be tied to the forms it assumes in modern consciousness. It is not simply ironical or satirical but something more than that since it stands for a defiance against the instruments of power. This laughter has a philosophical basis, and embraces death as well as life. Carnival laughter has no object. It is equivocal. Bakhtin remarks, however, that with the modern era, laughter has been reduced to one of the "low genres" (Bakhtin, 1984b: 18).

his own theory to demonstrate, as he says, what each writer is about. In the case of Rabelais, Bakhtin underscores the long-forgotten tradition of “popular humour”, and, as far as Dostoevsky is concerned, Bakhtin discerns polyphony’s roots in a similar, although more distant carnival past. Rabelais’s *Gargantua and Pantagruel* becomes Bakhtin’s main point of reference to the historical phenomenon of carnival. During the medieval period (and through subsequent centuries), the notion of carnival allowed a sense of liberation from normal rules and proprieties: “Carnival celebrated temporary liberation from the prevailing truth and from the established order; it marked the suspension of all hierarchical rank, privileges, norms, and prohibitions” (Bakhtin, 1984b: 10). Such liberation, according to Bakhtin, was conceptual as well as behavioural. In *Problems of Dostoevsky’s Poetics*,⁸ he says,

All things that were once self-enclosed, disunified, distanced from one another by a noncarnivalistic hierarchical worldview are drawn into carnivalistic contacts and combinations. Carnival brings together, unifies, weds, and combines the sacred with the profane, the lofty with the low, the great with insignificant, the wise with the stupid (Bakhtin, 1984a: 123).

Indeed, if we look at the etymology of the word “carnival” we see that it originally means a time of festive activity before Lent. The derivation of the word can be traced to “the medieval Latin *carne[m] levare* or *carnelevarium* in the sense of ‘to take away meat’ or ‘to remove meat,’” (*Encyclopaedia Britannica*, 1959: 894) a concept which relates to the fact that, in the Christian context, carnival is the final festivity before the beginning of forty-days of Lent during which abstinence from meat should be observed. Hence, as an event, carnival is the time which is not connected to the ordinary flow of events, but a time when unusual freedom and license prevail. As such, an “acceptable” outlet for rebellious energy is allowed. Bakhtin points out that, “the official feasts of the Middle Ages, whether ecclesiastic, feudal, or sponsored by the state, did not lead the people out of the existing world order and created no second life. On the contrary, they sanctioned the existing pattern of things and reinforced it” (Bakhtin, 1984b: 9).

⁸ This particular book first appeared in 1929. Bakhtin incorporated many of his later ideas on carnival into the much-expanded 1963 version of this book – which is the version available in English translation.

The subversive nature of the carnival spirit which permits a celebration of the grotesque and a temporary reversal of the established order of things, also includes the artworks of the carnival that utilize grotesque distortions of “classical” perfection, that is, the parts of the body, which vary in size and refuse to be pressed into harmonious proportions (Lechte, 1994: 10-11). Heads, noses, mouths, feet, genitals, and especially bellies are extremely exaggerated. The classical harmony of a perfect, symmetrical face is made unclassical and asymmetrical because grotesque realism is a concept for a range of art not regulated by the demands of classical proportion (Lechte, 1994: 12). Therefore, the classical standards of beauty (or Apollonian Order) are destroyed. Allon Whites and Peter Stallybrass, in *The Politics and Poetics of Transgression*, state that Bakhtin was amazed by the difference between the human body as represented in popular festivity and the body as represented in classical statuary in the Renaissance (Whites & Stallybrass, 1986: 87). The concept of the body in grotesque realism is opposed to the literary and artistic canon of antiquity, which set up the cornerstone of Renaissance aesthetics. During the classic period, the grotesque did not die but was displaced from the territory of official art to live in certain “low” non-classic areas. The Renaissance saw the body in quite a different light from the Middle Ages. For this canon, the body was, in the first place, a completed, finished product. Furthermore, it was isolated from all other bodies. The unfinished nature of the body was hidden: conception, pregnancy, childbirth, and death were almost never shown. The attention was drawn to the completed, self-sufficient individuality of the body. Therefore, for the inclinations of the classic canon, the body of the grotesque realism was hideous and formless. As an example of the representation of the classical body which is Apollonian in essence, Michelangelo’s *David*⁹ can be presented here. According to Camille Paglia, this Renaissance statue is “an apotheosis of the male body as Apollonian perfection” (Paglia, 1990: 158).

In relation to the distinction of the classical and grotesque conceptions of the body, another binary opposition emerges: Apollonian and Dionysian. Apollonian and Dionysian are the two terms used by Nietzsche in *The Birth*

⁹ Michelangelo’s *David* which illustrates the biblical David at the very moment when he decides to fight with Goliath, can be read as an expression of Florentine public ideals. Michelangelo utilized classical style in order to depict a confident young man at the climax of physical fitness, thereby representing the bravery of the Florentine republic in resisting oppressors and endorsing ideals of justice.

of *Tragedy* to designate the two central principles in Greek culture. Nietzsche believed that both forces were present in Greek tragedy, and that the true tragedy could only be produced by the tension between them. The Apollonian, which corresponds to Schopenhauer's *principium individuationis* ("principle of individuation"), is the foundation of all analytic distinctions (*The Birth of Tragedy*, p. 34). According to *Webster's Dictionary*, Apollonian is what is "harmonious, measured, ordered, or balanced in character of an irrational or nomothetic nature fundamentally temperate, restrained, or meditative contrasted with Dionysian [which signifies what is] unbounded, lawless, or irrational in nature" (*Webster's Dictionary*, pp. 101, 636). Everything that is part of the individuality of man or thing is Apollonian in character; all types of form or structure are Apollonian, since form serves to define or individualize that which is shaped; thus, sculpture is the most Apollonian of the arts, because it relies on form for its effect. Rational thought is also Apollonian since it is structured and makes classifications. The Dionysian, which corresponds roughly to Schopenhauer's conception of Will (*Birth*, p.35), is strongly contrasted with the Apollonian. Drunkenness and madness can be considered to be two Dionysian conditions because they break down a man's individual character; all forms of enthusiasm and ecstasy are Dionysian. Music is the most Dionysian of the arts, since it appeals to man's emotions; it is not related to his reasoning mind. For Camille Paglia while "Apollo is the integrity and unity of western personality, a firm-outlined shape of sculptural definitiveness" (Paglia, 1990: 73), "Dionysus, [on the other hand], is energy, ecstasy, hysteria, promiscuity, emotionalism" (Paglia, 1990: 96).

From the arguments as regards the striking differences between the Apollonian and the Dionysian, it is possible to note that Eve does a carnivalesque uncrowning and demeaning of the authority by turning things "upside down." It is a time of liberation governed by what Bakhtin terms the "grotesque body" – the aspects of corporeal existence like eating, drinking, fornicating which the mind ignores or represses. Similar to one of the celebrants in Dionysian festivities in which the Bacchantes swirl, yell, and become heavily drunk, Eve, in this scene of ecstasy, reveals herself with unlimited freedom and deconstructs everything that is spiritually exalted. Moreover, by disregarding God's decree and eating the forbidden fruit, Adam and Eve distrust His Goodness, challenge His authority, and undermine all forms of norms since as Robert Stam relates, "carnavalesque principle abolishes hierarchies, levels social classes, and creates another life free from

conventional rules and restrictions” (Stam, 1989: 85). This argument is further suggested by Adam and Eve’s rebellion against the official system characterised by the authority of God, which points to a “carnavalesque” reversal and excess, a world evading prevalent restrictions.

The Rebellion of Adam and Eve in the Spirit of the Carnival

In the light of the preceding quotation, it can be stated that the subversive mode of carnival is best illustrated in *Paradise Lost*, specifically, in Book IX, when Eve returns to Adam after she eats the forbidden fruit and makes her apology for being late in words “with countenance blithe” (Book IX, 886). She changes as soon as she eats the fruit, showing her respect to the tree in drunken worship, “heightened as with wine”, since reason is gone (793), and telling her story to Adam. Eve’s “distemper”, (887) or disturbance, even her intoxication, is clearly discernible as a pleasant glow on her cheek and supports her “blithe” (886) manner. After Adam eats the forbidden fruit he, too, becomes intoxicated “as with new wine” (1008) and he and Eve are aroused with carnal lust which they proceed to satisfy. As a consequence, the eating of the fruit removes their perceptiveness, rationality, and consciousness; it leads to their intoxication and to the complete disintegration of their personality. This situation, furthermore, constitutes an outlet for their suppressed feelings and contributes to the subversion and loosening of all the barriers that “[their] great Forbidder” (815) had set up for them. Eve, for instance, promises the tree her worship each morning, which should be given to God; and she deals a further blow when she alludes to God in a pagan way as “gods” (804). In this sense, Bakhtin’s concept of the carnival is well exemplified in the couple’s behaviour. Their eating of the forbidden fruit serves as a force disruptive of order and of clear oppositions established by God, the ultimate patriarch. Adam and Eve are released from all their inhibitions and are now able to reveal themselves with a stark and unlimited freedom which is reflected in their speech and manners towards each other. However, it should also be noted that this freedom from the prevailing truth and the established order is temporary and after the fall, Adam and Eve undergo a transformation. After Eve eats the fruit of the forbidden tree, she acquires the ultimate knowledge of mortality. Eve tells Adam that he should eat the fruit to acquire transcendental knowledge. Nonetheless, it is not for man to strive to imitate God and expect to take part in creation. When the individual forces the restrictions imposed upon him, the result is chaos. This situation is symbolically depicted by the roses in the garland Adam has made for Eve which dry up when she

goes to him after she eats the fruit. Moreover, the passion involved in their coupling is placed against the innocent lovemaking of Book IV: their love-making before the fall is characterised in pastoral terms: there is a “cool Zephyr”, the meal is vegetarian, and Adam and Eve are linked in “happy nuptial league” (Book IV, 329-39). Nevertheless, shame and lustfulness accompany postlapsarian sex and distinguish it from the “Love unlibidinous”, that is, innocent sexuality of the Garden before the fall. After their first sexual intercourse following the fall, the bodily change is reflected in both Adam and Eve. They behave as though they are on drugs in a carnival-like ambience. This change is undoubtedly related to the pre-eminence of the notion of sensuality:

 Their inward state of mind, calm region once
 And full of peace, now tossed and turbulent:
 For understanding ruled not, and the will
 Heard not her lore, both in subjection now
 To sensual appetite, who from beneath
 Usurping over sovereign reason, claimed
 Superior sway (Book IX, 1125-1131).

It is also after the fall that Adam and Eve first feel their nakedness and that they desperately try to cover themselves with fig leaves: “O how unlike / To that first naked glory,” the poet persona says (Book IX, 1114-1115). Satan’s promise to Eve that her eyes will be opened if she tastes the fruit is projected on the shame in their bodies; but of course instead of the knowledge to which Eve aspires, the shameful knowledge of fallen sexuality occurs. In *Paradise Lost*, then, the fall into the Original Sin is a rebellion against patriarchal hierarchies. Eve’s revolt against God’s injunction in Book IX places human will above divine will; the feminine is placed above the masculine, and passion dominates reason, just like the conspicuous oppositions between The Apollonian and the Dionysian mentioned earlier in this study. What Eve does, gives her the power to subvert the order of God. Accordingly, Milton presents femininity as a danger: the ability of a woman to overthrow the hierarchy that puts the Creator above the created, and man above woman. When the serpent begins speaking, he addresses Eve “Sovran Mistress,” and calls her, “Queen of this Universe” ... “Empress of this fair world.” He appeals to the woman who is deeply fascinated by her image that she sees for the first time in the pool. She is the woman who is aware of the impact her beauty has on Adam. The serpent persuades Eve to eat the fruit not simply because it is tasty but because it has created a “Strange

alteration” (Book IX, 599) in him, since he is now capable of speaking and rationalizing. Satan goes on to make promises to Eve by saying that if this “sacred, wise, and wisdom-giving Plant,” has brought those changes in him, it will absolutely make Eve, a human being, “as Gods,” in speech as well as in other powers (Book IX, 599-600, 679). Eve’s exceeding the bounds of male order in a Faustian attempt for knowledge positions her on the side of the “unnatural”; she wishes to actualize the Faustian desire in order to see what knowledge will provide her with: power. Similar to Faustus who sells his soul to Mephistopheles in exchange for knowledge and power, and thereby transcends the constraints imposed by God, Eve’s suggested affinity with Satan is, likewise, indicative of the infringement of the “natural”. Adam and Eve commit a sin against God which results in exclusion and misery. But it also culminates in the knowledge of human reality and of what it means to be human.

Conclusion

As opposed to the sense of authority that bases itself on the definition of a subject/object dichotomy and on an opposition between male/female, and expects women to comply with the traditional gender roles and cultural expectations, the carnival spirit, which is marked by a “temporary suspension of all hierarchic distinctions and barriers among men and of certain norms and prohibitions of usual life,” (Bakhtin, 1984b: 15) turns things upside down and, most important of all, reverses the upper strata with the lower parts of the body that transgress and threaten our sense of cleanliness and propriety because those lower parts are the sexual organs and their related functions. In the light of this argument, it can be inferred that the so-called monstrous females of *Paradise Lost* nullify the male-oriented society controlled by a set of rules which are established in favour of male authority. Arguing that the grotesque representations of the female body find their place in *Paradise Lost*, this study has explored the ways in which the elements and features of the female body cause disgust and fear from a male point of view since they constitute the reflections of male anxiety and ambivalence about female sexuality.

The object of this study has been to explore the female body from the point of view of Bakhtin’s discussions of the characteristics and functions of the grotesque body, which for him carry positive connotations. The grotesque and monstrous-feminine view has been applied in order to trace the ways in which the feminine, in the representations of the female characters, such as Sin and Eve, are portrayed as a threat. Eve, “the mother of all who

live” (Genesis 3:20) is also analysed since she is believed to be the basic source of human tragedy as a result of her eating of the fruit of the forbidden tree of knowledge of good and evil and giving it to Adam, the first man, who falls because of his excess of love for Eve. The specific claim I elucidate in this study of John Milton’s epic poem, *Paradise Lost* (Book IX), is that the female characters are exhibited as grotesque or monstrous by their author because they do not conform to the norms established by patriarchy and in doing so, they pose a constant threat to the patriarchal male order.

Like his antecedents from pre and post-Christian periods, Milton uses negative body images for women. As such he constitutes a masculine way of fashioning the female body. To represent the figure of the woman, or to imply an identification of the woman with the grotesque body, is emblematic of the body represented by the symbolic order on which male authority is grounded. The images applied to describe Sin and Eve function to stigmatize them as monstrous, deformed, or abnormal and as such rendering them unable to fit within the limits of the “normal”. Sin and Eve are marked by female ambition or erotic energy which makes them to be defined within the confines of monstrous and grotesque images constructed by crippling hegemonic discourses.

Throughout this study, I have tried to show that the concept of the “grotesque” is a crucial part of the way the body, particularly the female body, is conceived of and represented. I have cited the difference between the grotesque and the classical in terms of the human body in order to underscore that two types of the body are manifest aspects for Bakhtin, particularly in social terms. While contrasting the grotesque and the classic canon, the purpose has been to denote their basic differences; the superiority of the one over the other has not been asserted. Yet, the concept of the grotesque has been, of course, foremost in my study, since it determines the images of the female body that have been discussed. In *Rabelais and His World*, Bakhtin does not make an explicit distinction between the grotesque body alluding to the feminine or the classical to the masculine. In the context of this study, however, the term the “grotesque body” has been used in its relation to the female body which deviates from the norm and my main interest has lied in the grotesque body which is associated with the feminine because of its features drawn by Bakhtin. In the representation of the body in art and literature, the “classical body” always exists in a dialectical way with the “grotesque body.” The images of the grotesque body are severed from the bodily precepts of classical aesthetics since they allude to

degradation, filth, and death. The classical body is closed, static, and self-contained; it is also identified with rationalism. The grotesque body, on the other hand, is open, irregular, multiple, and changing; most important of all, it is identified with the carnivalesque.

All that is evil, perverse, destructive, and dangerous about female sexuality are projected onto Eve and Sin in Milton's *Paradise Lost* so that these negative qualities can be given a conspicuous representation to be punished and destroyed. In this manner, what is governed is otherness as sexual difference and as evil's presence in life in the form of the negative characteristics and aspects that are traditionally attributed to these female figures. Woman is seen as deficient, lacking, or threatening to the prevailing system which is regarded as a prerequisite for the so-called patriarchal life. Also worthy of discussion is the way in which a line of demarcation needs to be formed over the site of the monstrous female body, between such opposing concepts as the self and "other" as well as good and evil. The idea that women are an innately unruly, carnivalesque element in society is grounded in a similar perception of the female body as inherently grotesque.

References

- Babcock Gove, Philip (1966). *Webster's Third New International Dictionary of the English Language, Unabridged*. Springfield, Massachusetts: G. and C. Merriam Company.
- Bakhtin, Mikhail (1984a). *Problems of Dostoevsky's Poetics: Theory and History of Literature, Vol. 8*. Ed. & Trans. Caryl Emerson. Manchester: Manchester University Press.
- Bakhtin, Mikhail (1984b). *Rabelais and His World*. Trans. Hélène Iswolsky. Bloomington: Indiana University Press.
- Benton, William (1959). *Encyclopedia Britannica, Vol. 4 and Vol. 10*. USA: Chicago, London, Toronto: Author.
- Butler, Judith (1990). *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York & London: Routledge.
- Cavanagh, Shelia T. (1994). *Wanton Eyes and Chaste Desires: Female Sexuality in The Faerie Queene*. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press.

- Creed, Barbara (1993). *The Monstrous Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*. London & New York: Routledge.
- Cuddon, J. A. (1979). *A Dictionary of Literary Terms* (Revised ed.). London: André Deutsch Ltd.
- Danow, David K. (1995). *The Spirit of the Carnival: Magical Realism and the Grotesque*. Kentucky: The University Press of Kentucky.
- Freud, Sigmund (1933). "Femininity". *The Essentials of Psycho-Analysis: The Definitive Collection of Sigmund Freud's Writing*. Trans. James Strachey. Ed. Anna Freud (1991). London: Penguin, 412-432.
- Hirschkop, Ken (1999). *Mikhail Bakhtin: An Aesthetic for Democracy*. New York: Oxford University Press.
- Kristeva, Julia (1980). *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*. Ed. Leon S. Roudiez. New York: Columbia University Press.
- Kristeva, Julia (1982). *Powers of Horror: An Essay on Abjection*. Trans. Leon S. Roudiez. New York: Columbia University Press.
- Lechte, John (1994). *Fifty Key Contemporary Thinkers: From Structuralism to Postmodernity*. London & New York: Routledge.
- Lerner, Gerda (1986). *The Creation of Patriarchy*. New York, Oxford: Oxford University Press.
- Milton, John (1996). *Paradise Lost*. England: Penguin Popular Classics.
- Nead, Lynda (1992). *The Female Nude: Art, Obscenity, and Sexuality*. London: Routledge.
- Nietzsche, Friedrich (1995). *The Birth of Tragedy*. Trans. Clifton P. Fadiman. Canada: Dover Thrift Editions.
- Paglia, Camille (1990). *Sexual Personae: Art and Decadence from Nefertiti to Emily Dickinson*. New Haven, CT: Yale University Press.
- Russo, Mary (1995). *The Female Grotesque: Risk, Excess and Modernity*. New York London: Routledge.
- Stallybrass, Peter (1986). "Patriarchal Territories: The Body Enclosed". *Rewriting the Renaissance: The Discourses of Sexual Difference in Early Modern Europe*. Eds. Margaret Ferguson, et. al. Chicago: Chicago University Press, 123-142.
- Stam, Robert (1989). *Subversive Pleasures: Bakhtin, Cultural Criticism, and Film*. Baltimore: John Hopkins UP.

The New English Bible (1970). Oxford & London: Cambridge University Press & Oxford University Press.

URL-1: Harper, Douglas. "Monster". Online Etymology Dictionary. <https://etymonline.com/search?q=monster> (Access: 07.06.2022).

URL-2: Harper, Douglas. "Wisdom". Online Etymology Dictionary. <https://etymonline.com/word/wisdom> (Access: 12.06.2022).

Vice, Sue (1997). *Introducing Bakhtin*. Manchester and New York: Manchester University Press.

Whites, Allon & Stallybrass, Peter (1986). *The Politics and Poetics of Transgression*. London: Methuen.

The following statements are made in the framework of "COPE-Code of Conduct and Best Practices Guidelines for Journal Editors":

Author's Note: This article is written from the Introduction and especially the Chapters revolving around Milton's Paradise Lost (Book IX) of my Dissertation entitled, "The Monstrous and Grotesque Images of the Feminine in Book 1 of The Faerie Queene and Paradise Lost."

Acknowledgment: I would like to dedicate this paper to my supervisor Prof. Zeynep Ergun, who is now in Heaven. Her invaluable comments, theoretical insights, and inspirational guidance were the true source of all that is worthwhile here.

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

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



WOMAN IN THE “FEMINIZED” EAST: BREAKING THE WALL OF VEIL WITH SCHEHERAZADE

“Dişileştirilmiş” Doğu’da Kadın: Şehrazat ile Peçe Duvarını Yıkma

Tülay DAĞOĞLU*

ABSTRACT

Orientalism is portrayed by Edward Said within the context of how cultural differences have made the West construct an image of the East with the dichotomy of Orient/Occident. Numerous writings have been engendered depicting Eastern culture, tradition, and religion that shaped the West’s perceptions of the East. These writings have revolved around not only ethnicity and religion but also gender, hence leading to the juxtaposition of the dichotomy Orient–Occident with that of feminine–masculine. This alignment has brought forward the most common stereotype pertaining to the place of woman, in other words, the veiled woman which is a predominant symbol of the East. Thus, the East can be said to have been “feminized” by the West. Initiated by the cultural, political, and religious divide between the West and the East, this “feminization” was deepened by ongoing representations of Oriental women by Westerners in the history of Orientalism: how veiled woman has been kept “silence” in the East. Unlike these representations, there is a powerful woman who broke this silence and inspired Oriental women: Scheherazade. Through her stories, Scheherazade encouraged men to look past their own ignorance and biases, recognize the existence and value of women, and encourage women to remove their own veil to demand their rights. In this paper, the aim is to explore how Scheherazade in *The Tales of One Thousand and One Nights* (The Arabian Nights) inspired Oriental women through the art of storytelling to fight for emancipation from the engrained stereotypes.

Keywords: Scheherazade, *The Tales of One Thousand and One Nights*, Orientalism, woman, East.

Öz

Şarkiyatçılık, Edward Said tarafından, kültürel farklılıkların Batı’yı Şark/Batı ikiliğiyle nasıl bir Doğu imajı inşa ettirdiği bağlamında resmedilir. Batı’nın Doğu algısını şekillendiren Doğu kültürünü, geleneğini ve dinini tasvir eden çok sayıda yazı ortaya çıktı.

* Asst. Prof. Dr., İstanbul Aydın University, Faculty of Science and Literature, Department of English Language and Literature, İstanbul/Türkiye. E-mail: tulaydagoglu@aydin.edu.tr. ORCID: 0000-0003-0865-1740.

Bu yazılar sadece etnisite ve din etrafında değil aynı zamanda toplumsal cinsiyet etrafında da dönmüştür, dolayısıyla Doğu-Batı ikiliğinin dişil-eril ikiliği ile yan yana getirilmesine yol açmıştır. Bu dizilim, Doğu'nun baskın bir simgesi olan örtülü kadının, yani kadının toplumdaki yerine ilişkin en yaygın klişeyi gündeme getirmiştir. Bu bağlamda, Doğu'nun Batı tarafından "dişileştirildiği" söylenebilir. Batı ile Doğu arasındaki kültürel, politik ve dinsel bölünme tarafından başlatılan bu "dişileştirme", Şarkiyatçılık tarihinde Batılılar tarafından Doğulu kadınların ardı ardına yapılan tasvirleriyle derinleşti. Bu tasvirlerin mesajı "Doğu'da peçeli kadının nasıl "sessiz" tutulduğuna dikkat çeker. Yapılan tasvirlerden farklı olarak, bu sessizliği bozan ve Doğulu kadınlara ilham veren güçlü bir kadın vardır: Şehrazat. Şehrazat hikâyeleriyle erkekleri kendi cehaletlerini ve önyargılarını geride bırakmaya, kadının varlığını ve değerini tanımaya ve kadınları haklarını talep etmek için kendi peçelerini çıkarmaya teşvik etti. Bu yazıda amaç, Şehrazat'ın *Binbir Gece Masalları*'nda Doğulu kadınlara öykü anlatma sanatı yoluyla, kökleşmiş basmakalıplardan kurtulmak için mücadele etmeleri için nasıl ilham verdiğini keşfetmektir.

Anahtar Sözcükler: Şehrazat, *Binbir Gece Masalları*, Şarkiyatçılık, kadın, Doğu.

Introduction

Western authors contributed to Western colonialism through their representations of Oriental women as twice inferior, stemming from both their preconceived notions surrounding and confirming the standard prejudice, namely the subordinated status of women to men, and being Orientals, particularly in the Muslim context. This should be investigated within the framework of Orientalism, a process by which the West conceptualized the Orient as feminine. Western expression and perspective of the Orient are nothing more than stereotypes and a problem of representation defined as "Orientalism" by Edward Said, who is a pioneer in indicating the West's domination of the East through a discourse of false images and depictions resulting from their dreams, fantasies, and assumptions. Thus, the Orient came into existence by the representations fashioned by Westerners as "man-made" (1978: 5). The discourse of Orientalism calls for a consideration of these writers' role in constructing a) the image of the Orient as primitive, savage, irrational, and feminine that needs to be civilized, ruled, and represented by the Occident – namely the West, and b) the image of Islam as a powerful force that was believed to ban its societies to emulate the developments in the West. This demanded the intrusion of Westerners. An intrusion that rationalized Western domination, control over, possession of them and their land, and ultimately remaking of them as Said defined: "Orientalism as a Western style for dominating, restructuring, and having

authority over the Orient” (1978: 3). Said’s broad perspective covers Western writers’ misrepresentation of the Orient – predicated on fallacious contact – in Western literary, philosophical, and political discourse. Comprising a myriad of branches of criticism within the academic arena, Orientalism penetrated the art world too depicting Oriental women either in the street in their daily garments or partially clothed in the harem, which is, on the surface, construed as authenticity in woman’s real life, but at a deeper level, her sexual objectification. Said argued that the West manifested a fascination toward the harem and the veil; Oriental women’s oppression in a patriarchal society and eroticism was a reiterated symbol and pivotal in numerous texts, in other words, in Orientalist literature. It is acknowledged that both Orientalist writers and artists carried out roles in the construction and configuration of colonial and imperial discourses that wittingly subordinated the East to the West, and it becomes more evident when one peruses this in Western depictions of women in the harem.

As widely known Orientalism is about power relations: The West, seen as essentially superior and masculine, consciously dominated and controlled the East by representing it as inferior and uncivilized through a set of stereotypes. These recurring stereotypical images effectuated a gendered discourse, extending beyond the narrative of power relations to deeper dynamics of female identity in the Orient: The West as imperialist masculine power/discourse feminized and subordinated the East to the Other:

Orientalism itself, furthermore, was an exclusively male province; like so many professional guilds during the modern period, it viewed itself and its subject matter with sexist blinders. This is especially evident in the writing of travellers and novelists: women are usually the creatures of a male power-fantasy (Said, 1978: 207).

Considering that the Orient is the creation of Western fantasies, this feminization led to the emergence of sexual vocabulary made available for the West while describing their experience in the East as John McLeod argues in his book *Beginning Postcolonialism* (2010: 45): “The Orient is ‘penetrated’ by the traveller whose ‘passions’ it arouses, it is ‘possessed’, ‘ravished’, ‘embraced’ ... and ultimately ‘domesticated’ by the muscular coloniser”. Examining the ways in which the West allegedly reformed but in truth dominated the East by generating an attitude of “Westernization” of the East, which includes a broad investigation of a discourse created and spoken out merely by men, Said’s canonical work *Orientalism* offers the

possibility of exploring the gender and sexuality in Orientalist discourse and thus giving rise to the feminist debates. The fact that Orientalism is presented as a male discourse that “conceptualised the Orient as feminine, erotic, exotic, and savage, allowing the West to accede to a position of superiority as Christian, civilized, and moral” (Lewis, 2004: 54) and calculatedly “feminized” the East was intricately associated with woman’s deviance, aberrancy, and exoticism (Weber, 2001: 125). So, exoticised Oriental women were depicted as transgressive, offering a plenitude of erotic delights. Playing a fundamental role in the expansion of representation of Oriental women, European travel writers created a range of images of women that have reflected and confirmed the fact that Oriental women are twice inferior to both women and Oriental character. This is “a double colonisation”, a term coined by Holst Petersen and Rutherford in *A Double Colonization: Colonial and Post-Colonial Women’s Writing* (1985), which denotes the way(s) in which women have been subjected to both colonialism and patriarchy’s oppression (McLeod, 2000: 175). Quite germane to the term is Anne McClintock’s argument in her essay “The Angel of Progress: Pitfalls of the Term “Postcolonialism” noting “Women and men do not live ‘postcoloniality’ in the same way” (1994: 261).

In the eighteenth and nineteenth centuries, because of Islamic injunction prohibiting the interaction between unrelated men and women, male travellers were not granted access to the harem; thus, they just wrote about nature, landscape, flora, and culture. That harem world, in reality, is a blank page for them; therefore, they imagined and depicted it accordingly, which derived from their source of fantasies to suit and cater to their imperialist discourse. So to say, their writings are prone to be defined as fictitious and flawed concerning Oriental women. The texts that are purely based upon the deep-rooted and thus conventionalized beliefs of Western culture totally ignored Eastern culture. One finds that women, in an exotic world, were represented as lewd, insatiable living objects who were forced to live in seclusion, in the designated domain, under male hegemony. For this reason, the sanctuary of the harem and Oriental women became the product of a male fantasy in Orientalist discourse as advocated in Said’s words “creatures of a male power fantasy” (1978: 208), in other words, one of the facets of Orientalism, demonstrably engendered by the West, which has helped perpetuate the image of women as a sexual object while oiling the wheel of imperialism.

Contrary to their male counterparts, Western female writers were allowed to enter and observe the culture and women in the harem, furnishing an opportunity to highlight and re-evaluate preconceived and reconceived definitions surrounding the gender and sexuality of orientalist discourse. Since including both harsh criticism and admiration of harem culture and women, their writings have been construed as nebulous, as Herath stated, “whether these accounts catered to or challenged the normative imperialist discourse of the day remains controversial” (2016: 31). Whether this privilege of access entrenched the processes of exploitation of native women or debunked the culturally mythologized image of the harem and women by male writers or artists is enigmatic; however, the fact that these accounts as Lewis argued have created “gendered counter-discourse” (2004: 1) tinge with more certitude. In *Rethinking Orientalism*, Lewis cited one of Zeynep Hanım’s experiences, a Turkish woman who sent a letter to Grace Ellison, a journalist:

But my dear, why have you never told me that the Ladies’ Gallery is a Harem?... How inconsistent are you English! You send your women out unprotected all over the world, and here in the workshop where your laws are made, you cover them with a symbol of protection. (2004: 223).

Lewis’s approach mirrors Western conceptualization of the harem and its odalisques by refuting the accusations about despotic males and supposedly suppressed Eastern women, stemming from long-standing anxieties and preoccupations regarding the concept of woman and the East: both are defined as inferior, irrational, exotic, mysterious, and uncanny, yet enticing to irresistible pleasures in the unknown as in Kiernan’s words “Europe’s collective daydream of the Orient” (1972: 73). Evoking an ambivalence of desire and disdain, posing threat and danger, this mysterious unknown should be controlled and suppressed.

It should be pointed out that the presence of inconsistencies in the accounts of harem women, causing potential unreliability, merely marks and contributes to the credibility of the fact that Oriental women – including odalisques – cannot represent themselves, they should be represented. The cultures of the colonized – as a powerful factor – that Oriental women are part of invariably define and shape their gender as inferior thereby entitling them to fewer rights and freedom, even disregarding their presence completely. This is well endorsed by Holst Peterson and Rutherford: “The colonial world was no place for a woman, let alone a lady; it was a man’s world,

demanding pioneering, martial and organisational skills and the achievements of those in the shape of conquered lands and people were celebrated in a series of male-oriented myths: mateship, the mounties, explorers, freedom fighters, bushrangers, missionaries” (1985: 9). A melange of writings highlights that women all over the world have always been in a constant struggle to rise, earn an identity, and demand their rights, notwithstanding women in the East have always put much more effort to accomplish all these as being part of the “Other” world, in an Oriental world, which has been “constructed”, and “feminized”, and then “represented” by the patriarchal West.

Discussion

The aim of this study is less concerned with the feminine and submissive version of the East within the framework of Orientalism than how suppressed women in the ‘feminized’ East have striven to achieve full equality with men after having been muted for centuries. Serving as a mythical hallmark for the Orient since its first encounter with European readers, *The Book of The Thousand Nights and One Night* (well known as *The Arabian Nights*), first translated by Antoine Galland and published 1704–1717 and then by Richard Francis Burton between 1885–1888 introduces the compelling female protagonist Scheherazade¹ who “is identified with the embodiment of Oriental femininity” (Mamet-Michalkiewicz, 2011: 15). She stands out with her powerful inspiration through the art of elaborate storytelling. Not only have Western women travellers challenged Orientalist discourse doubly victimizing women in the East, which came to be known as “Oriental femininity”, but also Eastern women themselves have contributed to this “gendered counter-discourse” (Lewis, 2004: 1), performing art of storytelling. This, undeniably, adds to the web of discourse with a view to gaining independence. This is rendered with the power of knowledge as a political weapon, in this context, the deployment of talent, merits of orality, and storytelling, by breaking the wall of veils, subverting the patriarchal power, traditional roles, and gendered stereotypes, and ultimately leading to her empowerment. Scheherazade paved the way for the political aspect of storytelling when she valiantly offered herself to the King:

I wish thou wouldst give me in marriage to this King Shahryar; either I shall live or I shall be a ransom for the virgin daughters of

¹ Shahrazad is sometimes spelled Shahrazad, Shahrzād, in the West as Scheherazade. The spelling will be written in accordance with Western use.

Moslems and the cause of their deliverance from his hands and thine.” ... “make me a doer of this good deed, and let him kill me and he will: I shall only die a ransom for others” (Burton, 1888: 15).

Fateme Mernissi’s elaboration on Scheherazade’s fortitude in *Scheherazade Goes West* reads:

... Scheherazade insists on sacrificing herself and confronting the King in the hopes of stopping the killing. This is why Scheherazade can be seen as a political hero, a liberator in the Muslim world. ... She has a scheme in mind that will prove to be successful: to weave spellbinding stories that will captivate the King, leaving him hungry to hear more – and save her life (2001: 46-47).

Scheherazade’s secret lies less in holding the dictator King in thrall with her stories than “her use of imaginal and archetypal tales” (Willis, 2011: 111); in other words, they are less grounded in historical reality but more on the presentation of the power of imagination as they are the combination of the magical, the mystical, and the mythical, with the real and the historical, pointing to her being cognizant of the power behind good *storytelling* as much as a good story. She embodies the first significant active and powerful female character that refutes the widely held misconception of the passivity of Eastern femininity. In the prevailing gendered aspects of claiming ownership over women, she seems to be possessed by the King, her husband, correlating her position as a wife to a degree with that of a slave, yet she challenges the sexual and cultural power relations and sabotages the notion of “double colonization”. The subversion of power relations is further highlighted when Kahf speculates on the metamorphosis of the image of Eastern femininity in *Western Representations of the Muslim Woman*: “they [Muslim heroines] are not merely passively seductive; they are active seducers. Thus, their sexual confidence is often linked to superior scientific, technical, and supernatural knowledge. It is an active sexual quality rather than one which would render them objects of the gaze” (2002: 36).

Drawing from Mine Sevinç’s contention that Scheherazade “intertwines narrative desire with sexual desire” (2020: 3), one may conclude that Scheherazade’s “active sexual quality” is achieved through her intellectual capacity operating on three strategic skills: “vast store of information, psychological nature, and her cold-blooded capacity to control her fear” (Mernissi, 2001: 47-48). Seemingly, the hierarchy is distorted when the

woman eventually takes over absolute power denoting that she performs the role of master by escaping the King's disdain and animosity towards the feminine, viz. the Other, and transforming it into desire and adoration:

By Allah, O Shahrazad, I pardoned thee before the coming of these children, for that I found thee chaste, pure, ingenuous and pious! Allah bless thee and thy father and thy mother and thy root and thy branch! I take the Almighty to witness against me that I exempt thee from aught that can harm thee. ... Since there befel the Kings of the Chosroes more than that which hath befallen me, never, whilst I live, shall I cease to blame myself for the past. As for this Shahrazad, her like is not found in the lands; so praise be to Him who appointed her a means for delivering His creatures from oppression and slaughter! (Burton, 1888: 54-55).

When accurately scrutinized in her political context, the fascination she generates as a role model becomes quite clear and overarching since she gradually changes the King's decision, saving not only herself but all the ladies in the entire country, thus testifying to her place of unique importance.

Weaving her tales in Shahriyar's palace, Scheherazade breaks the cycle of victimization in a patriarchal realm implicating a deviation from a medley of standard prejudices and norms. Bereft of any physical description, she surfaces in many European texts with her intelligence and wit, the essence of her sexual attraction, cracking the perspective of her as a metaphor for Oriental femininity. Even though the tales she narrates are heavily imbued with issues of sex and sexuality, she, knowing that the most powerful weapon to enchant a man is words, exudes charm by intellectual penetration, conveying a political message. In doing so, she asserts a manifesto purporting a philosophical approach to confrontation and rebellion striving for equality or superiority in the face of the opposite sex. This summons a way of teaching, more than that it points to guidance for women to know that "sex without brain, never helps a woman change her situation" unlike "Western artists' fantasies of Scheherazade" (Mernissi, 2001: 51), it can only be achieved by developing their brain, the ultimate purpose of which is to encourage women to break out of the cycle of a violent and oppressive relationship inflicted by the patriarchal system. Mernissi contributes to this observation in *Dreams of Trespass*: "Scheherazade's women... did not write about liberation, they went ahead and lived it, dangerously and sensuously, and they always succeeded in getting themselves out of trouble. They did

not try to convince society to free them; they went ahead and freed themselves” (1995: 133).

From this perspective, it would be convenient to conclude that woman has evolved into a storyteller within a communal atmosphere. These tales, other than the sexual or entertainment motivation, suggest a deeper intellectual motive that corresponds to a central passage to reach out into the world, showing their existence, and gaining their rights by jumping off the walls of the harem and unveiling their mouths. The role models like Scheherazade inspire women to reconstruct themselves and the European image of femininity; otherwise, their identities would be limited to prescribed roles such as mothers and housewives. Her scheme to convey a political message is imbricated with the determination of terminating the unrelenting atrocity that is persuading the King, as Malti-Douglas reflects, to “change the dynamics of the male/female sexual relations, in redefining sexual politics. When she consciously takes on her shoulders the burden of saving womankind from the royal serial murderer, she had taken on a much more arduous task: *educating this ruler* in the ways of a nonproblematic heterosexual relationship” (1997: 52, emphasis added).

Representing a counter-stereotypical image of Oriental women in the Muslim realm, the persona of Scheherazade sheds light on sexual power dynamics and serves as a gateway to a more culturally and historically aware view of the gender question and for the evolution of the image of Oriental women. Suzanne Guach’s insights into works that focus on a Scheherazadean tradition present her:

as a speaking agent whose stories have never ended and whose resolve has only increased in the face of both rising fundamentalisms and proliferating Western media images of Arab and Muslim women as silent, oppressed, exploited, and uneducated victims... her stories bit by bit overcome what were once seemingly insurmountable boundaries (2007: xi-xviii).

This observation serves as an index showing that Scheherazade’s allure should not be ascribed to her body image as a standard Western manifestation of beauty ideals, yet her physical features are not described but should be attested to her mind. This recalls once more Western predilection for dichotomous thinking based on the Orient/Occident and highlights the dualism of mind and body. Orientalism has done much to inspire many authors to translate her stories and draw from her features in creating new

narratives, be it as a powerful female and storyteller or less alluring. Although the image of the protagonist may display slight discrepancies, notwithstanding, the wit and intelligence embodied in a powerful and determined woman have invariably become dominant characteristics in the translations of Galland, Burton, Lane, Payne, and Haddawy which are underpinned by Burton's description of her:

[...] Shahrazad and Duniyazad hight, of whom the elder had perused the books, annals and legends of preceding Kings, and the stories, examples and instances of men and things; indeed, it was said that she had collected a thousand books of histories relating to antique races and departed rulers. She had perused the works of the poets and knew them by heart; she had studied philosophy and the sciences, and she was pleasant and polite, wise and witty, well read and well bred (2002: 19).

Her image corresponds to strong and independent femininity taking its root in her gained agency through the power of both being endowed with the role of protagonist and the narrator. Through the tales of this storyteller, it is observed that there is a parallel relationship between the realization of phasic empowerment and jettisoning the negative images of Shahriyar. A close perusal presents the fact that she not only transforms the Sultan but also leads to a huge impact in the alteration of the perception of femininity in a patriarchal realm.

During the period of European colonization of the Orient, the colonial system of governance either terminated many lives or severely traumatized the colonized, particularly damaging women. It has been recorded that the colonized men exposed to colonial violence, be it physical or verbal, demonstrated a high likelihood of using violence against their family members or partners, thus allying indirectly with the colonizer in stripping of women's sense of self and agency. Drawing from Said's revelations concerning the way how the West constructed its identity by establishing upon the Other/East, it is appropriate to utilize this dichotomy for Oriental men's identity or power agency which is based on Oriental women's control and oppression. This recalls Frantz Fanon's deconstruction of colonial oppression suggesting that the colonized being oppressed by the West ends up suffering from irrevocable psychological damage which results in an extreme inferiority complex and unceasing but futile struggle to question and escape from his/her black body: "O my body, make of me always a man who questions!" (Bhabha, 1952: vii). As Bhabha professed in Fanon's ca-

nonical work *Black Skin, White Masks* (1952), “The Negro enslaved by his inferiority, the white man enslaved by his superiority alike behave in accordance with a neurotic orientation” (1952: xiv). The violated individuality brings about confused thoughts but more ruefully physical and sexual violence towards women of his own race. This analysis of the detrimental effects of colonization can plausibly be typified by Toni Morrison’s character Cholly Breedlove in *The Bluest Eye* (1970), one of the ground-breaking postcolonial novels. Humiliated by white men during his first sexual intercourse when 14-year-old, Cholly rapes his own daughter Pecola when he is drunk, ultimately ruining his own daughter’s life forever. Returning to *The Arabian Nights*, Oriental women’s oppression is undoubtedly illustrated by power-ridden Sultan’s persecution of his new wives by executing them all the next morning out of his revenge.

A closer scrutiny shows that Oriental women’s double colonization is “tripled” since the patriarchal white hegemony depersonalizes her as the colonial subject and as the female, and also the colonized men contribute to her subversion. The ‘triple colonization’ boils down to the fact that men – white or black – have undoubtedly felt obliged to control women, contextually Oriental women, however, this has whimsically occasioned a divergence between reality and imagination.

The fact that men have wanted to control women undeniably has shaped the way they fantasize about women and subsequently represent them in narratives, be it textual or visual, which is well illustrated by French artist Jean Auguste Dominique Ingres’s paintings. He unceasingly rendered passive women placed on sofas exhibiting their nudity. Despite that, such divergence between reality and imagination is in vehement denial of Ingres’s fantasy of passive harem women, representing the Western treatment, in Mernissi’s account:

Ironically, in the Orient – land of harems, polygamy, and veils – Muslim men have always fantasized, in both literature and painting, about self-assertive, strong-minded, uncontrollable, and mobile women. The Arabs fantasized about Scheherazade of *The Thousand Nights and One Night*; the Persians painted adventurous princesses like Shirin, who hunted wild animals across continents on horseback; and the Mughals, or Turco-Mongols, from central Asia, gave the Muslim world wonderful erotic paintings filled with strong, independent-looking women and fragile, insecure-looking men. (2001: 164).

This contrast in views sheds light on some justification in perceiving behind the façade which bears the essential gender: women, who strive for their freedom in all aspects of their lives, are willing to take chances in expressing their inner rebellious thoughts and communicating their message of protest.

Scheherazade's capacity to combine wit and intelligence to enthrall audiences with her captivating tales for hundreds of years makes her such a powerful role model and calls for others to follow her footsteps. One of these followers is Princess Nur-Jahan (1577-1645), a stunning and revolutionary female character in history. The meaning of her name is "Light of the World", who developed a name for herself as markswoman featuring her superior skill in hunting tigers, but the epithet of the most powerful woman in the Mughal empire makes her stand out. A woman with distinguished accomplishments such as eloquence, poetry composition, and martial arts, adorned with a refined cultural taste in art, painting, and architecture, but above all things undisputed political savvy culminated in a compelling female figure who was not only unmistakably in control but also had an army including only women. She was rendered against the grain; in a miniature with her husband Jahangir, Prince Khurram, adding to her unorthodox femininity. As a Muslim queen, expected to be secluded in an ivory tower, notwithstanding, she opposed being left in the dark and suppressed by sitting along with her husband, signifying a woman image who broke the walls of the harem and the veil to inspire other women to join her in asserting a firm presence in a patriarchal society.

What Scheherazade and Nur-Jahan have done for all women is to encourage them to be aware of or cultivate their ingenuity and prowess to demand their rights in the public domain by holding posts in scientific fields:

If women invade public space, male supremacy is seriously jeopardized. And in actually, modern Muslim men have already lost their power base, as their monopoly over public space has been eroded with the massive entrance of women into scientific fields and the professions (Mernissi, 2001: 192).

Women in the East/Orient have always been caught between gender and identity crises intensified by colonial invasions and conflicts, which has led to a general tendency to portray them as inferior and immured by their colonized patriarchal norms and cultures. It was/is beyond possibility for

them to have academic pursuits, refuse to marry, and assert control over their own lives in a patriarchal society. However, Hanan al-Shayk, a Lebanese author, presented a hard-edge picture of female characters, resembling Scheherazade, grappling with a narrow-minded and oppressive society in the Arab world, trying to get rid of the deprivation of self-expression in their communities in *The Story of Zahra* (1980), *Women of Sand and Myrrh* (1989), and *Only in London* (2001). The excerpt below, taken from an interview with Hanan al-Shayk conducted by Christiane Schlote, presents her insights into the portrayal of her female characters:

Would you say that over the course of your career as a writer, you've endowed your female character with increasing power? For example, starting with the relatively powerless Zahra from *The Story of Zahra* to Amira in *Only in London*? And if so, would you attribute this to your last novel being set in London?

I tell you what to start with. I never thought, like the readers thought, that Zahra is hopeless. I mean, according to the West, she was very hopeless, she couldn't do anything. But in her own society, she tried to really say no, like even going to Africa, spiting her father in telling him that, although she was not beautiful, beauty wasn't everything. I mean, if she were hopeless, she wouldn't have had a miscarriage, she would have somebody killing her from the family. So, in a way, I mean, she's tragic. But she also tried her best within her limits. She was, I think, stronger than others within her limits. Of course, you know, nowadays, if in twenty years the position of women hadn't changed, we should really lament our situation and our world [laughs]. So in a way, my characters have more, I wouldn't say integrity, but they're more pushy in a way. Even Lamis [the other of the two main female protagonists in *Only in London*] to just divorce her husband, knowing she has no money and that she will really suffer economically, but she went ahead and did it regardless. (H. al-Shayk, personal communication, September 2003).

This dream of freedom for women, implicated in this excerpt, comes to be through traveling which definitely caters to growth and opportunities by discovering and eventually empowering them. Mernissi's grandmother Yasmina was an uneducated harem woman who claimed that ladies should concentrate on and attempt to comprehend strangers. She advocated for women to travel borders, even if doing so causes them to become anxious

because the greater information about a stranger gives you greater power and knowledge about yourself. The fact that women take big risks means they use their wings or just the opposite; however, if they hesitate to use them, they should be prepared for the pain it inflicts (Mernissi, 2001: 1-4).

Conclusion

The narratives told by Scheherazade originated from a tradition of women's oral storytelling. When men transcribed the stories, gender differences became evident. In certain versions of the tales, Scheherazade's role has been downplayed, reducing them to mere accounts of sexual exploits and adventure. Despite this gender disparity, Scheherazade utilized her intelligence to challenge this gender bias, demonstrating how the power of words can effect change by transforming not only the mindset of a king and husband but also an entire community. Through her actions, she served as a role model, inspiring women to take charge of their own lives and destinies, ultimately altering the perception of women in the Western realm.

Scheherazade reappeared in a plethora of cultures and times in a plenitude of forms and portrayals, both as a protagonist and a storyteller acting as a recorder of the phases of the metamorphoses of her image. The flow of her metamorphoses is against the tides of the misrepresentations and misperceptions of Oriental femininity shown in the Orientalist discourse. Given that Said refers to Marx's words in the epigraph of his *Orientalism*: "They cannot represent themselves, they must be represented", it appears that Scheherazade responded to Spivak's title question "Can Subaltern speak?" by speaking for herself and for all women, not only Oriental but also for non-Oriental women who are spoken for by those in power. If the subaltern can speak, here, then the more acutely relevant question to pose is "Can the subaltern be heard?" This is achieved with Scheherazade's recreated image through the unprejudiced and/or transparent translations of *The Thousand Nights and One Night* by authors who eschew culturally conditioned modes of thinking based on dichotomies.

Orientalism proved to be too strong to resist, that much is clear. Although they have never been referred to as equals, Western and European women's travel writings show affection for and a similar affiliation with Eastern women. In comparison to the West, which still has prejudices about the East and Eastern women, the victims of the 'feminized' East, the women in the East are seen as being less rational, less contemporary, and less civilized. History records numerous revolutionary women depicted in literary

works as being in a perpetual fight to alter the system with a view to (re)possessing their rights. Scheherazade pioneered this movement and followed by Princess Noor-Jahan inspiring all women by demonstrating to them how to break through barriers with her intellectual prowess, strategic acumen, and the power of the written and spoken word.

References

- Bhabha, Homi (1952). "Foreword: Remembering Fanon: Self, Psyche and the Colonial Condition". *Black Skin, White Masks*. London: Pluto Press.
- Burton Richard F. (trans.) (2002). *The Book of the Thousand Nights and a Night*. Oxford.
- Burton, Richard F. (1885). *The Book of the Thousand Nights and a Night, Vol. 1*. USA: The Burton Club.
- Gauch, Suzanne (2007). *Liberating Shahrazad: Feminism, Postcolonialism and Islam*. Minneapolis, MN: The University of Minnesota Press.
- Herath, Thisaranie (2016). "Women and Orientalism: 19th Century Representations of the Harem by European Female Travellers and Ottoman Women". *Constellations*, 7/1(10): 31-40.
- Kahf, Mohja (2002). *Western Representations of the Muslim Woman: From Termagant to Odalisque*. Austin: University of Texas Press.
- Kiernan Victor G. (1972). *The Lords of Human Kind: European Attitudes Towards Outside World in the Imperial Age*. Harmondsworth: Serif.
- Lewis, Reina (1993). "Only Women Should Go to Turkey' Henriette Browne and Women's Orientalism". *Third Text*, 22: 53-64.
- Lewis, Reina (2004). *Rethinking Orientalism: Women, Travel and the Ottoman Harem*. New Brunswick: Rutgers University Press.
- Malti-Douglas, Fedwa (1997). "Introduction". *The Thousand and One Nights in Arabic Literature and Society*. Eds. Richard G. Hovanissian & Georges Sabagh. Cambridge: Cambridge University Press.
- Mamet-Michalkiewicz, Marta (2011). *Between the Orient and the Occident: Transformations of The Thousand and One Nights*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- McClintock, Anne (1994). "The Angel of Progress: Pitfalls of the Term Post-colonialism". *Colonial Discourse/Postcolonial Theory*. Eds. Francis Barker et al. Manchester: Manchester University Press, 253-266.

- McLeod, John (2000). *Beginning Postcolonialism*. Manchester: Manchester University Press.
- Mernissi, Fatema (2001). *Scheherazade Goes West: Different Cultures, Different harems*. New York: Washington Square Press.
- Mernissi, Fatima (1995). *Dreams of Trespass: Tales of a Harem Girlhood*. New York: Perseus Books.
- Said, Edward (1978). *Orientalism*. London: Penguin Books.
- Sevinc, Mine (2020). *Shahrazad's Storytelling as Postcolonial Feminine Writing in the Novels of Hanan al-Shaykh and Elif Shafak*. PhD Thesis. Guildford: University of Surrey.
- URL-1: Schlote, Christiane, "An Interview with Hanan al-Shaykh". www.literarylondon.org/london-journal/september2003/Schlote.html (Accessed on 2/1/2016).
- Weber, Charlotte (2001). "Unveiling Scheherazade: Feminist Orientalism in the International Alliance of Women, 1911-1950". *Feminist Studies*, 27(1): 125-157.
- Willis, Peter (2011). "Scheherazade's Secret: The Power of Stories and the Desire to Learn". *Australian Journal of Adult Learning*, 51: 110-122.

The following statements are made in the framework of "COPE-Code of Conduct and Best Practices Guidelines for Journal Editors":

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

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



FROM ANTI TO PRO: AN IMPERIOUS NON-RESISTANCE TO HETERONORMATIVITY IN *THE WRITER*

Karşıtlıktan Yanlılığa: Yazar Adlı Eserde Heteronormativiteye Mecburi Bir
Teslimiyet

Ayşegül AZAKLI*

ABSTRACT

Heteronormativity, a sub branch of queer theory, has emerged as the legitimisation of heterosexual practices with privilege over sexual fluidity by various institutions. The unequivocal acceptance of heteronormativity embedded in society overshadows less-favoured sexual orientations, hindering these minority groups' representation and reflection in society. Theatre as a form of art production serves as a medium to appreciate the diversity of sexual orientations by performing related plays on stage or, at least, giving voice to the concerns of individuals with so-called abnormal sexual tendencies. Still, heteronormativity subjugates to the end of appealing to the spectator, which is to be criticised by playwrights as in *The Writer*. In this metadrama, the power struggle between the female Writer with homosexual tendencies and the male Director with a conventional mindset induces turbulence and aggravates the communication between the two. Despite the Writer's efforts to denaturalise heterosexuality through staging a homosexual scene in a mystic sphere, her attempt faces difficulties from the Director, and she finds her scene on stage in an implicitly heteronormative form. Hence, the imposition of gender binaries on the Writer's lesbian couple displays how heteronormativity is embedded in the ending of both Hickson and the Writer's plays and how it predominates the Writer's deep convictions who has been opposing the heteronormative formations.

Keywords: heteronormativity, queer, patriarchy, *The Writer*, Ella Hickson.

Öz

Kuir teorinin bir alt dalı olan heteronormativite, heteroseksüel eylemlerin zamanla yerleşik hale gelen çeşitli davranış kalıpları tarafından cinsel akışkanlıktan üstün tutularak meşrulaştırılması olarak ortaya çıkmıştır. Topluma yerleşmiş olan heteronormativitenin toplum tarafından benimsenmesi, daha az ayrıcalık tanınan cinsel yönelimleri gölgede bırakarak, bu azınlık grupların toplumdaki temsilini ve yansıma-

* Res. Asst., Agri Ibrahim Cecen University, Faculty of Science & Letters, Department of English Language and Literature, Agri/Türkiye. E-mail: ayazakli@agri.edu.tr ORCID: 0000-0002-6820-2384.

sını engellemektedir. Bir sanat türü olarak tiyatro, sahnede bu tarzda oyunlar sergileyerek veya en azından sözde anormal cinsel eğilimleri olan bireylerin endişelerini dile getirerek cinsel yönelimlerin çeşitliliğini ortaya koyma aracı olarak hizmet eder. Yine de heteronormativite, *The Writer*'da olduğu gibi, oyun yazarlarının bir oyunun seyirciye hitap etme gerekliliğini eleştirmesine rağmen üstün gelmektedir. Bu meta dramada eşcinsel eğilimli kadın Yazar ile geleneksel zihniyete sahip erkek Yönetmen arasındaki güç mücadelesi türbülansa neden olur ve aralarındaki iletişimin frekansını şiddetlendirir. Yazar'ın eşcinsel bir sahneyi mistik bir ortamda sahneleyerek heteroseksüelliği doğallıktan çıkarma çabalarına rağmen girişimi Yönetmen tarafından zorluklarla karşılaşır ve örtük olarak heteronormatif bir biçimde sahne bulur. Dolayısıyla, Yazar'ın lezbiyen çiftine cinsiyet ikiliklerinin dayatılması, heteronormativitenin hem Hickson'ın hem de *Writer*'ın oyunlarının sonunda da görüldüğü gibi oyunun tamamına nasıl yerleşmiş olduğunu ve heteronormatif oluşumlara karşı çıkan Yazar'ın derin inançlarında nasıl hakimiyet kurduğunu gözler önüne serer.

Anahtar Sözcükler: heteronormativite, kuir, ataerkillik, *Yazar*, Ella Hickson.

Introduction

Does it scare you that the future might speak a language that you can't understand? (Hickson, 2018: 70).

Heteronormativity, which emerged out of queer theory, is a relatively recent theory despite the controversies it has received since 1991, the year the term was introduced in. It is intimidating for the heterosexual mentality which does not accept a future whose boundaries are not predetermined by heteropatriarchy, and this is the very core of what the epigraph above implies. As a subbranch of the harshly criticized queer theory, heteronormativity bears a resemblance to its doctrines. The word “queer” is dichotomic by nature primarily due to the unacceptance of homosexuals and thus their being addressed as “queer” with negative connotations. However, with the institutionalisation of queer studies, “queer” has gone into a change in meaning, referring to all sexual orientations outside heterosexuality. In *Tendencies*, Sedgwick touches upon the necessity of not rejecting the initial meanings of queer for it could negatively affect the development of the theory: “[G]iven the historical and contemporary force of the prohibitions against every same-sex sexual expression, for anyone to disavow those meanings, or to displace them from the term’s definitional center, would be to dematerialize any possibility of queerness itself.” (Sedgwick, 1993: 8).

Queer theory has overcome gay and lesbian studies with a broader field consisting of a multitude of sexual orientations beyond the two. The origin

of the theory is attributed to Eve Kosofsky Sedgwick's *Epistemology of the Closet* and Judith Butler's *Gender Trouble*. The cornerstones of heteronormativity are existent in the just mentioned theorists' works as well as those of Adrienne Rich, Monique Wittig, and Michel Foucault. However, Michael Warner is highly inspirational in the emergence of the term heteronormativity with his *Fear of a Queer Planet*, which is one of the most influential books that have been written for scrutinizing heteronormativity. Edited by Warner, the book with several articles by a variety of authors supports the necessity of queerness beyond homosexuals' acceptance in heterosexual society. It stems mainly from the fact that heteronormativity functions as a tool to divide individuals into "acceptable and unacceptable" outlawing - since the lawmaker is patriarchal- and rejecting actions and behaviours based on gender (Habarth, 2008: 2). Heteronormativity by definition is divisive with the superiority of heterosexuality. In order to enable non-heteronormativity to have a voice, "actively imagining a necessarily and desirably queer world" is a necessity (Warner, 1991: xvi).

Heteronormativity has seemed to prevail in society partly due to capitalist reasons. To provide the bourgeoisie with a labour force is to maintain production, which is only possible through "the so-called biological nuclear family." (Mitchell, 1974: 379). Since the heteronormative family formations yield "the means of reproduction without which society wouldn't exist", heteronormativity lies at the heart of capitalism (Warner, 1991: xxi). Thus, if heteronormativity holds the economic power, it inevitably indicates that heterosexuality is the privileged sexual orientation among dominant social classes, and it results both from and in the formation of heterosexual cultures' prevalence as the so-called normal, set and standard societies. As Mitchell elucidates, a heteronormative family formation is what capitalism calls for:

With compulsory education, prohibition of child labour and restriction of female labour, with the increased national wealth from imperialism, the working class was gradually able to follow the middle-class example of cultivating the biological family as, paradoxically, indeed almost impossibly, the main social unit. The biological family thus becomes a major cultural event under capitalism and asserts itself in the absence of prominent kinship structures (Mitchell, 1974: 379-380).

In order to rethink the established ideas by the heterosexual norms and their practitioners, heteronormativity based on patriarchy is suggested to

be deconstructed. Deconstruction of heteronormativity infers experiencing one's gender without any external oppression as well as having the freedom of adhering to non-normative expressions of gender and sexuality. As a subcategory of queer and the opposition to established ideas concerning gender, homosexuality requires homosexuals to be exposed to social exclusion, if not all, in many areas of life. It has its traces in the play *The Writer*, too. Trapped in a heteronormative life with rules imposed on them, the female protagonists in the play and the play within the play feel isolated in the realm of both the real and the fictional worlds. As a lesbian oppressed by her boyfriend and her male employer, Hickson's protagonist and her protagonist's protagonist find themselves in the middle of an endless power struggle with the male Directors. Despite the Writer's initial decisiveness about making her voice heard about the issues of marginalisation of homosexuals and inequality of women, especially the ones homosexual women are exposed to, her efforts fail. Eventually, heteronormative formations in the Writer's play prevail.

This article is thus intended to demonstrate the heteronormative formations in Ella Hickson's metadrama *The Writer* despite the protagonist's preliminary efforts to not give in to heteronormativity and heteropatriarchy. The Writer in the play initially aims to bring into light the privilege given to the straight male Director due to his assigned gender and his being opinionative about cisgender, hence staging an act plotting a power struggle between a female writer and a male director. Moreover, the Writer's creativity when she intends to include solely homosexuality in her play is cramped since the Director asks her to write the following act in a more "masculine" way. Having have to relinquish the original form of the play, the Writer gives in to heteronormativity, rewriting her play for appealing to the audience mentioned by the Director. If not solely due to economic reasons, which are in the hands of men serving heterosexual social practices, she is trapped in compulsory heterosexuality. Having no political existence as a lesbian, she resorts to the shores of patriarchal heterosexuality. This article thus will put forth the heteronormative formations in the metadrama and manifest the anticipated future which the Director is uneasy about.

Gender Hierarchy, Compulsory Heterosexuality, and Heteronormative Family Formations

The institution of a compulsory and naturalized heterosexuality requires and regulates gender as a binary relation in which the masculine term is differentiated from a feminine term, and this

differentiation is accomplished through the practices of heterosexual desire (Butler, 1999: 30).

Gender hierarchy is an essential constituent of heteronormativity. The hierarchy between the male sex and the female sex may indicate that gender is a cultural designation, a designation set by the heterosexual culture for the continuation of the heteropatriarchal system. In *The Writer*, the gender hierarchy and the power struggle it brings along are existent throughout the play. They are revealed not only in Hickson's play but in the Writer's play, as well. The Director's active intervention in the Writer's writing process of her play may indicate that he is the dominating one in the relationship between the two. During the power struggle in the Writer's play between the Writer and the director, the addition of the rape scene for dramatic intensity by the male Director takes the idea of gender hierarchy even further since the rape victim is traumatized by the rape, and the alleged rapists are inextricably men. The protagonist in the Writer's play gets into conflict with the Director, drawing attention to the sexual oppression she endured due to her role as a female student inferior to a male professor.

"I wanted to believe that I was a good writer.
You were good, that's why I offered you a job.
You also tried to kiss me.
They're separate things" (28).

An eighteen-year-old student's admiration for a middle-aged professor is not something unexcepted, especially if she is an ardent writer-to-be. However, the Director's, just because he thinks it to be his right to do so, attempt at kissing that girl in a pub is justified by his calling the two things "separate". Without a single attempt at trying to perceive her sexual orientation and/or tendency, he, with a heteropatriarchal mindset, dares to get intimate with her. Such a manner is in accordance with what Wittig interprets as the concept of the unconscious, the one and only unconscious that is the irresistibly heterosexual mindset (1992: 31). Accordingly, in the case of the Director as a devotee of heteronormativity, he leaves no room even for the likelihood of a woman's sexual attraction to another woman or the possibility of their bisexual identity.

The two directors are not the only ones oppressing the queer protagonists in the play. The bisexual Writer's Boyfriend forces her to change the message she has wanted to convey and turn the play into a movie script for getting on with their life in prosperity. Namely, for better economic condi-

tions and fame, he demands her to sell what she stands for. There is not so much implication or clue about why the Writer is in a relationship with the Boyfriend. One can assume that it stems from the social assertiveness about cisgender, that is, the correspondence between one's gender identity with the assigned sex at birth. For that reason, the Writer is likely to be in a straight relationship, belying her bisexual orientation. Born into a heteronormative world, most young individuals and young adults tend to adhere to what heterosexuality necessitates in the years ahead, adding new social experiences to the built ones (McDonald et al., 2011). As a young woman, the Writer expects a heterosexual future as it is reinforced. However, the Writer herself utters that she does not enjoy sex with him. Her answer to the Boyfriend's question about what emotional state she is in when she is reluctant to sleep with him is as follows: "Going to the gym, I'm always glad I've gone afterwards. Once it's done." (51).

Her utterances above demonstrate a denial of her current relationship and heterosexuality because she is imposed on dwelling like a heterosexual woman in a straight relationship. Nevertheless, she does not take pleasure in their most intimate moments. She feels relatively fulfilled once it ends, finding herself with the feeling of relaxation after the ejaculation, or the imposed idea on her that "heterosexual romance...is the great female adventure, duty, and fulfillment." (Rich, 1980: 654). Furthermore, the Writer's interest in poetry and the magic of the words are seen as feminine by the Boyfriend. When he recalls the phone call that she had had with a person who read poetry to the Writer and made her less lonely after years, he does not show empathy towards her. On the contrary, he calls it "escapism" from reality (48). Though he has no single clue about the speaker's gender, not even the assigned one, he calls the person a "he", as in the heteropatriarchal way of thinking. What if it was a "she"? The Boyfriend is so far from this idea that when he considers the likelihood of the Writer's having sex with someone else, he eschews minor sexualities and focuses on men as he believes her to have sexual intercourse with the male Director only. Men often tend to be appalled because of the potential of lacking access to women, and thus they disavow the possibility of a woman's intimacy with another woman (Rich, 1980: 649). So does the Boyfriend.

Traditional family formation is desirable to homosexual partners although it remains unattainable to many. In Act V, the Writer and the Girlfriend's emulation of a heteronormative family is obvious through the mention of the urge to have kids (80), having sexual penetration (84), and

making tea for the male partner (86). As in a 2019 study (Pollitt et al.), normative gender expression is opted for by a significant amount of sexual minority young adults. However, they also perceive impediments to family formation established by the grand institutions. Traditional men, the Director and the Boyfriend in the play, have an attitudinal nexus, and that is heteronormativity. Gender and heteronormativity are inextricably linked in conventional society since the standard types of gender are determined as male and female by heteronormativity. What could break this chain is the dismissal of firmly established institutions and the dismantling of oppressive social hierarchies focused on patriarchal power and its rigid gender roles. Nonetheless, people who violate any norms of such institutions are stigmatized and marginalized. So is the Writer. She tends to reject the conventional roles intertwined with heteronormativity, and she disavows particularly marriage because it does not appeal to same-sex couples.

The Writer never openly puts into words that she is a lesbian or has homosexual tendencies. Societal expectations around her determine her gender expression in public. To demonstrate, she is asked by the Director if she has a boyfriend (23) and if she has a sexual attraction to older men (25). Such questions, knowingly or unknowingly, might cause her to adopt a heterosexual lifestyle as she is already in a forced hetero relationship with a male partner. Still, in Act III, she challenges the Director's requests from her concerning playwriting. The Writer and the girlfriend Semele realize their sexual activities in a misty forest among a tribe, that is, in an unrealistic setting exact opposite of the Director's wish. In such a mythic scene, "a hermaphroditism of the soul", that is, their homosexuality comes out and actualises itself (Foucault, 1978: 43). No protagonist in the play has both the male and female reproductive function as a hermaphrodite. What is alluded to here is that the Writer's lesbian versions as a submissive one with Semele in Act III and the dominant one with the Girlfriend in the last act function as a reverse of two things rolled into one just like the nature of a hermaphrodite.

The Writer is initially decisive about her own message to be heard. Therefore, she casts about a sphere untouched by heteronormativity. She is not uneasy about the first bit of her play where her fictional Writer gets into a power play with her fictional Director because she thwarts the heterosexual formations via an assertive female character. Nonetheless, such a scene does not appeal to and is far from pleasing the overwhelmingly male spectator as the Director claims. It is the sense of fighting against men,

which justifies the theory that patriarchy prevails in the end. Namely, one does not get into a struggle with a thing they do not believe to be more powerful than themselves. Such an argument by the Director demonstrates the oppression by heterosexuality as heterosexuals prevent sexual minority people from “speaking unless [they] speak in their [heteronormative] terms.” (Wittig, 1992: 25). Hence the Director’s insistence on the power struggle in the first act of the Writer’s play.

WRITER. Two people, you and me, standing on stage intellectual back-and-forth is dialectic, one oppressing the other, it’s wordy it’s Stoppard, it’s Pinter, it’s power struggle, it’s patriarchy – that’s what it is, it’s how it’s learnt and how it’s meant to be, it’s elitist. It’s of an entirely different politic to what I’m trying to /
DIRECTOR. / It’s good drama. It’s what works – It’s the definition of good drama. (67).

Heteronormative family formations in the play are existent in the domestic acts where the setting is indoors, particularly an apartment block or a house. The romanticization of the home, a term which I borrow from Adrienne Rich, is at the forefront in such settings. The Boyfriend’s insincere efforts to make the Writer happy seem redundantly absurd since it is forced heteronormativity. Moreover, because the Writer’s experimental act with a tribal woman lacks a domestic environment, the Director is not moved “[b]y the running around in the forest” (67) and thus harshly opposes that part of the play. It justifies that, in a heteronormative mentality, the fluidity of human sexuality is beyond the realms of possibility.

One would be wrong to assume homosexuality to be all about sex. “[R]egulation of marriage and family life, divisions of waged and domestic labour, patterns of economic support and dependency” are equally significant (Jackson, 1999: 26). As for what queer people demand in life, it is not mere sex and sexuality that they pursue and fight for. Besides, and above all, they aspire to be active and seen in any area of social life. However, penetration is linked to oppression in heterosexuality, and only through a heterosexual understanding, intimacy is solely linked to sex (Haywood et al., 2018: 108-109). Consequently, the practice of sexual intercourse via a dildo in Act V manifests the adoption of a heterosexual formation. The need for or keenness on an artificial penis is symbolic of the power between the binary oppositions the feminine and the masculine. Consequently, the problem of sexual identity that has reached today is historically construct-

ed, depending on the characteristics and the norms of the given era (Griggers, 1994: 179).

The Director's comment on the Writer's experimental writing in Act III is highly opinionative. Alleging that traditional styles scare her, he likens her breaking of traditional forms to "sleeping with girls" as "a hobby" and "a holiday", all serving as a whim (71). With a conventional mindset, the Director disregards the contentment the Writer has about the queerness in the act. She seems to be satisfied with the disclosure of her and her protagonist's sexual identity only in Act III. In the previous act, however, her mental sphere seems ambiguous when the Boyfriend plays with her mind, trying to make her believe that they have a baby (55). The cry of the baby, which the protagonist hears a few times, functions as a way of reminding her that she is supposed to experience maternity. The Boyfriend's such oppression is juxtaposed with the Director's oppression of the Writer, and they both play the expert whose advice reflects "...male needs, male fantasies about women, and male interest in controlling women." (Rich, 1980: 634). In this case, it is the queer Writer's abiding by the rules which are made by the patriarchal Director. Subordination of queerness, thus, is carried out through rewarding the ones from the minor sexualities, and for the Writer's part, it is a financial reward within a capitalist world.

Heteronormativity and Capitalism

Either through legal or cultural impediments, women have always been economically inferior to men. It cannot be told for queer people with the extent to this certainty because they have had to keep their identity hidden in the workplace. That is the case in this play, as well. The Writer tends to avoid admitting her sexual orientation. She never says it aloud, yet it reveals itself through her creativity in writing, which is her occupation. Still, as long as she submits to her male employer and his wishes who could be the patriarchal "expert" that is tackled above, she is rewarded in the workplace by getting paid.

The Director's subtle controlling behavior of her writings pursues the policy of economics and thus capitalism. One of the main reasons for that is put into words by the Director: "[The drama] has to sell tickets" (69). As Monique Wittig asserts, the differences between the categories "masculine and feminine" and/or "male and female" uphold a heterosexual system through ideology, politics, and economy in the hands of men which a lesbian would refuse voluntary participation in (1992: 2 & 13). In the Writer's

case, the gender hierarchy reveals itself mostly economically since there is a persistent pressure on her as a female employee by a male employer to bear on: “Do you know how many versions of you I get at my office door every day?” (69).

The Writer’s creativity is precluded due to upholding hierarchal, capitalist relations. As a woman supporting queer people, and a potential lesbian herself, she acts upon the expectations of a female writer in the heterosexual matrix. She writes a play to the end of conveying a message, her message, their message. However, capitalism in a heteropatriarchal world prevents her from doing that. When she suggests to “[d]ismantle capitalism and overturn the patriarchy”, she is accused of being overambitious and is answered by a peal of laughter (23). Economically disadvantaged women endure sexual violence and yet remain silent in order to be employed by cisgender people like the Director (Rich, 1980: 642). Surrender to their rules seems to be the only way to appeal to the audience and their expectations. The economy as a product of cultural forces necessitates a heterosexual world ignoring sexual and gender minorities, and that is the policy of heteronormative social construction of homosexuality and heterosexuality. This policy is challenged mainly by the marginalised groups of people’s endeavour to “undo the profound heterosexism in culture.” (Pierceson, 2016: 9).

The Writer’s decisiveness about not modifying the play to the Director’s will gradually declines. The final act is completely independent from the earlier act in which she discovers her experimental writing and her protagonist’s sexual identity as the embodiment of her own sexual tendency. The Girlfriend in the last act is quite different than the utopian Semele as the girlfriend in Act III. The Girlfriend in the final act takes on an artificial wife-like attitude right after the usage of the dildo by the Writer (86). Her carrying a dildo in her bag all the time symbolises her adopting both a heteronormative and a heteropatriarchal stance in queer relationships. As Griggers elucidates, “the appropriated phallus”, dildo, functions as “a material signifier of the imaginary ground for a historically manifest phallic regime of power.” (1994: 181).

According to Field, lesbians and gays show resistance to the capitalist system, and they will not be modified in accordance with the requirements of the system. The only way to these sexual minority groups’ liberation is the dismissal of the capitalist system which benefits from discrimination and homophobia (2016: 251). In the play, too, it is capitalism and heteropa-

triarchy with blind confidence in the authenticity of cisgender that govern the lives of the characters. For this very reason, women's relations with each other are crucial as a contributor to the system of the capitalist economy. Without the heterosexual family formations and compulsory heterosexuality, the reproduction force that capitalism relies on is shackled for labour force could be thwarted with a low birth rate by women resisting imperious maternity. Namely, homosexual women help to perpetuate the system, and since they may pose a threat to the integrity of capitalism, they are taken more note of in order to be kept under control. It is global capitalism that circulates among individuals, and since global capitalism is both a product and a counterpart of global patriarchy, female-female relations as social minority groups are an integral part of the circulation (Binhammer, 2006: 239). Therefore, the Writer is constantly under the orders of the Director who is the embodiment of capitalism. Women including the Writer are not permitted to express their sexuality and sexual orientation openly in workplaces. They cannot integrate queer or queerness in their creativity either since it could thwart their primary roles as "carers, providers, and workers". Because the institution of the heteronormative family is the centre of upholding the capitalist circulation, laws that are for families change perpetually. "Machismo" and "femininity" as components of capitalist sexuality lead to the intertwining of desire and property, contributing to the development and prevalence of capitalist sexuality (Field, 2016: 72, 78, 229). For this very reason, when the Director puts emphasis on the power struggle between a male and a female, or a relationship between two women one of whom has masculine attributes, he aims a play which will sell.

Conclusion

Heteronormativity might not reveal itself overtly in the ordinary course of events since it is accepted as the "normal" by many people who have no experience of an exact opposite system. However, going deeper into the social areas of life, it is salient that heteronormativity is what has shaped life via assigned gender and roles in relation to it. Since theatre enables playwrights to shed light on the matters of gender hierarchy, compulsory heterosexuality, heteronormative family formations, and capitalism as constituents of a heteropatriarchal social life, plays, among which *The Writer* is, render possible such elements to rise to the surface and be open to scrutiny. Ella Hickson's *The Writer* is particularly significant for its conscious handling of a play in the play, both enriched in the way to manifest

heteropatriarchy and heteronormativity. The Writer's initial mindset about questioning the privilege of heteronormativity over queer gradually declines, and thus she yields a play accordingly. As an economically dependent woman, she feels compelled to abide by the rules of patriarchy, and in her case, the Director is the patriarchal figure to follow. Upon the demand of the Director, she functions as a tool by penning a play which serves the elements of heteronormativity with gender hierarchy. The Director's old-fashioned views of homosexuality are notable throughout the play. Identified as cisgender and aware of the privilege of heterosexuality, he uses this rigid social hierarchy to control sexual minorities, who, in the Writer's case is, a bisexual woman from the working class. In return, these minorities perpetuate the circulation of capitalism and feel obliged to serve the vicious circle of patriarchal capitalism which does not welcome queer on any account. The Writer's suggestion to alter the new world order, that is "[d]ismantle capitalism and overturn the patriarchy" (23), is disavowed by the Director for being optimistically utopian which would create a latent dystopian world for him, a world ruled by a queer majority, whose language he would not understand (70). Consequently, despite all the determined efforts by the Writers, heteronormativity predominates in the same manner as in the corporal, tangible world.

References

- Binhammer, Katherine (2006). "Female Homosociality and the Exchange of Men: Mary Robinson's Walsingham". *Women's Studies*, 35(3):221-240.
- Butler, Judith (1999). *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. London: Routledge.
- Field, Nicola (2016). *Over the Rainbow: Money, Class & Homophobia*. Manchester: Dog Horn Publishing.
- Foucault, Michel (1978). *The History of Sexuality*. Trans. Robert Hurley. New York: Pantheon Books.
- Griggers, Cathy (1994). "Lesbian Bodies in the Age of (Post) Mechanical Reproduction". *Fear of a Queer Planet: Queer Politics and Social Theory*, Ed. Michael Warner. Minneapolis: University of Minnesota Press, 178-193.

- Habarth, Janice Mary (2008). *Thinking "Straight": Heteronormativity and Associated Outcomes across Sexual Orientation*. Michigan: The University of Michigan, Ann Arbor, MI.
- Haywood, Chris, et al. (2018). *The Conundrum of Masculinity: Hegemony, Homosociality, Homophobia and Heteronormativity*. New York: Routledge.
- Hickson, Ella (2018). *The Writer*. London: Nick Hern Books.
- Jackson, Stevi (1999). *Heterosexuality in Question*. London: SAGE Publications.
- McDonald, Paula, et al. (2011). "Young People's Aspirations for Education, Work, Family and Leisure". *Work, Employment and Society*, 25(1): 68-84.
- Mitchell, Juliet (1974) *Psychoanalysis and Feminism*. New York: Pantheon Books.
- Pierceson, Jason (2016). *Sexual Minorities and Politics*. Maryland: Rowman & Littlefield.
- Pollitt, Amanda M. et al. (2021). "Heteronormativity in the Lives of Lesbian, Gay, Bisexual, and Queer Young People". *Journal of Homosexuality*, 68(3): 522-544.
- Rich, Adrienne (1980). "Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence". *Women: Sex and Sexuality*, 5(4), 631-660.
- Sedgwick, Eve Kosofsky (1993). *Tendencies*. Durham: Duke UP.
- Warner, Michael (1991). "Introduction: Fear of a Queer Planet". *Social Text*, 29: 3-17.
- Wittig, Monique (1992). *The Straight Mind and Other Essays*. Boston: Beacon Press.

The following statements are made in the framework of "COPE-Code of Conduct and Best Practices Guidelines for Journal Editors":

Author's Note: This article is an expanded version of the oral presentation titled "An Inextricable Gender Struggle: Heteronormativity in The Writer" at the symposium titled "Doğuş University 1st International Conference on English Language and Literature".

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

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



H.G. WELLS'İN KÖRLER ÜLKESİ ÖYKÜSÜNDE ALGISAL KÖRLÜK

Perceptual Blindness in H. G. Wells' The Country of the Blind

Yağmur KIZILAY*

ÖZ

H. G. Wells'in 1904 tarihli *Körler Ülkesi* adlı öyküsü, nesillerdir kör olarak yaşamlarını sürdüren bir toplum aracılığıyla körlüğün yaşam pratiklerini, algılayışı ve düşünce biçimini belirlediği alternatif bir yaşam biçimi sunar. Körler Ülkesi'ne yolu düşen farklı bir kültürden gelen dağcı Nunez'in "Körler Ülkesinde Tek Gözlü Kral" olur beklentisinin karşılanmadığı bu anlatıda hem Körler Ülkesi insanların hem de görebildiği için körler karşısında üstünlük iddiasında bulunan yabancı Nunez'in birbirlerini kendi kültürel ve sosyal yargıları ve algısal kısıtlılıklarından ötürü anlayamadıkları ve bir arada var olamadıkları görülür. Dolayısıyla, bu öyküyü fiziksel bir körlüğün ötesine geçerek insanların kendi bilgi ve deneyimlerinin ötesindeki varoluş ve yaşayış biçimlerini kavrama zorluklarını ele alan algısal bir körlük metaforu olarak ele almak mümkündür. Bu çalışma, felsefe tarihinde "Molyneux problemi" ve "mağara alegorisi" olarak bilinen kavramlar aracılığıyla, *Körler Ülkesi* öyküsündeki algısal körlük kavramını irdelemekte ve bu eserde ele alınan temel meselenin fiziksel körlük değil, dünyanın belirli norm ve kabullerin sınırlılığında algılanmasına sebep olan zihinsel körlük olduğuna dikkat çekmektedir. Bu çalışma, körlük meselesini felsefi bir düzleme taşıyarak dünyayı belirli düşünce sistemi ve kültürel öğretilerin sınırlılığında algılamamanın ortaya çıkarabileceği yıkıcı sonuçlar konusunda farkındalık yaratmayı amaçlamaktadır.

Anahtar Sözcükler: H. G. Wells, Körler Ülkesi, algısal körlük, mağara alegorisi, Molyneux problemi.

ABSTRACT

H. G. Wells' 1904 *The Country of the Blind* presents an alternative way of life in which blindness determines life practices, perception, way of thinking through a society that has been blind for generations. In this narrative, the mountaineer Nunez who finds himself in the Country of the Blind as an outsider fails to meet his expectation that "in the Country of the Blind, the One-eyed is King". Accordingly, neither the people of the Country of the Blind nor Nunez, who claims superiority over the blind as he is able to see, can understand each other or coexist due to their own cultural

* Öğr. Gör. Dr., Ankara Üniversitesi, Yabancı Diller Yüksekokulu, Ankara/Türkiye. E-posta: ykizilay@gmail.com. ORCID: 0000-0002-3880-3744.

and social judgements and limitations. Thus, it is possible to analyse this story as a metaphor of perceptual blindness that goes beyond physical blindness and tackles the challenges of people in perceiving alternative ways of existing and living beyond their own knowledge and experience. This study examines the concept of perceptual blindness in *The Country of the Blind* through the concepts known as “Molyneux problem” and “the allegory of the cave” in the history of philosophy and underlines that the central issue discussed in this story is not physical blindness but mental blindness, causing the world to be perceived within the limitations of certain norms and acceptances. By exploring the concept of blindness from a philosophical perspective, this study aims to increase the understanding of the potential destructive outcomes that may arise when individuals perceive the world through the constraints of certain thought systems and cultural teachings.

Keywords: H. G. Wells, *The Country of the Blind*, perceptual blindness, the allegory of the cave, Molyneux’s problem.

Giriş

Körler Ülkesi bilim kurgu edebiyatının en önemli temsilcilerinden biri olan İngiliz yazar Herbert George Wells’in 1904 tarihinde yayımlanan kısa öyküsüdür. Körlüğün görme karşısında üstün konuma yerleştiği alışılmışın dışında bir toplum tasviri sunmasıyla ve yazarın bu öykü için tasarladığı alternatif sonlarıyla, *Körler Ülkesi* edebiyat tarihi içindeki ilgi çekici yerini korumaktadır. Körlüğün hegemonik bir konuma yerleştiği alternatif bir gerçeklik yaratan *Körler Ülkesi*, insanların algıladıkları gerçekliğin içinde buldukları koşullar ve tecrübe ettikleri yaşantılarla şekillenebileceğini gösteren ve ‘gerçeklik’ olarak kabul ettiğimiz şeyleri yeniden gözden geçirmemizi sağlayan bir anlatı olarak karşımıza çıkmaktadır. Wells’in kısa öyküsü, yaşam pratiklerinin, düşünce biçiminin ve algılayışın körlük üzerinden şekillendiği bir toplumu merkeze alır. Tüm bireyler tarafından ortak olarak tecrübe edilen körlüğün toplumsal yaşama içkin hale gelerek onların gerçekliğini belirlediği görülür. Dolayısıyla, bilim kurgu türünün atalarından Wells’in bu öyküyle türün en temel özelliği olan farklı gerçeklik temsilleri aracılığıyla okuyucuyu var olan gerçekliği sorgulamaya teşvik ettiği söylenebilir.

Bu eserin günümüzde hâlâ geçerli ve dikkat çekici olmasının en temel sebeplerinden birinin, körlük ve görme karşıtlığı üzerinden bilgi, aydınlanma ve algısal körlük gibi kavramlarla ilgili değerli kavrayışlara ulaşmamızı sağlaması olduğu söylenebilir. Bu çalışma, *Körler Ülkesi* öyküsünde tasvir edilen körlüğü fiziksel bir engellilik olarak görmenin ötesine geçerek kişisel ve toplumsal kabuller, önyargılar ve kısıtlamalarla ortaya çıkan algısal körlüğün

fark edilmesini amaçlayan alternatif bir okuma sunmaktadır. Bu amaçla, öyküdeki algısal/zihinsel körlük meselesi felsefe tarihinde “Molyneux problemi” ve “mağara alegorisi” olarak bilinen kavramlar aracılığıyla irdelenecektir.

Ekvator’daki Ant Dağları’nın eteklerinde yer alan ve kurgusal bir yer olarak tasvir edilen Körler Ülkesi, yüzyıllar önce bir yanardağ patlaması sonucu dış dünyadan coğrafi olarak kopmuş olup tüm dünyadan izole bir şekilde konumlanmış durumdadır (Wells, 2015: 7). Ayrıca, bir salgın hastalık sonucunda bu ülkede yaşayan insanların tümü kör olmuş ve bu hastalıktan sonra doğan her bebek de kör olarak dünyaya geldiğinden körlük nesiller boyunca sürmüştür (2015: 8). On dört nesil sonra ise görme yetisi ve kavramı tamamen ortadan kalkmıştır. Görme diye bir duyunun var olduğunu bile unutan Körler Ülkesi insanların oluşturduğu bu toplum, körlüğün tüm yaşamı ve düzeni belirlediği bir topluma dönüşmüştür. Körler Ülkesi ile ilgili bilgilere, bir tırmanış sırasında uğradığı kaza sonucu tesadüfen bu ülkeye yolu düşen dağcı Nunez’in bakış açısından erişilir. Öykü boyunca hem Körler Ülkesi insanların hem de bambaşka bir sosyal yapıdan gelerek Körler Ülkesine yabancı kalan Nunez’in sahip oldukları farklı toplumsal ve kültürel kabullerin onlara dayattıkları algısal kısıtlılıklarla birbirlerini yargıladıkları ve ötekileştirdikleri görülür. Böylelikle, her iki tarafın da algısal olarak “göremediği”, anlayamadığı ve farkına varamadığı durumlar üzerinden görme eksikliği fiziksel bir düzlemden algısal bir düzleme taşınmış olur.

Felsefede Körlük

Körlük, görme duyusunun eksikliği şeklinde fiziksel bir engellilik anlamına gelmektedir. Ancak körlüğü insanoğlunun bilgi ve algılamadaki sınırlılığı anlamında da düşünmek mümkündür. Körlük kavramı, fiziksel bir engelliliğin ötesinde zihinsel/algısal bir “görememe” hali olarak felsefe tarihinde ele alınmış önemli bir konu olarak karşımıza çıkmaktadır. *İnsanın Anlama Yetisi Üzerine Bir Deneme* adlı eserinde John Locke, fiziksel körlük ile metaforik olarak bilgiyi algılayamama durumu olan körlük arasında bir ilişki kurar. Felsefe tarihinde “Molyneux problemi” olarak geçen bir kavramla Locke, insan bilgisinin sınırlılığını körlük üzerinden açıklayan bir örnek kullanır. Locke, “zihnin doğuştan boş bir levha olduğunu ve zihnin tecrübeler aracılığıyla bilgiyle donatıldığı” görüşünü savunur (1836: 51). İnsan zihninin bilgiyi doğuştan sahip olarak değil deneyimlerle elde ettiği görüşünü desteklemek için William Molyneux adlı birinin kendisine mektupla sorduğu bir sorudan bahseder:

Diyelim ki kör olarak doğan ve şimdi yetişkin olmuş bir adama dokunma duyusunu kullanarak aynı metal maddeden yapılmış ve aynı büyüklüğe sahip bir küp ile bir daireyi birbirinden ayırt etmesi öğretildi. Sonradan bu adamın aniden görme duyusuna kavuştuğunu farz edelim. Bu durumda bu adam dokunma duyusunu kullanmadan, sadece görme duyusunu kullanarak bir masanın üzerine yerleştirilmiş aynı küp ve daireyi ayırt edebilir mi sorusunu soran Bay Molyneux bu soruya “hayır” cevabını verir ve devam eder: “Dokunma duyusu aracılığıyla küp ve daireyi deneyimlemiş bu adam, bu şekilleri görme duyusunu kullanarak önceden tecrübe etmediği için gözleriyle bu iki şekli ayırt edemez”. Ben de bu beyefendiye katılıyorum; bu adam ilk görüşte hangi şeklin küp hangi şeklin daire olduğunu bilemez; bu şekilleri yalnızca dokunarak birbirinden ayırt edebilir. Bu durumu, kavramların ve nesnelerin bilgisinin elde edilmesinde deneyimin önemini fark edebilmesi için okuyucuma sunuyorum.¹ (1836: 83).

Locke, önceden kör olan bu adamın görme duyusu aracılığıyla bilgiye erişebilmesi için öncelikle bu duyuyu kullanmaya alışması ve bu duyuyu deneyimleyerek yeni fikirler elde etmesinin gerekli olduğunu altını çizer. Locke’un kişinin zihninin bilginin deneyimiyle aydınlatılmadığı sürece bilgiye erişebilmesinin mümkün olmadığını göstermek amacıyla bu örnekteki körlüğü metaforik bir körlük olarak ele aldığı görülmektedir.

Molyneux problemi, felsefe tarihi içinde Locke’ın yanı sıra farklı filozoflar tarafından da zihinsel körlük kavramı üzerinden insanoğlunun bilgisinin sınırlılığı ekseninde ele alınmıştır. Bu filozoflardan algıyı bilginin kaynağı olarak gören George Berkeley, 1709 tarihli “Yeni Bir Görme Teorisi Üzerine Bir Makale” adlı çalışmasında, Locke’a sorulan Molyneux probleminin algılamayan bir gerçekliğin bilinemeyeceğine işaret ettiğini ifade eder. “Bugüne kadar nesnelere, yalnızca dokunma duyusu algısıyla aşağı ve yukarı, yüksek ve alçak olarak konumlandırılan” doğuştan kör olan birinin “nesnelere görsel olarak algılaması için yeni fikirler oluşturması gerektiğine” dikkat çeker (1871: 79). Berkeley, dokunma ve görme duyularının kişinin nesnelere farklı şekillerde algılamasına sebep olmasından dolayı, hayatı boyunca görme algısına hiç sahip olmamış kör birinin görmeye başlar başlamaz nesnelere ayırt etmesinin mümkün olmadığını ve görme algısının gelişmesi için

¹ Bu çalışmada İngilizce kaynaklardan alınan tüm alıntılar makalenin yazarı tarafından Türkçeye çevrilmiştir.

zamana ihtiyacı olduğunu vurgular. Berkeley insanoğlunun algısının sınırlı olduğunu ve bu sınırlılığı aşabilmesi için yeni fikirlerle zihnini donatmasının gerekli olduğunu belirtir.

Molyneux problemini ele alan bir diğer filozof Denis Diderot, 1749 tarihli *Görenlerin Faydalanması İçin Körler Üzerine Yazılmış Mektuplar* adlı eserinde kör insanların gören insanlardan daha az bilgili olduğunu söylenemeyeceğini; çünkü zihinsel körlüğün duyularla ilgili olmadığını savunur. Diderot, “kör biri için su döken bir adam ile sessizce kanayan bir adam arasında ne fark vardır? [...] Peki karanlık çağlarda kör olan çağdaşlarına, gerçeği açıkladıkları için zulüm gören o zavallıları hatırladın mı?” şeklinde retorik sorular sorar. Böylelikle, körlüğün fiziksel bir eksiklikten ziyade insanoğlunun bilgiye kapalılığı ve cahilliği anlamı taşıyabileceğini vurgular (1916: 81-83). Molyneux problemini de bilginin ancak deneyim ve öğrenme yoluyla elde edilebileceğini örneklemek için kullanır: “Nesnelerin sürekli varlığını, deneyime borçluyuz; dil konuşmayı öğrendiği gibi gözün de görmeyi öğrenmesi gerekebilir” (1916: 123-125). Körlüğün yalnızca kör insanlarda değil, tüm insanlarda bilgisizlik olarak var olabileceğini savunan Diderot, nesnelerin ve gerçeğin bilgisine ulaşmada öğrenmenin ve deneyim elde etmenin gerekliliğine işaret eder. Bilgi ancak öğrenildikten ve deneyimlendikten sonra insanda varlığını sürdürebilir (1916: 123-125).

Molyneux problemine benzer olarak, Platon’un *Devlet*’inin yedinci kitabında yer alan ve felsefe tarihinde “mağara alegorisi” olarak bilinen kavram ışığında da algısal körlüğü ele almak mümkündür. “Mağara alegorisi”, Sokrates ve Glaucon arasında geçen diyalog aracılığıyla sunulur ve asıl gerçekliklerin yer aldığı idealar dünyası ile insanlara gerçeğin sadece yansımaları olarak görünen görüntüler dünyası arasındaki farkı örneklemek için kullanılır. Bu alegoride, doğdukları andan itibaren boyunları ve ayakları zincirlenmiş olarak hareketsiz bir şekilde bir yeraltı mağarasında tutsak olarak yaşayan insanlar, tüm dünyanın ve gerçeğin mağara duvarlarına yansıyan gölgelerden ibaret olduğunu düşünürler. Bir gün bu tutsaklıktan kurtularak mağaranın ötesinde yer alan gerçek dünyayı keşfeden kişi, mağaranın karanlığından dış dünyanın aydınlığına çıktığı için önceleri gözleri aydınlığa alışamaz ve bu dünyanın asıl gerçeklik olduğunu anlaması zaman alır. Ancak sonradan asıl gerçekliğin bu dünya olduğunu ve mağarada gördüklerinin yalnızca gerçeğin yansıması olduğunu farkına varır. Asıl gerçekliği, güneşi ve ışığı keşfeden bu kişi, bir süre sonra tekrar mağaraya dönmek zorunda kalınca, artık gerçeğin ne olduğunu bildiği için mağara yaşantısı ona acı vermeye başlar. Aydınlıktan karanlığa geçtiğinde gözleri bu karanlığa

tam olarak alışamadığı için görmekte sıkıntı yaşar. Sonuç olarak, mağara-dakiler tarafından mağara dışına çıktığı için görme yetisini kaybetmekle suçlanan ve aşağılanan bu kişi hikâyenin sonunda öldürülür (Plato, 2012: VII: 515b-517c). Mağara alegorisi, tecrübe edilen yaşantı ve şartlarla şekillenen insan algısının gerçekliği belirleme gücüne sahip olduğunu gösteren bir örnek olarak değerlendirilebilir. Bu nedente, doğrunun ve gerçeğin bilgisine sahip olmayan mağaradaki tutsakların, bu bilgilere sahip olan kişiyi yanlış ölçütlerle değerlendirip yargıladıkları görülür. Ayrıca, mağara alegorisinin tamamıyla ışık-karanlık metaforu üzerine kurulmuş olması, insan zihninin körlüğünün ancak bilgiye ulaşarak aydınlığa kavuşabileceğini ifade eder. Bir başka deyişle, gerçeğin bilgisine sahip olmak aydınlık ve ışığa kavuşmakla temsil edilirken, mağaranın karanlığında gölgeleri gerçeklik sa-nan kişiler, zihinsel körlüğü simgelemektedir.

Algısal Körlük

Felsefe tarihinde körlüğün metaforik olarak irdelendiği Molyneux problemi ve “mağara alegorisi” kavramlarının körlüğü insanın bilgi ve algı sınırlılığı olarak ele aldığı görülür. Bu iki felsefi kavramın, Wells’in *Körler Ülkesi* öyküsündeki algısal körlüğü açıklamakta önemli bir rol oynadığı görülebilir. Bir yandan, görme yetisinin yüzyıllar önce ortadan kaybolduğu bir coğrafyada yaşayan Körler Ülkesi insanların görme deneyimine sahip olmadıkları için bu duyuya ilgili herhangi bilgiye veya algılamaya sahip olmadığını görürüz. Öte yandan, görebilen bir birey olarak yolu Körler Ülkesi’ne düşen Nunez’in Körler Ülkesi insanlarına görme duyusunun varlığını kabul ettirmesi mümkün olmadığı gibi görebilen tek kişi olarak körler karşısında üstün bir konuma yerleşeceği hayali de gerçekleşmez. Bu bağlamda, felsefede körlüğe atfedilen anlama paralel olarak, Wells’in öyküsünde ele alınan körlüğün de esasen algıdaki körlüğü/zihinsel kapalılığı temsil ettiği söylenebilir.

Dağ tırmanışı sırasında geçirdiği kaza sonrası kendini dar ve kapalı bir vadide bulan ve vadinin ortasındaki köy evlerinin “gri, açık kahve, kurşuni ya da koyu kahve sıvanmış” renkleriyle “intizamdan bir hayli yoksun” olduğunu gören dağcı Nunez, buranın efsanelerde adı geçen “Körler Ülkesi” olduğuna kanaat getirir (Wells, 2015: 20). Daha sonrasında da “sanki gözleri ufalıp da yok olmuş gibi göz kapaklarının kapalı ve içe çökük” olarak tasvir ettiği Körler Ülkesi sakinlerinden birkaçıyla karşılaşır (2015: 22). Bu karşılaşmayla beraber “Körler Ülkesi’nde Tek Gözlü İnsan Kral’dır” atasözü Nunez’in zihninde “tıpkı bir nakarat gibi dolan[ır]” (2015: 22). Nunez kendini körlere şu sözlerle tanıtır: “Dağların ötesinden geliyorum, [...] gören insanların topraklarından. Yüz binlerce insanın yaşadığı ve göz alabildiğine uzanan Bogota

kentinin yakınlarından” (2015: 23). Görme yetisine sahip kişilerin körlerden üstün olduğu kabulünün geçerli olduğu sosyal ve kültürel bir yapıdan gelen biri olarak, kendini Körler Ülkesi insanlarından üstün gören ve onların hükümdarı olacağına inanan Nunez, bu ülkenin kendine has sosyal ve kültürel normları çerçevesinde bu kabulün geçerli olmadığını zamanla öğrenecektir.

Görme deneyimine sahip olmayan Körler Ülkesi toplumunun tüm yaşam pratiklerinin, bakış açılarının ve algılama biçimlerinin de kör olmaları üzerinden şekillendiği görülür. Gündüz sıcağında dinlenip gece serinliğinde çalışacak şekilde ayarladıkları günlük yaşam rutinleri, önlerine herhangi bir engel çıkmayacak biçimde düzenledikleri yolları, tarım yaparken kendilerinden emin şekilde kullandıkları aletleri ve görme duyusunun yerini alan keskin işitme ve koku duyularıyla körler yaşamlarına rahatlıkla ve kolaylıkla devam ederler (2015: 32, 34). Nesillerdir kör olan ve tüm dünyadan kopuk bir şekilde yaşayan Körler Ülkesi insanları için dünya kendi ülkelerinden ibarettir. Nunez ısrarla kendisinin Bogota kentinden, dağların ötesinden geldiğini söylese de körler onun “kayalardan gelen” ve “ipe sapa gelmez laflar eden vahşi bir adam” olduğuna inanırlar (2015: 26). Körlük ve onun şekillendirdiği bilinç ve algının dışına çıkamadıkları için, bu insanlar görme duyusunun ve görebilen insanların var olabileceğine de inanmazlar:

[...] “Nunez elini çekip, “Ben görebiliyorum,” dedi.

“Görmek mi?” dedi Correa.

[...]

“Duyuları körpe daha,” dedi üçüncü adam. “Tökezliyor, manasız manasız konuşuyor. [...]” (2015: 25).

Molyneux probleminin de işaret ettiği gibi, görme deneyimine sahip olmayan Körler Ülkesi sakinlerinin görme duyusuyla ilgili herhangi bir bilgi veya kavrayışa sahip olmadıkları görülür.

Öte yandan Nunez ise kendi üstünlüğünü Körler Ülkesi insanlarına kabul ettirme çabalarını sürdürmektedir. Körler Ülkesi’nin büyüklerinin huzuruna çıkarıldığında görebilmenin verdiği güvenle onlara “koca dünyayı, göğü, dağları, manzarayı ve diğer harikaları anlatırken bul[ur] kendini” (2015: 28). Ancak beklentilerinin tam aksine, Körler Ülkesi insanları Nunez’i ne anlarlar ne de ona inanırlar. Nunez, Körler Ülkesi sakinlerinin algıladığı gerçekliği şu şekilde özetler: “Bu insanlar on dört nesildir kördü ve dünyayı görmüyorlardı; görmekle alakalı kelimeler ya unutulup gitmiş ya da değişmişti; dışarıdaki dünyanın hikâyesi hafızalardan silinip bir masala dönüşmüştü [...]” (2015: 28). Nunez, yüzyıllardır süren körlüğün ve dış dünyanın her türlü etki ve bil-

gisinden kopuk olarak yaşamalarının, Körler Ülkesi toplumunun tüm gerçekliğini ve algısını belirlediğini fark etmeye başlar.

Görebilen Nunez, görme duyusunun dışlandığı ve geri kalan diğer dört duyu ekseninde düzenlenmiş Körler Ülkesi'nin toplumsal yaşam ve düzenine uyum sağlayamaz. Örneğin, köyün büyüklerinin yanına götürülürken ve onların huzuruna çıkarken sürekli tökezler ve düşer: “Hemen arkasından gelen kalabalık yüzünden içeri giren gün ışığı da zayıflayınca, eline ayağına hâkim olamayan Nunez oturan bir adamın ayaklarına kapaklanıverdi. [...] ‘Düş-tüm,’ dedi, ‘çünkü bu zifiri karanlıkta bir şey görmek imkânsız’” (2015: 26, 28). Körler Ülkesi sakinleri, görme duyusunu Nunez'in algılama ve hareket etme gücünü olumsuz yönde etkileyen bir durum olarak değerlendirirler:

[...] “Neden çağırdığımda gelmiyorsun?” dedi kör adam. “Çocuk gibi elinden mi çekiştireyim seni? Yürürken patikanın sesini işitmiyor musun?”

Nunez güldü: “Patıkayı görebiliyorum,” dedi.

“Görmek diye bir kelime yok,” dedi kör adam bir an durakladıktan sonra. “Ahmaklığı bırak da ayaklarımın sesini takip et.” (2015: 33).

Körler özgüvenli, kendilerinden emin, sürdürdükleri yaşam biçimlerinden memnun ve mutlu bir hayat sürerken, Nunez'in yetersizliğine ikna olmuş durumdadırlar. Görebilmesine rağmen, körler karşısında aşağı konuma yerleşmesini kabullenmekte zorlanan Nunez, fiziksel şiddete başvurarak körle re hükmetmeye çalışır. Körler ise işitme ve koku duyularını kullanarak Nunez'in etrafını çevrelerler ve onun kendilerine zarar vermesini engellerler. Görme duyusunun yokluğunda geri kalan diğer duyularını keskinlik ve rahatlıkla kullanabilen Körler Ülkesi sakinlerinin, görme duyusunun eksikliğini hissetmediklerini anlamak mümkündür: “Duyuları fevkalade keskinleşmişti; bir düzine adım öteden insanın en ufak hareketini, hatta kalp atışını bile duyabiliyorlardı [...] Koku alma duyuları olağanüstü keskindi, tıpkı köpekler gibi minicik farkları bile ayırt edebiliyorlardı” (2015: 34). Bu durum karşısında “insanın kendisinden farklı bir dünya algısına sahip yaratıklarla güle oynaya dövüşmesinin bile mümkün olmadığı” sonucunu çıkaran Nunez, en sonunda vazgeçer (2015: 40).

Körlerin kralı olma idealini gerçekleştiremeyen Nunez'in yenilgiyi kabul etmekten başka çaresi kalmaz. Körlerden kaçtıktan sonra bilmediği körlerin vadisinde tek başına hayatta kalamayacağını anladığında da körlerin yanına geri dönerek onlardan özür diler. Körlerin ona uygun gördükleri bir iş yaparak burada onlarla birlikte yaşamak istediğini söyler. Körlerin toplumunda

onlardan aşağı bir konumda yaşamaya razı olan Nunez'e becerebileceği sıradan bir iş verilir: "İsyanını, budalalığının ve bayağılığının bir başka kanıtı olarak kabul ettiler ve onu kamçıladıktan sonra herkesin yaptığı en basit ve en ağır işi verdiler" (2015: 48). Farklı toplumsal şartların ve niteliklerin ege-men olduğu Körler Ülkesi'nde körlük ayrıcalıklı bir konuma sahipken, görme duyusunun bir "engellilik" durumu yarattığı görülebilir. Böylelikle, herkesin kör olduğu bu alternatif toplumda görebildiği için üstünlük iddiasında bulunan Nunez bozguna uğratılır ve ötekileştirilir.

Batı düşünce geleneğinin temelini oluşturan zıtlıklara dayalı (varlık-yokluk, erkek-kadın, beyaz-siyah, yaşam-ölüm, konuşma-yazı, batı-doğu vb.) ikili düşünce sisteminde hiyerarşik bir düzen vardır. Bu ikili sistem içerisinde kavramlar arasında bir eşitlik değil; birbirine karşıt olarak konumlanan bu iki kavramdan birinin ötekine olan üstünlüğü söz konusudur (Derrida, 2016: 19-20). "Öteki" kavramı da bu ikili düşünce sisteminin bir ürünü olarak karşımıza çıkmaktadır. Öteki, "kimlik ve öz farkındalık yaratmada 'kendi' ve 'öteki' arasındaki ilişkiyi ifade etmek için varoluşçu felsefede Sartre tarafından kullanılır" (Uygur, 2016: 206). "Öteki" kavramına Sartre'in düşünce sistemi içinde bakıldığında, Sartre'in "kendisi-için-varlık" olarak tanımladığı bilincin anlamlandırılabilmesi için "başkası-için-varlık"ın var olması gerekmektedir (Sartre, 2009: 397). İnsanın öz bilincine sahip olabilmesi başkasının, bir başka deyişle ötekinin, var olmasına bağlıdır: "Düşünüm tümüyle bir varlık, kendi hiçliğini daha olacak olan bir varlık olmazsa var olamaz; o da 'başkası-için-varlık'tır" (Sartre, 2009: 397). Sartre'in öteki anlayışının, *Körler Ülkesi*'nde hem Nunez'in hem de Körler Ülkesi sakinlerinin kendi varlıklarını "öteki" üzerinden belirlediklerini kavrayabilmemiz için önemli olduğu görülebilir. Öyküde her iki tarafın diğeri karşısında üstün olduğuna inanası, kendilerini ötekinin niteliklerini temel alarak ölçtüklerine ve konumlandıklarına işaret edebilir.

Kolonileşme sonrası kuramda karşımıza çıkan ve sömürgeci-sömürülen arasında kurulan eşitsiz ilişkiyi anlamamızı sağlaması açısından da "öteki" kavramını ele almak mümkündür. Sömürgecilik sonrası kuramda "'öteki' sömürgeci söylem tarafından marjinalleştirilen ve merkezden farklılığıyla tanımlanan sömürülen ötekidir" (Uygur, 2016: 206). Edward Said *Şarkiyatçılık* adlı eserinde, Batı'nın (Occident) ve sömürgeci devletlerin, Doğu'yu (Orient) ve sömürdüğü devletleri öteki olarak konumlandığını belirtir (1979: 1-2). Batı'nın kendisini "Doğu'nun sahip olduğu imge, fikir, kişilik ve tecrübenin tam zıttı" olarak tanımladığını savunur (1979: 1-2). İkili karşıtlık sistemi içerisinde sömürgeci güçler, hegemonyası altına almak istediği kişi ve

toplumlara olumsuz ve aşağı nitelikler ve özellikler yükleyerek onları “öteki” konumuna düşürür. Böylelikle, kendilerinde ötekileştirdikleri kişi ve toplumlara hükmetme ve onları sömürme hakkını görürler. Wells’in öyküsünde Nunez, körlere “siz körsünüz, bense görebiliyorum” (2015: 41) diyerek üstünlük iddiasını ortaya koyar. Kendisini ve Körlere Ülkesi insanlarını ikili karşıtlık sistemi içerisinde hiyerarşik olarak konumlandıran Nunez’in sömürgeci söylemini fark etmek mümkündür. Körlere Ülkesi’ne adım attığı ilk andan itibaren kafasında dönüp duran “Körlere Ülkesi’nde Tek Gözlü İnsan Kral’dır” düşüncesi onun hegemonik yaklaşımını gözler önüne sermektedir (2015: 22). Körlere ilk karşılaştığında ellerini ve kollarını sallayarak onlara kendisini fark ettiremediğinde “bu ahmaklar kör herhalde” diye düşünür (2015: 20, 22). Körlüğü eksiklik ve yetersizlikle ilişkilendiren Nunez’in, körlere “öteki” olarak konumlandığı ve görebilmesinin ona doğrudan iktidar gücü sağladığına inandığı görülebilir.

Yaşadığımız toplumda beş duyu organına sahip olan ve herhangi bir fiziksel veya zihinsel engeli olmayan insan modeli norm olarak kabul edilir. Beş duyu organından birinin veya daha fazlasının işlevini kaybettiği veya herhangi bir engele sahip olan “engelli” kişiler ile “engelsiz” kişiler birbirlerinin zıttı olarak kategorize edildikleri ikili sistem içerisinde karşıt uçlarda konumlanırlar. Bundan hareketle, engelli insanların da çoğunluktan farklı oldukları için toplum içinde “öteki” konumuna düştüklerini söylemek mümkündür. F. K. Campbell, engelsiz ve engelli olma durumlarının birbiriyle zıt iki kutup olduğunu şu şekilde açıklar: “Engellilere karşı ayrımcılık, mükemmel, türe-özgü ve bu yüzden de esas ve tamamen insani olarak yansıtılan belirli bir biçimdeki benlik ve beden algısını yaratan inançlar, işlemler ve uygulamalar ağıdır. Bu nedenle de engellilik, eksiltilmiş bir insan olma durumu olarak görülür” (2009: 44). Bir başka deyişle, engelsiz olmanın norm olarak görüldüğü toplumsal yapı içinde engelli kişiler “olması gerekenin” dışında kalan kişiler olarak ötekileştirilir. *Körlere Ülkesi* öyküsünde ise zıtlıklara dayalı ve hiyerarşik bir düzen içinde yer alan karşıtlıklardan görme-körlük ayrımının birbirlerine olan konumları ters yüz edilmiştir. Wells’in yarattığı alternatif gerçeklikte, görme-körlük ayrımındaki güç ilişkisi değişime uğrayarak Nunez’in görebilmesinin onu “öteki” konumuna düşürdüğü görülür. Bu durum, engellilik kavramının kültürel ve toplumsal olarak yaratıldığını ve toplumun genelinden farklı olan insanların toplum dışına itildiğini örnekler niteliktedir.

Her toplumda, belirli insanları dışlamanın yolları vardır. Irk, cinsiyet, güzellik gibi kavramlar körlük veya görmek ayrımı kadar kolaylıkla ayrımcılığa hizmet edebilirler (McDermott & Varenne, 1995: 327). Wells’in öyküsünde de

ötekileştirilen tek kişi Nunez değildir. Nunez'in yanında çalıştığı ustası Ya-cob'un en küçük kızı Medina-sarote, fiziksel özelliklerinden dolayı Körler Ülkesi'nde dışlanır: "Genç kız körlerin dünyasında biraz hor görülmüştü [...] Kapalı gözkapakları diğerlerinininki gibi içe çökük ve kızarık değildi [...] Vahim bir bozukluk olarak addedilen uzun kirpikleri vardı" (2015: 50). Körler Ülkesi'ndeki ideal kadın güzelliği standartlarının dışında olduğu için Medina-sarote kör erkekler tarafından beğenilmez ve istenmez. Belirli "fiziksel 'kusurlar', bir kadını erkeğe kıyasla daha fazla 'bozarak', kadının fiziksel görünüşünün onu değerli kılan en önemli unsur olduğu kültür içinde kadını çirkin kılar" (Wendell, 1996: 61-62). Bu nedenle, fiziksel kusurlar özellikle kadınlar için ötekileştirici bir özelliğe sahiptir. Böylelikle, Körler Ülkesinde Nunez, farklı bir kültürden geldiği ve görebildiği için ötekileştirilirken, Medina-sarote körlerle aynı kültürü paylaşmasına rağmen, körlerin belirttiği güzellik standartlarına uymadığı için ötekileştirilmiş olur. Bu bağlamda, toplumda öteki konumuna düşürülmenin sadece fiziksel veya zihinsel kısıtlılıklar sebebiyle değil, bedensel farklılıklar dolayısıyla da tecrübe edilebileceği görülmür.

Tüm bunlar göz önünde bulundurulduğunda, Körler Ülkesi'nde ötekileştirilen iki kişi olan Nunez ve Medina-sarote'nin birbirlerine âşık olmaları da sürpriz değildir. Bu iki "öteki" evlenmek ve dışlandıkları bu toplumda birlikte var olmak isterler. Ancak, bu evliliğin gerçekleşmesi o kadar da kolay olmayacaktır. Körler her ne kadar Medina-sarote'ye değer vermeseler de Nunez'in "hayal âleminde" yaşayan ve "hiçbir şeyi doğru dürüst" yapamayan "bir aptal" olduğunu düşündükleri için bu evliliğin gerçekleşmesine başta izin vermezler (2015: 54). Daha sonrasında, köyün büyükleri bu evliliğin gerçekleşebilmesi için tek yolun, Nunez'in cerrahi bir operasyonla gözlerinden kurtulması olduğunu söyler. Nunez'i muayene eden köy doktoru Nunez'in "beyninde sorun" olduğunu söyler ve bu sorunun sebebini şöyle açıklar (2015: 55):

[...] suratta tahribata yol açan, Nunez'in vakasında görülebileceği gibi, beyni de etkileyen göz deneni şu hastalıklı tuhaf şeyler. Oldukça şişmişler, kirpikleri var ve göz kapakları da hareket ettiğinden beyni sürekli meşgul ve rahatsız ediyor [...] [K]endisini tamamen iyileştirebilmemiz için tek yapmamız gereken basit bir cerrahi müdahaleyle rahatsızlığa sebep olan kısımları almak. [Ondan sonra] tamamen akıl sağlığına kavuşacak ve örnek bir vatandaş olacak (Wells, 2015: 55).

Nunez'e koşulan bu uç noktadaki şart, kültürün ve toplumun öteki olarak damgaladıkları kişilere karşı dışlayıcı tavrının, ne kadar tehlikeli ve aşırı boyutlara ulaşabileceğinin bir örneği olarak düşünülebilir. Claude L vi-Strauss toplumda belirli kişileri "anormal" olarak etiketlemenin, toplumun geri kalanı için sahip olduğu önemi şöyle açıklar:

Her toplum için, normal ve özel davranış biçimleri birbirlerini tamamlayıcı niteliktedir [...] Sosyal, tarihsel veya fizyolojik sebeplerden dolayı (sebebin hangisi olduğu önemli değil), toplum yapısındaki çelişkilere veya boşluklara karşı duyarlı olan bireyler vardır. Toplum da bu bireylere, normal olanı tamamlayıcı nitelikte olan 'anormal' etiketi yapıştırarak, 'normal' in istatistiksel eştdeğerini gerçekleştirme görevi verir ('normal' in tanımı yalnızca 'anormallik' ile yapılabilir). (1987: 18-19; parantezler orijinal eserde olduğu şekilde korunmuştur).

L vi-Strauss'dan yola çıkarak, körlerin kendilerini "normal" olarak tanımlayabilmesi için, kendilerinden farklı olan Nunez'i "anormal" ve "hastalık" olarak etiketledikleri çıkarımı yapılabilir. Belirli bir kültür içindeki insanların, "doğru" bir şekilde var olamayan, "doğru" şeyleri "doğru" bir şekilde yapamayan kişileri tespit etmek için belirlediği normlar ile bu kişileri toplum dışına itmesinin kültürün ölümcül tarafı olduğu sonucuna ulaşılabılır (McDermott & Varenne, 1995: 332). Nunez de körlerin belirlemiş olduğu ve kendilerince "doğru" olan yaşam ve düşünce biçimlerine uyamadığı için toplumdaki dıőlanmıřtır. Bu toplumun bir parçası olabilmek ve "kulluk ve bayağılıktan k r vatandaş mertebesine" yükselebilmesi için gözlerini feda etmesi gerekmektedir (Wells, 2015: 58). Nunez, kendi dünyası ve görebilmenin güzellikleri ile "bir günah çukuru" olarak tanımladığı Körler  lkesi'ni karşılaştırarak gözlerini feda etmesinin ona kaybettireceği şeylerin farkına varır (2015: 59). En sonunda da sevdiği kadın için bile olsa gözlerinden vazgeçemeyeceğini anlar ve Körler  lkesi'nden kaçmaya karar verir: "Başını çevirip göz ucuyla köye baktı, ardından dönüp kollarını kavuşturarak seyre daldı. Medina-sarote'yi düőündü, uzaklarda kalmış ve küçülmüştü. [...] Sonra ihtiyatla tırmanmaya koyuldu. [...] Gün batımının pırlıtsı yerini geceye bıraktı; Nunez h l  soğuk, berrak yıldızların altında huzur içinde uzanıyordu" (2015: 62). Öykünün sonunda Nunez'in akıbetinin ne olduğunu tam olarak bilemesek de gözlerinden vazgeçmek yerine sonu belli olmayan bir kaçış serüvenine atılmayı tercih ettiğini görürüz.

Nunez'in kaçışıyla sonlanan bu öyküyü "insanın dar görüşlülüğün neden olabileceği inanılmaz yıkım" (Bennett, 1972: 155) veya "fiziksel yok olma

pahasına da olsa insan ruhunun kendi gerçek özgürlüğünü savunabileceğini” (Bergonzi, 1961: 84) gösterdiğini ifade eden eleştirmenler olmuştur. Bu görüşlerin, kendi yaşadıkları yerin ötesinde başka bir dünyanın veya görme diye bir duyunun var olabileceğini kabul etmek istemeyen körlerin dar görüşlülüğüne ve bu dar görüşlülüğün Nunez’in gözlerini çıkaracak noktaya varacak derecede aşırı ve yıkıcı sonuçlar doğurabileceğine işaret ettiği görülür. Ancak Wells’in öyküsüne farklı bir açıdan yaklaşmak da mümkündür. Öykünün başında körlerin “kral”ı olma iddiasıyla Körler Ülkesi’ne ayak basan Nunez’in, öykünün sonunda gözlerini kurtarmak için buradan sonu muhtemelen ölümle sonuçlanacak bir kaçış sürecine girmesi, doğruluğundan şüphe etmediğimiz kendi kültürel norm ve doğrularımızın bambaşka bir kültürde anlamını ve geçerliliğini yitirebileceğini gösteren sağlam bir kanıt olarak yorumlanabilir. Nunez’in de kitabın sonunda bu durumun farkına vardığı görülür: “[B]ir zamanlar kendini kralı zannettiği körler vadisinden güç bela kaçışına memnunmuş gibi gülümsedi kıpırtısız yattığı yerde” (2015: 62). Farklı kültürler için üstünlük kurma aracı olarak belirlenen özellikler ve yetenekler de farklılık gösterir. Bu durum kültürün eksiklik veya engellilik olarak görülen şeylerin yaratıcısı olduğunu gözler önüne serer.

Bu noktada, *Körler Ülkesi*’nin 1939 yılında Wells tarafından genişletilmiş ve farklı bir son yazılmış versiyonuna da değinmek gerekmektedir. Öykünün bu versiyonunda, ilk versiyondan farklı olarak, Nunez’in kaçarken, dağlardan büyük bir kayanın körlerin vadisine doğru geldiğini fark etmesiyle vadiye geri dönerek körleri uyardığını ve onları ölümden kurtarmaya çalıştığı anlatılır. Ancak, sevgilisi Medina-sarote dışında Nunez’e kimse inanmaz. Öykünün sonunda Körler Ülkesi sakinleri köylerine düşen kayayla yok olurken, Nunez ve Medina-sarote kaçmayı başarır. Nunez’in memleketi Bogota’ya yerleşen çift, evlenip bir aile kurarlar ve birlikte çocuklarını büyütürler. Wells’in yıllar sonra öyküsünün sonunu neden değiştirme ihtiyacı duyduğuyla ilgili ipuçlarını, *Körler Ülkesi*’nin yeni versiyonu için yazdığı giriş bölümünde bulmak mümkündür:

1904’teki versiyonda, başkalarından daha iyi görebilenlerin yaşadığı ruhsal yalnızlığa ve bu kişilerin hayatın değerini başkalarıyla paylaşmadan yaşamak zorunda kalmalarının trajedisine vurgu yapılır. Görüş gücü olan kişi ölür; toplumun dışına itilmiş bu değer-siz kişi, ölümden başka kendisine verilen bu yetenekten kaçma yolu bulamaz; körlerin dünyası ise devam eder, yenilmez bir şekilde hallerinden memnun ve güvenli olarak. Ancak hikâyenin sonraki versiyonunda, görüş gücü daha da trajik bir hal alır; artık ihmal

edilmiş güzellik ve kurtuluşun hikâyesi değildir. Görüş gücü olan kişi, katlandığı ve hatta sevdiği körlerin tüm dünyasını silip süpürecek bir felaketi görür; hem de açık seçik görür ama onları bu sonda kurtarmak için hiçbir şey yapamaz. [...] (Wells, 1939: 8).

Wells, görüş gücüne sahip olmanın bu duyunun bilinmediği bir toplumda öykünün her iki versiyonunda da işe yaramadığının altını çizer. Mağara alegorisinde hayatları boyunca doğdukları mağaradan hiç ayrılmamış ve mağara dışında bir gerçekliğin olabileceğine inanmayan tutsaklara benzer olarak, Körler Ülkesi sakinlerinin de kendi ülkelerinin ötesindeki dünyadan gelen ve görme duyusuna sahip olan Nunez'in bilgisinden öykünün her iki versiyonunda da faydalanamadıkları görülür. İlk versiyonda, görüş gücüne sahip olan Nunez, bu yeteneği yüzünden ölme noktasına gelirken, sonraki versiyonda felaketi görebilmesine rağmen körleri kurtaramaz. Belirli kültürel normların ve düşünce kalıplarının insan algısı üzerindeki kısıtlayıcı etkilerinin öykünün ilk versiyonunda Nunez, ikinci versiyonunda ise Körler Ülkesi sakinleri için ölümcül sonuçlara sebep olduğu söylenebilir. Ayrıca, öykünün ikinci versiyonunda Bogota'da görebilen insanların toplumunda kocası Nunez ve çocuklarıyla bir yaşam süren Medina-sarote'nin, görme duyusuna kavuşabilmek için göz doktorlarına asla danışmadığı öğrenilir. "Hayatı boyunca asla görmek istemediğini"² (Wells, 1939: 44) söyleyen Medina-sarote, bunun sebebini şöyle açıklar: "Sizin [görebilenlerin] dünyanın güzelliği, karmaşık ve korkutucu bir güzellik; benim dünyamın güzelliği ise basit ve tanıdık. Nunez'in benim yerime görmesini tercih ederim [...]" (1939: 45). Medina-sarote'nin görebilme şansını reddederek kör kalmayı seçmesi, belirli bir kültürel ve toplumsal düzen içinde benimsediğimiz ve içselleştirdiğimiz varoluş biçiminin dışına çıkarak yeni bir gerçekliği ve yaşam alternatifini kabullenmenin ne kadar zor olabileceğine işaret ettiği söylenebilir.

Sonuç

Bu çalışma, Wells'in *Körler Ülkesi* öyküsündeki körlük meselesini, "Molyneux problemi" ve "mağara alegorisi" kavramları ışığında inceleyerek körlüğü bilgi ve farkındalık eksikliği olarak felsefi bir düzlemde ele almıştır. Bu felsefi bakış açısıyla, *Körler Ülkesi* inanç sistemi, değerleri ve normları ile büyüdüğümüz kültürün ve toplumun, dünyayı algılayış biçimimiz üzerindeki belirleyici gücünü gösteren bir alegori olarak yorumlanabilir. Görme duyusuna sahip olmayan Körler Ülkesi insanların fiziksel körlüğünün, dünyayı

² Bu alıntı, Wells'in *Körler Ülkesi* hikayesinin 1939 tarihinde farklı bir sonla yayınlanan versiyonundan alınmış ve makale yazarı tarafından Türkçeye çevrilmiştir.

kendi bildikleri ve tecrübe ettikleri toplumsal şartların ötesinde algılayamayan insanların zihinsel körlüğünü temsil ettiği söylenebilir. Görebildiği için körlere hükmedeceğini sanan Nunez'in ise belirli norm ve düşünce kalıplarına hapsolan insanların algısal körlüğünü simgelediği düşünülebilir. Öyküde görme yeteneği yüzünden toplumdan dışlanan Nunez aracılığıyla, toplumda öteki olarak damgalanmak için, fiziksel veya zihinsel bir rahatsızlığa sahip olmaya gerek olmadığı; çoğunluğun sahip olduğu özellikleri paylaşmayan herkesin yetersizlikle etiketlenebileceği görülebilir. Öykünün sonraki versiyonunda kör olarak yaşamayı seçen Medina-sarote ise belirli bir toplumsal ve kültürel düzen içerisinde deneyimlediğimiz ve benliğimizin bir parçası haline gelen varoluş biçiminin etkisini kırmanın zorluğunu çarpıcı şekilde gösteren bir örnek olarak düşünülebilir. Özetle, *Körler Ülkesi*'ni algısal körlük bağlamında irdeleyen bu çalışmayla, hayatımız boyunca maruz kaldığımız ve doğruluğunu sorgulamadığımız sayısız norm ve öğretinin toplumsal ve kültürel olarak yaratılar olduğu sonucuna varılabilir. Bu sosyal ve kültürel yaratıların dünyanın belirli düşünce kalıplarının sınırlılığında algılanmasına sebep olarak ortaya olumsuz ve yıkıcı sonuçlar çıkarabileceğine dair bir kavrayış ve farkındalık kazanmak mümkün olabilir.

Kaynakça

- Bennett, Arnold (1972). "New Age". *H. G. Wells: The Critical Heritage*. Ed. Patrick Parrinder. London: Routledge, 154-156.
- Bergonzi, Bernard (1961). *The Early H. G. Wells: A Study of the Scientific Romances*. Manchester: University Press.
- Berkeley, George (1871). *An Essay Towards A New Theory of Vision. The Works of George Berkeley*. London: Clarendon.
- Campbell, Fiona K. (2009). *Contours of Ableism: The Production of Disability and Aabledness*. New York: Macmillan.
- Derrida, Jacques (2016). *Of Grammatology*. Trans. Gayatri Chakravorty Spivak. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Diderot, Dennis (1916). *Letters on the Blind for the Use of Those Who See. Diderot's Early Philosophical Works*. Trans and Ed. Margaret Jourdain. Chicago & London: The Open Court.
- Lévi-Strauss, Claude (1987). *Introduction to the Work of Marcel Mauss*. Trans. Felicity Baker. London: Routledge.

- Locke, John (1836). *An Essay Concerning Human Understanding*. London: R. Griffin and Co.
- McDermott, Ray & Varenne, Hervé (1995). "Culture as Disability". *Anthropology & Education Quarterly*, 26(3): 324-348.
- Plato (2012). *Republic*. Ed. Alan Badiou. Trans. Susan Spitzer. UK: Polity.
- Said, Edward W. (1979). *Orientalism*. New York: Vintage.
- Sartre, Jean Paul (2009). *Varlık ve Hiçlik: Fenomenolojik Ontoloji Denemesi*. Çev. Turhan Ilgaz ve Gaye Çankaya Eksen. İstanbul: İthaki.
- Uygur, Ufuk Ege (2016). *623 Sayfada Realizm*. Ankara: Ufuk Üniversitesi.
- Wells, Herbert George (1939). *The Country of the Blind*. London: The Golden Cockerel Press.
- Wells, Herbert George (2015). *Körler Ülkesi*. Çev. E. Öncül. İstanbul: Kolektif.
- Wendell, Susan (1996). *The Rejected Body*. New York: Routledge.

"COPE-Dergi Editörleri İçin Davranış Kuralları ve En İyi Uygulama İlkeleri" çerçevesinde aşağıdaki beyanlara yer verilmiştir:

Yazarın Notu: Bu çalışma, yazarın 2017 tarihli "Herbert George Wells'in 'Körler Ülkesi' ve Ursula K. Le Guin'in *Karanlığın Sol Eli* Eserlerinde Gerçeklik-Algı ilişkisi ve Gerçekliğin Yeniden Kurgulanabilmesi" adlı yüksek lisans tezinden üretilmiştir.

Teşekkür: Yüksek lisans danışmanım Prof. Dr. Ufuk Ege Uygur'a yönlendirme ve destekleri için çok teşekkür ederim.

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

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

The following statements are made in the framework of "COPE-Code of Conduct and Best Practices Guidelines for Journal Editors":

Authors' Note: *This study was produced from the author's master's thesis, titled "The Relationship Between Reality and Perception and The Construction of Reality in the Literary Works of the Country of the Blind by Herbert George Wells and The Left Hand of Darkness by Ursula K. Le Guin" dated 2017.*

Acknowledgement: *I would like to thank my graduate advisor Prof. Dr. Ufuk Ege Uygur for her guidance and support.*

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

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



CAHİT SITKI TARANCI VE CHARLES BAUDELAİRE ŞİİRLERİNDE SU İZLEĞİ

Water Theme in the Poems of Cahit Sıtkı Tarancı and Charles Baudelaire

Funda BALCI BAYKOÇ*

ÖZ

Antik çağlarda toprak, ateş, hava, su elementleri varoluşun tözü olarak görülmektedir. Dünyanın oluşumunun temel unsuru olarak kabul edilen bu maddeler Grek felsefesinin cevabını aradığı ilk soruya da yanıt niteliğindedir. Varlıkların mevcudiyetleri ve yok olmaları hep ilk unsurla açıklanmaya çalışılır. Bu noktada özellikle suya farklı dönemlerden pek çok filozof büyük önem atfeder. Su sadece felsefenin değil insanlığın sözlü ve yazılı edebî verimlerinin de en önemli kaynaklarından biridir. Gaston Bachelard bu elementlere, ekseriyetle suya büyük önem atfeden çok önemli isimlerden biridir. Suyu insan bilincinde derin anlamlar taşıyan bir sembol olarak bakan Bachelard, onun bir iç mekân olduğunu, kişinin iç dünyasını yansıttığını savunur. Suya arketip olarak bakar ve doğayı, insanın iç dünyasını keşfetmek için kullanılabileceğini söyler. Psikanaliz, fenomenoloji gibi farklı disiplinlerin etkileri ile oluşturduğu bu düşünce sistemine göre suyu anlamak insanın varoluşsal ve psikolojik deneyimlerini anlamlandırmak noktasında son derece mühim bir rol oynar. Bu çalışmada farklı coğrafyalarda, farklı zamanlarda doğmuş fakat gerek hayatları gerek dünyaya bakışları gerekse sanatları hayli benzer olan Cahit Sıtkı Tarancı'nın *Otuz Beş Yaş* kitabındaki şiirleri ile Charles Baudelaire'in *Kötülük Çiçekleri* kitabındaki şiirleri Bachelard'ın su felsefesine göre karşılaştırmalı edebiyat yöntemi ile değerlendirilmiştir.

Anahtar Sözcükler: Cahit Sıtkı Tarancı, Charles Baudelaire, *Otuz Beş Yaş*, *Kötülük Çiçekleri*, şiir.

ABSTRACT

In ancient times, earth, fire, air, and water were considered the essence of existence. These elements, which are regarded as the fundamental components of the formation of the world, also provide answers to the first question that Greek philosophy sought to answer. The existence and disappearance of things are always explained with these primary elements. At this point, water is particularly important and has been attributed great significance by numerous philosophers from different periods. Water is not only a crucial element in philosophy but also one of the most important

* Doktora öğrencisi. Eskişehir Osmangazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Karşılaştırmalı Edebiyat Anabilim Dalı, Eskişehir/Türkiye. E-mail: fundabalcii@yandex.com. ORCID: 0000-0001-9276-5307.

sources of verbal and written literary works for humanity. Gaston Bachelard is one of the prominent figures who attaches great importance to these elements, especially water. Bachelard sees water as a symbol that carries deep meanings in human consciousness and argues that it is an inner space that reflects a person's inner world. He looks at water as an archetype and suggests that it can be used to explore nature and the inner world of humans. According to this thought system, which is influenced by various disciplines such as psychoanalysis and phenomenology, understanding water plays an extremely important role in interpreting human existential and psychological experiences. In this study, the poems of Cahit Sitki Tarancı, who were born in different geographies and at different times, but whose life, view of the world and their arts are very similar, in the book *Otuz Beş Yaş* [The Poem of 35 Ages] and the poems of Charles Baudelaire in the book of *Evil Flowers* were evaluated with the comparative literature method according to Bachelard's water philosophy.

Keywords: Cahit Sitki Tarancı, Charles Baudelaire, The Poem of 35 Ages, The Flowers of Evil, poem.

Giriş

Su, en eski sözlü ve yazılı metinlerden günümüze değin pek çok verimde yer alan mühim bir simgedir. Hem inanç hem de kültür dünyasında kutsallığa, berekete, bolluğa, var olmaya işaret eder. İşte bu sebeptendir ki her şeyin kaynağı olduğu düşünülerek suya büyük bir önem atfedilir. Pek çok kozmogonide tüm yaşamın ondan meydana geldiği, ondan meydana gelmiyorsa bile tanrılara yaratma ilhamı tanıdığı görülmektedir.

Mistik akımlarda da son derece yaygın olan su metaforu suya atfedilen tüm özelliklere işaret eder niteliktedir. Hayatın kaynağı olarak görülen su gerek fiziksel gerek metafizik düzlemde pek çok anlama sahiptir. Birleştirici güç olarak görülür ve yaratıcının birliğine işaret eder çünkü belli bir şekli yoktur ve girdiği yerin şeklini alarak orayla bütünleşir; bu yönüyle de birlik ve uyumu temsil eder. Bunun yanı sıra ruhun arınıp temizlenmesine de gönderme yapar. İnsanın ruhu da suyun pislği temizlemesi misali inançla, disiplinle temizlenir ve manevi yolculuğu suyun gücüyle ruhun temizlenip saflık kazanması manasına gelir.

Sanat eserlerinde hayli yer verilen su elementinin pek çok işleme yöntemi ve amacı mevcuttur. Su ve edebiyat arasındaki ilişki çok yönlüdür ve genellikle semboliktir. Su edebiyatta yüzyıllardır tekrarlanan son derece güçlü bir motif olup nehirler, okyanuslar, yağmur, göller ve kuyular gibi çeşitli biçimlerde ortaya çıkar. Üstelik kendisine sadece bu şekilde de yer edinmez; Bachelard *Su ve Düşler*'de (2023) su elementinin kendisinin olmasına gerek

olmadığını, her sıvının bir su sayıldığını ve suya atfedilen dalgalanmak, akmak gibi çeşitli özelliklerin de sudan bahsetmek demek olduğunu söyler.

Su, edebiyatta canlılığın ve akıcılığın sembolü olarak anılır ve yaşamın kaynağı olduğuna inanılır. *Gılgamış Destanı*, *İskender Efsanesi* hep sonsuz yaşama giden yolda suyun önemini gösterir. Pek çok edebî verim hayat suyu yahut ölümsüzlük suyu da denilebilecek abıhayat motifinden izler taşır. “Halk ve divan edebiyatında âb-ı hayâtla ilgili zengin motifler teşekkül etmiştir. İçenin ebedî hayata kavuşması, ölümden kurtulması, öldürülse bile tekrar dirilmesi, ihtiyarsa gençleşmesi, hastaysa iyileşmesi gibi genel telakkilerin dışında âb-ı hayât, vahdet sırrına ermektir” (Çelebioğlu, 1988). Tasavvuf edebiyatının önemli isimlerinden Yunus Emre de suya bu gözle bakarak, “Benem ol ışk bahr[isi] denizler hayrân bana Deryâ benüm katremdür zerrelere ummân bana,” (Timurtaş, 1972: 49) der ve suyu yaratılışın özü olarak düşünür, yaratılışın özüne bu şekilde varılabileceğini dile getirir. Benzer bir düşünce Necip Fazıl Kısakürek’in “Su” başlıklı şiirlerinden birinde de mevcuttur: “Kâinatta ne varsa suda yaşadı önce / Üstümüzden su geçer doğunca ve ölünce” (Kısakürek, 1995: 189) diyerek suyun eşyadan önce var olduğunu, sonrasında da varlığını devam ettireceğini anlatmaya çabalar.

Bunun yanı sıra su temizlik, arınma, derinlik, gizem, değişim, yenilenme gibi pek çok yönüyle de ele alınır; suyun kadın, mücadele, ölüm, öfke, arzu gibi pek çok anlama geldiği bir sürü eser de vardır. Sözelimi dünya edebiyatında deniz edebiyatı olarak nitelendirilebilecek geniş bir alan mevcuttur. Joseph Conrad’ın *Karanlığın Yüreği* eseri, Herman Melville’in *Moby Dick*’i, Jules Verne’in *Denizler Altında Yirmi Bin Fersah*’ı hep insanoğlunun su ile mücadelesinden bahseder. Bu eserlerde suyun, suyun evlatlarının öfkesi, yok ediciliği, korumacılığı gibi pek çok noktaya değinilir. William Shakespeare’in *Fırtına*’sındaki su da hayli öfkeli ve yok edicidir. Söylentilere göre 1609 yılında Sea Ventura isimli İngiliz gemisinin Bermuda adalarının açığında bir yerde batması ve kazadan kurtulanların ıssız bir adaya çıkarak bir başlarına dokuz ay yaşamaları ile ilgili haberlerden yola çıkarak yazdığı bu eserinde Francisco, evladının boğularak öldüğünden endişelenen Napoli kralı Alonso’ya, “Dalgaların sırtına binmişti. Düşmanca saldıran dalgaları yanlara savurup Üstte kalmayı başarıyordu. Önündeki en yüksek dalgayı bile göğüslüyordu. O mağrur başını hep dalgaların üstünde tutuyordu” (Shakespeare, 2019: 37) diyerek teselli vermeye çabalar.

Suyun tam aksi amaçla, iyiliğin ve kadınlığın timsali olarak ele alındığı eserler de mevcuttur. Sözelimi Ernest Hemingway’in *Yaşlı Adam ve Deniz*’inde yaşlı adam denizin bir kadın olduğunu düşünerek onun elindekileri

veren, iyilikler taşıyan bir şey olduğunu söyler (1972: 28). Benzer bir düşünce Sezai Karakoç'un "Köşe" isimli şiirinde de görülür. Köşe suyun pek çok yönünün ele alındığı bir şiir olmakla birlikte kadınlığa da gönderme yapar: "Hangi köşesinde huzur o köşesinde sen / Hangi köşesinde yeni çağlara uygun odalar / Ben bölünmez bir şairsem / Sen bölünmez bir anne / Bir çeşme" (Tonga, 2007: 36).

Edebiyat tarihinde birçok yazar ve şair, eserlerinde su elementini kullanır ve bu elementi farklı anlamlarla işler. Bu şekilde su aracılığı ile okuyucuya derinlikli bir deneyim sunarak metinlere zenginlik katar. Su elementinin sembolik kullanımı, edebî eserleri daha güçlü ve etkileyici hâle getirir. Gaston Bachelard da su ile alakalı yukarıda bahsi geçen tüm düşünceleri kapsar nitelikte fikirlerini dile getirerek su ile var oluş, insan ve insanın iç dünyası arasında derin bağlar kurar; suyun sembolik ve psikolojik anlamları üzerine detaylı incelemeler yapar. Edebiyatın su ile olan ilişkisini çeşitli açılardan ele alarak sanatçıların bu element üzerinde niçin bu kadar durduklarını, neden bu elementi farklı şekillerle eserlerine taşıdıklarını açığa çıkarmaya çabalar. Suyu pek çok açıdan ele alan düşünür öncelikle, suyu bir element olarak inceler ve onun hareketlilik, akışkanlık ve değişkenlik özelliklerini vurgular. Su, sürekli etkileşim içinde olan bir element olarak görülür ve bu nedenle sürekli bir değişim ve dönüşüm süreci içindedir. Bachelard, suyun insan zihnindeki sembolik anlamlarını da araştırır. Ona göre, su kişinin düşlerinde ve hayal gücünde derin etkiye sahip olan bir semboldür; insanın hayal gücünü uyandıran bir etkisi vardır. Suyun hayal dünyasında çeşitli imgeler, semboller ve çağrışımlar yarattığını ifade eder. Bachelard, suyun arketipsel bir sembol olduğunu ve insan bilincinde derin bir kökene sahip olduğunu düşünür. Bilinçaltında saklı olan derin duygusal ve psikolojik katmanları temsil eder. Su, temizlik, canlılık, tazelik gibi pozitif imgelerin yanı sıra, tehlike, kaos veya kabul edilen yahut arzu edilen ölümü temsil eden bir sembol olarak da algılanabilir. Su, derinliklerinde bilinmeyene bir yolculuğa çağırırken aynı zamanda güvenlik ve rahatlama hissi verebilir. Suyu ontolojik bir derinlikle bakan düşünür bir analizden ya da suyun kendisini incelemekten ziyade insanın sudaki, suyun da insandaki var oluşunu ele alır. Bunu da insanın hayal gücünden, o hayal gücünü besleyen imgelerden hareketle gerçekleştirir. Aslında suya dair imgelerin her daim tehlikede olduğunu çünkü doğası gereği şekilsiz ve akışkan olduğu için araya toprak gibi ateş gibi maddi tahayyüller girdiğinde silinip gitme riski taşıdığını düşünür. Dolayısıyla su imgelerinin kendi kendilerine dağılmaları, herhangi bir hayalciyi büyülememeleri son derece olasıdır. Bu-

nunla beraber sulardan doğma belli formların daha istikrarlı olduğunu, bunun beraberinde daha derin gündüşlerini getirdiğini de söyler çünkü kişinin tahayyül gücü, yaratıcı eylemleri daha yakından hayal eder. Bu da çok kuvvetli bir şiirsel gücü ortaya çıkarır. Böylelikle ağırlaşan, bulanıklaşan, derinleşen su iyice maddileşir ve daha yoğun bir biçimde hissedilir (Bachelard, 2023: 40). Bachelard her sanat veriminin bilinçaltının karanlık sularında akıp giden bir hikâye olduğuna inanır. Bilinçaltını aydınlatmaya yarayacak imgelerin mantığını çözmeye çalışarak âdeta suyun poetikasını oluşturur.

1. Cahit Sıtkı Tarancı ve Charles Baudelaire Üzerine

Asıl adı Hüseyin Cahit olan Cahit Sıtkı Tarancı Diyarbakır'da dünyaya gelir. İlk ve ortaöğrenimini Diyarbakır'da gördükten sonra babasının isteği üzerine eğitimi için İstanbul'a; önce Saint Joseph Lisesi'ne, sonra ise Galatasaray Lisesi'ne gönderilir. Edebî kişiliğinin gelişmesindeki temel rol de Galatasaray Lisesi'ne aittir (Korkmaz, 2002: 5). Mezuniyetinin ardından yine babasının talebi ile Mülkiye Mektebi'ne kaydolur fakat derslere pek ilgi göstermez, çirkinliğini de dert eden Tarancı kendini alkole verir; bunlara yaşadığı birtakım ilişkiler de eklenince okuldan mezun olamadan ayrılır (Enginün, 2011). Kaydını Yüksek Ticaret Mektebi'ne aldırdıktan bir süre sonra Nadir Nadi'nin maddî desteği ile Paris'e giderek Ecole Sciences Politiques'e kaydolur.

1940'ın temmuzunda Almanlar Paris'i bombaladığı sırada önce Lyon'a, oradan Cenevre'ye gider. Burada kısa bir süre kalmasının ardından Türkiye'ye dönüp askerlik görevini yerine getirir. Peşi sıra babasının muhasebe işlerine bakmaya başlasa da yaşanan anlaşmazlıklardan ötürü işten ve ailesinin yanından ayrılarak Ankara'ya geçip Anadolu Ajansı'nda mütercimliğe başlar. Mütercimlik hayatı ile Orhan Veli, Yaşar Nabi, Melih Cevdet gibi pek çok sanatçının bulunduğu edebiyat çevresine dâhil olur. Mütercimlik işine farklı yerlerde devam eden Tarancı 1954 yılında kısmî felç geçirir, konuşamaz, hareket edemez hâle gelir. Sonunda Samet Ağaoğlu'nun yardımı ile tedavi olmak için gittiği Viyana'da 1956 yılında vefat eder; cenazesi Türkiye'ye getirilerek Ankara'da toprağa verilir.

Tarancı'nın edebiyata duyduğu sevgi aslında ilk çocukluk yıllarına dayanır: Namık Kemal'i, Tevfik Fikret'i, Mehmet Emin'i severek okur. Sonraları Baudelaire'i tanır (Tarancı, 1994: 12). İlerleyen yıllarda ailesinden, doğduğu yerden uzakta olmasının, yalnızlığının, çirkinliğinin ilacını edebiyatta bulan şair Fransız edebiyatıyla bu dönemlerde daha fazla ilgilenir. Corneille'i, Racine'i, Moliere, Lamartine derken Galatasaray Lisesi'nde Baudelaire'i keşfeder. Baudelaire'i okuduktan sonra düşüncüsü, duyusu, görüşü değişir (Tarancı, 1994:

9). Hakkında pek çok hayal kuran babasının, şair olmasını hiç istemediği Tarancı bir mektubunda, “Şair edebiyat için çalışan bir çıraktır. Hoş babacığım, bir gün gelecek ki –ah ondan evvel ölmezsem eğer– oğlunuzun şairliğiyle iftihar edeceksiniz,” (Tarancı, 2016: 31) diyerek babasına bir gün kendisinin şairliğiyle iftihar edeceğini söyler. Aynı şeyi bir başka mektubunda da kız kardeşi Nihal’e söyler: “Bütün bu mahzurlara rağmen, talihin bütün bu namus-suzluğuna rağmen yaşayacağım ve Nihal, sen kardeşinle iftihar edeceksin. Bunu sana vaat ediyorum” (Tarancı, 2016: 10). İyi bir şair olmak Tarancı için son derece mühimdir; bu gayesini yazdığı mektuplardan birinde. “Ne diyorum, bir şey yapmak, ölmez, yıkılmaz bir abide yaratmak, işte şair mefkûresi...” (Tarancı, 2016: 31) diyerek dile getirir. İyi bir şair olmak onun için sanatı sanat adına yapmaktan geçer. Şiirin güzel şekiller ve hayaller kurma sanatı olduğuna inanır. Güzelliğe ve biçime çok önem verir; bunun biraz da kişisel bir sebebi vardır. Ona göre biçim sorununa bunca takılması onu bunca araştırması fizik çirkinliğinin bir ürünüdür. İnsanın eksik kaldığı şeyin değerini daha iyi anladığını; biçim olmadan güzellik, güzellik olmadan da biçim olmayacağını bizzat kendisi dile getirir. Fakat bu biçim güzelliğinin yalnız kafiyelerle, ölçülerle sağlanacağına da inanmaz. Ona göre güzellik sözde, sözü söyleyiş biçiminde ve sanata kendini katmaktadır. Sanat eseri sanatçısını yansıtmalı, onunla bir bütün hâlini almalıdır; bu düşüncelerini, “İstiyorum ki, her şiirde bütün bir hayat tecelli etsin. Hissolunsun ki, şair onu yazarken, göğsünden bir şeyler koparmış ve o şiirin içerisine koymuş,” (Tarancı, 1957: 46) cümleleriyle dile getirir. Aslolan şeyin kelimeleri yaşatmak olduğunu, onlara bir kez hayat verdikten sonra gerisine karışmamak gerektiğini (Tarancı, 1957: 56) söyler. Bu düşüncelerinden ötürü olsa gerek şiirleri hep yaşadıklarından, hissettiklerinden derin izler taşır. Yatılı okulda okumanın verdiği kimsesizlik hissi, ailesine uzak olmanın verdiği özlem, çirkinliği dolayısıyla yaşadığı öz güvensizlik, aşkta asla dikiş tutturamaması, yalnızlığı, insanlara ve hayata sitemi, başka bir yer bulma, başka yerlerde yaşama arzusu şiirlerinde hep işlediği meselelerdir.

Tarancı’dan çok daha evvel yaşamış ve Tarancı ile benzer şekilde hayatını, kendisini şiirlerine katmış olan Charles Baudelaire için “hemen hemen tüm Baudelaire uzmanları, onun şiir serüveni ile yaşam deneyimi arasında sıkı bir ilişki olduğu konusunda birleşirler” (Kadioğlu, 2022: 28). Tarancı gibi dertlerinden bahsedebileceği bir kardeşi yoktur ve “hayatına dair ilk trajedi ‘tek’ çocuk olmasıdır. Bu teklik duygusu sanatçının yaşamı boyunca gerek edebi gerekse gündelik yaşamının mihenk taşıdır” (Aras, 2018: 12).

1821 doğumlu Baudelaire, babası aracılığı ile sanatla –ya da genç Baudelaire’in sonraları en büyük, en tüketici ve en eski tutkuları olarak adlandıracağı şey ile– imgeler kültü ile tanışır. Babasını henüz altı yaşında iken kaybeder; babasının vefatının ardından annesi ile Paris’in varoşlarında yaşarlar. Daha sonra annesi Kasım 1828’de, bir general olan Jacques Aupick ile evlenir. Bu Baudelaire’in göğüslemek zorunda kaldığı ve tüm hayatını etkileyen en büyük darbelerden biri olur. Üvey babası tarafından Collège Royal de Lyon adlı yatılı askerî okula gönderilir. Bildiği yerlerden, bildiği insanlardan, evinden, annesinden uzakta hep geçmişti, mutlu çocukluk günlerini düşünür, Paris’in hayalini kurar (URL-1).

Edebiyat sohbetlerine katılıp Balzac, Nerval gibi isimlerle tanışması hukuk öğrencisi olduğu yıllara denk gelir. Kimliğini gizleyerek yazılar yazmaya başlayan Baudelaire, Tarancı’ya benzer bir şekilde kötü alışkanlıklar edinir; okul kurallarına riayet etmemesi sebebiyle okuldan da kovulur. Madde kullanımı, sık sık yaptığı genelev ziyaretleri –frengeye yakalanması da bu döneme denk düşer–, gereksiz harcamaları ailesini endişelendirince ailesi onu Calcutta’ya giden bir gemiye bindirir. Bu gemi yolculuğu onu alışkanlıklarından vazgeçirmekte başarılı olmaz fakat hayal gücünün gelişmesindeki katkısı son derece mühimdir.

Seyahatinin ardından babasından kalan mirası alarak şaşaalı yaşantısına geri dönen şairin duru durağı olmayan savurganlığı elinde avucunda ne varsa bitmesine sebep olur. Borç batağına düşen ve hayatının kalanında bu borçlardan asla kurtulamayacak olan Baudelaire 1844 yılında ailesinin mirasa erişimini engellemesi ile iyiden iyiye kötü bir duruma düşer. O tarihten itibaren ailesinin uygun gördüğü miktarda paralarla hayatta kalmaya çablayan şairin elindekiler borçlarını kapatmak için yetersiz kalır. Bunun sonucunda yaşadığı mali kriz onu annesine maddi ve manevi olarak iyiden iyiye bağımlı bir hâle getirir ve aynı zamanda üvey babasına karşı beslediği öfke ile nefreti şiddetlendirir. Artık bir yerde uzun süre kalamaması, yalnız mizacının getirdiği yeni yerler keşfetme arzusu değil alacaklılarından kaçmak için de kullandığı bir yöntem hâline gelir. Kalımsal faktörlerin son derece etkili olduğunun düşünüldüğü rahatsızlığı kendisine dayanılmaz acılar, ağrılar verir. Bunca sıkıntının ardından Baudelaire çok erken yaşta, kırk altısında iken vefat eder:

Ağrılarını dindirmek için aldığı afyon ve eterin bağımlılık yapması ve yaşadığı bohem hayat ve aşırı alkol tüketimi nedeniyle giderek ağırlaşacaktır. Ömrünün özellikle son altı yılı uzun bir can çekişmedir âdeta. Fiziksel güçsüzlük, baş dönmeleri, bulantılar, şaşkınlık, kısmî

hafıza yitimi, dayanılmaz baş ve eklem ağrıları, sinir krizleri ve sonunda sağ yanına gelen felç ve konuşma yitimi (*aphaise*) ömrünün son bir buçuk yılını özetler (Özmen, 2016: 175).

Baudelaire şiirlerini anlaşılmaktan ziyade hissedilmek için yazar. Tıpkı Tarancı gibi sözcüklere, sözcüklerin ahengine hayat vermek gayesindedir. Biçim mükemmelliği onun için hayli kıymetlidir. Tarancı misali kendinde eksik gördüğü biçimsel güzelliği şiiriyle tamamlamaya çalışır. Her şeyin bir dili olduğunu düşünür; sessiz nesnelere bile bir dili olduğu inancındadır. Renklerin, seslerin, kokuların çağrıştırmacı dilleri aracılığıyla gerek insanoğlunun gerekse tabiatın gizemleri aydınlatılabilir, o sebeptendir ki bu dilin simgeselliği yüksek bir dil olduğuna kanaat getirir (Özmen, 2016: 196). Şiirlerinde can sıkıntısının, sıkışmışlığın, kaçmanın büyük yer kapladığı şairde “bütün kaçış yolları denedikten sonra, kötülük, günahkârlık ve düşkünlük, iyilik, erdem ve güzellik karşısında tek gerçek olarak kalır. İnsan kötülük içinde çirpınıp durur, çirpindikça da düşer ve batır, dipsiz derinlikler yutar onu” (Özmen, 2016: 178). “Biri Fransız, diğeri Türk, 89 yıl arayla doğup aynı yaşta, 46 yaşında benzer hastalıktan (felç ve konuşma yitimi), ölen ‘bahtsızlıktan yana kardeş’ iki şairin, Baudelaire (1821-1867) ve Tarancı’nın (1910-1956), farklı kültürel ortamlarda, varoluşlarının dramatik derinliklerinde yaşadıkları serüvenin” (Özmen, 2016: 170) benzerliği “görünen de değil, görünenin gerisinde, özel hayat ya da şiir düzeyinde dışı vurulan tepkilerle bu tepkilere kaynaklık eden iç nedenlerde, mizaçta aramak gerekir” (Özmen, 2016: 170).

Her ikisi de –biri çocukken ebeveyninden birini kaybetmiş, tek çocuk olmakla birlikte– doğup büyüdükleri evlerinden, bildikleri düzenden, ailelerinden uzakta; yatılı okulun kendilerinde yarattığı buhranlarla boğuşmak zorunda kalan, kimsesizlik ve eski günlere dair bir özlem hisseden, fiziksel olarak çirkin olduklarını düşünmeleri sebebiyle öz güvensiz olan, kötü alışkanlıklar edinen bu iki sanatçı acılarından kaçmanın yolunu şiire sığınmakta bulurlar. Sagnes, yazmanın, dolayısı ile şiirin Baudelaire için kendini kurtarmak demek olduğunu söyler (Sagnes, 1969’dan akt. Kadioğlu, 2022: 28). Baudelaire’in Tarancı’dan çok daha evvel yaşamış ve vefat etmiş olması iki şair arasındaki benzerliğin Tarancı’nın Baudelaire’den etkilenmesi şeklinde vuku bulduğunun düşünülmesine sebep olabilir. Fakat aradaki benzerlik Özmen’in de belirttiği üzere şiirden çok mizaçta, hayata bakışta aranması gereken benzerliktir çünkü eserlerindeki yakınlığı birinin ötekisinden etkilenmesinden çok karakterlerinin ve hayatlarının benzeşmesinde bulmak mümkündür.

2. Cahit Sıtkı Tarancı ve Charles Baudelaire Şiirlerinde Su İzleği

Çalışmada Cahit Sıtkı Tarancı'nın *Otuz Beş Yaş*, Charles Baudelaire'in *Kötülük Çiçekleri* eserlerinin seçilmesinin iki mühim sebebi vardır: İlki bu eserlerin sanatçıların mizaçlarını en iyi yansıtan eserler olduklarına duyulan inanç, ikincisi iki eserin de sanatçıların en bilindik eserleri olmasıdır. Makalede Tarancı'nın Asım Bezirci derlemesi ile Baudelaire'in Erdoğan Alkan çevirileri kullanılmıştır.

Bachelard, *Su ve Düşler* isimli çalışmasında bir gündüğü, bir imge olarak ele aldığı suyu eserlerde işlenmesi bakımından çeşitli sınıflara ayırır. Girişin ardından ilk bölümü berrak sular, ilkbahar suları, akan sular, narsisizmin nesnel koşulları ve âşik sulara; ikinci bölümü derin, durgun, ölü sulara ve Edgar Poe'da ağır su incelemesine; üçüncü bölümü Kharon ve Ophelia kompleksine; dördüncü bölümü birleşik sulara; beşinci bölümü anne suyu ile dişil suya; altıncı bölümü saflık ile saflaşmaya, suyun ahlakına; yedinci bölümü tatlı suya; sekizinci bölümü şiddetli suya ayırır ve çalışmasını suyun sözü isimli bölümle sonlandırır. Her bölümde sanat eserlerinde farklı imgelerle farklı şekillerde ele alınan su elementinden bahseder. Bu çalışmada Tarancı ile Baudelaire'in mevzubahis kitaplarındaki şiirler Bachelard'ın belirttiği ayrımlara göre ele alınıp sınıflandırılmaya, iki şairdeki ortak su imgelerinin kullanımlarına ve sebeplerine çeşitli örneklerle değinilmeye çalışılmıştır.

Birbirlerine pek çok açıdan benzeyen bu iki şairin şiirleri ele alındığında söylenmesi gereken ilk şey suyun birbirinden farklı hâlleri ile ele alındığıdır. Bu hâl bazen bir göl, bazen bir deniz, bazen okyanusken bazen bir yağmur ya da fırtına olur, bazense gözyaşı olarak ortaya çıkar. Bachelard'ın sınıflandırması ile şairler incelemeye konu olan kitaplarındaki şiirlerinde hayatları ve sanatsal bakışları ile paralellik gösterecek şekilde ortak olarak berrak ve akan suları; derin, durgun, ölü suları; anne suyu ile dişil suyu ve şiddetli suyu andıran imgelere yer vermişlerdir.

2.1. Berrak Sular, Akan Sular

Bachelard *Su ve Düşler* isimli eserinde düşün, doğanın içerisine derinlemesine nakşolma ihtiyacı hissettiğini söyler ve nesnelere derin düşler görmenin mümkün olmadığını belirtir. O hâlde nesnelere yerine maddelerle düş görülmesi gerekir ve şiirsel deneyimin düşsel deneyimin hâkimiyetine verilmesi şarttır (Bachelard, 2023: 42). Berrak suların ayna vazifesi gördüğünü, kişinin bu aynada kendisini, başkalarını, doğayı hatta evreni görebileceğini söyleyen Bachelard, suların aynasının imgeyi doğallaştırmaya, insanoğlu-

nun mahrem tefekkürünün gururuna masumiyet ve doğallık katmaya yaradığını açıklar. Suyun aynası imgeyi hem doğallaştırır hem derinleştirip zenginleştirir:

Narkissos'u bir aynanın önünde hayal edersek camın ve metalin direnci onun girişimlerine bir engel teşkil eder. Bu engele alnını ve yumruğunu çarpar; etrafında dolaşsa da hiçbir şey bulamaz. Ayna onun gözünden kaçan bir arka-dünyaya hapseder onu; aynada kendini görür ama kendine dokunamaz ve ayna sahte bir mesafeyle kendisinden ayrılmıştır; o mesafe ki, isterse onu kısaltabilir ama asla aşamaz. Oysa pınar onun için açık bir yoldur (Bachelard, 2023: 42).

Bachelard, aktardığı bu cümlelerin ardından Narkissos'un imgesini yansıtan suyun önünde güzelliğinin devam ettiğini, sona ermediğini ve hatta tamamlanması gerektiğini hissettiğini söyler (Bachelard, 2023: 42). Bu güzellik sadece kişiye özgü de değildir üstelik. Gasquet tüm dünyanın kendini düşünen devasa bir Narkissos olduğunu savunur (Gasquet, 1932'den akt. Bachelard, 2023: 45). Yansımış dünyanın sakinliğe kavuşmuş dünya olduğunu belirten Bachelard, kozmosun da narsisizmden etkilendiği, dünyanın kendini görmek istediği fikrindedir.

Gerek Tarancı gerek Baudelaire çeşitli şiirlerinde berrak sulara ve narsisizme göndermeler yapar. Tarancı, "Rüyamız" şiirinde, "Bir havuz kenarında yan yana oturmuşuz / Bu su bizim gölgemiz, biziz şeffaf ve temiz," (Tarancı, 1994: 56) diyerek berrak bir su olan havuzun kenarında oturup onu kendi gölgesi gibi gördüğünü, onun da tıpkı kendisi gibi şeffaf ve temiz olduğunu dile getirir. "Peyzaj" da sulardan mutlak bir berraklık beklentisi içinde, "Çocuklar taş atmasın / Gemiler geçmesin üzerinden / Hiç kıpırdamasın balıklar / Rüzgâr da esmeyiversin / Suların durulduğu bir saat olsun / Gör denizin güzelliğini! / Hele mehtap da varsa / Üstünde at koşturacağın gelir" (Tarancı, 1994: 172) sözleri ile denizden kocaman bir ayna işlevi görmesini bekler. Bu şiirinde istediği durgun bir denizdense berrak, gökyüzünü ve evreni yutan, yutmakla kalmayıp içinde yeniden yaratarak yansıtan sudan bir aynadır. Tarancı denizden büyük, dingin bir göz olmasını (Bachelard, 2023: 50) ve kimse bakmazken bile onun evrene bakmasını ister.

Benzer bir şekilde Baudelaire'in de aynı beklenti içinde olduğu ya da kozmosu büyük bir göze sahipmiş gibi işlediği şiirleri vardır. "İnsan ve Deniz" de, "Özgür insan, denizi her zaman seveceksin / Deniz aynan; görürsün kendi ruhunu orda" (Baudelaire, 2016: 38) diye yazar ve suların aynasının yalnız zâhir olanı değil bîatin olanı da yansıtabildiği bir dünya yaratır. "Paris Rüyası"nda,

“Ağaç yoktu, göllerin çevresini / Uzun mermer sütunlar donatmıştı / Orman perileri, kadınlar gibi / Suda kendilerini seyre dalmıştı” (Baudelaire, 2016: 185) sözleri ile de zahir olanı yansıtma yeteneğine işaret eder. Orman perilerinin kendilerini izlediği göller için Bachelard, gölün tüm ışığı alıp bundan bir dünya yarattığını, dünyanın göl aracılığıyla temaşa edildiğini hatta gölün isterse dünyayı kendi tasavvuru olarak değerlendirebileceğini düşünür (Bachelard, 2023: 50). Baudelaire aynı şiirde suları masmavi örtülere benzetir ve bu örtülerden kocaman aynalar yaratarak değerli taşları, büyülü dalgaları, buzulları, duyulmadık bir yığın güzelliği yansıttığını söyler.

Bachelard berrak suların yanı sıra canlı ve akan sulara da değinir. Canlı, akan suların yaşama gücü sağladığını söyler; coşkun, hareketli sular doğuşun dinamizmidir, akan suların sesinin gençliğin şarkısı olduğunu düşünür (Bachelard, 2023: 56). Canlı suyun olduğu yerde değişim, yenilenme, yeneden doğuş vardır; kişiye yaşama azmi ve mutluluğu sağlar. Kişinin mutluluğunun, umudunun sembolüdür. Bunların yokluğu umudun, yaşama sevincinin yokluğu demektir.

Tarancı şiirlerinde hareketli, canlı suları hem yaşama sevincini hem de bu sevincin yokluğunu göstermek için kullanır. Geçmişe ve geçmişteki yaşama tutkusuna özlemine bu vesileyle aktarır. “Mazim” şiirinde, “Bu kirliliğinden uzakta, uzaklarda / Bir ırmak, ki ruhumda şırıltılarla akar” (Tarancı, 1994: 40) diyerek ömrünün yaşamakta olduğu bölümünü suları kirlendiği sahillere benzetir; geçmişi ise ruhunda şırıltılarla akan ırmağa. Yine “Irmak” şiirinde, “Eriyen karlarla dile geldiği günlerden / Sert kayaları zorlayıp deldiği günlerden / Bayırda koşarak, ovada yavaşlayarak / Her geçtiği araziye şenlendiren ırmak / Yol üstü uğrasaydın bir gün düşüncemize / Dağların selamını götürürken denize” (Tarancı, 1994: 92) yazar ve geçtiği her araziye şenlendiren ırmağın kendisine uğramadan geçip gitmesine gönül koyduğunu belirtir; burada yapmak arzusunda olduğu şey yaşama sevincinin kendisine uğramadan başkalarını canlandırdığını anlatmaktadır. “Nedendir Yarab” şiirinde yaşama sevincinden yoksun oluşunu gürül gürül akan çeşmenin başında susuz kalma metaforuyla aktarır: “Fakat nedendir Yarab bu susuzluğumuz / Suyu gürül gürül akan çeşme başında?” (Tarancı, 1994: 163). Bu çeşmenin tam da başındayken susuz kaldığını söylemesi akıp giden hayatın, hayatın canlılığının ve yaşamının ne güzel bir şey olduğunu bildiğini fakat bu güzelliğe katılamadığını, katılacak sevinci içinde bulamadığını gösterir. Canlı sulara övgülerde bulunduğu bir başka şiiri olan “Su Sesi”nde, “Nasıl kızayım / Uykumu

kaçırdığına / Değirmene akan su / Sesin öyle güzel ki / Duymak isterdim / Öldükten sonra bile” (Tarancı, 1994: 159) diye yazarak canlı suyun yeniliğe, yaşama, coşkuya çağrısından bahseder.

Baudelaire de Tarancı’ya benzer bir şekilde canlı suları över. “Hüzünlü Madrigal” şiirinde akan suların hayat verme, canlandırıp değiştirme yeteneğinden, “Doğaya ırmaklar, sular can verir / Yüzü gözyaşları güzelleştirir / Fırtınalarla gençleşir çiçekler” (Baudelaire, 2016: 314) diyerek söz eder. Tarancı’nın aksine canlı suların kendisini görmemesinden şikâyet etmez, bu durum ile ilgili yakınmaları olmaz. Yaptığı şey canlı suların enerjisinden bahsederek verdiği sevinçten dem vurmaktır. Bunu, “Cıvıldıyor avlumuzda fiskiye / Gönlümü sevdaya salan bu akşam / Susmak bilmiyor sular gündüz, gece / Yüreğimde coşku, yüreğimde gam / Sular çiçek demet / Olmuş açıyor” (Baudelaire, 2016: 270) yazdığı “Fiskiye” şiirinde de açık bir şekilde görmek mümkündür.

2.2. Derin Sular, Durgun Sular, Ölü Sular

Bachelard, ağır bir suyun asla hafiflemeyeceğini, karanlık bir suyun beraklaşmayacağını söyler. Ona göre düzen bunun tam tersidir; suyun masalı ölen bir suyun insani masalıdır. Her canlı su yavaşlamalı, ağırlaşmalıdır, her canlı su ölmelidir; suyun kaderi budur (Bachelard, 2023: 75). Tıpkı doğup büyüyen ve ömrünün sonuna yaklaşip can veren insanlar misali su da yıllandıkça zenginleşmeli; zenginleştikçe ağırlaşmalıdır. Yıllanmış su, suların en ağırıdır. İnsana kederi, acıyı, ölümü çağırıştırır çünkü su da günler, yıllar gibi geçip gider. Elementlerin her birinin kendi çözünme yöntemi vardır; ateş dumana çözülür, toprak toza döner. Su ise kendisiyle, büsbütün çözünür. Su büsbütün, kesin bir ölümün simgesidir (Bachelard, 2023: 132). Bu sular yalnız ölümü simgelemekle kalmaz. Bachelard kapalı suyun ölümü sinesine aldığı, onu elementsel yaptığını söyler. “Su ölüyle birlikte suyun tözünde ölür. O zaman su tözsel bir hiçliktir. Umutsuzluk söz konusu olduğunda bundan daha ileri gidemezsiniz. Bazı ruhlar için su umutsuzluğun maddesidir” (Bachelard, 2023: 132) diyerek suya bambaşka bir kapı açar. Uğursuz kaderler, kabullenilen veya arzu edilen ölümler ile alakalı düşler su ile bu kadar iç içe geçmişken kederli ruhlar için suyun en melankolik element olduğu söylenebilir. Bachelard, Lamartine’in, “Su hüzünlü bir elementtir. Super flumine Babylonis sedimus et flevimus (Babil nehirlerinin kıyılarında oturup ağlaşıyorduk) Neden mi? Çünkü su herkesle beraber ağlar,” sözlerini aktardıktan sonra insanın kalbi üzgün olduğunda dünyanın bütün sularının gözyaşlarına dönüştüğünü söyler (Bachelard, 2023: 131).

Kaderden yana şanssız Tarancı ile Baudelaire'in şiirlerinde bu umutsuzluktan beslenmemesi, kederi ve ölümü çağrıştıran suları kullanmaması mümkün değildir. Tarancı, "Kuruyan sular gibi zamanı da kaybettik" (Tarancı, 1994: 55) diye yazdığı "Bir Yaz Günü"nde ruhunun, ümitlerinin ölümünden, iç dünyasının yıkımından bahseder ve hiç şüphesiz mutlu mazi günlerine işaret eden çok uzak bir âlemin rüzgârını andığını söyler. "Havuz" şiirinde, "Eskiden ne vakit baksam ışıldayan / O dünya ne oldu, nedir bu karanlık / Bir kara kedi mi aramızda zaman / Yalnızım; havuzu doldurdu karanlık" (Tarancı, 1994: 77) diye kederlenir. Havuz bir su olması dolayısıyla ölümü tamamen özümser; yansımalarla ve gölgelerle zenginleşen sularsa en ağır sulardır. Tarancı karanlığın tamamen doldurduğu bir havuzun başında yaklaşan fakat kabul edemediği ölümden bahseder, zaman kendisine düşmandır. "Sen Yoksun ki" şiirinde sevgilisinin yokluğunun yarattığı ölgünlükten, "Hâlâ o penceredeyim, lakin sular ölgün / Sen yoksun ki, vefasız, sular da ay görünsün" (Tarancı, 1994: 86) diye bahseder. Ölgün sular umudun bitişi, ölümün kabulü ve yaklaşması ya da yaşama sevincinin kaybı anlamına gelir çünkü bu sular hayatın ve kederin ağırlığını taşırlar. Sevgilinin olmaması hayatın durması, suyun dahi ölmesi demek çünkü sevgili yokken suya ay bile vurmaz ve Bachelard'ın da dediği üzere sükût etmiş suyun konuşması için sadece yumuşak, solgun bir ay ışığı gerekecektir (Bachelard, 2023: 102). "Ah o kadrini bilmediğim günler / Koklamadan attığım gül demeti / Suyun sebil ettiğim o çeşme / Eserken yelken açmadığım rüzgâr / Gel gör ki, sular batıya meyleder / Ağaçta bülbülün sesi değişti / Gölgeler yerleşiyor pencereme / Çağınız başlıyor, ey hatıralar" (Tarancı, 1994: 134) dediği "Gençlik Böyledir İşte"de kendisiyle hesaplaşır ve gençlik günlerini yâd eder. Güneşin doğudan doğup batıdan batmasına işaret edercesine günün sonlanması misali ömrünün de sonuna yaklaştığını anlatmak için suların batıya meylettiğini, günlerin de sular gibi akıp gittiğini söyler. Hem kendisinin hem de suların sonu yaklaşmaktadır.

Baudelaire, Tarancı'nın aksine suları bu kadar açık bir şekilde kullanarak isyan etmez ya da ömrünün bitişini suyun ağırlaşmasıyla böyle sıkıca bağdaştırmaz. Baudelaire'deki sular daha ziyade üzgün, kederinden ağlayan sularlardır. "Ey zavallı büyük Güzellik! Gözyaşlarının yüce ırmağı üzgün yüreğime boşalır / Ruhum yalanınla mest, besinini, Acı'nın / Gözlerinden fıskırttığı dalgardan alır" (Baudelaire, 2016: 46) dediği "Maske" şiirinde suyu kendi acısıyla birlikte ağılatır. Acısı öyle büyüktür ki gözyaşları koca bir ırmak olup yüreğe boşalır, gözlerden dalgalar şeklinde fıskırır. "Moesta ve Errabunda"da, "Al götür beni tren! Al götür beni gemi / Gözyaşlarımızdan yapılmış çamur

burada” (Baudelaire, 2016: 117) diye isyan ederken yaşadığı kentin gözyaşlarından bir çamur diyarı hâline geldiğini ve oradan kurtulmak istediğini anlatır. Kederinin büyüklüğünden o kadar çok gözyaşı dökülür ki koskoca bir kent çamur yığınınına döner. Hiçbir şeyden keyif almadığını, her şeyden usandığını, (son derece zehirli) bir çiçek olan zambakla dolan döşeğinin bir mezara dönüştüğünü anlattığı “Spleen”de, “Sanki ben yağmurlu bir ülkenin kraliyim / Zengin ama güçsüzüm, gencim ve çok yaşlıyım” (Baudelaire, 2016: 134) diyerek kralı olduğu ülkeye bile sürekli gözyaşı döktürtür. Hayatı öyle hüznüdür ki gökleri bile aplatmaktan çekinmez. Yine aynı şiirinde, “Damarlarında cehennem ırmağı Léthé’nin / Yeşil suyunun aktığı şaşkın kadavrayı / Soğuk kadavrayı hiçbir şey ısıtamadı” (Baudelaire, 2016: 134) diye yazar. Kendisinden soğuk kadavra diye bahseder, yaşayan bir ölüdür âdeta; içinde en ufak bir sevinç yoktur ve bu kadavranın damarlarında Léthé’nin yeşil suyu akar. Yunan mitolojisinde yer altı nehirlerinden biri olan Léthé ölüleri sularında ağırlayarak yeniden doğuşa hazırlar; bu nehre girip suyundan içen gölgeler (ölülerin ruhları) dünyada yaşadıkları geçmiş hayatlarına dair her şeyi unuttular, böylece tüm acılarından sıyrılıp yeni bir başlangıç yaparlar. Baudelaire nasıl büyük bir acı hissediyorsa Léthé’nin büyüğü bile yaşadıklarını unutturup ısıtamaz onu. “Kan Çeşmesi”nde, “Bazen sanki akıyor kanım dalga dalga / Çeşme gibi, o tekdüze hiçkırıklarla / Gidiyor kentin arasından ve kırlarda / Kaldırımları dönüştürüp adalara / Her varlığın susuzluğunu gideriyor / Her geçtiği yere kızıl bir renk veriyor” (Baudelaire, 2016: 209) diyerek suyu kana çevirir; ıstırahının derinliğinden kanı çeşmeden akan su misali akar gider, tüm kenti dolaşır ve her varlığın susuzluğunu giderir. Baudelaire’in kederi kendisini, kendi evini aşar ve yaşadığı kentin tamamını, o kentin tüm varlıklarını sarar.

2.3. Şiddetli Su

Bachelard, eylemci bir bakış açısından değerlendirilecek olursa dört maddi elementin dört farklı kışkırtma türü, dört farklı öfke olduğunu söyler (Bachelard, 2023: 230) ve okyanusun öfkesinden daha alalede bir tema olup olmadığını sorar. Sakin bir denizin anlık öfkeyle homurdanıp gürlendiğini; hidretin tüm metaforlarını, kızgınlıkla hışmın tüm hayvani sembollerini kabul ettiğini açıklar (Bachelard, 2023: 244). Çünkü öfke psikolojisini en zengin ve en nüanslı psikolojilerdendir ve ucunun değmediği psikoloji yok gibidir. Öfkede aşkta ve sevgide yansıtılabileceğinden daha çok psikolojik durum söz konusudur; bu yüzdendir ki edebiyatta mutlu ve iyi deniz metaforları kötü ve şiddetli denize göre daha azdır (Bachelard, 2023: 244). Evrenle insan, insanla insan, insanla ruh arası tüm ilişkilerde en tehlikeli duygulardan biri olan öfke

alınır, verilir, ona maruz kalınır, ona maruz bırakılır, evren öfkeyle dolup taşar ve bu öfke durdurulacağı zaman yine kişinin kendi ruhunda durdurulur. Bachelard, öfkenin insanın eşya ile arasındaki en doğrudan etkileşim olduğunu söyler: Bu yüzden, “Şiddetli su evrensel öfkenin ilk çerçevelerinden biridir.” (Bachelard, 2023: 251). Şiddet isteği ve öfke en dinamik duygulardan biri olduğu için okuyucuda da hareket uyandırır ve onu da kendisi gibi dinamik hâle getirir. Bilinçaltı şiddeti pasif bir şekilde kusmak için dili kullanır. Bu, bilinçaltının vur-kaç taktiğidir fakat bu kaçış korkmaktan ya da savaşmaktan kaçmak değil de fiziksel eylemden kaçmaktır; dolayısıyla bazı kimselerin böyle şeyler yazmaya, bazı kimselerin de bunları okumaya ihtiyacı vardır.

Tarancı öfkeyi şiirlerinde şiddetli suları kullanarak yansıtmayı tercih eder. Fakat bu illaki suyun kendisi olmak zorunda değildir. Bazen suya ait özellikleri diğer maddelere yansıtarak aktarır. “Batan Gemi”de insanlar dalgasına tutulan bir gemi olduğunu söyler ve kaderini kudurmuş bir denizde çırpınmaya benzetir: “Deliklerim açıldı tazyikinden suların / Kudurmuş denizinde hakkın çırpınıyorum / Güverteyi yıkıyor çığlığı yolcuların / Kudurmuş denizinde hakkın çırpınıyorum” (Tarancı, 1994: 28). Sudan bahsedilmesi için ortada illa bir sıvı bulunmasına gerek olmadığını Bachelard’ın yaptığı çalışmadan görmek mümkündür. Suyu düşündüren maddenin formu değil hareketidir (2023: 125). Bir kadının saçlarının omuzlarından akması, dökülmesi, insanların dalga dalga birinin üzerine gelmesi hep suyu çağırıştırır. “Anarşi”de ömrünü koca bir okyanusa benzeterek, “Okyanusta her zaman fırtına var / Güneş dalga dalga parçalaniyor” (Tarancı, 1994: 88) der. “Böyle İşte”de yine fırtına imgesini kullanarak, “Nerden, nasıl bindim Yarab bu gemiye? Hangi denize çıksam fırtına kopar” (Tarancı, 1994: 103) der. Tarancı bu imgeleri kullanırken kendi öfkesini anlatmaktan ziyade talihsiz yaşantısında karşılaştığı öfke nöbetlerini anlatır; öfke Tarancı’nın kendisinin hissettiği bir şey olmaktan ziyade kurbanı olduğu bir şeydir. Öfkeli olan Tarancı değil Tarancı’nın kaderidir, o bu senaryonun yalnızca kurbanıdır.

Baudelaire’in de Tarancı’yı andıran şiirleri vardır. “Düşman” şiirinde, “Gençliğim hep karanlık bir fırtına oldu / Öyle yakıp yıktı ki, yağmurlar, şimşekler / Bahçemde tek tük kızarmış meyve kaldı” (Baudelaire, 2016: 34) derken kendisinin bir kurban, kaderininse azgın bir fırtına olduğunu, hayat bahçesindeki mahsulünü perişan ettiğini anlatır. “Yedi İhtiyar”da, “Fırtınaya tutulup sapıtmıştım kendimi / Dümeni kırmak için boşa uğraşıp durdum / Canavar bir denizde yaşlı bir tekne gibi / Yelkensisiz, dans ediyor, dans ediyordu ruhum” (Baudelaire, 2016: 160) diyerek yine Tıpkı Tarancı gibi fırtınalı hayatının kurbanı olduğunu, bir şeyleri beyhude yere değiştirmeye, kontrolü eline

almaya çalıştığını anlatır. Baudelaire'in öfkeyi anlatmak için suya ait özellikleri kullandığı şiirleri de vardır. Sözelimi "Vaftiz"de istenmeyen bir gebelikten dünyaya getirdiği çocuk yüzünden tanrıya isyan eden; "Lanet olsun bir anlık arzu gecelerine / Nasıl beslerim onu, nasıl emzireceğim? Engerek doğuraydım bu gudubet yerine" (Baudelaire, 2016: 18) gibi cümlelerle evladını ilk besinden, sütünden, en güvenli yerden mahrum eden bir annenin yaratıcıya öfkesinden bahsetmek için, "Yanına kalmayacak bana verdiğin acı / Lanetli eserin üstüne fıskırarak / Feleğin oyununa gelip kadın, böylece / Köpük köpük hıncını, bütün kinini kumar." (Baudelaire, 2016: 18) diyerek aktarır; suyun köpük köpük olması acının fıskırması, kinin ve hıncın kusulması suyu hep şiddet derecesinde harekete sevk etmektir. Baudelaire şiirinde şiddetli suları şiddetin bir kurbanı olması ya da suya ait özellikleri su olmayan başka şeylere atfetmesi noktasında Tarancı ile benzeşirken öfkeyi direkt birine atfederek yansıması noktasında ondan ayrılır.

2.4. Anne Suyu ve Dişil Su

Bachelard, insana gerçeği tutkuyla sevdiren şeyin onun bilgisi değil duygular olduğunu söyler. Doğayı bu ilk duygulardan ötürü sebebi bilinmeyen bir sevginin nesnesi olur ve bu duygu ilk hâlinde bütün duyguların kökenidir; o da bir evladın ebeveynine hissettiği sevgidir (Bachelard, 2023: 75). "Tüm aşk türleri bir anneye olan sevgiden bir parça içerir," der Bachelard (2023: 75). Tabiat anneni bir yansımasıdır ve bilhassa deniz tüm insanlık için en büyük, en yüce anne sembollerindedir. Kişinin bilinçsiz hatıralarında kendisini ilk günlerinde besleyen varlığa yönelttiği derin sevgi yaşamının sonraki evrelerinde hissettiği sevgilerde etkin rol oynar. Hayal gücü için her sıvı birer sudur; burada ne rengin ne de başka bir şeyin önemi vardır, tözsel niteliğin sıvı olması yeterlidir. Bachelard tüm sıvıların su olmasına psikanalitik bir bakış getirerek her sıvının bir su, her suyun da bir süt olduğunu söyler. Özellikle de her mutlu içecek anne sütüdür (Bachelard, 2023: 169). Bu noktada sanatçıya bir hayalden çok bir hatıra ilham kaynağı olur ve bir insan için en sakin, en teskin eden hatıra anne kucağının hatırasıdır. Su tabii olarak yalnız anneye ve anne sütüne işaret etmez. Doğa Ana suya sadece anne sütü gibi bir nitelik kazandırmaz. "Her erkeğin hayatında veya en azından her erkeğin düşlediği bir hayatta - ikinci bir kadın belirir: sevgili veya eş. İkinci kadın da doğaya yansıtlacaktır. Anne-manzarası yanında bir de kadın manzarası yer alacaktır" (Bachelard, 2023: 180) çünkü "Su ateşi söndürür, kadın cinsel heyecan yaktırır" (Bachelard, 2023: 143).

Tarancı'nın bir kadına olan tutkusundan bahsettiği şiirleri çoktur fakat bunu su aracılığıyla açık bir biçimde nadiren yapar. Fakat bilhassa geçmişe

özlemini anlattığı her şiiri anneye, besleyen ilk varlığa, varoluşunun sebebine, ilk besine dönme arzusu olarak değerlendirilebilir. Bu durumda Tarancı'nın mutlu suları da ölgün suları da şiddetli suları da bir noktada ilk varlığa dönüşü simgeler çünkü zaten bu dünyadan, insanlardan, yaşadığı hayattan memnun değildir ve hep başka bir dünya aramaktadır. Kavcar, *Eğitim ve Edebiyat* isimli kitabında yalnızlık hisseden kişinin ya hayallerden köprüler kurarak mutlu, huzurlu dünyalar yarattığını ya da geçmişe, çocukluk günlerine saklandığını söyler (Kavcar, 1999: 140). Tarancı da yalnız hisseden insanlardan biridir ve geçmişe özlemini yazdığı mektuplardan birinde şu şekilde aktarır:

Bu dünyadan, bu dünya insanlarından bazen o kadar nefret ediyorum ki çıkıp gitmek için bir kapı arıyorum ve emin ol ki aradığım kapıyı bulduğum gün asla tereddüt etmeden o kapıyı açıp gideceğim, başka âlemlere, başka insanların yanına, her halde bu dünyaya hiç benzemeyen bir dünyaya. [...] Öyle parlak bir mazim olmadığı halde, yine eski zamana, mesela çocukluğuma rücu etmek isterdim (Tarancı, 2016: 35).

Bu istekle annesine seslendiği “Anne Ne Yaptın”da onu neden doğurduğunu sorgular, karnındayken onu kızdıracak bir şey yapıp yapmadığını sorar ve “Sütünden tatlı mıdır, anne, sanki bu hayat / Bana sorsana anne yaşamak bir hüner mi / El aç, yalvar gündüze, geceye boyun uzat / Bu uğurda bir ömür çürütmeye değer mi” (Tarancı, 1994: 30) diyerek anne karnına, onu ilk besleyene, ilk besinine dönmek istediğini anlatır. “Hey Gidi Güneşli Uykular”da yine ilk günlere, annesinin memesine dönüş arzusu ile “Annemin uykusuna kıydığım saat / Telaşla uyanan genç kadın / Aceleyle çözülen göğüs / Yüzümü süpüren ılık rüzgâr / Birdenbire keşfettiğim / Parıltılar, beyazlıklar, yuvareklilikler diyarı / Pembe uçlarına sırayla asıldığım / Lezzetli memeler / Bereketli memeler / Doyamadığım, doyamadığım” (Tarancı, 1994: 90) diye yazar.

Dişil suları kullandığı şiirler Baudelaire'e göre daha azdır fakat bu aşka, kadınlara duyduğu tutkuyu anlatmamak demek değildir. Su metaforunu bu hislerini anlatmak için kullanmak yerine daha farklı ifadeler üretir. Yine de Tarancı'nın gerek anne özleminde gerek kadın tutkusunda göğüslere verdiği önemiyet hayli fazladır. Sadece kadın göğsü için yazdığı “Kadın Göğsü”nde onları denize benzetir: “Bir kadın göğsü başlarsa konuşmaya “En güzel deniz olur / En sakın demiyorum / Başın döner dalgasından / Nereye gittiğini unutup / intihar etmek istersin / Baktıkça bu muhteşem denize / Vapurdan atlayanlara selâm” (Tarancı, 1994: 93).

Tarancı'nın mutlu ve mutsuz sularındaki geriye dönüş arzusunu Baudelaire'de görmek de mümkündür. Baudelaire'in annesi ile olan ilişkisi, ona duyduğu öfke ve özlem göz önüne alındığında mutlu, mutsuz hatta şiddetli suları son derece açık bir hâl alır. Bunun yanı sıra dişil sulara Tarancı'ya nazaran daha çok yer veren şair suları bir geri dönüş metaforu olarak bazen de geriye dönüp ilham bulmak için kullanır. İlhama ve sanata çok önem veren Baudelaire, "Mümkünse hayal gücümüzün yardımıyla geçmişe, en genç, en eski izlenimlerimize geri dönelim [...] Çocuk için her gördüğü yenidir. Her zaman sarhoştur. Hiçbir şey ilham dediğimiz şeye, şekil ve rengi özümsemeye çalışan bir çocuğun coşkusu kadar benzeyemez" (Baudelaire, 2021: 15) diyerek geri dönüşlerinin aydınlanması adına bir kapı da aralar. "Balkon" şiirinde "kanını kokladığı"nı, "soluğunu içtiğini" söylediği annesine seslenerek eski günleri, babasının vefatının ardından küçücük bir evde annesiyle baş başa yaşadıkları o zamanları hatırlatır. Annesinin ona gösterdiği sevgiyi, o güzel kokuları, o sıcak öpücükleri anlatır ve "O yeminler, kokular, o sonsuz öpücükler / Nasıl, sulara yunup, denizlerin dibinden / Göklere gençleşerek çıkıyorsa güneşler / Öyle doğacaklar mı bir gün derinliklerden / Ey yeminler! kokular! Ey sonsuz öpücükler" (Baudelaire, 2016: 69) diye yazarak o ölüp giden öpücüklerin, o sevginin denizde yıkanıp yenilenerek tekrar doğacakları ümidiyle sorar geri dönüş ihtimalini.

Baudelaire şiirlerinde dişil suları sık sık kullanır. Bir kadına duyulan arzuyu, kadın vücudunun tutku uyandıran kısımlarını suları kullanarak aktarmak konusunda son derece istekli davranır. "Dans Eden Yılan"da "Mavi, esmer dalgalı, burcu burcu / Başiboş bir denize / Benzeyen o derin, buruk kokulu / Saçlarının üstünde" (Baudelaire, 2016: 56) diyerek saçlarını, saçlarının kokusunu dalgalı, mavi bir denize benzettiği kadına, "Nasıl, gürleyen buzlar, eridiğinde / Büyütürse dalgayı / Dişlerinin kıyısında yükselince / Ağzının akan suyu / Onda, Bohemya şarabının, acı / Şanlı tadını bulurum / Ve kalbime yıldızlar serpen, sıvı / Bir göğü içmiş olurum" (2016: 57) diye seslenir ve ağız suyunu yükselen dalgalara, bu suyun tadını ise sarhoşluk veren şanlı Bohemya şarabına benzetir. Bu benzetmeyi andıran bir başka şiiri "Zehir"de sevgilisinin gözlerini uçurum kenarlarındaki göllere benzetir ve "Bunlar, şarap, afyon denk olamaz salyana / Isırır, sersemliğimi kaldırır / Ruhumu, azapsız, unutuşa daldırır" (2016: 90) diye söyleyerek sevgilisinin salyasını çok sevdiği hatta bağımlısı olduğu şarap ile afyondan üstün tutar. "Léché" şiirinde yine, "Dudaklarında unutuşun o güçlü tadı / Léché ırmağı öpüşlerin içinden akar" (2016: 261) diyerek sevgilisinin ağız suyunu içeni unutuş büyüğü ile büyüleyerek tüm acılarını unutturan Léché ırmağının sularına benzetir.

Sonuç

Su, insanlığın başından günümüze değin sözlü ve yazılı pek çok verimde yer verilen, hem felsefi hem sanatsal açıdan anlamlandırılmaya çalışılan son derece mühim bir element ve simgedir. Hemen hemen tüm inanç sistemlerinde ve kültürlerde bir kutsallık atfedilen su berekete, bolluğa, var olmaya ve yok olmaya işaret eder. Su, öyle büyük bir kudrete sahiptir ki can verir, can alır, aldığı canı yenileyip bambaşka bir ruh olarak evrene tekrar üfler. Hem iyidir hem kötü; hem mutluluktur hem üzüntü; hem şefkattir hem öfke; hem ilk besindir hem de mezar.

Gaston Bachelard suya son derece önem veren ve üzerine derin çalışmalar yapan mühim bir düşünürdür. O, suyun insanın bilinçaltına ve imgeler, gündüşleri dünyasına açılan bir kapı olduğunu düşünür ve suyun hem tabiatı hem de insanı keşfetmek için kullanılabileceğine inanır. Ona göre suyu ve insanın su ile kurduğu her düzeydeki ilişkiyi anlamak insanın ontolojik ve psikolojik tecrübelerini anlamlandırmanın en etkili yollarından biridir.

Bu çalışmada çok önemli Türk şairlerinden biri olan Cahit Sıtkı Tarancı'nın Asım Bezirci derlemesi ile çıkan *Otuz Beş Yaş* eserindeki şiirleri ile Fransız şiirinin yapı taşlarından Charles Baudelaire'in Erdoğan Alkan çevirisi ile yayımlanan *Kötülük Çiçekleri* eserindeki şiirleri Gaston Bachelard'ın su teorisi çerçevesinde karşılaştırmalı bir şekilde ve genel çerçevede değerlendirilmeye çalışılmıştır. Bu inceleme sonucunda birbirlerine yaşam ve mizaç olarak son derece benzeyen iki şairin şiirlerinde de pek çok benzerlik göze çarpmıştır. Her iki şairin de berrak ve akan suları; derin, durgun ve ölü suları; anne suyu ile dişil suyu ve şiddetli suyu andıran imgelere yer verdikleri şiirler kaleme aldıkları gözlemlenmiştir.

Gerek Tarancı gerek Baudelaire şiirlerinde berrak suları övmekten geri kalmazlar; kozmosu koca bir göz olarak düşündüklerinden olsa gerek narsisizmden ve Narkissos'tan beslendikleri şiirler vardır; berrak sulara ayna işlevi kazandırmaktan çekinmezler. Bunun yanı sıra akan suları da son derece severler. Yaşama sevinci, enerjisi, umudu olarak görülebilecek akan sular Tarancı'da kendini hem yaşama sevinci hem de bu sevinçten mahrum kalma şeklinde gösterir; şair bu sevinçten mahrum bırakılmanın acısını sular aksa bile hissettirmekten geri kalmaz. Sular kendisini görmeden geçip gittiğinde isyan eder. Baudelaire ise Tarancı'nın aksine canlı suların kendisini görmemesi ile ilgili bir sıkıntı yaşamaz, bundan şikâyeti olmaz. O sadece canlı sulara ve bu suların yaydığı enerjiye hayranlığından bahseder.

Tarancı ile Baudelaire'in eserlerinde kullandığı bir diğer su imgesi ise ağır ve durgun sulardır. Mizaç olarak depresyona meyilli, hayattan keyif alamayan, sürekli daha iyi bir yer, daha güzel bir hayat arayan iki şairin acılarını, hüznelerini, umutsuzluklarını geçip giden ömürleri hakkında hissettiklerini anlatmak için kullandıkları durgun suların sayısı azımsanmayacak derecede çoktur. Bahtsızlıklar ile dolu hayatları göz önüne alındığında şiirlerinde umutsuzluğu, hüznü, ölümü çağrıştıracak durgun suları kullanmaları son derece doğaldır. Tarancı günlerin sular gibi ağırlaşmasından, hayatın yavaşlamasından ötürü mutsuzdur ve bundan şikâyet etmekten, zamanı düşman bellemekten geri durmaz. O kadar mutsuzdur ki suları durgunlaştırmakla kalmayıp kuruttuğu şiirleri dahi vardır. Baudelaire ise Tarancı'nın aksine suları isyan etmek için kullanmaktansa hüznünü yansıtmak için kullanmayı tercih eder. Onun şiirlerinde durgun suların çok derin sular görülür; gözyaşlarından ırmaklar akıtır, cehennemin nehirlerinde yıkanır, yağmur dolu kentlerin kralı olur ve hüznünü suyu derin sular olarak kullanıp yansıtır. Gözyaşı ile yağmuru damla damla kullanmaktansa tıpkı kederi gibi biriktirip derinleştirir. Baudelaire'in suları ölçün ve kurumuş değil hüznü ve ağlayan sulardır.

Şiddetli sular iki şairin de kullanmayı sevdiği bir imgedir. Öfkeyi simgeleyen şiddetli sular kendini Tarancı'da kaderin gazabı olarak gösterir. Hayat hep öfkeli, hep fırtınalıdır, hep dalgalarıyla, yağmurlarıyla Tarancı'yı alt etmeye, ezmeye çalışır; bunu başarır da. Tarancı o kadar kurban rolündedir ki bir seferde kendisi dalgalansın, fırtınalar estirsin diye düşünmez, düşünemez. Aynı kullanıma Baudelaire'de rastlamak da mümkündür. İki şair de kendilerinden yüce bir şeyin gazabına uğrayıp dururlar; kontrolü ellerine almak isteseler de beyhudedir, alamazlar. Kaderin dalgalı sularında bir o yana bir bu yana sallanır, bazen alabora olup bir kıyıya vurur, bazen boğulmanın eşiğine gelirler.

Hem Tarancı'nın hem Baudelaire'in fiziksel çirkinliklerinin vermiş olduğu öz güvensizlik ve hüznü mizaçları sebebiyle aşk ilişkileri pek sağlıklı olmakla birlikte hayatlarına uzun ya da kısa süreli birliktelikler yaşadıkları pek çok kadın girer çıkar. İki şair de kadınlara ve aşka düşkünlerdir, dolayısıyla tutkularını şiirlerine dökmeleri son derece tabiidir. İkisi de şiirlerinde dişil suları kullanırlar; Tarancı bir kadına olan tutkusundan pek çok şiirinde bahseder fakat dişil su kullanımı Baudelaire'inki kadar yoğun değildir. Öte yandan Baudelaire duyduğu arzuyu, kadın vücudunun kendisini uyandıran kısımlarını suları kullanarak aktarmak noktasında son derece hevesli davranır.

Bu sular her iki şairde bir yere kadar anneye dönüşü de simgeler çünkü tüm sular temelinde ilk besine dönüştür, anne sütüdür; dolayısıyla bebekliğe,

kişinin kendini en güvende hissettiği yere, anne kucağına dönme arzusudur. Mektuplarında ‘anneciğim’ diye hitap ettiği sevgili annesi Tarancı’nın en hassas noktalarından biridir. Onun annesi ile ilişkisi Baudelaire’e göre daha sakin ve iyi olmakla birlikte bu iyilik onu hâlihazırda içinde bulunduğu durumdan kaçıp geçmişe dönmeye iter. Baudelaire’in ise annesi ile kurduğu ilişki Tarancı’ya nazaran daha inişli çıkışlıdır. Annesinin, babasının vefatından sonra yaptığı evliliği ömrü boyunca kabullenemez, bu sebepten ötürü annesine ve üvey babasına bitmeyen bir öfke besler. Yaşadığı gösterişli yaşam tarzı, bağımlılıkları, umursamazlığı yüzünden yaptığı borçlar sebebiyle annesi babasından kalan mirasa erişimini engelledikten sonra Baudelaire’de ipler iyice kopma noktasına gelir. Annesine hem çok öfkeli hem de ona daha bağımlı hâle gelir. Kurdukları ilişkiden hiç memnun olmadığı için hep çocukluğunu, annesinin tekrar evlenmeden önceki güvenli kucağını arar çünkü ilişkilerinin en iyi olduğu, şairin kendini en iyi hissettiği dönem o dönemdir.

İster aksın ister dursun, ister öfkeli dalgalarla dolu olsun ister tutkusundan kudursun hiç fark etmez; Tarancı’nın ve Baudelaire’in suları her daim onları kendilerini en mutlu hissettikleri yere ve vakte götürebilecek, zaman yolculuğu yapabilen, büyülü bir kayığa ihtiyaç duyar.

Kaynakça

- Aras, Emel (2018). *Servet-i Fünun’dan Modern Şiire: Fransız Tesiri ve Charles Baudelaire*. Yüksek Lisans Tezi. Eskişehir: Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Bachelard, Gaston (2023). *Su ve Düşler*. Çev. Zeynep Bengü. İstanbul: Ketebe Yayınları.
- Baudelaire, Charles (2016). *Kötülük Çiçekleri*. Çev. Erdoğan Alkan. İstanbul: Varlık Yayınları.
- Baudelaire, Charles (2021). *Dandy-Modern Hayatın Ressamı*. Çev. Özge Taş. İstanbul: Kafekültür Yayıncılık.
- Çelebioğlu, Âmil (1988). “Âb-ı Hayât”. *TDV İslam Ansiklopedisi, C.1*. İstanbul: TDV Yayınları, 3-4.
- Enginün, İnci (2011). “Cahit Sıtkı Tarancı”. *TDV İslam Ansiklopedisi, C.40*. İstanbul: TDV Yayınları, 15-16.
- Hemingway, Ernest (1972). *Yaşlı Adam ve Deniz*. Çev. Yaşar Anday. İstanbul: Cem Yayınevi.
- Kadioğlu, Şevket (2022). “Baudelaire’in Trajedisi”. *Frankofoni*, 40: 27-48.

- Kavcar, Cahit (1999). *Eğitim ve Edebiyat*. Ankara: Anı Yayıncılık.
- Kısakürek, Necip Fazıl (1995). *Çile*. İstanbul: Büyük Doğu Yayınları.
- Korkmaz, Ramazan (2002). *İkaros'un Yeni Yüzü Cahit Sıtkı Tarancı*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Özmen, Kemal (2016). *Modern Türk Şiirinde Fransız Etkileri*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Shakespeare, William (2019). *Fırtına*. Çev. Özdemir Nutku. İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.
- Tarancı, Cahit Sıtkı (1957). *Ziya'ya Mektuplar*. İstanbul: Varlık Yayınevi.
- Tarancı, Cahit Sıtkı (1994). *Otuz Beş Yaş*. Der. Asım Bezirci. İstanbul: Can Yayınları.
- Tarancı, Cahit Sıtkı (2016). *Evime ve Nihal'e Mektuplar*. Der. İnci Enginün. İstanbul: Can Yayınları.
- Timurtaş, Faruk Kadri (1972). *Yunus Emre Divanı*. İstanbul: Tercüman Yayınları.
- Tonga, Necati (2007). "Aşkın Köşeli Hâlleri: Sezai Karakoç'un Köşe Şiirini Çözümleme Denemesi". *Edebiyat Otağı*, 22: 34-39.
- URL-1: Burton, Richard D. E. (2023). "Charles Baudelaire". <https://www.britannica.com/biography/Charles-Baudelaire>. (Erişim: 10.06.2023).

"COPE-Dergi Editörleri İçin Davranış Kuralları ve En İyi Uygulama İlkeleri" çerçevesinde aşağıdaki beyanlara yer verilmiştir:

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

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

The following statements are made in the framework of "COPE-Code of Conduct and Best Practices Guidelines for Journal Editors":

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

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

EUGENE IONESCO'NUN *GERGEDANLAR* OYUNU VE MİNE SÖĞÜT'ÜN *GERGEDAN* HİKÂYESİ BAĞLAMINDA KÖTÜLÜĞÜN DÖNÜŞÜMÜ

The Transformation of Evil in the Context of Eugene Ionesco's *Rhinocéros*
Play and Mine Söğüt's *Rhino* Story

Büşra HATİBOĞLU*

ÖZ

Eugène Ionesco'nun 1959 yılında yazmış olduğu *Gergedanlar* oyunu, İkinci Dünya Savaşı'nın izlerini absürt tiyatro ile bütünleştirerek ele alır. Tiyatro oyununda gergedana dönüşen bir topluluk içerisinde tek başına kalan Berenger ise bir insanlık savaşının ortasında yalnız başına bırakılır. Mine Söğüt, *Gergedan* hikâyesinde tiyatro oyunuyla açık bir metinlerarası bağlam kurarak devam metni oluşturur. Tiyatro metnini anti-kahramanı olarak Berenger ve yazar Ionesco'nun karşı karşıya geldiği hikâyede metinlerarasılık; yazar, kahraman doğrultusunda uygulanırken kavramlara bakışı da etkiler. *Gergedanlar* oyununda İkinci Dünya Savaşı'nın katı kötülüğünün bir temsili olarak gergedanlar yer alırken *Gergedan* hikâyesinde tek başına kalan gergedanın belirsiz bir kötülükle çizilmesi akışkan bir kötülüğü meydana getirir. Bu doğrultuda; oyun ve hikâyede yer alan aynılık-ötekilik, mekâna bakış, yazar-kahraman ilişkisi kötülük unsurları dikkate alınarak araştırmada değerlendirilmiştir. Metinlerarası bağlamda kötülük, tiyatro metninin içerisinde gergedanların varlığı ile katı bir hâlde yer alırken hikâyede anlatının tamamına süreklilik ve belirsizlik içinde yayılmıştır. Bu durumda modernist dönemin kötülük algısı ve günümüz kötülük algısı arasında yeniden yazma ilişkisi metinlerarası bağlamda kurulmuştur.

Anahtar Sözcükler: Eugène Ionesco, Mine Söğüt, edebiyat sosyolojisi, kötülük, metinlerarasılık.

ABSTRACT

Eugene Ionesco's play *Rhinoceros*, written in 1959, combines the traces of World War II with the absurd theater. In the play, Berenger, who is left alone in a community that transforms into rhinoceroses, is stranded in the midst of a human war. In *Gergedan* by Mine Söğüt, an intertextual context is established through the theatrical play, creating a continuation of the original text. The intertextuality is applied in the story where the playwright and the protagonist Berenger confront each other, influencing their perspectives on concepts. While *Rhinoceros* portrays rhinoceroses

* Bilim uzmanı. Antalya/Türkiye. E-posta: hatiboglubusra@gmail.com. ORCID: 0000-0002-5138-5786.

as a representation of the rigid evil of World War II, the solitary rhinoceros in *Gergedan* is depicted with an uncertain evil, creating a fluid form of malevolence. In this direction; the sameness-otherness, view of the place, author-hero relationship in the play and the story were evaluated in the research by considering the evil elements. In the intertextual context, while evil takes place in a solid state with the presence of rhinos in the theater text, it spreads throughout the narrative in continuity and uncertainty in the story. In this case, the relation of rewriting between the perception of evil of the modernist era and the perception of today's evil is established in an intertextual context.

Keywords: Eugène Ionesco, Mine Söğüt, sociology of literature, evil, intertextuality.

Giriş

Metinlerin birbirleri ile kurdukları ilişkinin ön plana çıkması ve sanatçı ile eser arasında kurulan bağlantının geri plana itilmesiyle alakalı olarak değerlendirilen metinlerarasılık, 1960-1970 yıllarında Mikhail Bakhtin'in çalışmaları doğrultusunda "söyleşimcilik" kavramıyla odak noktası hâline gelmiştir. Birçok kuramcı tarafından farklı kavramlarla karşılanan ve tartışılan postmodern dönemin eserlerinin tekniğini önemli ölçüde etkileyen metinlerarasılık, toplumun tarihî dinamiklerine işaret etmesi açısından da oldukça önemlidir. Metinlerdeki "çoksesli" yapıya çekilen dikkatle beraber "metinlerarası" kavramını Julia Kristeva ortaya atmıştır. Metinlerarasılık, temel düzeyde bakıldığında herhangi bir görüngüye sahip iki metin arasında var olan ilişki, iletişim, koşutluk ve karşıtlık, geçişkenlik ve transfer durumlarını konu alan edebiyat teorisinde belli bir metin oluşturma ve okuma süreci olarak tasarlanan alt bir teori olarak düşünülmüştür (Bulut, 2018: 1-19). Rus biçimcileri, Julia Kristeva, Mikhail Bakhtin, Roland Barthes, Michael Riffaterre, Laurent Jenny, Jacques Derrida, Gérard Genette gibi kuramcılar farklı noktalardan ama birbiriyle sürekli diyalog hâlinde olarak metinlerarasılık kavramını ele almışlardır. Gönderge, alıntı, gizli alıntı, anıştırma, öykünme, montaj, parodi, pastiş, ironi gibi birçok farklı alt başlıkla değerlendirilen metinlerarasılık Gérard Genette'in yaklaşımıyla daha "tespit edilebilir" bir düzlemde incelenmiştir (Dicle, 2019: 379-407). Metinlerarasılık; kaynak eleştirisi, alımlama estetiği, toplumsal ve tarihsel bilgi kuramı, Freudyen bakış açısı kapsayacak şekilde farklı yorumlarla anlamlandırılır ama ortak nokta metinlerin kendilerinden önceki metinlerle alışveriş içerisinde olduğudur (Aktulum, 2000: 11-12).

Mine Söğüt'ün ana metin kapsamında değerlendirildiği bu incelemede, Gérard Genette'in metinlerarası kavramına bakışı dikkate alınarak metinlere

yaklaşılacaktır. Genette'in görüşünde temel kavramlar şu şekildedir: metinlerarası, ana metinsellik, yan metinsellik, üst metinsellik ve yorumsal üst metin. *Gergedan* hikâyesi ve *Gergedanlar* oyunu arasındaki bulunan metinlerarasılık, ana metinsellik ve yanmetinsellik temel kavramları ile değerlendirilecektir. Metinlerarası kavramını sınırlayan Genette, bir metnin diğer metindeki somut varlığını metinlerarasılık şeklinde tanımlamıştır. Anlamın bu şekilde daralması ise başka alt başlıkların oluşmasına zemin hazırlamıştır. Ana metinsellik (hypertextualité) kavramı ise metinler arasında gelişen türev ilişkisini dikkate alır. Türeyen metin "ana metin" karşılığını bulurken gönderme yapılan metin ise "alt metin" adını alır. Bu noktada aktarım ilişkisi ön plana çıkarılır. Yanmetinsellik (paratextualité) ana metnin başlıklarının alt metinle olan ilişkisine bağlı kalan bir kullanıma dikkat çeker. Bu durum resimler, ön sözler, kapaklar ile de değerlendirilebilir. Üst metinsellik (architextualité) ise alt metinle kurulan ilişkinin açıkça verilmediği ve okurun kültürel birikimi ile çıkarabileceği öteki metinler üzerinden oluşturulur. Son olarak da yorumsal üst metinsellik yazarın hayatından izler taşıyan eserlerin bir eleştiri ilişkisi ile alt metne bağlanmasıdır. Genette'nin bu yaklaşımları birbirinden kesin çizgiyle ayrılmamakla beraber çalışma alanını daha disiplinli bir hâle getirmiştir (Aktulum, 2000: 81-90).

Mine Söğüt'ün hikâye kitabına da ismini veren *Gergedan* hikâyesi temellerini Ionesco'nun *Gergedanlar* oyunundan alır. Ionesco'nun 1959 yılında yazdığı *Gergedanlar*, absürt tiyatronun önemli bir eseridir. Eugène Ionesco, tiyatroya bakışını katıldığı bir seminerde şu şekilde açıklamaktadır:

Gerçekten de bu tiyatronun ve benim tiyatromun kişilikleri, ne trajik ne komiktir ama alaycıdır. Bu kişilikler transandanyal ya da metafizik tüm kökenlerinden koparılmışlardır. Hiçbir psikolojik bağları olmayan kuklalardan başka bir şey değildiler. Kuşkusuz aynı zamanda yaşadıkları çağı tanımlayan, simgesel kişiliklerdir (Gürün Uçaner, 1988: 21-23).

Ionesco'nun bu perspektifle şekillendirdiği ve varoluş sancısının görünüş, değişimle boyutlandırıldığı *Gergedanlar* oyununda İkinci Dünya Savaşı sonrasında Nazi algısının toplumdaki yansımaları ironi ile ele alınır. İroniyi oyun içerisinde oluşturan, dönüşülen varlık olarak yer alan gergedanlar ise aynılık ve ötekilik kavramlarını sorgulamaya açar. Gergedanlaşmanın bulaşıcı bir hastalık gibi yayıldığı oyunun yazımında çıkış noktasını Ionesco şu şekilde aktarır:

Düşünün bir kere: Bir sabah kalktığınızda gergedanların ortalığı sardığını görüyorsunuz. Gergedanların moral anlayışı, gergedanların felsefesinin egemen olduğu bir gergedan dünyasında buluyorsunuz kendinizi. Yaşadığınız kenti bir gergedan yönetiyor. O sizin sözcüklerinizi kullanıyor ama sizin dilinizi konuşmuyor. Onun için sözcüklerin ayrı bir anlamı var. Böyle bir kimseyle nasıl anlaşabilirsiniz? (İpşiroğlu, 1978: 24-25).

Bu soruya aranan bir cevap niteliğinde oluşturulan *Gergedanlar*, Lonesco'nun birey ve toplum bağlamında öteki konumunda kalan insanına, Berenger anti-kahramanına odaklanır. Oyun sıradan bir taşra kentinin meydana nında Berenger ve Jean'ın diyalogları ile başlar. Gündelik konuşmalar ve tartışmalarla ilerleyen oyunda gergedan seslerinin duyulması ile birlikte oyunun gidişatı değişir. Gergedan seslerinin giderek artması ve ardından yoldan gergedanların geçmeye başlaması ile birlikte anlatının zeminine yerleşen bu tuhaf varlıklara anlam verilemez. Oyunun ilerleyen bölümlerinde bir bulaşıcı hastalık gibi yayılan gergedanlaşma kaçılan değil, aranan bir özellik olmaya başlar. Bu sıradanlaşma İkinci Dünya Savaşı'nın ardından sorgulanan "kötülüğün sıradanlaşması"¹ kavramıyla bağlantılı olarak ele alındığında kavramların anlamsal olarak değerinin yitirmesi ve dönüşülen varlığa uyum sağlanması üzerine bir paralellik çizilir. Lonesco'nun anlatı içerisinde son insan olarak bıraktığı Berenger ise insanlık adına bir umut kapısını aralar.

İyimser olmayan bir umudun temsili olarak *Gergedanlar* oyununda son insan -bir noktada ilk insan- olarak bırakılan Berenger, Mine Söğüt tarafından bir hikâye kahramanına dönüştürülerek yeniden ele alınır. Mine Söğüt'ün *Gergedan* hikâyesi ana metin olarak ele alındığında *Gergedanlar* oyunu alt metin olarak şekillenir. Ana metin olarak hikâye ile alt metin olan oyunun bağlantısı; dönüştürülme ve yergisel bir düzenle oluşturulur. Tiyatro metninin kahramanı olarak Berenger, hikâye içerisinde gergedana dönüştürülür ve yalnız bırakılmanın eleştiri oklarını yazarı Lonesco'ya yönlendirir. Yanmetinsellik ilişkisi ise başlık geçişlerinde dikkat çeker. Eugéne Lonesco'nun *Gergedanlar* adını verdiği ve toplumda kimliksizleşen sürü algısına vurgu yaptığı eser adını, Mine Söğüt *Gergedan* hâline getirir. Bu durum ise çokluk ekiyle vurgulanan topluluk algısını birey odaklı bir zemine dönüştürdüğünü başlık üzerinden vurgulama imkânını yazara sunar. Okurun açık bir

¹ Eichmann davasının örnek gösterilmesi üzerine Hannah Arendt tarafından geliştirilen, iktidar içinde yayılım gösteren kötülük algısıyla ilgili detaylı bilgi için bk. (Arendt, 2009).

şekilde metinlerarası bağlamı görmesini sağlayan yanmetinsellik, Berenger anlatı kişinin hikâyede çizilmesinin yanında tiyatro oyununa da açık bir gönderme ile anlatıya yerleştirilir:

Bayram bana bir tiyatro oyunu anlatmaya başlıyor. Gergedanlaşan insanlardan bahsediyor. (...) Sadece Berenger... yani bu gergedan... yani bu gergedanın insan hali... oyunun sonunda son insan olarak kalmış tek başına. Ve savaşmaya devam etmek, insanlığı sürdürmek üzere bir yemin etmiş (Söğüt, 2019: 111).

Bu noktada *Gergedanlar* oyunu açık bir altmetin hâline getirilir. Oyunda son insan olarak bırakılan Berenger'in gergedana dönüşümünü tamamlamış olması hikâyeye içerisinde önemli bir detaydır. Berenger, yazarı Ionesco'dan intikam almak isteyen ve mahalle meydanında kafes içerisinde bırakılan bir hikâyeye kahramanı olarak sunulur. *Gergedanlar* oyununun yazarı Ionesco ise hikâyeye bir anlatı kişisi olarak dâhil edilir. Ionesco'nun yalnız bıraktığı oyun kahramanı Berenger tarafından sürekli bir öldürme eylemine uğraması kanıksamayı ortaya çıkarır. Bu noktada tiyatro oyununda gergedanlaşma ile birlikte sıradanlaşan kötülük, hikâyede intikam duygusundan beslenerek sürekli bir belirsizlik içerisinde "akışkan kötülük" kavramıyla karşılık bulur. Kötülüğün akışkan bir hâle gelmesi ise günlük yaşamın dokusuna nüfuz etmiş ve özüne yerleşmiş olan tüm alternatif yaşam tarzlarını mantıksız, gerçekdışı gösteren ve hatta kurtarıcı bir panzehir gibi sunulan kenarları ve köşeleri belirsiz bir kavrama işaret eder (Bauman & Donskis, 2022: 11). Berenger'in alternatifsiz olarak sunulduğu hikâyede kurgunun yaratım noktasını destekleyen oyun yazarı Ionesco'nun, alternatifsiz bir çağa zemin hazırlayan modernist düşüncenin eleştirisi ironi ile birleştirilerek Mine Söğüt tarafından hikâyede sunulur. Bu durum ise aynılık ve ötekilik, mekânın kullanımı, anlatı kişilerinin çizimi ile birlikte değerlendirilerek modern ve postmodern unsurlar içerisindeki kötülüğe bakışa metinlerarası bir zemin hazırlar. Yazarın anlatı kişisine dönüşümü ise oyun ve hikâyeye arasındaki geçişe dikkat çeker.

1. Aynılık ve Ötekilik

Kavram olarak değerlendirildiğinde aynılık ve benzerlik yakın anlamlılık ilişkisi ile bağlantılıdır. Aynılık sözcüğüne zıt anlamlılık üzerinden değerlendirildiğinde farklılık ve ötekilik kelimeleri karşılık vermektedir. Tarih içerisinde farklı yorumlarına bakıldığında ise ötekilik ile kötülüğün birlikte sınıflandırıldığı mitolojik ve dini kaynaklarla sıklıkla vurgulanır. Düalizmden semai dinlere geçişle birlikte Hristiyanlıkla beraber artan bir görüş olarak İyi

Tanrı'nın ve kötü Şeytan'ın ayrışması ve karşıtlık hâline gelmesiyle öteki konumunda kötülük, Şeytan ile sembolik bir zemine yerleşir. Bu durum ise teodise ile birlikte dinî sorgulamanın merkezinde iyilik-kötülük kavramlarını tartışmaya açar (Russell, 2018: 36). Şeytanın bir öteki olması ve iyi olanın ona göre konumlanması felsefi anlamda ötekiye bakışta da etkili olmuştur:

Husserl ve Merleau Ponty'de öteki, bilinçli özneye kendi dünya resmini ve bu resimdeki kendi yerini tanımlarken yardımcı olan, ona güç veren, bilinçli ve anlam aktaran varlıktır. Sartre'da ise öteki, dünya görüşümüzü, yaklaşımımızı bulandıran ve bizi bir nesne hâline getiren bir bakış şeklinde ortaya çıkar (Cevizci, 1999: 661).

“Öteki için varlık” kavramından yola çıkarak varoluşçu felsefenin temel sorgulamalarından birini yapan Sartre öznenin kendisine göre karşısında olan nesneyi bir öteki olarak ele almıştır ve bunun özne değişikçe bir devrim hâlinde olduğunu vurgulamıştır. Ötekinin bir dönüşüm hâlinde olduğu *Gergedanlar* oyunu ise varoluşçu felsefenin oluşturduğu düşünce sistemine paralel bir bakış çizer. Bu bakış açısının oluşmasında ise Ionesco'nun dönem sanatçılarıyla absürt tiyatronun temellerini varoluşçu felsefe ile bağlantılı olarak ilerletmeleri etkindir:

Belki de 1945-1950 yılları arasında 'absürd'den fazlaca söz edilmesinden ve Esslin'in bizim tiyatromuzla, Jean-Paul Sartre'in, Albert Camus'un, Georges Bataille'in ve ötekilerin o yıllarda çok revaçta olan düşünceleri, teorileri, kaygılarıyla bir ilişki kurmasından olabilir. Bu tiyatro türüyle adlarını saydığım yazarların savaş sonrası dünyasına bakışları arasında ortak noktalar bulmuş olabilir (Gürün Uçaner, 1978: 22).

Eugène Ionesco, *Gergedanlar* oyununda ötekiyi absürt bir hâle getirerek gergedanlaştırır. Tiyatro metninin ilk bölümünde korkulan ve kaçılan bir öteki olarak yer alan gergedanlar oyunun üçüncü perdesine gelindiğinde özenilen ve estetik bulunan bir yerde konumlanır. Bu noktada ötekilik ve aynılık üzerinden topluluk olma algısına dikkat çekilir. Küçük bir taşra kentinde son insan olarak kalan Berenger, topluluk olarak gergedanları görmeye başlar. Böylece gergedanlar aynılık kavramı etrafında bir topluluk oluştururken Berenger nesne konumuna çekilir ve öteki hâline gelir. Dudard ve Daisy'nin gergedana dönüşmesinin ardından tek başına kalan Berenger şunları söylemektedir:

Güzel olan onlar. Ben haksızmışım! Ah, keşke onlar gibi olsaydım. Boynuzum yok, ne yazık ki! Ne kadar çirkin, dümdüz bir alın. Benim

de bir ya da iki boynuzum olsaydı sarkan hatlarımı toparlardı. O da olur, belki, ben de artık utanmam, gidip onlara katılabilirim. Ama çıkmıyor ki! (Ionesco, 2000: 123).

Anlatının sonunda Berenger'in tiradıyla beraber diyalogların monolog hâlini alması öteki konumuna geçen insana işaret eder. İnsanların gergedana dönüşmesiyle toplumsal bir dönüşmenin altı çizilirken türüne yabancılaşan insan varoluş sancısı içerisinde yalnız bırakılır. Bu noktada Berenger, yaşadığı travmalarla birlikte "özüne bağlı kalan öteki"ye işaret eder (Güneş, 2022: 393-404). *Gergedanlar* oyununda son insanın gergedan olma isteğini yerine getiren bir anlatı olarak *Gergedan* hikâyesi Berenger'in varoluş sorununa istediği şekilde bir çözüm bulur. Hikâye içerisinde öfkeli bir gergedan olarak aktarılan Berenger, istediği dönüşümü tamamlamıştır ve yazarı Ionesco'dan intikam almak istemektedir (Hatiboğlu, 2023: 83). Tiyatro metnindeki çaresiz bekleyişin yerini ise hikâyede hınç alır. Tiyatro oyununda kaderine boyun eğmiş bir saygı ile beklemekte olan Berenger ve hikâyede öldürme eyleminin sürekli hâle dönüşmesiyle oluşan hınç arasındaki bağlantı René Girard'ın bakışıyla şu şekilde açıklanabilir:

Nesneye yönelen dürtü aslında dolayımlayıcıya yönelen dürtüdür; içsel dolayımında bu dürtü bizzat dolayımlayıcı tarafından engellenir, çünkü o da aynı nesneyi arzu etmektedir ya da zaten o nesneye sahiptir. (...) Dolayısıyla özne, örnek karşısında birbiriyle çatışan iki duygu arasında bölünmüştür: en boyun eğmiş saygı ile en yoğun hınç. Bu, nefret adını verdiğimiz tutkudur (Girard, 2020: 30).

Girard'ın sistematik bir şekilde oluşturduğu "üçgen arzu" ötekiye bakışta oldukça önemlidir. Üçgen arzunun oluşumunda dolayımlayıcı, özne ve nesne köşeleri oluşturmaktadır. Öznenin nesneye yönelttiği arzunun ardında yer alan "asıl arzu"yu ise dolayımlayıcı oluşturmaktadır. Öznelerarası kurulan bu sistemli ilişki ise yapıtların arasında hem birliği hem de çeşitliliği aynı anda gösterebilir (Girard, 2020: 24). Bu doğrultuda *Gergedanlar* ve *Gergedan* başlıklı yapıtlar değerlendirildiğinde ise üçgen arzu kuramında şu sonuca ulaşılabilir:

Gergedanlar Eseri

Özne: Berenger (insan)

Nesne: Jean, Daisy, Dudard... (Berenger'in tüm tanıdıkları)

Dolayımlayıcı: Gergedanlar

Gergedan Eseri

Özne: Berenger (gergedan)

Nesne: Yazar Ionesco

Dolayımlayıcı: Ölüm

Gergedanlar oyununda Berenger'in gergedan olma arzusu dolayımlayıcı olarak yer alır. Oyunun akışında ise Jean, Dudard, Daisy ve Berenger'in diğer tanındıklarının gergedan olması ile Berenger gergedan olma isteğine yönlendirilir. Bu noktada herkesin gergedan olmasıyla Berenger'de oluşan yalnızlık hissi gergedanlaşma isteğini oyunun sonunda asıl arzu olarak şekillendirir. *Gergedanlar* oyunundaki özne ve dolayımlayıcının bütünleşmesi ise *Gergedan* hikâyesinde gerçekleşir. Öteki olan gergedanın özne ile bütünleşmesi ise kaçınılmaz olarak boşluğu öznedeki uyandırır. Girard bu durumu şu şekilde açıklamaktadır:

Dolayımlayıcıyla özne arasındaki mesafe kıaldıkça, farklılık azalır, kavrayış keskinleşir ve nefret de yoğunlaşır. Öznenin Öteki'nde suçlu bulduğu her zaman kendi arzusudur, ama bunun farkında değildir. Bireyci bir duygudur nefret. Artık hiçbir şeyin ayırmadığı Ben'le Öteki arasındaki mutlak farklılık yanılısamasını körükler (Girard, 2020: 77).

Girard'ın bu açıklaması oyun ve hikâye bağlamında değerlendirildiğinde metinlerarası geçişin ayrı bir boyutu sunulur. Bu boyut, *Gergedanlar* oyunu içerisinde yer alan özne ve dolayımlayıcının bütünleştiği *Gergedan* hikâyesidir. Ben ve Öteki'nin bütünleştiği hikâyede ise öldürmek ve ölmek eylemi sürekli bir boyuta gelir. Dolayımlayıcı hâline gelen ölüm, intikam duygusuyla bütünleşerek *Gergedan* hikâyesinde bir döngüye dönüşür:

İkinci Dünya Savaşı'ndan hemen sonra, 1950'lerde, 60'larda, 70'de, 80'de en son da 2000'lerin başında gelmiş Ionesco. Şimdilerde hep buralardaymış, gergedan devamlı kafesinden çıkıp çiğniyormuş onun bedenini. Sonra boynuzlarıyla delik deşik ediyormuş. Mahalleli alışmış bu görüntüye. Ne gergedana dönüp bakan varmış ne yerde kanlar içinde yatan yazara. Her seferinde büyük bir öfkeyle kafesine geri dönüp yatıyormuş gergedan. Ve Ionesco yattığı yerden kalkıp gidiyormuş (Söğüt, 2019: 113).

Kötücül bir eylem olarak öldürmek gergedan, yazar ve toplum tarafından kanıksanmış bir süreklilik içerisinde aktarılır. Aynılık ilkesine bağlı olarak gelişen bu kanıksama toplum içerisinde de kendisine karşılık bulur. Tiyatro metninde gergedan bir topluluğa karşılık gelirken hikâyede gergedan "öte-

ki” konumuna yerleştirilir. Alışılmış bir öteki olarak ise yaptığı kötücül eylem kendi içerisinde mantıklı sebeplerle çizilir. Böylece öldürme eyleminin kötücül tarafları törpülenerek akışkan bir zeminde okurun yorumuna bırakılır. Berenger’in intikamı ile “ötekinin davranışında oluşan aynılık” kötülüğün katı sınırlarını ortadan kaldırarak akışkan bir kötülüğün ortaya çıkmasına neden olur. Bu noktada Mine Söğüt, modern bir eserde yer alan katı kötülüğün aynılık ve ötekilik unsurlarını akışkan bir hâle getirir. Mine Söğüt’ün gergedanı ne bir öteki ne de bir aynıdır. Berenger alışılmış bir ötekinin temsili olarak mahallenin ortasında kapısı açık bir kafeste durmaktadır. Harekete geçtiği anlarda ise yazar Ionesco’yu öldürüp uykusuna geri dönmektedir. Öteki insan olarak tiyatro içerisinde bırakılan Berenger’in hikâyede öteki gergedan olarak yer almasına öznenin nesneleştirilmesi olarak yaklaşılabilir:

Her zaman öteyi amaçlamak, ötekini asla diyalogun ürkünç yanılı-samasında aramamak; ama onu, gölgesiymiş gibi izlemek, çember içine almak bir zorunluluktur. Asla kendi olmamak, ama asla yabancılaşmış da olmamak: Ötekinin figürüne; dışarıdan gelmiş o tuhaf biçime, olaylarla ilgili süreçleri olduğu kadar tekil varoluşları da düzenleyen o gizli figüre dışarıdan dahil olmak (Baudrillard, 2021: 176).

Postmodern anlamda kötülüğe yaklaşımı öznenin yanılısamaları ile paralel çizen bu görüşle düşünüldüğünde hikâyeye içerisinde Berenger varoluşsal sorgusunu gergedan üzerinden tamamlamış ve sistemin içerisine dışarıdan dâhil olmakla beraber aynı davranışı sergilemekle sınırlanmıştır. Bu davranışın sıradanlık kazanması ile kötülüğün sınırları ortadan kaldırılmış, kötülük belirsiz bir alanda yayılım göstermiştir. Öteki olarak konumlanan kötülüğün “Ben” ile bütünleşmesi ile kötücül eylemin sorumlusu olarak gösterilebilecek bir özne kalmamıştır. Bu noktada sınırsız bir öldürme eyleminin sorumlusu sisteme dâhil edilmiştir.

2. Dış Mekân ve İç Mekân

İnsanı ve toplumu yansıtan bir yapı unsuru olarak mekânın anlatılar içerisinde kullanımı hem dönem özelliklerini hem de sosyolojik özellikleri yansıtmaları açısından oldukça önemlidir. *Gergedanlar* oyununda ve *Gergedan* hikâyesinde ortak bir unsur olarak anlatılara giriş dış mekân tasvirleri ile yapılır. Ionesco *Gergedanlar* oyununda ilk perdeyi, taşra kentinin meydanında yer alan bir kafe üzerinden dekor çizerek aktarır. Topluma açık bir şekilde yoldan geçen insanlarla bağlantılı olarak ilerleyen diyaloglarda kent mey-

danı birleştirici bir işlevi üstlenir. Bunun yanında taşra kelimesine vurgu yapılması ise ülkenin merkezi bölgelerinin dışında bir yer olduğuna dikkat çeker. Şehrin dışında bir öteki olarak konumlanan taşranın birleştirici unsuru olarak meydana, gergedanların sesleri duyulur ve ardından ilk perdede gergedan bir kediyi ezer. Bunun üzerine oluşan panik hâlinde ise başıboş gergedanlara kimse tam olarak anlam veremez. *Gergedan* hikâyesinde ise dış mekân tasviri yapılırken aynılık üzerine dikkat çekilir:

Uzun bir aradan sonra ilk kez geldim bu sokağa. Ağaçlar aynı ağaçlar. Elektrik direkleri aynı yerinde. Apartman kapılarının renkleri değişmemiş. Bakkal duruyor. Veteriner duruyor. Terzi kapalı. Harabe hâlâ harabe. Uzaktaki ganyan bayii, yanında kahve yerinde duruyor. Kaldırımlar aynı yükseklikte. Binaların boyları ve genişlikleri bıraktığım gibi. (...) Onca yıldır hiç ama hiçbir şeyin değişmediği bu sokakta değişen tek şey var. İki apartmanın arasında bir boşluğa sıkışivermiş bir gergedan kafesinin varlığı (Söğüt, 2019: 100).

Gergedanlar oyununda günlük akış içerisinde bir farklılık olarak yavaş yavaş gergedanın görülmeye başlamasına odaklanılır. *Gergedan* hikâyesinde ise sokaktaki aynılık içerisinde kafeste bulunan bir gergedan yerleştirilir. Bu noktada oyunda kediyi ezerek bir suç işleyen gergedan hikâyede kafes içerisinde ceza çekmektedir. Suçun bir ceza ile bütünleştiği bu noktada ise metinlerarası bir geçiş kriminal suçun sonucuna işaret eder. Kafes içerisinde pasif olarak çizilen gergedan uyku hâliyle paralel çizilir. Dış mekân olarak sokak içerisine yerleştirilen kafes ise mahallede öteki olarak konumlanan gergedanı bir iç mekâna çeker. Dışarının içeriye dönüştüğü bu giriş bölümünde mekânın dış ve iç olarak ayrımı belirsiz bir yere çekilir. Bu belirsizlik ise sokağın aynılık tasviri ile bütünleşerek toplum tarafından kanıksanan bir yerde konumlanır.

Gergedanlar oyununda iş yerinde yaşanan çökme ile gergedanların mekân üzerinde gerçekleştirdiği yıkıma işaret edilir. Mekânda yıkım ise dış mekânda bulunan zararın iç mekâna doğru geçişine işaret eder. *Gergedan* hikâyesinde ise gergedanın kafeste konumlanmasının ardından kahramanın geriye dönüş tekniği ile hatırladıkları yıkım ve zarar üzerine kuruludur. Hikâye kahramanı 12 Eylül darbe döneminde mahalleden tutuklanarak ayrılmıştır. Bu noktada gergedan üzerinden oluşturulan mekândaki farklılık kafesin hücreyi andırmasıyla geçmiş ile bütünleşmiştir. Oyun içerisinde iş yerinin yıkımı, hikâye içerisinde ise tarihî bir yıkım ele alınmıştır. *Gergedanlar* içerisinde yaşanan yıkım oyunun ilerleyen bölümlerinde evlere de intikal eder. Jean'ın evine giden Berenger arkadaşının tavırları karşısında şunu sormak-

tadır: “Sizden bunları duymak çok tuhafıma gidiyor, Jean dostum! Aklınız başınızdan mı gitti? Yani gergedan olmayı mı yeğliyorsunuz?” (Ionesco, 2000: 79).

Bir iç mekân olarak Jean’ın evi bireyin gergedana dönüşmesine karşılık olarak sunulur. Toplumsal olarak tanıdıkları kişilerin dışında en yakın arkadaşının gergedana dönüşmesi ve Berenger’i öldürmeye çalışmasının ardından bu mekândan kaçıılır. Berenger’in kendi evi ise Jean’ın evine benzer bir dekor ile aktarılır. Bu noktada bir iç mekân olarak evin kişisel farklılıklar taşımaması modern kültürün geliştirdiği apartman dairesine yönlendirilen bir eleştiriyi içerir:

Çevre Düzeni: Çevre düzeni bir önceki tablodakinin neredeyse eşidir. Burası, Jean’inkine şaşılacak derecede benzeyen Berenger’nin odasıdır. Yalnızca birkaç ayrıntıdan, örneğin fazladan bir ya da iki mobilyadan burasının başka bir oda olduğu anlaşılır (Ionesco, 2000: 83)

Modern dönem ile birlikte “kendine ait bir alan” inşa etmek için çalışan bireyin farklılık sandığı düzenine benzerlik ile yaklaşılması Jean ve Berenger’in evleri ile yansıtılır. Birbirine benzer özellikler taşıyan ev içerisinde gergedanlaşan Jean’ın ardından Dudard ve Daisy’nin gergedanlaşmasına kendi evinde şahit olan Berenger sorgu alanını değiştirir. Berenger insan olmayı mı yeğlemektedir yoksa insan kalmak zorunda mı bırakılmıştır, bunun ayrımını yapamaz. Evinin tekinsiz bir yalnızlığı paylaştığı alana dönüşmesi ile birlikte Berenger “son insan” olarak kalır. Bu noktada korunaklı bir alan olarak güvende hissedilen ev dönüşüm işaretinin beklediği bir bekleme odasına dönüşür. Berenger’in dönüşüm sırası ise Mine Söğüt’ün hikâyesinde bir sokağın ortasında gerçekleşir. Tiyatro metninde evin içinde gergedan topluluğuna bir yabancı olarak kalan Berenger, hikâye metninde kafesin içinde bir yabancıya dönüşür. Gergedanla beraber kötülüğün yaşamış olduğu bu dönüşüm Bauman’ın görüşleri ile bağlantılı olarak açıklanabilir:

Toplumsal kötülüğün “akışkanlaştırılmış” biçiminin temel kaynaklarından biri haline geldiğine inanıyorum. Parçalanmış, toz haline getirilmiş, koparılmış ve yayılmış, öncekinden tamamen farklı, merkezi olarak yönetilmesinin yanı sıra yoğunlaştırılmış ve koyulaştırılmış bir kötülük bu. (...) Bu tip yeni kötülük insanları rekabete ve çekişmeye, düşmanlıklara, karşılıklı güvensizliklere ve mesafeli durmaya itiyor; “kapabildiğin kadarını kap”, “kazanan her şeyi alır” ve nihayetinde “herkes kendi başına, altta kalanın canı çıksın” gibi

yaklaşımlar şiar haline geliyor. Kötülük, tamamen kuralsızlaştırılmış, sosyal alanın sayısız kara deliklerinde pusuda bekliyor (Bau-
man & Donskis, 2022: 57).

Hikâye içerisinde gergedanın yazar Ionesco'yu bir döngü hâlinde öldürmesi “altta kalanın canı çıksın” mantığını toplumun bakışında ortaya koymaktadır. Anlatının sonunda birçok farklı ölüm ile beraber bir genelleme içinde gergedanın ölümüne de yer verilmesi dikkat çeker. Bu noktada ise insanlar hayatın akışına devam ederken asfaltta ölümü bekleyen canlıların farkında bile değildir. Postmodern dönemde kötülük, belirsiz bir kara deliğin içine doğru çekilip alışılmış bir durum hâlinde günlük hayatın bir parçası olarak konumlanmıştır. Ionesco'nun eleştirdiği çoğul bir biçimde olan katı kötülük bu belirsizliğin içinde tekil, akışkan bir kötülük hâline dönüşmüştür. Öyle ki sokağın ortasında kafes içerisinde konumlanan bir gergedan devletin malı olduğu için toplum tarafından hiçbir zaman varlığı sorgulanmamış hatta ilahi özelliklerle donatılmıştır. Bu durumda mekân içerisinde gergedanın varlığı geçmişteki katı kötülüğün temsilini sembolik olarak içerirken Ionesco'yu sürekli öldürmesi kötülüğün sınırsızlığına hem zaman hem mekân olarak değinmektedir. Kötülüğün sınırsızlığı gergedanın ölümünde de devrim hâlinde aktarılır. Böylece hikâye metninin tamamında akışkan bir kötülük mekân içinde yayılım alanı kazanır.

3. Yazar ve Kahraman

Eugéne Ionesco, *Gergedanlar* oyunu içerisinde Berenger'in kişilik özelliklerini ilk perdede aktarır. Yakın arkadaşı Jean'ın sözleriyle ve tavırlarıyla tanıdığımız Berenger; düzensiz, alkolik, uyku problemi yaşayan, umursamaz, tepkisiz, her yere geciken bir kişi olarak aktarılır (Ionesco, 2000: 8-11). Tüm bu özellikler ise olumsuz gözükmeyle beraber diğer insanlar içinde gergedanlara karşı farklı kalmasını sağlar. Berenger'in toplum içerisinde aykırı konumlanması, Jean'ın ise toplumun örnek bir üyesi olarak anlatıda yer alması ise doğa-kültür dikotomisi açısından iki karşıt görüşe vurgu yapar niteliktedir. Bu noktada “us” kavramına bakışa yer vermek gerekir:

Ussal ya da bilinçli bir varlık olmak, aynı zamanda usu aracılığıyla toplumsal bir varlık olmak ve toplum içinde yaşamak, insan için olumsuz ve kaçınılmaz bir yazgıdır; dolayısıyla özgürlüğün kazanılmasının değil, yitirmemesinin bir olanağı olarak karşımıza çıkar. İki karşıt yaklaşım açısından bakıldığı zaman, insan yaşamında iyi ve kötü olanı ayırt etmekte önemli bir yeti olan us, hem özgürlü-

ğün önkoşulu hem de ona karşı bir görünüm kazanmaktadır (Özçınar, 2013: 181-198).

Gergedanlar'da toplumsal hayata uyumlu bir şekilde çizilen Jean karakterinin yanında Berenger yer alır. Berenger ise Jean'ın tam tersi düzene ve uyuma karşı gelen bir şekilde çizilir. Böylece us kullanımının iki farklı boyutu arkadaşlık ilişkisi düzleminde çizilir. Gergedanlaşmanın toplumsal bir uyumla gerçekleştiği oyunda uyumsuz olarak çizilen Berenger'in dönüşmesi de bu bağlamda değerlendirilebilir. Tiyatro oyununun sonunda bir anti kahramana dönüşen Berenger, *Gergedan* hikâyesi içerisinde ise farklı özelliklerle yeniden ele alınır. Berenger hikâye içerisinde gergedana dönüşmüş-tür ve sürekli uyku hâlinde düşler görmektedir. Mahalleli devletin getirdiği bir demirbaş olduğu için gergedana müdahale etmemekte eceliyle ölmesini beklemektedir. Berenger'in devinim hâlinde olduğu tek an ise yazarı Ionesco'yu öldürmek için uyandırdığı andır. Bu noktada Mine Söğüt *transalorisation* (değersel-dönüşüm) tekniğini açık bir biçimde Berenger'in öldürme eylemiyle aktarır. Bu noktada Kubilay Aktulum'un belirtmiş olduğu değerler dizgisinin bütünüyle yıkılıp yerine başka ve kötücül eylem olarak öldürmenin yerleştirilmesi (Aktulum, 2000: 148) görüşüne yer verilebilir. Böylece *Gergedanlar* oyununda son insanın mecburi mücadelesi *Gergedan* hikâyesinde mücadeleye yenik düşmüş, bir sistemin parçası olmuş sürekli öldüren bir gergedana dönüşür. Berenger kendi intikamını alırken sistem içine de hap solmuştur. Kötülük, kahramanın öldürme eylemini aşarak iktidar ve toplum tarafından sindirilmiş olağan bir şekilde sembolize edilir. Mine Söğüt, *Gergedanlar* oyununa metinlerarası bağlamda yeniden yazma metoduyla yaklaşırken modernist dönemde özellikle 2. Dünya Savaşı sonrasında şekillenen kötülük algısını günümüzde içinde yaşadığımız fark edilemeyen kötülüklerle yorumlamıştır. Tiyatro metninde Berenger tarafından aktarılan belirsiz korku dönemin varoluşsal sancısını yansıtmaya açısından değerlendirilebilir:

Tam bilemiyorum. Açıklanması zor korkular. Yaşamda, insanların arasında kendimi rahat hissedemiyorum, ancak gidip bir kadeh bir şey içince rahatlıyorum, gevşiyorum, unutuyorum. (...) Yorgunum, yıllardan beri yorgunum. Bedenimin ağırlığını güç taşıyorum... (Ionesco, 2000: 22).

Berenger yorgunluğunun geçtiği ve alkol aldığı anlarda kendisini "ben" olarak tanımlar. Kendini fark etmenin bir bağımlılıkla eşdeğer görüldüğü bir noktada korkunun belirsizliği modernist dönemin varoluşsal sancılarını da yansıtır. Berenger, gergedanlar sıkça görülmeye başladığında bu kötülüğün

kökünü kurutmak istediğinden bahseder. Diyaloglar ilerledikçe bu kötülüğün kaynağının kendileri ile olan bağlantısına dikkat çeker:

Bazen istemeden de kötülüğü dokunur insanın. Ya da kötülüğün yayılmasına göz yumar. Düşün, şu zavallı Bay Papillon'u da sevmeydin. Ama ona öyle patavatsızca söylememeliydin herhalde, Boeuf gergedan olarak geldiğinde, avuçlarının semsert olduğunu (Ionesco, 2000: 113).

Bu bakış açısı İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra Hannah Arendt'in "kötülüğün sıradanlığı" kavramı ile açıkladığı iktidarlaşan kötülükle bağlantılı değerlendirilebilir. Komşunun başına gelenlere kapıyı kapatan insan aslında bir kötülük yaptığını değil, kendini güvenceye aldığını düşünmektedir. Benzer bir şekilde bir Nazi askeri insan öldürdüğünü değil, görevini yerine getirdiğini düşünmektedir. İktidarın sistem çarkı hâline getirdiği kötülük unsurları Mine Söğüt'ün *Gergedan* hikâyesinde ise Berenger'in devletin demirbaşı olarak konumlanmasıyla kendine yer bulur. Bu noktada kimse gergedanı oradan kaldırmaya cesaret edemez ama gergedanın varlığından da bir o kadar rahatsız olurlar. Sistem içerisinde bir çark olarak konumlanmaktan daha çok sisteme içkin bir kötülük olarak ortaya çıkan bu durum postmodern dönemin kötülük anlayışına paralellik gösterir. İş veya güvenceden ziyade artık kötülüğü sosyal hayatın sıradan bir noktası olan meydanda bir kafesin içerisinde sergilenir. Berenger ise aciz bir anti kahraman olmaktan çıkarak ötekinin aynılaştığı sürekli öldüren bir kahramana dönüşür: "Gergedan zamanın tüm vahşetini yüklenip gelmiş bu sokağa. Bir zamanlar gelecekte olacakları sezen ve insanlığın tüm ağırlığını âciz bir kahramanına yükleyen düşüncesiz bir yazarın peşinden." (Söğüt, 2019: 102).

Bu noktada yazarına başkaldıran bir kahraman olarak Berenger, oyunda vurguladığı kötülüğün yayılım alanında içsel bir dönüşüm yaşar. Bu dönüşümü gergedan üzerinden sembolize ederken tiyatro metnindeki Berenger'in uyku problemi ve hissettiği korku yerini sürekli rüyalara ve acımasız bir cesarete bırakır. Hikâyede Berenger'in intikam duygusunu yönlendirdiği kişi ise oyun yazarı Ionesco olur. Böylece Mine Söğüt, yeniden yazma tekniğini kahramanın dışına çıkararak oyun yazarıyla da uygulamaya zemin hazırlar. Berenger'in yazarını sürekli öldürmesi yaratım unsuruna dikkat çekerken anlatının sonuna doğru gergedanın ölümü şu şekilde aktarılır:

Gergedan kılını bile kıpırdatmadan uyumaya devam ediyor. Onu sokağın ortasına bırakıyoruz. Arabalar geçmeye başlıyor sokaktan. Kamyonlar. Tırlar. Polis araçları. Minibüsler. İtfaiye arabası. Okul

taşıtları. Servis arabaları. Panzerler. Küçük arabalar. Büyük arabalar. Bir TOMA geçiyor. Taksiler. Tanklar. Trenler. Hızla birbiri ardına geçiyor. Her biri az önce bir kedi ezdiler. Sonra bir sincap. Sonra bir kirpi. Sonra ne olduğu anlaşılmayan şey. (...) Geç geç. Bir gergedan ezdiler. Geçtiler. Sokak sakinleşti. Hiçbir şeyin değişmediği o eski sokağın asfaltında yamyassı bir gergedan ölüsü, öfkesi hâlâ içinde, ebediyen yatıyor (Söğüt, 2019: 114).

Bu bölüm ile birlikte toplum tarafında kafeste yaşamasına alışılan gergedan, Berenger tarafından öldürülen yazar Ionesco, sosyal düzenin içerisinde öldürülen Berenger akışkan kötülüğün farklı bakış açılarıyla yansımasını gösterir. Hikâye içerisinde alternatifi olmayan kötülük, dozu düşürülerek işlenir ve dozun düşmesi akışkan kötülüğü oluşturur. Bu durumda aşırılık taşımayan kötülük; birey, toplum tarafından tepki ile karşılanmaz ve içkin bir hâlde kendine yaşam alanı oluşturur. Metinlerarası bağlamda yeniden yazma tekniğini uygulayan Mine Söğüt, anlatının içinde bulunan kötülük unsurlarını da şimdiki zamanın içerisinde uyarlayarak ele alır.

Sonuç

Eugène Ionesco'nun *Gergedanlar* oyununda toplumsal hayatın bir parçası olarak insan öteki konumuna geçer. Öteki konumundaki gergedanların sayısının artmasıyla beraber toplumsal hayat gergedanlar ile özdeşleşir. Bu noktada ise "son insan" olan Berenger bir yaratık olarak kalır. Gergedanların toplumda bulunduğu bu karşılık Mine Söğüt'ün *Gergedan* hikâyesinde tekil bırakılır. Hikâye içerisinde "tek gergedan" olma özelliğini taşıyan Berenger, sinik bir hâlde bireyin engelleyemediği kötülüğün içsel dönüşümünü sembolize eder. Öyle ki insan bunun bir kötülük olduğunun farkında bile değildir. Modern dönemde aciz bırakılan bir kahraman olarak Berenger, postmodern dönemde alternatifsiz bırakılan bir gergedandır. Böylece devlet kontrolünde bir görev mahiyetinde tekrarladığı tek eylem ise yazarı Ionesco'yu öldürmektir. İntikam duygusunun sürekli öldürme ile bütünleştiği bu duruma alışılmıştır. Hıncın eylemle bütünleştiği bu süreklilik ardından gergedanın ölümüne de yönelmektedir. Böylece yazarın ölüm döngüsü Berenger'in sosyal zeminde yaşadığı ölümle kırılır. Kötülüğün belirsiz bir zeminde yayıldığı bu hikâyede bir meydanın ortasında yer alan kafes ise hem nefret edilen hem de başına bir şey gelmesinden korkulan bir nesne görevini görür. Bu nesne gergedan için bir mekân olmakla beraber dışarıya sıkışmış bir anti kahramana da işaret etmektedir.

Metinlerarası bağlamda kötülük, tiyatro metninin içerisinde gergedanların varlığı ile katı bir hâlde yer alırken hikâyede anlatının tamamına süreklilik ve belirsizlik içinde yayılmıştır. Bu durumda modernist dönemin kötülük algısı ve günümüz kötülük algısı arasında yeniden yazma ilişkisi metinlerarası bağlamda kurulmuştur. Hikâyede yazarın gergedan tarafından öldürülmesi, gergedanın birçok araç tarafından öldürülmesi *Gergedanlar* oyununda başıboş gezen gergedanların etrafa verdiği bilinçsiz zararlara paralellik göstermektedir. Ötekinin aynıya dönüşmesi, dış mekân ve iç mekânın belirsizleştirilmesi, yazar ve kahraman arasındaki bağlantıların kurulması ile gergedanlaşma şekil boyutundan çıkarılarak aynada toplumsal bir yansımaya dönüştürülmüştür. Bu yansımada ise “öteki” ile “ben” iç içe geçmiş bir hâlde yer almıştır.

Kaynakça

- Aktulum, Kubilay (2000). *Metinlerarası İlişkiler*. Ankara: Öteki Yayınları.
- Arendt, Hannah (2009). *Kötülüğün Sıradanlığı, Adolf Eichmann Kudüs'te*. Çev. Özge Çelik, İstanbul: Metis Yayınları.
- Baudrillard, Jean (2021). *Kötülüğün Şeffaflığı*. Çev. Işık Ergüden. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bauman, Zygmunt & Donskis, Leonidas (2022). *Akışkan Kötülük*. Çev. Akın Emre Pilgir. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bulut Feyza (2018). “Metinlerarasılık Kavramının Kuramsal Çerçevesi”. *Edebi Eleştiri Dergisi*, 2(1): 1-19.
- Cevizci, Ahmet (1999). *Felsefe Sözlüğü*. İstanbul: Paradigma Yayınları.
- Dicle, Esra (2019). “Medea, Zehra, Mediha / Her Şey Değişir Kadının Yazgısı Değişmez”. *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, 66: 379-407.
- Girard, René (2020). *Romantik Yalan ve Romansal Hakikat: Edebi Yapıda Ben ve Öteki*. Çev. Arzu Etensel İldem. İstanbul: Metis Yayınları.
- Güneş, Mehmet (2022). “İnsanca Yaşamının Bedeli: Eugéne Ionesco'nun Gergedanlar Piyesinin Berenger'i ile Sezai Karakoç'un 'Masal' Şiir-Hikâyesinin Yedinci Oğul'unun Onurlu Direnişi”. *Diriliş Dergisi ve Sezai Karakoç*. Kocaeli: Gölcük Belediyesi, 393-404.
- Gürün Uçaner, Dikmen (1988). “Uyumsuz Tiyatro Hep Vardı ve Gelecekte de Var Olacak”. *Milliyet Sanat Dergisi*, 192: 21-23.

- Hatiboğlu, Büşra (2023). *Mine Söğüt'ün Roman ve Hikâyelerinde Kötülük*. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü.
- Ionesco, Eugéne (2000). *Toplu Oyunlar 4*. Çev. Hasan Anamur. İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.
- İpşiroğlu, Zehra (1978). *Uyumsuz Tiyatroda Gerçeklik*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Yayınları.
- Özçınar, Şahin (2013). "Doğa-Kültür Karşıtlığı Bağlamında Özgürlük Sorunu". *Kaygı*, 20: 181-198.
- Russell, Jeffrey (2018). *İblis*. Çev. Ahmet Fethi. Ankara: Panama Yayıncılık.
- Söğüt, Mine (2019). *Gergedan, Büyük Küfür Kitabı*. İstanbul: YKY.

"COPE-Dergi Editörleri İçin Davranış Kuralları ve En İyi Uygulama İlkeleri" çerçevesinde aşağıdaki beyanlara yer verilmiştir:

Yazarın Notu: Bu makale, Büşra Hatiboğlu'nun Prof. Dr. Mehmet Güneş'in danışmanlığında hazırladığı "Mine Söğüt'ün Roman ve Hikâyelerinde Kötülük" başlıklı yüksek lisans tezinden hareketle oluşturulmuştur.

Teşekkür: Yüksek lisans danışmanım Prof. Dr. Mehmet Güneş'e teşekkür ederim.

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

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

The following statements are made in the framework of "COPE-Code of Conduct and Best Practices Guidelines for Journal Editors":

Authors' Note: *This article is based on Büşra Hatiboğlu's master's thesis titled "Evil in Mine Söğüt's Novels and Stories" prepared under the supervision of Prof. Dr. Mehmet Güneş.*

Acknowledgement: *I would like to thank my graduate advisor Prof. Dr. Mehmet Güneş.*

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

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



GUSTAV MAHLER'İN ESERİ DAS LİED VON DER ERDE'DE ÇİN TANG ŞİİRİ İZLERİ

Influences of Chinese Tang Poetry in Gustav Mahler's Symphony Das Lied von der Erde

Gonca ÜNAL CHIANG*

ÖZ

Her tarihi dönem, her millet, her kültür ve her sanat türü kendi bireysel prensiplerine sahip olmakla birlikte, yaşamsal zorlukların insan duygularına olan yansımaları asırlar boyunca değişmemiş; hüznün, farklı zaman dilimlerinde ve bambaşka kültürlerde de olsa, hissedenden insanın ruhunda benzer etkiler yaratmıştır. Bu nedenle, aralarında yüzlerce yıllık zaman farkı ve binlerce kilometrelik mesafe de olsa, dünyadaki sanatçılar birbirleriyle bağlantı kurabilmiş ve eserleriyle birbirlerinin duygularına tercüman olabilmişlerdir. 20. yüzyılın en ünlü bestecilerinden olan Avusturyalı orkestra şefi Gustav Mahler, 8. yüzyılda eser vermiş olan Çin Tang dönemi şairlerinin şiirlerinden esinlenerek, “yaratıcılığının tacı” olarak bilinen senfonisi Das Lied von der Erde’yi [Yeryüzünün Şarkısı] yaratmıştır. Tang şiirlerinin içerdiği doğal dünya tasvirlerinden, yaşam döngüsünden, hayatın anlamından ve insan kaderinden feyz alan Mahler, hayatının son döneminde yaşadığı kişisel acılarının yansıması olarak gördüğü bu şiirlerde bazı düzenlemeler yapmış ve etki alanı orijinal şiirlerden daha geniş olan senfoni eserini dinleyicileriyle buluşturmuştur. Bu çalışmada, bahsi geçen Tang şiirlerinin orijinali ile Mahler’in Das Lied von der Erde için düzenlediği sözler dilimize tercüme edilerek orijinal şiirler ile Mahler’in sözleri arasında karşılaştırmalı bir inceleme yapılmış ve Mahler’in eserindeki Çin şiiri izleri tespit edilmiştir.

Anahtar Sözcükler: Gustav Mahler, Tang şiirleri, Das Lied von der Erde, Li Bai, karşılaştırma.

ABSTRACT

Although each historical era, nation, culture, and art form has its own individual principles, the reflections of life’s challenges on human emotions have remained unchanged for centuries, creating similar effects on the soul of individuals who feel sadness, regardless of different time periods and cultures. For this reason, artists around the world have been able to connect with each other and interpret each other’s emotions through their works, despite time differences of hundreds of years and thousands of kilometers of distance. Austrian conductor and composer Gustav

* Doç. Dr., Ankara Üniversitesi, Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi, Doğu Dilleri ve Edebiyatları Bölümü, Ankara/Türkiye. E-mail: tsukue81@hotmail.com. ORCID: 0000-0003-2577-4638.

Mahler, one of the most famous composers of the 20th century, created his symphony *Das Lied von der Erde* [The Song of the Earth], inspired by the poems of the Chinese Tang Dynasty poets who lived in the 8th century. Mahler, who drew inspiration from the natural world depictions, the cycle of life, the meaning of life, and the human destiny contained in Tang poems, made some arrangements in these poems, which he saw as a reflection of the personal pains he experienced in the last period of his life, and presented his work to his listeners with a wider impact than the original poems. In this study, the originals of the mentioned Tang poems and Mahler's words for *Das Lied von der Erde* were translated into our language, and a comparative analysis was made between the original poems and Mahler's words, and the traces of Chinese poetry in Mahler's work were determined.

Keywords: Gustav Mahler, Tang poems, *Das Lied von der Erde*, Li Bai, comparison.

Giriş

20. yüzyılın en önemli müzik figürlerinden biri olarak kabul edilen Avusturyalı besteci ve orkestra şefi Gustav Mahler (1860-1911), romantik dönemin sonlarına doğru başladığı müzik kariyerinde disiplini, titizliği, yaratıcılığı ve yenilikçi yaklaşımıyla büyük başarılar elde etmiş olan yetenekli bir müzisyendir. 7 Temmuz 1860 tarihinde Bohemya'nın Kalischt kasabasında doğan Gustav Mahler Yahudi bir aileye mensuptur. Çok erken yaşlarda başladığı müzik kariyerinde, başta antiseminizm olmak üzere pek çok zorlukla mücadele etmek durumunda kalmıştır. Çok düşkün olduğu ve hayatı boyunca koruyup kollamaya özen gösterdiği aile üyelerini teker teker kaybeden Mahler'in üzüntülerle dolu yaşam deneyimleri, bestecinin acılı kalbi ve üstün müzik dehası ile birleştiğinde ortaya eşsiz senfoniler, liedler¹, ses ve orkestra eserlerinin çıkması kaçınılmaz olmuştur. Mahler, genellikle büyük orkestra ve korolar için yazdığı senfonik eserleriyle tanınmış, kendi bestelediklerinin yanı sıra diğer bestecilerin eserlerine de şeflik yaparak müzikal yaratıcılığını gelişiminin en üst noktasına taşımıştır. Mahler'in toplamda on senfoni bestelediği ve bu eserlerden bazılarının dünya müzik tarihinin en önemli eserleri arasında olduğu bilinmektedir.

1908-1909 yılları arasında Mahler, yakın arkadaşı Alman Sinolog Hans Bethge'nin seksen üç antik Çin şiirinin tercümesini yaptığı "Die Chinesische Flöte" [Çin Flütü] adlı şiir antolojisinden esinlenerek "Das Lied von der Er-

¹ Almanca bir terim olan "lied", romantik şiirlerin bestelenmesiyle oluşan ve insan sesi içeren şarkı türüdür.

de”yi [Yeryüzünün Şarkısı] bestelemiştir (Wang, 2022: 1162).² Toplamda altı besteden oluşan senfonide, şarkı sözlerinin Çin’in Tang Hanedanı (618–907) döneminin dört ünlü şairinden izler taşıdığı görülebilmektedir. Mahler’in en önemli eserlerinden biri olarak kabul edilen ve birçok müzik eleştirmeni tarafından büyük övgü toplayan eserde sözler ve müzik ağırlıklı olarak insan hayatındaki değişimleri ve doğanın insan yaşamı üzerindeki güçlü etkilerini ele almaktadır.

19. ve 20. yüzyıllarda Batı müziğinde Doğu etkileri görmek oldukça yaygındı. Bu yüzyıllarda Doğu, Avrupa kültürüne ilham veren zengin bir kaynak gibiydi. Avrupalı birçok besteci Doğu’nun renklerini ve ritimlerini çeşitli seviyelerde alarak kendi kaynaklarına dâhil ediyorlardı. Batılı emperyalist güçlerin, İkinci Afyon Savaşı’yla (1856–1860) Çin’in kapılarını aralamasıyla birlikte, sanatı ve kültürünün yanı sıra Çin yazını da Batı’da yayılmaya ve ilgi görmeye başlamıştı. Çin şiirleri antolojisini bu yıllarda veren Bethge’nin eseri de muhtemelen bu yoğun Doğu atmosferi içerisinde Gustav Mahler’in dikkatini çekmiştir (Yan, 2000a: 19). Gustav Mahler Çin’e hiç gitmemişti, Çin şiiri veya müziğiyle de doğrudan tanışık değildi. Ancak o, klasik Çin şiirlerini kullanarak etkileyici bir senfoni besteleyen ilk Batılı besteci idi (Yan, 2000a: 20).

Mahler *Das Lied von der Erde*’yi [Yeryüzünün Şarkısı] 1908 yılı yazında tasarladı ve 1909 Ekim’inde tamamladı. O zaman kırk sekiz yaşındaydı. 1907 yılında çok sevdiği büyük kızını kaybetmenin üzüntüsüyle sarsılmış, aynı günlerde doktorunun ciddi bir kalp rahatsızlığının olduğunu teşhis etmesiyle ikinci yıkımı yaşamıştı. Hastalığını hiçe sayarak disiplinli karakterinden ödün vermeyen Mahler, birlikte çalıştığı orkestra üyelerine karşı sıkı taleplerde bulunuyor ve sanatsal standartlarını korumak için ciddiyetinden taviz vermiyordu (Pamir, 1981: 183). New York’ta bulunduğu bir zaman, Buruno Walter’e yazdığı bir mektupta şöyle diyordu: “Kendimi düzeltmeyeceğimi anladım. Bizim gibi insanlar ancak kendi kabiliyetlerinin içinde en iyisini yapmaya çalışırlar” (Pamir, 1981: 184). Mahler’in taşıdığı yenilikçi ruh muhafazakâr düşüncelere karşı sarsılmaz bir tutum takınmasına neden oluyor, bu da ona kendisinin bile tahmin edemeyeceği şekilde düşman kazandırıyor (Ren, 2008: 162). Yahudi kökenli bir müzisyen olması sebebiyle, aynı yıl Vi-

² Almanca çevirisi yapılan Tang şiirlerinin, Alman Sinolog Hans Bethge’nin 83 antik Çin şiirinin Almanca tercümesi olan *Die chinesische Flöte* adlı şiir kitabından seçildiği anlaşılmaktadır. Bethge, bu kitabı yazarken Hans Heilmann’ın *Çin Lirik Şiirleri*, Judith Gautier’in *Yu Shu* (Jade Kitabı) ve Marquis d’Hervey-Saint-Denys’in *Tang Şiirleri* kitaplarından esinlenmiştir. Bethge, bu kitabı *Çin Lirik Şiirleri İçin Uyarlamalar* olarak da adlandırmıştır (Qian, 2000: 12).

yana'daki antisemitik bir gazete, kendi eserlerini çok fazla sahnelediği gerekçesiyle Mahler'i suçlayıcı bir haber yaptı. Gazete saldırısına kayıtsız kalan işvereni ve haberle aynı düşüncelere sahip olan bazı orkestra üyelerinin baskısı karşısında çaresiz kalan Mahler, doktorunun bu koşullarda çalışmaya devam etmesinin sağlığı açısından ciddi tehdit oluşturduğu görüşüyle de karşı karşıya kalınca Viyana Kraliyet Operası'ndaki görevinden istifa etmek zorunda kaldı (Yan, 2000b: 17).

Hem kariyerinde hem de kişisel hayatında derin acılarla boğuşan Mahler, Hans Bethge'nin "Die Chinesische Flöte" [Çin Flütü] adlı şiir koleksiyonu ile karşılaştığında, bu şiirler onu büyülemiş ve kalbinin derinliklerine gömdüğü acılarını gün yüzüne çıkarmıştı. Eski Çin şiirlerindeki talihsizlik ve yalnızlık ifadelerinden ilham alan Mahler, Das Lied von der Erde'yi [Yeryüzünün Şarkısı] bu duygular içinde bestelemiştir. Bestecinin "yaratıcılığının tacı" (Yan, 2000b: 17) olarak kabul edilen bu senfoni sanatsal değerinin yanı sıra, Doğu ile Batı arasında bir köprü olma özelliğini taşıyarak Doğu ve Batı müzisyenlerinin de yoğun ilgisini toplamıştır.

Mahler bu eseri yazmadan önce üç tanesi insan sesi içeren sekiz senfoni yazmıştır. Aslında bu eserin alt başlığı da senfoni olarak adlandırılmıştır ancak Mahler, bunu "Dokuzuncu Senfoni" olarak adlandırmaktan kaçınmıştır. Çünkü Beethoven ve Bruckner, kendi "Dokuzuncu Senfoni"lerini yazdıktan sonra ölmüşlerdir ve Mahler bu eseri Dokuzuncu olarak adlandırdığında kendisinin de aynı kaderi yaşayacağından çekindiği için bu ismi kullanmayı tercih etmemiştir (Yan, 2000b: 17). Das Lied von der Erde'yi yazmadan önce doktoru, kalp hastalığına yakalandığını ve orkestra yönetmeyi bırakması gerektiğini söylediği halde o kendisine verilen sahne görevlerini iki katına çıkararak tamamlamıştır. Bu yoğun çalışmalarının yanı sıra beste yapmaya devam etmiş ve hastalık sürecinde Das Lied von der Erde'yi ve yönetmen dostu Wilhelm Mengelberg'e "Şimdiye kadar bestelediğim en yüce yapıtımdır" dediği sekizinci senfonisi olan "Binler Senfonisi"ni (1910) tamamlamıştır. 1909 yılında bestelemeye başladıysa da tamamlayamadığı onuncu senfonisi de yine bu acılı sürecin ürünüdür (1996: 30).

Mahler'in müziği genellikle yoğun bir romantizm ve arayış ile karakterizedir. Sözlerinde şiirsel düşüncelerin yanı sıra hümanizm, doğa, inanç, aşk ve ölüm gibi felsefi temalar da dikkat çeker. Mahler'in Das Lied von der Erde'yi Dokuzuncu Senfoni olarak adlandırmaktan kaçınması onun ölümden korkmasının değil, hayatta kalmaya ve acı dolu yaşamına mutluluk katacak anlar yaşamaya duyduğu özlemin bir işareti olabilir. O, elli yıl süren hayatında mutluluğu bulamadığı için eserlerinde ölüm temasını sık sık işlemiş ve

bu kaçınılmaz sonu kendince normalleştirmeye çalışmıştır. Hayatının son yıllarında, içinde bulunduğu yoğun çalışma temposunda hem ruhen hem de bedenen çöküş yaşadığı bir konser sonrasında, salonda bulunan genç dinleyicilerden biri, dönemin ünlü müzik eleştirmenlerinden olan Richard Specht'in kulağına şu sözleri fısıldar: “Bu adam yakında ölecek... Gözlerine bakın... Gözleri zaferden zafere koşan bir insanın değil, ölümün tutsağı olan birinin gözlerine benziyor...” (1996: 31). Gustav Mahler, bu sözlerin söylenmesinden tam sekiz ay sonra, 18 Mayıs 1911'de tükenmiş bir şekilde yaşama veda etmiştir.

Das Lied von der Erde, Çin'in Tang dönemine ait yedi Çin klasik şiiri zemininde yazılmış ve bestecisinin acılı hayat deneyimlerinin izlerini taşıyan şarkı sözleriyle dikkat çeken bir senfonidir.³ Mahler, Almancaya tercümesi yapılmış olan bu yedi şiiri seçerek, çevirilerde değişiklik yapmış hatta bazı bölümleri yeniden yazmıştır. Şiirlerin orijinal dili olan Çince'den Almancaya tercümelerinin bile oldukça özgür ve esnek biçimde yapıldığı (Qian, 2000: 12), üzerine bir de Mahler'in kendi yorumunu kattığı düşünüldüğünde, Tang şiirleri ile Mahler'in senfonisinde kullandığı şiirler arasında farklar oluştuğu görülmekle birlikte; orijinal şiirlerin Mahler'in duygularını yansıtmada kullandığı önemli birer esin kaynağı olduğu anlaşılmaktadır.⁴ Bu bağlamda, bu çalışmada bahsi geçen Tang şiirlerinin orijinalleri ile Mahler'in Das Lied von der Erde için düzenlediği sözler dilimize tercüme edilmiş ve içerik analizi yöntemiyle orijinal şiirlerin Mahler'in eseri üzerindeki etkileri ortaya konmuştur.⁵

Çin'in Tang dönemi (618-907) Çin sanat ve edebiyatının en parlak dönemlerinden biridir. Tang şiiri, bu dönemin en önemli edebi türlerinden biridir ve birçok ünlü şairin eserleriyle temsil edilmektedir. Tang şiirleri baskın olarak dönemin sanat ve estetik anlayışını yansıtan özelliklere sahiptir. Bu şiirler, genellikle doğa ve insan duyguları üzerine yoğunlaşır. Doğanın güzellikleri, mevsimlerin değişimi, aşk, ayrılık ve hüznün gibi evrensel temalar Tang şiirinde sıklıkla ele alınan konulardır. Şairler, tabiatın ve insan yaşamının karmaşıklığına dair derin anlayışlarını şiirlerinde ifade ederken, aynı zaman-

³ Dilimize Yeryüzünün Şarkısı adıyla aktarabileceğimiz bu eser ilk kez, Mahler'in ölümünden sonra 20 Kasım 1911'de, bestecinin öğrencisi ve yakın arkadaşı olan Bruno Walter'in yönetiminde Münih'te sahnelenmiştir (Senfoni Kitapçığı, 1996: 30).

⁴ Gustav Mahler'in eserinin Tang dönemi şairlerinin şiirlerinden etkilenecek şekilde yazıldığı, bu sebeple müzikal eserde Tang dönemi şiirlerinin metinler arası adaptasyon yöntemi kullanılarak yeni bir formda sunulduğu söylenebilir.

⁵ Mahlerin şarkı sözleri URL -1'den Tang şiirleri ise URL -2'den alınmıştır.

da zarafetli ve estetik bir dil kullanmışlardır.⁶ Tang şiiri, birçok ünlü şaire ev sahipliği yapmıştır. Şairler, mümkün olduğunca kısa ve özlü ifadeler kullanarak duyguları etkileyici bir şekilde aktarmayı amaçlar. Şiirlerdeki dilin akıcı ve akılda kalıcı olması, Tang şiirini çağdaşlarından ayıran bir özelliktir. Tang şairleri arasında Li Bai, Du Fu, Wang Wei, Qian Qi, Meng Haoran ve Bai Juyi gibi isimler öne çıkmaktadır. Bu şairler, kendi tarzlarını geliştirmiş ve Tang şiirinin zirvesine ulaşmışlardır.⁷

Das Lied von der Erde [Yeryüzünün Şarkısı] ve Tang Şiirleri

Toplamda altı şarkıdan oluşan Das Lied von der Erde'nin şarkı sözleri, Çin'in Tang dönemine ait dört farklı şairin yedi şiirinden temel alır. Söz konusu şiirlerden ilham alan Mahler, şiirlerde anlatılan atmosfere kendi duygularını ekleyerek bestelemiştir “Yeryüzünün Şarkısı”nı. Mahler'in eserinde ilk şarkı olan “Das Trinklied vom Jammer der Erde”nin (Yeryüzünün Kederini İçen Şarkı) orijinal versiyonu Çinli şair Li Bai'in 李白 “悲歌行 Yas Şarkısı” adlı şiiridir. İkinci şarkı “Der Einsame im Herbst” (Sonbahar Yalnızlığı) ise Çinli şair Qian Qi'nin 钱起 “效古秋夜長 Geçmişin Uzun Sonbahar Geceleri Gibi” adlı şiirini anımsatmaktadır. Senfoninin üçüncü şarkısı olan “Von der Jugend” (Gençlik Üzerine), yine Li Bai'a ait olan “宴陶家亭子 Tao Ailesinin Çardak Ziyafeti” şiirinden esinlenilerek yazıldığı izlenimi vermektedir. Eserin dördüncü şarkısı olan “Von der Schönheit” (Güzellik Üzerine) ve beşinci şarkısı “Der Trunkene im Frühling” (Bahar Sarhoşu) sırasıyla Li Bai'in “采莲曲 Lotus Çiçeği Toplama Şarkısı” ve “春日醉起言志 Bahar Günü Sarhoşluğu Sohbeti” şiirlerinin sözlerini yansıtmaktadır. Senfoninin son şarkısı olan “Der Abschied” (Elveda) ise, Tang döneminin iki farklı şairinin şiirlerinden izler taşıyan bir kombinasyondur. Bunlar; şair Meng Haoran'ın 孟浩然 “宿業師山房待丁大不至 Keşiş Ye'nin Dağ Evinde Ding Da'nın Gelişini Beklerken” ve şair Wang Wei'in 王维 “送別 Veda” adlı şiirleridir.

<i>Das Trinklied vom Jammer der Erde</i> (Yeryüzünün Kederini İçen Şarkı)	<i>悲歌行</i> (Yas Şarkısı)
Şarap altın kadehlerde çağırıyor ama henüz içme;	Hüzün ah! Hüzün kapıda! Efendinin şarabı var ama henüz dökme,

⁶ Tang şiirinin temel özelliklerinden biri, beş veya yedi hecelik dizelerden oluşan metrik yapısıdır. Şiirlerin uzunlukları konunun işlenişine göre değişmekle birlikte, genelde dörtlükler halinde uyaklıdır. Şiirlerin arka planları genellikle mevsim değişimleri, çiçekler, ırmak ve dağ gibi yoğun ve doğal sembollerle yüklü sözcüklerle kurulur. Böylece imgelerle pastoral bir mekân oluşturulur ve sahneyi kuran sembolik parçalar bu mekânda devindirilir. Ayrıntılı bilgi için bk. (Kirilen, 2010: 223).

⁷ Tang şairleri ve şiirlerine dair inceleme örnekleri için bk. (Kirilen, 2010; Pamuk Öztürk, 2020).

Önce sana söyleyeceğim şarkıyı dinle.
Hüzünün şarkısı ruhunda gülererek çınlayacak.
Acı geldiğinde, ruhun bahçeleri boşalır,
Solar neşe ve şarkılar,
Hayat karanlıktır, karanlıktır ölüm!

Bu evin efendisi!
Mahzenin altın şarapla dolu!
İşte benimdir bu lavta,
Çal lavtayı, boşalt bardakları,
Bunlar birlikteyken güzel.
Doğru zamanda dolu bir kadeh içki,
Bu dünyada her şeyden daha değerli,
Hayat karanlıktır, karanlıktır ölüm!

Gökyüzü her zaman mavi ve dünya
Sağlam duracak ve baharda çiçekler
açacak.
Ama sen, ey insan, ne kadar uzun bir
ömrün var?
Bu dünyanın çürük işleriyle, mutlu bile
olamazsın bir yüz yıl kadar.
Aşağıya bak! Ay ışığında, mezarların
üzerinde
Vahşi bir hayalet gibi çömelir;
Bir maymun o! Onun nasıl inlediğini duyuyor
musun hayatın tatlı kokusunda.
Şimdi iç şarabı! Dostum şimdi tam zamanı.
Altın kadehlerinizi son damlasına kadar

Önce hüzün şarkımı dinle.
Hüzün geldi mi ne inlerim ne gülerim,
Kimseler bilemedi ah bu yüreğim.
Senin kaplar dolusu şarabın, benimse
ufak bir zitherim⁸ var,
Zither çalıp içki içmenin keyfi birbirini
tamamlar,
Bir kadeh içki değerlidir bin dirhem altın
kadar.

Hüzün ah! Hüzün kapıda!
Gök engin, yer uçsuz bucaksız olsa da⁹
Ömrü kısadır dolu odaların altın ve ye-
şim taşıyla¹⁰.
Zenginlik ve şan bir asır bile sürse,
Yaşam da ölüm de hepimizin başında.
Yalnız bir maymun ağlar, ay ışığıyla
aydınlanan mezar taşında,
Hal böyleyse bitmesin mi bir kadeh
daha.

Hüzün ah! Hüzün kapıda!
Anka kuşu gelmezse nehir resim çize-
mez,
Wei Zi terk-i diyar etti, Ji Zi köleliğe
düştü,
General Li, Han Hükümdarından itibar
görmedi,
Chu Beyi, Qu Yuan'ı sürgüne gönderdi.¹¹

⁸ Zither: Qin, Çin'in en eski müzik aletlerinden biridir ve yaklaşık 3000 yıllık bir tarihe sahiptir. Bu enstrüman, telli çalgılar ailesinin bir üyesidir ve tahta bir gövdeye, değişken sayıda tellere ve çeşitli ses deliklerine sahiptir. Geleneksel olarak, Çin müziğinde sol el parmaklar ile tellere basılırken, sağ elin işaret ve orta parmakları kullanılarak tellerin çekilmesiyle çalınır.

⁹ Şair bu cümleyi Taoizm metni Dao De Jing'in 7. bölümünden alıntı yapmıştır. Ayrıntılı bilgi için bk. (Laozi, 2022: 41).

¹⁰ Şair bu cümleyi Taoizm metni Dao De Jing'in 9. bölümünden alıntı yapmıştır. Ayrıntılı bilgi için bk. (Laozi, 2022: 47).

¹¹ Şiirin bu dördüncüsünde şair, Çin'in antik dönemlerinde yaşanan bazı olaylara atıfta bulunuyor ve bazı hikâyeleri anlatıyor. Wei Zi ve Ji Zi hükümdarın bilge danışmanları olarak bilinir. Li Gu-ang ve Qu Yuan gibi sadık danışmanlar da yine hükümdarların kıymet vermediği ve haksız muamele gösterdiği bilginlerdir.

boşaltın. Hayat karanlıktır, karanlıktır ölüm!	Hüzün ah! Hüzün kapıda! Qin Hanedanından Li Si erken pişman olsa, Boş şöhret uğruna ömründen vaz geç- mezdi. Fan Zi “Beş Göl”de gezinmeyi değil, Başarıya ulaştığında yaşamayı seçti. Eskiler der ki, kılıç kişiye özeldir, Okumak yalnızca adları bilmeyi gerek- tirir. Hu Shi on bin arabanın hizmetine gir- meyi reddetti, Bu Shi tek bir metni dahi tamamladı mı, kimse bilemedi. Saçların hala siyahken memuriyette bulun, Ömrün oldukça ak saçlı bir öğrenci olmanın sonu meçhul! ¹²
---	--

Tablo 1. “Yeryüzünün Kederini İçen Şarkı” (Gustav Mahler) ve “Yas Şarkısı” (Li Bai)

Das Lied von der Erde’de ilk bölümün şarkı sözleri Tang şairi Li Bai’in Yas Şarkısı’ndan esin alır. Şarkı, her bölümü “hayat karanlıktır, karanlıktır ölüm!” cümlesiyle biten üç bölüme ayrılmıştır. Şarkı sözleri, orijinal şiirle benzerlik gösterir şekilde, hüzün ve acıyla dolu insan hayatının kısılgını gerekçe gösterir ve şarabı insanın gerçeklerle yüzleşmesini kolaylaştırabilecek bir tür ağrı dindirici olarak tasvir eder. Şarkının ilk bölümünde şarap çekici altın kadehlerde bekler ancak şarap içilmeden önce şarkının dinlenmesi gerektiği vurgulanır. Bahsi geçen şarkı, hayatın zorluklarını derinden tecrübe etmiş olan bestecinin, uğradığı haksızlık karşısında hissettiği öfkeyi ve dünyaya karşı takındığı isyan dolu tutumunu ifade etmektedir. İkinci bölümde şarkıya

¹² Şiirin son dördlüğünde şair, Çin tarihinde önemli yere sahip olan siyasi liderlerden, filozoflardan ve düşünürlerden söz etmektedir. Li Si, Qin hanedanlığı döneminde yaşamış bir devlet adamıdır. Qin hükümdarının baş danışmanı olarak görev yapmış ve Qin hanedanının başarısı için çok çaba sarf etmiştir. Ancak Qin hükümdarı öldükten sonra yeni hükümdarın yönetiminde suçlu bulunur ve idam edilir. Fan Li, Zhou Hanedanı döneminde yaşamış bir siyasi liderdir. Wu devletinin egemenliği sona erdikten sonra, Fan Li’nin hayatta kalabilmesi için kaçması gerekmiştir. Hui Shi, Savaşan Beylikler döneminde yaşamış bir filozoftur. Konfüçyanizm felsefesine inanmış, barış ve istikrar için çalışmıştır. Wei Kralı tarafından teklif edilen yöneticilik görevini reddetmiş ve adalet için çabalamıştır. Bu Zhi, Han Hanedanı döneminde yaşamış bir filozoftur. Daoist felsefeye inanmıştır. Ancak, o dönemdeki bazı hükümet yetkilileri tarafından suçlanarak idam edilmiştir.

eşlikçi olarak şarap sunulur. Burada besteci kendisini, dolu altın kadehlerin bulunduğu mahzenin sahibi olarak tanıtır ve lavtasını çalarak bardakları doldurur. Hayatın anlamsızlığına atıfta bulunur ve ölümün kaçınılmazlığına dem vurur. Üçüncü bölümde, gökyüzü ve dünyanın ezeli ve ebediliğine karşı insan ömrünün sınırlarına dikkat çekerken, şarapla gelen geçici mutluluk kaybolur ve mezarların üzerindeki hayalet metaforu, insanı bir kez daha gerçeklerle yani ölümle yüzleştirir. Üçüncü bölümün sonlarına doğru besteci arkadaşlarına şarap içmelerini ve anlamsızlığına rağmen hayattan keyif almalarını öğütlerken, son cümle ölümün kaçınılmazlığını bir kez daha hatırlatmaktadır.

Mahler'in sözlerine kaynaklık eden orijinal şiir, Tang döneminin büyük şairi Li Bai'a aittir. Yaygın olarak Li Tai Po adı ile de bilinen Li Bai (701-762), döneminin en ünlü şairlerinden biridir. Doğum yerinin bugünkü Kırgızistan veya Doğu Türkistan dolaylarında olduğu tahmin edilen Li Bai'in; cesareti, özgür ruhu, hayat coşkusu, maceracı kişiliği ve içkiye olan düşkünlüğü eserlerine yansımış, kimi araştırmacılar içkiyi onun cüretkâr, cesur ve sarsılmaz sanatçı kişiliğinin kaynağı olarak tanımlarken kimileri de istikrarsız ve düzensiz hayatının sorumlusu olarak görmüşlerdir (Zhao, 2011: 107). Ölümünden yüz yıllarca sonra Mahler'e esin kaynağı olan eseri "Yas Şarkısı", yaşamı boyunca idealleri ve hayatın gerçekleri arasında kalmış olan şairin, yaşam ve ölüme dair hissettiği karmaşık duygularının direkt ifadesi gibidir. Şiir, toplamda dört kez tekrarlanan ve şiiri dört bölüme ayıran "Hüzün ah! Hüzün kapıda!" cümlesi ile başlar. Bu iç çekiş, şair için bir tür iç dökmedir. İlk bölümde, Mahler'in eseriyle benzerlik gösterir şekilde, hayatın kısıllığına, anlamsızlığına ve insanların günlük hayatta yaşadığı acı ve yalnızlığa dikkat çekmekte ve müzik ile içkiyi paha biçilmez bir tür panzehir ve kalbin derinliklerine gömülmüş olan acıları serbest bırakan, insan ruhuna ayna tutan bir tür araç olarak sunmaktadır.

İkinci bölüm, Taocu düşüncenin kurucusu Laozi'nin (MÖ. 6. yüzyıl) şu iki cümlesiyle başlar: "Gök engin, yer uçsuz bucaksız olsa da ömrü kısadır dolu odaların altın ve yeşim taşıyla". Li Bai'in Taoizm'in insanı dünyevi zevklerden uzaklaştırarak onu varlığının temeli olan doğaya ve doğal düzene yönlendiren bakış açısından etkilendiği açıkça görülmektedir. Bu bölümde Li Bai'in maddesel dünyanın ürünleri olan zenginlik ve ihtişam kibrinden uzak olduğu, sonu kaçınılmaz ölümle bitecek olan yalnız ve kısa ömrünü ölüm ve yaşamın gizemini arayarak değil, kendini doğanın akışına bırakarak özgürce geçirmekten yana olduğu anlaşılmaktadır. Gerçek hayatta karşılaştığı zorluklar nedeniyle, şairin kendince idealize ettiği özgür hayat tasarımı sıklıkla

başarısızlığa uğramıştır. Bu, onu zaman zaman üzüntüye ve uğradığı haksızlıklar karşısında hayal kırıklığına sürüklemiş olsa da ideallerine her zaman özlem duyan şair eserlerinde cesur, kızgın, mağrur ve coşkulu bir görünümü korumaya devam eder (Tang, 1982: 116). Bu da yüzlerce yıl sonra Mahler'in de içinde bulunduğu ruh halini bire bir temsil eden ve eser verdikleri dönemin romantizm geleneğine katkı sağlayarak akıma güç katan bir yazın tarzını ortaya koymaktadır.

Şiirin üçüncü ve dördüncü bölümleri, Mahler'in düzenlediği sözlerden oldukça farklı şekilde Çin'in antik döneminde yaşanan kimi tarihi olaylara ve tarihi kişiliklere atıfta bulunur. Son kısımda adı geçen Weizi, Jizi, Liguang ve Quyuan dönemin hükümdarlarının sadık danışmanlarıdır ve haksızlığa uğramışlardır. Bu cümleler, Li Bai'in maddesel yönü ağır basan dünyevi hayata karşı hissettiği hayal kırıklıklarının gerçekçi örnekleridir. Li Bai'a göre; şan, şöhrat, zenginlik, ihtişam ve başarılarla dolu da olsa, kaçınılmaz ölümle son bulacak olan kısacık bir ömürde insan çaresiz ve yapayalnızdır. Tıpkı Mahler'in de vurguladığı gibi hayat da ölüm de aslında karanlıktır.

<i>Der Einsame im Herbst</i> (Sonbahar Yalnızlığı)	效古秋夜長 (Geçmişin Uzun Sonbahar Geceleri Gibi)
Sonbahar sisleri gölün üzerine yavaşça yayılır mavice, Her bir çim yaprağı durur donmuşçasına öylece. Sanki bir sanatçı yeşim tozu serpiştirmiş gibi Güzel çiçeklerin üzerine.	Gökyüzünde sonbahar ışıltısıdır havadaki buz kristalleri, Kuzey rüzgârıyla yayılır kokusu lotus çiçeklerinin. Yüreği sevgi dolu yalnız dokumacı kadın son ışığını tüketirken, Özlem dolu gözyaşlarını siler bu uzun ve soğuk gecenin.
Çiçeklerin tatlı kokusu geçti artık; Soğuk bir rüzgâr eğiyor gövdelerini. Çok yakında solmuş altın yapraklar, Su üzerinde yüzdürecekler lotus çiçeklerini.	Çatının önünden mavi bulutlar su gibi akar, Ay ağaçlar arasında parlar, kargalar çığlık çığlığa, kuşlar uçar, Kimin evi bu, dokuma tezgâhında genç bir kadın iş yapar? İpekten bir perde gibi örter kapısını beyaz bulutlar.
Kalbim yorgun. Küçük lambam, Sönerek çatırtıyla uyumam gerektiğini hatırlatıyor. Sana, güvenli istirahat yerime geliyorum, Evet, bana huzur ver, tazelenmeye ihtiyacım var!	Pencere önüne düşen yapraklar, beyaza çalan yeşim taşları gibi ses verir, Ve acınası yalnız kadın, sanki elbisesiz kalmış gibidir.

Yalnızlığında sık sık ağlarım. Kalbimde sonbahar çok uzun süre kalır. Aşk güneşi artık parlamayacak mı Yumuşakça kurutmak için acılı gözyaş- larımı?	
--	--

Tablo 2. “Sonbahar Yalnızlığı” (Gustav Mahler) ve “Geçmişin Uzun Sonbahar Geceleri Gibi” (Qian Qi)

Das Lied von der Erde’de ikinci bölümün şarkı sözleri Tang şairi Qian Qi’nin “Geçmişin Uzun Sonbahar Geceleri Gibi” adlı şiirinden esin alır. Sisli ve rüzgârlı havada yerlere düşen ağaç yapraklarının ve solan çiçeklerin tasvir edildiği bir sonbahar manzarasını, yalnızlık ve hüsrarla dolu kalbinin temsili olarak yansıtan besteci, belki de ümidini kaybetmeye yüz tutmuş bir aşka atıfta bulunmaktadır. Toplamda dört bölüme ayrılmış olan sözler bir bütün olarak ele alındığında, sonsuz bir değişim içerisinde olan doğanın, mavi gökyüzü ile temsil edilen güzelliğinin yanı sıra, donmuş yaprakları ve yaşamdan ölüme doğru geçmekte olan boynu bükük çiçeklerin insana verdiği melankoli ve hüznün dikkatleri çekmektedir. Doğanın dönüşümü ve yaşamın kısalığı karşısında, insanın iç dünyasındaki duygusal değişimleri vurgulayan sözlerde, hayatın güzelliği ve acımasızlığı arasındaki çelişki açıkça görülebilmektedir. Eserinin ikinci şarkısında, Mahler’in hayatın acıları karşısında hissettiği yorgun duygularına tercüman olan bu dizeler, bestecinin ruhunu ve bedenini yeni başlangıçlara hazırlamak adına ihtiyaç duyduğu istirahat arzusunu da açıkça dile getirmektedir.

Mahler’in sözlerine kaynaklık eden orijinal şiir, klasik Tang şiirinin önemli temsilcilerinden olan Qian Qi’ye (719–782) aittir. Şair, başlangıçta devlet memuru olarak görev yapmış ancak daha sonra görevinden istifa ederek şiir yazmaya odaklanmıştır (Ma, 1988: 92). Şiirlerinde genellikle doğa ve insan duyguları arasında bağlantı kuran Qian Qi’nin bu şiiri de doğanın güzellikleri ve insanın hissiyatı arasındaki benzerlikleri vurgulamaktadır. Doğanın sonsuz döngüsü ve insan yaşamı arasında dikkat çekici bir benzerlik vardır. Doğanın değişimleri karşısında, bazen tutkuyla coşan, bazen de sükûnete kavuşan insan duyguları zamanı geldiğinde tamamına erişir ve insan, sona yaklaşan ruhunu ve bedenini içinde saklayacak bir mekâna ihtiyaç duyar. Bu mekân, Mahler’in dizelerinde de geçen istirahat alanıdır ve bu alan doğanın ta kendisidir.

Qian Qi’nin dizelerinde, Mahler’den farklı olarak betimlenen yüreği sevgi dolu dokumacı kadın, insan yaşamının yalnızlığına işaret etmektedir. Bu fakir ve çaresiz kadın, elbisesiz kalmış gibi hisseder ve doğanın güzelliği bile

onun yalnızlığını giderecek güçte değildir. Ancak, beyaz bulutlarla kaplı bir perde gibi olan doğa yine de kadının hayatında huzur, güzellik ve umut için kapıda beklemektedir. Bu tasvirin de Mahler'in dizelerindeki “tazelenmeye” ve yeniden parlayacağını ümit ettiği “aşk güneşine” ilham kaynağı olduğu söylenebilir.

<i>Von der Jugend</i> (Gençlik Üzerine)	宴陶家亭子 (Tao Ailesinin Çardak Ziyafeti)
<p>Küçük göletin ortasında Yeşil ve beyaz porselenden bir çardak duruyor. Tıpkı kaplanın sırtı gibi bir köprü, Çardağa doğru uzanıyor.</p> <p>Dostlar küçük evde oturuyorlar Güzel giyinmiş içiyorlar, sohbet ediyorlar, Bazıları şiirler yazıyor. İpek kollukları geriye kayıyor, İpek başlıkları boyunlarına iniyor.</p> <p>Küçük göletin durgun yüzeyine yansıyor, Bir ayna gibi görünüyor, Her şey baş aşağı duruyor Yeşil ve beyaz porselen çardakta.</p> <p>Yarım ay gibi köprü, Kavisli bir şekilde yukarı doğru yükseliyor. Dostlar güzel giyinmiş içiyorlar, sohbet ediyorlar.</p>	<p>Kıvrılan sokağın derinlerinde bir keşişin sığınağı, Yüksek kapısıyla sanki bir zengine aittir, Avlusundaki gölet tıpkı parlak bronz bir ayna gibi, Orman çiçeklerinin güzelliğini yansıtır. Suyun yeşili bahar günlerini saklar, Mavi penceresi gün batımının sırrını toplar, Bahçesinden yükselen xian guan'ın¹³ sesini dinlersen, Shi Chong'un¹⁴ altın vadisi bile utanır övülesi güzelliğinden.</p>

Tablo 3. “Gençlik Üzerine” (Gustav Mahler) ve “Tao Ailesinin Çardak Ziyafeti” (Li Bai)

¹³ “xián guan” bir tür geleneksel yaylı Çin müzik aletidir. Genellikle ahşap bir kutu üzerine gerilmiş telleri vardır ve bir yay yardımıyla çalınır.

¹⁴ Shi Chong, 4. yüzyılın başlarında yaşamış olan Çinli bir devlet adamı ve şairdir. Şairin, Shi Chong'un “altın vadisi” olarak adlandırdığı yer, onun evinin yakınındaki bir vadidir. Shi Chong, şiirlerinde bu vadiden bahsederken, buradaki doğanın eşsiz güzelliğinden ve sessizliğinden söz eder. Bu nedenle, “altın vadisi” ifadesi, Çin şiirlerinde genellikle doğal güzellikleriyle ünlü bölgeleri ifade etmek için kullanılır.

Das Lied von der Erde'de üçüncü eserin şarkı sözleri yine ve ikinci kez Li Bai'dan esin almaktadır. Şarkı sözlerinde Li Bai'in "Tao Ailesinin Çardak Ziyafeti" şiirinden yansımalar mevcuttur. Mahler, neşeli müziğine eşlik eden şarkı sözlerinde gençlik, güzellik, coşku, doğa, sanat ve arkadaşlık gibi keyif dolu bir resim çizmektedir. Şarkı, doğayla iç içe olan bir çevrede, küçük bir göletin ortasındaki porselen bir çardak ve üzerindeki köprü manzarasıyla açılır. Bu çardakta dostlar arasında keyifli bir toplantı tasvir edilir. İçki içilir, sohbet edilir, katılımcılardan bazıları gördükleri güzel manzara karşısında şiir yazmaktadır. Manzara içerisinde en dikkat çeken figür, göletin üzerinde boylu boyunca uzanan köprüdür. Bu figür zamanın akıcılığına vurgu yapar. İnsan ömrü tıpkı yarım Ay'a benzeyen kavisli bir köprü gibi usulca yükselir, ardından yavaş yavaş inişe geçer ve ölümün kıyılarına ulaşır. Göletin sularına baş aşağı yansıyan hayat ise gerçek değil, sadece bir illüzyondur. Mahler eserinde yansıttığı neşenin ve güzelliklerin geçiciliğine ve sahteliğine dikkat çekerken, hayatının keyifli anlarında bile peşini bırakmayan hüzne ve acıya işaret eder gibidir.

Mahler'in çizdiği resme modellik eden ve Li Bai'in kaleminden dökülen orijinal şiirde ise, dönemin soylu ve zengin ailelerinden olan Tao ailesinin lüks manzaralı evi ve evin güzel manzaralı göleti tasvir edilmektedir. Söz konusu evde misafir olarak ağırlanan şairin bu şiiri, ev sahibine teşekkür niteliğinde yazılmıştır.

Bu orijinal şiirden esinlenerek üçüncü bölümün sözlerini düzenleyen Mahler, Li Bai'in çizdiği sınırlı çerçeveye şaşalı bir yaşamın görsel ayrıntılarını ve kendi duygularını da ekleyerek, orijinal şiirin bütünselliğini bozmayacak şekilde yeni bir manzara yaratmıştır. Mahler'in manzarasında evin güzelliğinin yanı sıra; insanın kısacık hayat çizgisini yansıtan bir köprü, hayatın gerçeklerini tersinden gösteren yalancı bir gölet, göletin üzerine inşa edilmiş ve evin zenginliğini adeta göze sokan porselen bir çardak ve hayatın acı gerçeklerine baş aşağı bakarak onları görmezden gelen, içki içen, sohbet eden dostların neşeli ama bir o kadar da sahte halleri göze çarpmaktadır.

<i>Von der Schönheit</i> (Güzellik Üzerine)	采莲曲 (Lotus Çiçeği Toplama Şarkısı)
Genç kızlar çiçek topluyorlar, Nehir kenarındaki lotus çiçeklerini. Çalıkların ve yaprakların arasında oturuyorlar, Kucaklarına çiçekleri biriktirip,	Yaz günü Ruo Ye Nehri ¹⁵ kıyısında, Lotus çiçekleri toplar güzel kızlar, Bir yandan gülümser, Bir yandan birbirleriyle konuşurlar.

¹⁵ Çin'in Zhejiang bölgesinde bir nehir.

<p>Birbirlerine laf atıyorlar.</p> <p>Altın güneş suretleriyle oynuyor, Suya yansıtıyor siluetlerini. Güneş, ince uzuvlarını yansıtıyor geri, Tatlı gözlerini, Ve esinti, kollarındaki kumaşları uçuşturarak, Parfümün sihri taşıyor havaya.</p> <p>Ah bak, ne kadar yakışıklı oğlanların katabalığı Orada sahilde, neşeli atlarının üzerinde. Orada, yeşil söğüt dalları arasında Güneş ışınları gibi parlayan Cesur arkadaşlar sürüyor atlarını.</p> <p>Birinin atı neşeyle kişiyor ve koşuyor ileri, Ayaklarıyla eziyor otları ve çiçekleri, Çiğniyor vahşice, yerlere dökülen çiçekleri.</p> <p>Hey! Ne kadar çılgınca kıvrılıyor yelesi, Ve ne kadar sıcak buhar çıkıyor burun deliklerinden! Altın güneş, suretleriyle oynuyor Suya yansıtıyor siluetini.</p> <p>Ve en güzel kız ona hayran kalıyor. Gururlu duruşuyla ona doğru bakıyor; Büyük gözlerinin parıltısında, İçten içe yanan kalbinin karanlığında, Özlemle çarpan kalbi onun için atıyor.</p>	<p>Gün ışığı aydınlatır yeni kıyafetlerini, Tıpkı ışıltıyla parlayan su gibi, Esen rüzgarla uçuşan kıyafetlerin, Kokusu yayılır eteklerine topladıkları çiçeklerin.</p> <p>Hangi ailenin oğludur o gezenler kıyıda, Üçer beşer saklanmışlar söğüt dalları arasında, Ve mor bir atın nallarının kumlarda çın- ladığı yerde, Çiçek yaprakları düşerken yerlere, Şair bu manzara karşısında çaresiz ka- lakalıyor, Ve sanki kederi kendi yüreğine saplanı- yor.</p>
--	--

Tablo 4. “Güzellik Üzerine” (Gustav Mahler) ve “Lotus Çiçeği Toplama Şarkısı” (Li Bai)

Das Lied von der Erde’de dördüncü bölümün şarkı sözleri yine ve üçüncü kez Li Bai’in bir şiirinden esin almaktadır. Şarkı sözlerinde ilk olarak Mahler’in doğanın ve gençliğin güzelliği karşısında duyduğu hayranlık dikkati çekmektedir. Nehir kenarında çiçek toplayan güzel kızların, nehrin kıyısında at sürerek kızları izleyen yakışıklı ve cesur erkeklerin tasvir edildiği manzarada;

altın parıltısıyla ışıldayan güneş de nehrin sularına yansiyarak doğanın eşsiz güzelliğini gözler önüne sermektedir. Mahler'in düzenlediği sözler başlangıçta, bestecinin doğaya ve gençliğe övgülerini içeren romantik bir atmosfer yaratırken; nehir kenarının rahatlatıcı ve insanı dertlerinden uzaklaştıran sakinliğini hem okuyucunun hem de dinleyicinin kalbinde canlandırmaktadır. Ancak şarkının sonlarına doğru, ruhu besleyen ve insana umut veren bu duygusallık, bir tür hayal kırıklığına dönüşmeye başlar. Bestecinin huzur içinde gülümseyen yüzünde adeta insana hayatın kısalığını, güzel anların geçiciliğini, karşılıksız aşkın verdiği acıyı ve güzel günlere duyulan derin özlemi yansıtan hüznün mimikleri belirmeye başlar. Besteci hissettiği bu kırılganlığı, şarkının son bölümünde "içten içe yanan ve özlemlerle çarpan bir kalp" imgesiyle yansıtmaktadır.

Mahler'in düzenlediği şarkı sözleri ile sözlere kaynaklık eden orijinal şiir "Lotus Çiçeği Toplama Şarkısı" karşılaştırıldığında, Mahler'in şiire birçok ekleme yaptığı ve sözcük değiştirdiği anlaşılmaktadır. Ancak sözlerin okuyucuya verdiği hissiyat açısından bir değerlendirme yapıldığında, şiirin orijinal yansımalarının korunduğunu söylemek hatalı olmayacaktır. Li Bai'in şiiri çiçek toplayan güzel kızların zarafetini ve sahilden onları izleyerek kızların cazibesine kapılan erkeklerin çekingen tavrını yansıtmaktadır. Şiirde gençlik, güzellik, zarafet ve doğallık kavramları, lotus çiçeklerinin soluk ama etkileyici tazeliğiyle tasvir edilmiştir. Şiirin ilk iki dördlüğünde lotus çiçeklerini toplayan kadınların, yaprakların arasından ışıldayan gülümsemeleri, gün ışığıyla aydınlanan güzel yüzleri, çiçeklerin mis kokusunu rüzgâra teslim eden temiz kıyafetleri, zarif ve kırılğan hareketleri okuyucunun hafızasında canlanmaktadır.

Şiirin son kısmında, lotus çiçeklerini toplayan güzel kızların sevinçli seslerine ve cezbedici gülüşlerine kayıtsız kalamayan cesur ama bir o kadar da çekingen erkeklerin yanı sıra; mor renkli atıyla ortaya çıkarak güzel kızların yüreklerini hoplatan ve okuyucuya atmosferdeki duyguların karşılıksız olmadığına dair ip uçları veren genç bir erkeğin, çiçekleri bile ürperten görüntüsü tasvir edilmiştir. Ancak okuyucunun hayallerini güzelleştiren bu atmosfer, şairin aniden değişen ruh haliyle bir rüyaya dönüşür; okuyucu son iki cümleyle bu güzel rüyadan uyanıp hayatın gerçekleriyle yüzleşir. Li Bai'in yaşadığı bu ani duygu değişimi, Mahler'in de duygularına yansıyan ve bestecinin eserinin son cümlelerinde ortaya çıkan bir tür çaresizlik halidir. Bu çaresizlik; zamanın hızlı akışına ve güzel anların geçiciliğine karşı hissedilen hüznü, yoğun bir yalnızlık endişesiyle harmanlamakta ve "şairin yüreğine sapan derin bir keder" olarak son cümledeki yerini almaktadır.

<i>Der Trunkene im Frühling</i> (Bahar Sarhoşu)	<i>春日醉起言志</i> (Bahar Sarhoşluğu Sohbeti)
<p>Hayat sadece bir hayal ise, Neden çalışır ve endişelenirsin? İçerim günün sonuna kadar, Ne uzun ve mutlu bir gün!</p> <p>Ve eğer artık içemezsem Dolduysa boğazım ve ruhum, O zaman sendeleyerek kapıma yürürüm Ve harika bir şekilde uyurum!</p> <p>Uyanınca ne iştirim? Hey! Bir kuş ağaçta şarkı söyler. Ona sorarım bahar gelmiş mi? Bana bir rüya gibi gelir.</p> <p>Kuş cevap verir, evet! Bahar geldi, bir gecede! Derin bir hayranlıkla dinlerim; Kuş şarkı söyler ve güler!</p> <p>Kadehimi yeniden doldururum Ve dibine kadar içerim Ve ay siyah gökyüzünde parlayana ka- dar Şarkı söylerim!</p> <p>Ve eğer şarkı söyleyemez hale geldiy- sem, O zaman uyurum yeniden. Benim için bahar ne demek? Bırakın da kalayım bir sarhoş olarak!</p>	<p>Eğer ki hayat bir rüyaysa, Ne hacet var bunca sıkıntı ve çabaya, Bundandır gün boyu sarhoş halim, Avluda bir çamur yığını gibi kıvrılır yata- rım.</p> <p>Uyandığımdaya bahçeye bakarım, Bir kuş öter çiçekler arasında ve sorarım, Şimdi vakit ne zaman?</p> <p>Bahar esintisi fısıldar bülbülün ötüşüne, İç çeker duygularımı anlatmak isterim, Ama sonra bir kadeh daha doldurup kendime, Yüksek sesle şarkı söyler, gökten Ay'ı davet ederim, Şarkı biter, Yine sarhoş, Unutulur tüm duygular.</p>

Tablo 5. “Bahar Sarhoşu” (Gustav Mahler) ve “Bahar Sarhoşluğu Sohbeti” (Li Bai)

Das Lied von der Erde’de beşinci bölümün sözleri Li Bai’dan izler taşıyan son şarkıdır. Çinli şairin “Bahar Sarhoşluğu Sohbeti” adlı şiirinden esinlenerek yapılmış olan şarkıda sözler uyku ile uyanıklık arasında gidip gelen bir sarhoşluk halini ve bu hali hayal ile gerçeklik arasında yaşayan bir adamın duygularını tasvir eder. Ancak şarkının baş kahramanı adam değil içkidir.

İçki, hayatın gerçekleriyle yüzleşmek istemeyenler için iyi bir kaçış yoludur. İçki, hayatı acılarla dolu olan Mahler için de kimi zaman bir tür yüzleşme aracı; kimi zaman ise bir tür saklanma yöntemidir. Şarkı sözlerinde besteci önce baharın gelişini ve doğanın yeniden uyanmasını kutlar; içi içine sığmaz halde doğayla iletişim kurmaya, tabiata dâhil olmaya çalışır. Üstüne üstüne giderek ümitlerle dolu bu hayatı yaşamayı seçer. Ancak yolun sonunda acı onu yakalar, o da içkiye sığınır ve uykuya dalar.

Şarkı sözlerine kaynaklık eden orijinal şiir ise Li Bai'in "sarhoş şarkı"larından biri olarak bilinmektedir (Tang, 1982: 95). Şair, doğanın ve müziğin huzur dolu ortamında saklanarak, yaşadığı andan zevk almaya çalışırken; gerçek dünyanın acılarını ve hayal kırıklıklarını görmezden gelmek için sarhoşluğa sığınmaktadır. Hayat bir gün sonlanacak bir rüyadır. Şair, Taocu düşünürlerin baktığı pencereden bakar dünyaya. Her şey bir rüya olsa da evren ve varlığın yaratıcısı olan yüce doğa gerçek ve sonsuzdur. Bu nedenle, Li Bai sık sık sarhoş olur. O, aslı sonsuzluğa varan bu hayatın bir rüya olduğunu unutmak için sarhoş olur. Sarhoşken çirkin ve karanlık gerçeklerden uzaklaşır, bulanık bir zihinle bakar hayata ve içinde bulunduğu dakikanın keyfini çıkarmaya çalışır. Tıpkı Mahler'in de deneyimlediği bu sersemletici hal içinde baharın geldiğini fark eder. Daha önce keşfedemediği bu güzel ortam doğanın armağanı değil, kendi ruh halinin bir yansımasıdır. Bu sarhoşluk halinde mutludur, uzun zamandır böyle bir iç huzuru yaşamadığını hisseder; bu dakikada sarhoşluğundan uyanmaktan ve acımasız gerçekliğe geri dönecek olmaktan korkar, bu nedenle bir kadeh daha içer, yine sarhoş olur, uyur ve tüm korkularını unuttur.

<i>Der Abschied</i> (Elveda)	宿業師山房待丁大不至 (Keşiş Ye'nin Dağ Evinde Ding Da'nın Gelişini Beklerken)
Güneş dağların ardında kayboluyor, Akşamın gölgesi vadilere iniyor, Serinletici esintisiyle birlikte. Bak! Gümüş bir gemi gibi yelken açıyor Ay, Göklerin mavi denizinde. Ve hafifçe esen rüzgâr hissediliyor, Karanlık çam ağaçlarının arkasında.	Güneş Batı Dağları ardında usul usul batarken, Dağlarla vadiler ıssız bir karanlığa büründü. Ay çam ormanlarının arasından yükselirken, Gece serin bir sessizliğe gömüldü.
Dere karanlıkta berrak bir şarkı söylüyor. Çiçekler alacakaranlıkta soluyor. Dünya nefes alıyor, tam bir dinlenme ve uyku halinde.	Rüzgâr ve pınarın huzurlu yankısı, Coşkun duygularıma tercüman oldu, Oduncular evin yolunu tuttu, Sis içinde kalan kuşlar yuvalarına sığındı.

<p>Tüm özlemler şimdi bir rüya haline geliyor. Yorgun insanlar evlerine doğru yürüyor, Unutulmuş mutluluğu ve gençliği yenisinden keşfetmek için. Kuşlar sessizce dallara konuyor. Dünya uykuya dalıyor.</p> <p>Çamların gölgesinde serin esiyor rüzgâr. Burada duruyor, arkadaşşıma bakınıyorum, Ona son bir veda etmek için bekliyorum. Hasretle özledim, arkadaşım, senin yanında Bu güzel akşamın tadını çıkarmayı. Neredesin? Beni yalnız bırakıyorsun! Lavtam elimde, onunla birlikte yürüyorum. Yumuşak çimenlerle kaplı patikalarda. Ey güzellik! Ey sonsuz aşk ve yaşam sarhoşluğuyla dolu dünya!</p> <p>Atından indi ve veda içkisini verdim. Nereye gideceğini ve neden gitmek zorunda olduğunu sordum. Konuştuk, sessizdi. Ah, arkadaşım, Kader bu dünyada bana iyi davranmadı! Nereye gidiyorum? Dağlarda geziyorum. Yalnız kalbim için huzur arıyorum. Eve doğru yürüyorum! Asla çok uzağa gitmeyeceğim. Kalbim sessiz, saatimi bekleyeceğim.</p> <p>Sevgili toprak her yerde, Bahar çiçekleri açıyor ve yeniden yeşeriyor! Her yerde ve sonsuza kadar mavi ufuklar! Sonsuza kadar... Sonsuza kadar...</p>	<p>Bu geceyi geçirme sözü verdi tapınakta, Öyleyse aldım yalnızlığımla zitherimi yanıma, Beklemeye koyuldum yosun kaplı dağ yolunda.</p> <p>送別 (Veda) Atından inip bir kadeh içki içmeye ne dersin? Dostum söyle bana nereye gideceksin? Hayatının yolunda gitmediğini söylüyorsun, Güney Dağları yakınlarındaki memleketinde saklanmayı düşünüyorsun, Öyleyse yalnızca gidişini izleyeceğim başka sorum yok sana, Bak beyaz bulutlar nasıl da süzülüyorlar sonsuzluğa.</p>
--	---

Tablo 6. “Elveda” (Gustav Mahler), “Keşiş Ye’nin Dağ Evinde Ding Da’nın Gelişini Beklerken” (Meng Horan) ve “Veda” (Wang Wei)

Das Lied von der Erde'nin altıncı ve son bölümü "Elveda", Mahler'in en ikonik ve bilinen şarkılarından biri olarak kabul edilmektedir (Qian, 2000: 19). Şarkı, iki farklı eserin birleşimi gibidir. Şarkı sözlerinin ilk yarısı Tang şairi Meng Haoran'ın "Keşiş Ye'nin Dağ Evinde Ding Da'nın Gelişini Beklerken" adlı şiirinden, ikinci yarısı ise yine Tang şairlerinden Wang Wei'in "Veda" adlı şiirinden temel almaktadır. Şarkının ilk bölümünde genel olarak; günün geceye, yazın güne, sevincin hüzne dönüşümü anlatılırken; mevsimsel dönüşümü başlayan tabiatın ortaya çıkardığı güzellikler tasvir edilmektedir. Güneş dağların arkasına doğru kaybolur ve akşamın gölgesi vadilere yayılır. Gün geceye dönerken ay gökyüzünde yelken açar ve serinleyen havada hafif bir rüzgâr çıkar. Güz alametlerinin ortaya çıkmaya başladığı mevsim değişimiyle birlikte yaz çiçekleri solmaya, dereler coşmaya başlar. Gün bitiminde bedenlerde yorgunluk, kalplerde özlemler belirmeye başlar.

Şarkının ikinci bölümünde ise Mahler, arkadaşının vedasından söz eder. Acılarla dolu hayatından uzaklaşmak isteyen arkadaşını nereye gideceğini söylemez ancak yalnız kalbi için huzur aradığını ifade eder. Mahler, arkadaşının gitmesi konusunda üzüntülüdür ve onunla vedalaşmak için bekler. Sözler bu dizelerde, doğanın güzelliğiyle birleşen duygularla birlikte, umudunu kaybetmiş bir insan kalbinin vaz geçmişliğini yansıtırken; son cümlesiyle sonsuz hayat döngüsüne dair yeni bir umut aşılamaktadır.

Mahler'in hayat hikâyesi düşünüldüğünde, bestecinin yaşamı çok sevmesine rağmen, yaşadığı acılar karşısında hayattan uzaklaşmak istemesini anlaşılabilir kılmaktadır. Hayat onu yormuş ve kendisine bir sığınak aramaya zorlamıştır. Kederli ruh halini yansıttığı sözlerde hem yaşam sevgisi hem de yaşadığı hayal kırıklığı ve boşluk hissi birlikte ortaya çıkmaktadır. Bestecinin son kısımda tekrarladığı "sonsuzluk" sözcüğü ise hayatının sonuna geldiğinin ancak bunun kendisi için bir bitiş değil, bir tür değişim hali yani "sonsuz hayata geçiş" olduğunu ifade etmektedir.

Şarkıya kaynaklık eden orijinal şiirlerden "Keşiş Ye'nin Dağ Evinde Ding Da'nın Gelişini Beklerken"; Tang dönemi şairi Meng Haoran'ın eseridir. Meng Haoran (691-740), şiirlerinde özellikle mevsimleri ve doğa manzaralarını betimleyen sade dili ve zarif üslubu ile dikkat çeker.¹⁶ Meng Haoran bu şiirini, Keşiş Ye'nin dağ evinde konakladığı bir gece, arkadaşı Ding Da'yı beklemek üzere çıktığı dağ yolunda kaleme almıştır. Şiirin ilk sekiz dizesinde şairin öz-

¹⁶ Şair aynı zamanda Çin edebiyat geleneğinde, güney Jiangnan Bölgesi'nde gelişen ve doğa manzaralarını duygusal yoğunluk ve lirik bir anlatımla sunan bir tarz olan Güney Tang şiiri geleneğinin de temsilcilerinden kabul edilmektedir (Chen, 1980: 77).

gür kalemiyle akşam güneşinin batışı, serinleyen ormanda çam ağaçları arasından yükselen ay ışığı, ruhu temizleyen pınarın huzur veren şırlıtısı, günü bitiren odun toplayıcıları ve akşam kuşlarının yuvalarına dönmesi gibi canlı imgeler kullanılmakta ve gece manzaraları yansıtılmaktadır. Son üç dize ise okuyucuyu, arkadaşının gelmesini umut eden şairin ruh haliyle bütünleştiren sessiz bir atmosfere sahiptir. Şiirin akışında, manzaradaki hareketlilik hali zamanla değişir ve çevre giderek sakinleşir. Meng Haoran bu şiirinde, doğa manzaralarının zamanda nasıl hareket ettiğini tasvir etme konusunda oldukça başarılıdır. Sıradan dağ manzaraları bile, şairin ustaca süslemeleriyle güzel ve iç açıcı bir resme dönüşmüş ve şiire ümitli bir bekle-yiş duygusu hâkim olmuştur.

Mahler'in eserinde ikinci kısma kaynaklık eden diğer şiir ise Wang Wei'in (699-759) Veda'sıdır. Wang Wei de Meng Haoran gibi güzel manzaraları tasvir etme konusunda uzmanlaşmış ve pek çok şiirinde doğanın güzelliklerine yer vermiş olan bir şairdir. Aynı zamanda ünlü bir ressam olan Wang Wei; doğada gördüğü manzaraları tuvalin yanı sıra şiirlerine de ustaca yansıtmıştır. Şair, toplamda altı dizeden oluşan "Veda" şiirinde, soruları kendisinin sorduğu, cevapları da arkadaşının ağzından kendisinin verdiği bir diyalog resmetmektedir. Arkadaşıyla birlikte at üzerinde yaptığı bir yolculuk sırasında, arkadaşının uzaklara gitme isteği karşısında karmaşık duygular yaşayan şair, onu son bir kadeh içki içmeye ve dertleşmeye davet eder. Şiirde sıradan bir dil ile ifade edilen ve hayatın zorluklarından uzaklaşma amacı taşıyan bu "ayrılma isteği", tıpkı Mahler'in de eserinde tasvir ettiği, dünyevi hayatın acılarına duyulan öfkenin bir tür yansımasıdır. Şair, aidiyet hissetmediği bu sahte dünyadan ayrılmanın ve beyaz bulutlara gömülmüş olan dağlardaki sonsuz özgürlüğün özlemini çekmektedir. Bu özlem, şairin mutsuzluklar içinde yaşadığı hayata bir veda ve Mahler'in de son dizelerinde özlemini çektiği "sonsuz hayat"a açılan yeni bir başlangıcın sözcüklerle ifadesidir.

Sonuç

Mahler sıradan bir dünya görüşünü benimseyebilen kaygısız bir sanatçı değildi. Aksine, acı ve zorluklarla dolu kişisel yaşamına ek olarak, çevresindeki dünyanın gerçeklerini ve toplumsal gerilimleri içselleştiren, dış dünya ile iç dünyası arasında kaldığı halde, ortaya çıkan ezici atmosferle yüzleşme cesaretini gösterebilen güçlü bir karaktere sahipti (Yan, 2000a: 22). Onun içinde bulunduğu ve eserlerine de yansıyan bu karmaşık ruh halinin Das Lied von der Erde (Yeryüzünün Şarkısı) eseri ile temsil edildiğini söylemek hatalı olmaz. Mahler'in Das Lied von der Erde'yi bestelemesinin hemen öncesinde

yaşadığı kızının ölümü, işinden ayrılması, çevresi tarafından dışlanması ve sağlık sorunları gibi sıkıntılar, onu karşısına çıkan “Çin Tang Şiirleri” ile bağ kurmaya yönlendirmiştir. Mahler, eserini yaratma sürecinde bu şiirlerden aldığı ilhamla sadece acılarını değil, düşünsel sıkıntılarını ve ruhsal kayıplarını da önce sözlere sonra da müziğine aktarmış ve böylelikle iç sesini dış dünyaya yansıtmıştır.

Toplamda altı bölümden oluşan *Das Lied von der Erde*'nin iki şarkısında Tang döneminin pastoral şiir temsilcileri Qian Qi, Meng Haoran ve Wang Wei'in etkileri dikkat çekerken; dört şarkısının sözleri ünlü şair Li Bai'in izlerini taşımaktadır. Li Bai, sakin ve uyumlu karakterleriyle tanınan pek çok Çinli sanatçının aksine; cesareti, özgür ruhu, hayat coşkusu, maceracı kişiliği ve içkiye olan düşkünlüğüyle “Batılı” karakterine yaklaşan bir karakter özelliği çizmektedir. İstikrarsız yaşamında karşılaştığı acılarını ifade ettiği şiirleri, yazıldıkları tarihten yüzlerce yıl sonra Mahler'in de duygularına tercüman olmuş ve *Das Lied von der Erde*'deki yerlerini almıştır. Li Bai ve Mahler'in sözleri, farklı zaman ve kültürlerin etkisiyle, farklı dillerde yazılmış ve farklı imgelere sahip olsalar da, hayatın acı gerçekleriyle karşılaşan iki insanın benzer duygularını, benzer temaları kullanarak aktarmaktadırlar. Şiir ve şarkı sözlerinde çoğunlukla hüzne, hayatın kısalığına ve ölümün kaçınılmazlığına vurgu yapan Li Bai ve Mahler, doğanın güzelliklerini, içkiyi ve müziği acılardan kaçabilmenin veya onlara katlanabilmenin ilacı olarak sunmaktadırlar. Asıl amaç ise, sonu kaçınılmaz ölüm olan bu geçici hayatta bir istirahatgâh bulmak ve hem ruhen hem de bedenen tazelenerek sonsuzluğa geçiş yapmaktır.

Batı ile karşılaştırıldığında, Çin sanatsal düşüncesinin her zaman bir derece belirsizlik taşıdığı; böylece okuyucuya, dinleyiciye veya izleyiciye bir tür hayal kurma deneyimi yaşattığı ve bir çeşit özgürlük alanı sunduğu söylenebilir. Benzer şekilde, Çin şiiri de genellikle sözcükleri verimli kullanmaktadır; kesin ve somut kelimelerle anlatımı sınırlandırmak yerine cümleler arasında boşluklar bırakarak okuyucunun bu boşlukları tamamlamasına ve eserin şekillenmesine katkıda bulunmasına olanak tanır.

Çin insanı da Batılılara göre daha çekingen bir karaktere sahiptir. Bu sebeple Çinli şair, kalbinin derinliklerine yerleşmiş olan duyguları doğrudan değil dolambaçlı yöntemlerle gün yüzüne çıkarmayı tercih eder. Konuyu uzatır, lafı dolandırır, imada bulunur ve okuyucunun anlaması için serbest bir atmosfer yaratmaya çalışır. Bu tarz, *Das Lied von der Erde*'ye kaynaklık eden orijinal Tang şiirlerinde de açıkça görülebilmektedir. Şiir sözlerinde

insan duygularından çok, duyguları harekete geçiren manzaraların güzelliğine dikkat çekilmektedir.

Oysa Mahler'in sözleri kesin, net, doğrudan ve vurucudur. Pastoral şairlerin yaptığı gibi manzarayı değil, romantizm akımı temsilcilerinin yaptığı gibi manzaranın kalbindeki yansımalarını dile getirir. Acısı ve sevinci, sevgisi ve nefreti apaçık ortadadır. Somut tasvirlerden çok hislerine vurgu yapar. Yüreğini sözcükleri ve müziği aracılığıyla dış dünyaya açar. Böylece iç dünyası ile dış dünya arasında kalmışlığını ve yaşam ile duyguları arasında kurduğu dengeyi gösterir insanlara. Das Lied von der Erde'nin sözleri ve müziği incelendiğinde de tüm eserin çelişkiler ve karşıtlıklar üzerine kurulu olduğu ancak her kaosun sonunda düzene kavuştuğu hassas bir dengenin hâkim olduğu görülebilmektedir. Tang şiiirlerinden esin alan sözlerde, Çin şiiirlerinde gömülü olan yin-yang dengesi, esere yansiyabilecek duygusal aşırılıkları törpülemektedir (Wang, 2022: 1164). Eser, Doğu ve Batı, antik ve modern, yaşam ve ölüm, rüya ve gerçeklik, hüznün ve neşe, ses ve sessizlik, birleşme ve ayrılma gibi pek çok zıt kavramın yanı sıra; şiiir ve müzik, enstrüman ve vokal gibi birbiriyle ilişkili olan kavramı da eşsiz bir denge ile birleştirmektedir (Ren, 2008: 160).

Mahler'in yaşamı boyunca Çin sanatlarıyla çok sınırlı bir temasının olduğu söylenebilir. Ancak bu durum onun yaratıcı hayal gücünü sınırlandırmamış, Almanca tercümelemleri aracılığıyla da olsa, Li Bai ve diğer Tang şiiirlerinin melankolisini anlamasına, toplumsal yaşamın çatışmalarından kaçarak çözümünü doğada arayan Taocu şiiirlerin isyankâr ve maceracı ruhlarıyla empati kurmasına engel olamamıştır. Mahler, Das Lied von der Erde'nin sözlerini şekillendirirken, Batı müziğinde Doğu şiiirini kullanarak tüm büyük Batılı ve Asyalı sanatçının karşı karşıya kaldığı "gerçek ve huzurlu bir dinlenme yeri bulma" zorluğunu da dile getirmeye çalışmıştır.

Çin sanatsal düşüncesi her zaman insan koşulları ile ilgili evrenselliği vurgular. Mahler de yedi Çin şiiirini senfonik bir esere dönüştürdüğünde benzer şekilde evrensel bir perspektif benimsemiştir. Mahler'in yazdığı Das Lied von der Erde'nin Li Bai, Qian Qi, Meng Haoran ve Wang Wei'yi temsil ettiğini söylemek doğru olmaz. Çünkü Mahler'in yeni düzenlemesi ile orijinal şiiirler daha kapsamlı ve renkli bir hale gelmiş, güçlü müziğiyle Tang şiiirlerinin sesini tüm dünya duymuştur. Bu açıdan bakıldığında, Das Lied von der Erde'nin, Çin şiiirlerinden ve tercümelemlerinden daha yüksek bir etki alanına sahip olduğu söylenebilir.

Kaynakça

- Chen, Yixin (1980). *Meng Haoran Shiji Kao Bian*. [Meng Haoran Şiirleri Eleştirisi]. Hunan: Hunan Renmin Chuban She.
- Kirilen, Gürhan (2010). “Tang Dönemi Şiiri: Üç Şiir Üç Şair; Li Bai, Lu Zhaolin, Shi Juanwu”. *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi*, 50(2): 221-229.
- Laozi (2022). *Yol ve Erdem*. Çev. Gonca Ünal. İstanbul: Can Yayınları.
- Ma, Xiaodi (1988). “Wangwei yu Qianqi (Wangwei ve Qianqi)”. *Kyoto University Zhongguo Wenxue Bao*, 39: 75-96.
- Mahler, Gustav (1996). *Klasik Müzik Koleksiyonu Kitapçığı*. İstanbul: Boyut Matbaacılık.
- Pamir, Leyla (1981). *Müzikte Yaratıcının Gücü*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Pamuk Öztürk, Nuray (2020). “Tang Hanedanlığı Dönemi Çin Şiiri, Wang Wei ve Meng Haoran’ın ‘Beş İmli Dört Mısralı Şiir’ Özelliğine Göre Yazılmış Şiirleri Üzerine Bir İnceleme”. *Söylem Dergisi*, 5(2): 405-414.
- Qian, Renkang (2000). “Dadi Zhi Ge” Geci Suyuan”. [Yeryüzünün Şarkısı İzlerini Takip Etmek]. *Yinyue Yishu Qikan*, 2: 12-19.
- Ren, Meng (2008). “Mahler’s Concept of Chinese Art in his Das Lied von der Erde”. *Maynooth Musicology Postgraduate Journal*, 1: 154-178.
- Tang, Yan (1982). “Lun Daojia Sixiang Dui Libai De Yingxiang”. [Taoizim Düşüncesinin Libai’a Etkisi]. *Anhui Daxue Zhexuxi Xueshu Qikan*, 115-118.
- URL-1: “Das Lied von der Erde, Yellow Barn”. www.yellowbarn.org/sites/default/files/mahler-erde-bklt-web-2.pdf (Erişim: 18. 05.2023).
- URL-2: “Dadi Zhi Ge Tang Shi”. <https://baike.baidu.com/item/%E5%A4%A7%E5%9C%B0%E4%B9%8B%E6%AD%8C/6235681> (Erişim: 18.05.2023).
- Wang, Jie (2022). “Imitation, and Innovation: On the Influence of Traditional Chinese Music Culture on Western Musical Composition”. *Proceedings of the 2022 International Conference on Science Education and Art Appreciation SEAA*, 1159-1164.
- Yan, Baoyu (2000a). “Ma Lei ‘Dadi Zhi Ge’ de Wen Geci Han Yi Yiji Yu Yuan Tangshi de Bijiao”. [Mahler’in Yeryüzünün Şarkısı Eserinin Almanca Sözlere ve Orijinalleri Araştırması]. *Zhong Yang Yin Yue Xueyuan Yinyue Yanjiu Ji Kan*, 3: 19-27.

Yan, Baoyu (2000b). “Shi ‘Shijimo Qingxu’ Haishi Tangshi Yijing? Tan Ma Lei ‘Dadi Zhi Ge’ De Yinyue Neihan”. [Yüzyılın Sonundaki Duygular mı Yoksa Tang Şiirinin Ruh Hali mi? Mahler’in Yeryüzünün Şarkısı’nın Müzikteki Çağrışımı Üzerine]. *Zhong Yang Yin Yue Xueyuan Yinyue Yanjiu Ji Kan*, 3: 19–27.

Zhao, Limei (2011). “Libai de Daojia Sixiang”. [Libai’ın Taoizm Görüşü]. *Yunan Zhongyi Xueyuan Academic Exploration*, 12: 106–109.

“COPE–Dergi Editörleri İçin Davranış Kuralları ve En İyi Uygulama İlkeleri” çerçevesinde aşağıdaki beyanlara yer verilmiştir:

Teşekkür: Çalışmanın konusunu belirleyen, yazım sürecinde sağladığı kaynaklar ve verdiği fikirlerle çalışmaya destek olan değerli hocam Prof. Dr. Korhan Kaya’ya teşekkür ederim.

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

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

The following statements are made in the framework of “COPE–Code of Conduct and Best Practices Guidelines for Journal Editors”:

Acknowledgement: *I would like to thank my dear teacher Prof. Dr. Korhan Kaya, who determined the subject of the study and supported the work with the resources and ideas he provided during the writing process.*

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

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



AHMET MİTHAT EFENDİ'NİN *ESRÂR-I CİNÂ YÂT* VE *JÖN TÜRK* ROMANLARINDA HAFİYELİK

Spying in Ahmet Mithat Efendi's *Esrâr-ı Cinâyât* and *Jön Türk* Novels

Şamil YEŞİLYURT*

ÖZ

Roman ve hikâyelerinin esin kaynağı olarak sosyal hayattaki tecrübe ve gözlemlerini kullanan Ahmet Mithat, devleti ayakta tutmak esas gayesiyle devlet aleyhinde faaliyetlerde bulunanları tespit etmek, suçluların yakalanmalarını sağlamak ve onlara gerekli cezaları uygulamak maksatlarıyla oluşturulan; ancak daha sonra amacından uzaklaşan hafiye teşkilatlarını bu yaklaşımla kurmaca dünyaya taşır. Hatta kendisinin de *İbret* gazetesinde yayımlanan bir tenkit yazısından ötürü 6 Nisan'da tutuklanıp 10 Nisan'da Rodos'a sürgüne gönderilmesine sebep olan faktörlerden biri Genç Osmanlılar ile kurduğu yakın ilişki ise diğeri de bu ilişkiyi farklı biçimlerde yorumlayarak rapor düzenleyen hafiyeler olmuştur. İstibdat döneminin oluşturduğu baskı dolu, siyasi ve politik atmosferde bile asıl mesleği olarak gördüğü gazeteciliği bırakmayan Ahmet Mithat, sansüre "sansar" ismini verir. Hatta hafiyelerin faaliyetlerine karşı önlem almak maksadıyla matbaada çalışanlarına sürekli olarak dikkatli olmalarını ve kümeste sansar girecek delik kalmaması gerektiğini söylemesi yaşanan dönemin sıkıntı ve zorluklarını işaret etmektedir. Gördüğü, duyduğu, okuduğu her şeyi roman konusu hâline getirmeye çalışan bir sanatçının bunları da romanlarında işlememesi elbette düşünülemez. Bu maksatla Taine'in muhit, ırk, zaman teorisi bağlamında Ahmet Mithat'ın romanlarındaki hafiyelik olgusuna bakmak çalışmanın esasını oluşturmaktadır.

Anahtar Sözcükler: Ahmet Mithat Efendi, hafiyelik, *Jön Türk*, *Esrâr-ı Cinâyât*, roman.

ABSTRACT

Ahmet Mithat uses his experiences and observations in social life as a source of inspiration for his novels and stories. He carries the sleuthing organizations, which were created with the main aim of keeping the state alive, to detect those who are operating against the state and to impose the necessary punishments on them, into the fictional world. In fact, he was arrested on April 6 and exiled to Rhodes on April 10, due to a critical article published in the *İbret* newspaper. One of the reasons for this was the close relationship he established with the Young Ottomans, and the

* Doç. Dr., Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Nevşehir/Türkiye. E-mail: samilyesilyurt@gmail.com. ORCID: 0000-0001-8570-5234.

other was the sleuths who interpreted this relationship in different ways and prepared reports. Ahmet Mithat, who did not give up journalism, which he saw as his main profession, even in the oppressive, political and political atmosphere created by the oppression period, calls censorship “the marten”. In fact, in order to take precautions against the activities of the spies, he constantly told his employees to be careful and that there should not be any holes in the henhouse, pointing to the troubles and difficulties of the current period. It is, of course, unthinkable for an artist who tries to turn everything he sees, hears and reads into a novel subject, not to mention them in his novels. For this purpose, it is the basis of the study to look at the sleuthing phenomenon in Ahmet Mithat’s novels in the context of Taine’s theory of “nation”, “environment” or “situation” and “time”.

Keywords: Ahmet Mithat Efendi, spying, *Jön Türk*, *Esrâr-ı Cinâyât*, novel.

Giriş

Ahmet Mithat Efendi’nin eserleri ile dönem arasındaki bağlantıyı anlayabilmek, sanatçının yetiştiği ortam ve siyasi yapının bilinmesi ile mümkündür. Çarlık Rusya’sının yayılmacı ve istilacı politikası, Kafkasya bölgesinde Çerkes boylarını rahatsız etmeye başlayınca aralarında uzun yıllar süren savaş dönemi başlamıştır. Batılı seyyahlar, Kafkasya’nın ele geçirilmesi için Çerkeslerin yurtlarından sürgün edilmesi ile neticelenen büyük soykırım hareketi sırasında yaklaşık iki milyon Çerkes’in Karadeniz’de ve göç yollarında hastalıktan, beslenme yetersizliğinden ve diğer pek çok sebepten hayatını kaybettiğini yazarlar. Samsun, Sakarya, İstanbul başta olmak üzere Anadolu’nun pek çok yerine ve Orta Doğu’nun özellikle Ürdün, Suriye bölgesine göçe zorlanan çoğunluğu kadın ve çocuklardan oluşan kitlesel hareket içerisinde Ahmet Mithat Efendi’nin annesi de yer almaktadır. Onun ailesi de 1828 yılında İstanbul’a gelip yerleşmiştir. “Hakkı Tank Us’un tespitine göre Ahmet Mithat’ın annesi Nefise Hanım, Hağur sülalesinden Hüseyin ile evlidir. 1828 yılında dört yaşında, İbrahim adında bir çocukları vardır. Hağur Hüseyin, Anapa Kalesi’ni Ruslara karşı savunan birlik içindedir. Kale, 24 Haziran 1829 tarihinde düşünce ailesini, yanında çalışmakta olan Süleyman’la birlikte Osmanlı topraklarına gönderir; kendisi ise savaşmak için orada kalır. Aile, yüz binlerce insanın yollarda öldüğü sürgünden hayatta kalmayı başarak önce deniz yoluyla Sinop’a, oradan da İstanbul’a gelerek Tophane’de, Lüleçiler Caddesi’nde, Kumbaracı yokuşundan çıkarken Hacı Mimi Karabaş Mahallesi’nin Örtmealtı Sokağı’ndaki bir eve yerleşir. Süleyman Ağa evin alt katında oturmaktadır ve Nefise Hanım’ın hizmetindedir. Varlıkları zaman içinde erimeye yüz tutmuştur. Nefise Hanım bekâr çamaşırı dikmekte, Sü-

leyman Ağa da bu gibi şeylerin pazar yerlerinde, cami avlularında satışıyla meşgul olmaktadır. Konu komşu, Nefise Hanım'ın Süleyman Ağa ile evlenmesini uygun bulur ve aralarında nikâh yapılıır. Bu evlilikten, tahminen 17 Temmuz 1844 tarihinde ailenin son çocuğu olan Ahmet Mithat dünyaya gelir.” (Yeşilyurt, 2014: 11).

Küçük yaşlardan itibaren çalışma hayatının içinde olan Ahmet, bir yandan Mısır Çarşısı'nda aktar çıraklığı yaparken diğer yandan eğitimini sürdürür. 13 yaşından 17 yaşına kadar çıraklık yapar. Onun “... bir gün, şu çıraklıktan da kurtulsam... Dükkânda çırak... Dairede çırak... Ben hep çırak mı kalacağım!” (Yazgıç, 1940: 11) demesi, eğitimin her yönüne karşı büyük bir açlıkla yönelmesini beraberinde getirmiştir. Bu emeklerinin karşılığında 25 Teşrin-i Evvel 1864'te Tuna'da mektubi kalemünde memuriyet; 1868'de *Tuna* gazetesinde muharrirlik; 1869 yılında aynı gazetede başmuharrirlik görevlerinde bulunur; bir yandan da tercümanlık yapar. Mithat Paşa'nın muhafız bölüğünde jandarma olan ağabeyi Hafız İbrahim Ağa'yı Mithat Paşa çok sevmektedir. İbrahim Ağa'nın ölümünden sonra çok üzülen Ahmet'e kendi ismini vererek teselli etmek ister ve o vakitten sonra Ahmet Mithat diye anılır. Ayrıca Mithat Paşa ile birlikte Bağdat'a giderek orada 15 Haziran 1869'da *Zevra* gazetesini çıkarır. Bu onun ilk gazetecilik tecrübesi olur ve ömrünün sonuna kadar muharrirlik yanında gazeteciliği asıl işi olarak görür. “Ahmet Mithat, o sıralarda hükûmet tarafından zararlı işler yapabileceği endişesiyle takip ettirilir. Ahmet Mithat böyle bir durumdan bile fayda çıkarabilecek, fırsatları değerlendirebilecek kadar kıvrak zekâya sahip ve gazetecilik mesleğine âşık bir kişidir. Kendisini takip eden bir zaptiyeye sitem etmek yerine ona yaklaşarak görevinde başarılar diler ve bir teklifte bulunur. Zaptiye Nezareti'ne her gün girip çıkan bu kişiyi para karşılığında Nezaret'ten haber getirmekle görevlendiren Ahmet Mithat, gazetecilik mesleğindeki insanı muvaffakiyete götüren en kıymetli sermayelerden birisinin bu tür göze görünmeyen fırsatları değerlendirmek olduğunu ifade eder.” (Yeşilyurt, 2014: 14). Hatta matbaasına yurt dışından satın aldığı yeni bir baskı makinesini gemi yoluyla getirtir. Limanda indirilen baskı makinesini kimse görmesin diye üzerini örtülerle kapatır. Bunu jurnalleyen kişiler, kendisinin hükûmeti devirmek için yurt dışından bir top getirttiği haberini yayarlar ve bunun için dahi izahat vermek zorunda kalır.

Evinin alt katını matbaaya çevirip romanlarını tefrika edecek ve insanlara her gün gazete yoluyla ulaşmanın hazzına varmayı en büyük sorumluluk görecek kadar mesleğine aşkla bağlıdır. Bu bağlamda İstanbul'a döndükten sonra 24 Nisan 1871'de *Ceride-i Askeriyye*'ye başyazar olur. *Basiret*

gazetesinde yazılar kaleme alır; *Bedir* ve *Devir* gazeteleri ile *Dağarcık* dergisini çıkarır; 1872'de *İbret* ve *Takvim-i Ticaret* gazetelerinin idaresini devralır; ilk matbaasını kurar. Bu yıllarda *Kissadan Hisse*, *Letâif-i Rivâyât* ve *Hâce-i Evvel*'i yazar. Aynı dönemde Genç Osmanlılar ile tanışır. İstibdat kurallarıyla tanışması da o yıllara rastlar.

Gazetelerde yayımlanan yazılara ve onların diline ve içeriğine müdahale eden yönetim, önce *Devir* ardından da *Bedir* gazetelerini bu anlamda kurlu bularak kapatır. Ancak Ahmet Mithat hiçbir zaman gazetecilik yapmaktan geri durmaz. Sansüre “sansar” der; matbaadaki çalışanlarına sıklıkla tembihte bulunarak “Kümeste sansar girecek delik kalmasın.” diye uyarır. Nihayet 3 Nisan 1873'te *İbret*'te kaleme alınan bir tenkit yazısından ötürü 6 Nisan'da tutuklanır; 10 Nisan'da Rodos'a sürgüne gönderilir. Aynı yıl *Vatan Yahut Silistre*'nin sahnede icra edilmesi sonrası oluşan coşkulu ortamın tehlikeli bulunması da bu sürgünde etkili faktörlerden biri olmuştur. Öyle ki 1 Nisan 1873 akşamında Gedikpaşa Tiyatrosu'nda sahnelenen *Vatan yahut Silistre*, halk üzerinde büyük ve coşkulu bir havanın ortaya çıkmasına kapı aralar. Akabinde 6 Nisan'da *İbret* kapatılır ve hemen o gün Namık Kemal başta olmak üzere Ahmet Mithat, Nuri Bey, Bereketzade İsmail Hakkı ve Ebuzziya Tevfik Bey tutuklanarak sürgüne gönderilir. *Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrâr*'ı sürgündeyken 1874'te kaleme alır. Hatta *Jön Türk* romanındaki Nurullah Bey'in Akka'ya sürgüne gönderilme gerekçesi ve yaşadıkları ile kendisinin Rodos'a sürgüne gönderilip orada yaşadıkları benzerlik gösterir. Çünkü romanlarının malzemelerini büyük oranda sosyal çevresinden, yaşadıklarından, gördüklerinden ve okuduklarından almaktadır.

1875'te kaleme aldığı *Zeyl-i Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrâr* romanında bahsi geçen Carbonari Teşkilatı bir anlamda Genç Osmanlılar mensuplarının sürgüne gönderilmesi hadisesine telmihte bulunmak için kurmaca dünyaya yerleştirilmiştir. Öyle ki İtalya'da Napoli ve Piemonte isyanlarının 1821'de bastırılmasının akabinde İtalya genelindeki Carbonari mensupları vatana ihanetle suçlanmış ve cezalandırılmışlardır. Tıpkı Genç Osmanlılar'ın faaliyetlerinin de devletin bekası için zararlı görülüp mensuplarının sürgüne gönderilmesi ile paralellik gösterir. Zorlama ile dahi olsa bu teşkiltan bahsedip kurguya dönen anlatıcı, “Carbonari hakkında bu malumatı aldık ya! Şimdi hikâyemize bakalım.” (Ahmet Mithat Efendi, 2000b: 340) sözleriyle extradiegetik anlatı düzeyinden çıkarak yeniden intradiegetik anlatı düzeyine döner. Ahmet Mithat'ın sürgün hayatı, 11 Haziran 1876'da son bulur.

Sürgünden döndükten sonra kaleme aldığı *Menfa* isimli hatıra kitabında Genç Osmanlılar'ı eleştiren sanatçı, idareyle arasını iyi tutmaya gayret eder. Hatta 27 Haziran 1878'de dönemin uzun soluklu ve önemli gazetelerinden biri olan *Tercüman-ı Hakikat*'i sarayın desteğiyle çıkarır; 10 Kasım 1879'da ilk resmî gazete olan *Takvim-i Vekayi*'nin idareciliğini yapmaya başlar; 9 Ağustos 1889'da ise Osmanlı Devleti'ni temsilen Stockholm'deki VIII. Müsteşirler Kongresi'ne gönderilir. Aynı kongreye katılan W. Thomsen ile tanışıp Orhun Kitabeleri'nden haberdar olması ve döndüğünde kendisine kitabelerle ilgili ulaştırılan evrakı araştırılması ve haber yapılması için ilgili kişilere vermesi hemen hemen bu yıllara tekabül eder. Dolayısıyla iktidarla arasını daima iyi tutmaya çalışan ve bu yolla faaliyetlerini sürdürebileceğini düşünen bir sanatçıya evrilir.

Eserlerinin edebî olmadığı yönünde kendisine eleştiri yöneltenlere Ahmet Mithat'ın verdiği cevap, oğlu Kâmil Yazgıç'ın verdiği malumata göre bilinçli bir muharrir tavrını göstermektedir:

Ben, diyordu, “edebî” sayılabilecek hiçbir eser yazmadım. Çünkü benim, eserlerimin çoğunu yazdığım sıralarda, memlekette, edebiyattan anlamıyanlar, nüfusumuzun bila mübalağa yüzde doksan dokuzunu teşkil ediyordu. Benim emelim de ekseriyete hitap etmek, onları tenvire, onların dertlerine tercüman olmaya çalışmaktı. Zaten, “edebiyat” yapmıya, ne vaktim, ne de kalemim müsait değildi. Bunun içindir ki, haddimi, hududumu bildim. Çizmeden yukarıya çıkmadım ve edebiyatı Hamitlere, Ekremlere, yani erbabına bıraktım.

Fakat ne yalan söyliyeyim, eğer elimde olsaydı, onları da, o devirde “edebiyat” yapmaktan menederdim. Çünkü bence nüfusun yüzde doksan dokuzu koyu cehaletten tamamen kurtarılamamış olan bir memlekete, henüz, en aydınlık ve basit fikirleri bile sökemiye kimselere “edebî” eser vermek, karnını doyuramamış bir kimseye meyva ikram etmek kadar garip bir hareketti. Bu kanaatte olduğum içindir ki, eserlerini derin bir samimiyetle takdir ettiğim hâlde, o devrin ediplerine, -hele bilhassa şairlerine- acımışımıdır! (1940: 24-25).

Hatta Ahmet Hamdi Tanpınar'ın “Onun sanatı yoktur, daima halka yönelen iyi niyetleri vardır. Dil bu muharrirde sanki yazmaktan ziyade yarenlik içindir... Onda her şey, sokaktan, istikbalsiz hayattan içine girip yerleştiği ve zahmetlerini talihin koruyucu lutfu gibi kabul ettiği bu zümreyi verir. Üslubu

meddah kahvelerinde dinlediğinden hiç şüphe etmediğimiz meddah hikâyelerinin devamıdır. Hakikatte Ahmed Midhat Efendi'nin bütün eseri bir halk okuma odasıdır." (1997: 458) sözleriyle onu küçümsemesi, Ahmet Mithat'ın bilinçli olarak yaptığı sanatsal bir eyleme Tanpınar'ın empati kurmadan yaptığı bir tenkidtir.

Sanatçının halkı eğitmek için sanatını bir araç olarak kullandığı elbette inkâr edilemez. Buna karşın tahkiyeli metinlerinin zengin bir tematik çeşitliliğe sahip olması, dönemi için modern kabul edilebilecek anlatım tarz ve tekniklerini içermesi, toplumun nabzını tutması, sosyal hayattaki her türlü yenilik, değişim ve gelişmeleri roman ve hikâyelerinin temel sorunsalı hâline getirmesi dikkat çekicidir. Dolayısıyla onun romanlarını takip etmek aynı zamanda Osmanlı sosyal ve siyasal hayatını anlamakla paraleldir. Romanlarında ele aldığı hafiyelik teşkilatı ve onların faaliyetleri de bu sosyal yapının siyasal uzantılarla beslenen önemli damarlarından biridir. Hâl böyle olunca hafiyelik teşkilatını istibdat sürecinin önemli bir aracı olarak görerek sanatçının mezkûr romanlarını incelemek doğru olacaktır.

Ahmet Mithat Efendi'nin *Esrâr-ı Cinâyât* ve *Jön Türk Romanlarında Hafiyelik*

Ülkede yönetim sisteminin değişmesi ve meşrutiyetin ilan edilmesi konusunda öncü isimlerden olan Mithat Paşa ve Sadrazam Rüştü Paşa, 30 Mayıs 1876 tarihinde meşrutiyeti ilan etmesi şartıyla II. Abdülhamit'in tahta çıkmasına önayak olurlar. Amcası Abdülaziz'in tahttan indirilmesi ve yerine geçen kendi ağabeyi V. Murat'ın akli melekelerini yitirmesi taht değişikliğini zorunlu hâle getirmişti. Böyle bir siyasi ortamda tahta çıkan Abdülhamit de aynı akıbete maruz kalmamak için endişe içinde hareket etti. Bir de V. Murat'ı tahta tekrar çıkarmak amacıyla tertip edilen ve başarısız olan Ali Suavi meselesi, Jön Türklerin Avrupa'da kendi aleyhinde faaliyet yürütmeleri, başta Bulgar ve Ermeniler olmak üzere azınlıkların yıkıcı propaganda çalışmaları, devleti yıkmak isteyen Avrupalıların ajanlık faaliyetlerinde bulunmaları, kendisine suikast girişimi tertiplenmesi ondaki endişelerin artmasına ve zaten evhamlı bir mizaca sahip olan padişahın daha sert tedbirler almasına zemin teşkil eder. Bir yandan kendi bekasını temin etmek diğer yandan devletin devamlılığını sağlamak, hafiyelik sisteminin kurulmasına ve journalerin yaygınlaşmasına kapı aralar.

İstanbul eski valisi Süleyman Kâni İrtem, Abdülhamit dönemindeki hafiyelik ve sansür sistemini anlattığı çalışmasında, o dönemin hafiyelik yapılanmasını anlatan isimsiz bir risalede ifade edildiği üzere ve ondan hareket-

le zaptiye nezaretinin kadrosuna dâhil sivil polis memurları haricinde saraya müntesip hafiyelerin dört sınıfa ayrıldığını ifade eder. Birinci sınıf “tabaka-i bâlâ” diye isimlendirilir. Vükeladan, saraydan, mukarriplerden, kurenadan, elçilerden, yüksek mülki, askerî, ilmiye ricalinden, valilerden olan hafiyeler bu sınıfa dâhil gösterilir. “Padişaha sadakat” hususunda bunların ağızlarından, kalemlerinden iltifat dolu sözler eksik olmaz. “Tabaka-i bâlâ” hafiyelerinin jurnallerini doğrudan doğruya padişaha takdim ettiklerini söyleyen İrtem, gördükleri hizmetlerle iftihar eyleyenlerin ilerleye ilerleye bâlâ rütbesine eriştiklerini ifade eder. İkinci sınıf hafiyelerin haydut çetelerinin reisleri gibi gözlerinde yalnızca para hırsı olan, merhamet ve insaf nedir bilmeyen, fenalık yapmaktan zevk alan ve “tabaka-i bâlâ”nın nüfuzları altında olan kişiler olduğu söylenir. Saraya müntesip olmayan memurlara, mâdunlarına, halka karşı birer ifrit gibi davranan, azamet satan bu hafiyeler, birinci sınıf hafiyelere karşı taahhüt derecesinde hürmet göstermekten utanmazlardı. Üçüncü sınıf hafiyeler birinci ve ikinci sınıf hafiyelerin gizli ve hususi maiyetleri idi; çoğu nezaretlerde müteferrik memuriyetlerde bulunurlardı. Bu sınıftan olan hafiyeler jurnallerini efendilerine takdim ettikleri gibi çok defa akşamları ağızdan da izahat verirlerdi; yakılacak canlar için yapılacak fesat tertipleri hakkında talimat alırlardı. Son olarak dördüncü sınıf hafiyeler bir külâh kapmak niyetiyle saraya intisap çaresi arayan müptedilerdir. Bunlar genellikle “mühim maruzatım var, celbimi istirham ederim” diye Bakırköy, Beykoz, Maltepe gibi merkezlerden saraya telgraf çekmekle işe başlarlar, celp olununca hazırladıkları ne ise arz ederler, makbul olursa iltifat görüp derece ve koltuk sahibi olurlar, hafiyelik mesleğinde istidatlarına göre bir yere kapılanırlardı (İrtem, 1999: 29-32).

Bu sosyal ve siyasi meselenin dönemin önde gelen yazarlarından Ahmet Mithat Efendi'nin roman ve hikâyelerindeki yansımaları ise biri 1884 (*Esrâr-ı Cinâyât*), diğeri ise 1910'da (*Jön Türk*) Abdülhamit dönemi tamamlandıktan sonra yayımlanan romanlarda iki farklı açıdan ele alınır. *Esrâr-ı Cinâyât*'ta hafiyelik, bir cinayetin çözümlenmesi için kurgu malzemesi yapılırken *Jön Türk*'te tamamen bu yapının ve dönemin eleştirisi anlamında kullanılır. Çünkü ilkinde Abdülhamit yönetiminin güçlü olduğu bir süreç ve yönetimle arasını bozmaması gereken bir sanatçı varken ikincisinde artık dönemin sona ermesi ve özgürlük havasının oluşmasıyla endişelerinden sıyrılmış bir sanatçı söz konusudur. Diğer yandan zaten hafiyelerin asli görevlerinden olan cinayetlerin aydınlatılması, katilin tespit edilmesi hususları yerine onların padişahın gözüne girmek ve ona sadakatlerini göstermek için çoğu asılsız jurnaller peşine düşmeleri iki farklı romanda iki farklı uygulama

biçimini işaret etmekte; olması gerekenle olanın çatışmasını göstermektedir.

Ahmet Mithat'ın anlatılarında olay örgüsü, çoğunlukla anakronik bir yapı izler. Mazi koridorundaki olay halkasını romanın başına yerleştiren yazar, heyecanı zirveye taşıdıktan sonra klasik biçimde kişi ve mekân tanıtlarını yapar. Birbiriyle bağlantısız görünen olaylar romanın bir yerinde bir araya gelir ve entrika zirveye taşınır. Bu noktada onun en büyük yardımcıları ise kişiler ve onlarla kurduğu “heyecansal” ilişkidir. Öyle ki Pospelov, edebî eserdeki kişilerin yazar tarafından kullanım biçimlerine, yazarın kişilere yüklediği sorunsallığa, değerler sisteminin sembolü olmalarına “heyecansallık” (1995: 138) der. Yazarın inceleme konusu yapılan iki romanındaki heyecansallık unsurunun dönüm noktasını hafiyeler oluşturur. Onlar sanatçının yönsemesini taşıdıkları gibi olay örgüsünün gelişimine ve ilerlemesine de önemli katkılar sunarlar.

Olay zincirinin takip edilmesi, aynı zamanda Aristoteles'in “peripeteia” (2017: 17) dediği baht dönüşümlerinin, entrik öğelerin ve beklenmedik gelişmelerin heyecan unsurları ile birlikte tefrikanın sonunda zirveye çıktığı görülür. Çünkü romanın tefrika edildiği gazetenin ertesi gün de okunması için olayın en heyecanlı yerinde bitirilmesi gerekmektedir. Yazarın romanlarında sonuç, romanın başında anlatılarak o duruma hangi aşamalardan gelindiği daha sonra sıralanır. Böylece tersten okuma yapılır; okurun merak duygusu kamçılanır. O, bu durumu “...merakın halli hususunda acul olmak...” (Ahmet Mithat Efendi, 2000b: 76) diye ifade eder. Romanların sonunda ise masal havası içinde iyiler adına mutlu son, kötüler adına ise umutsuz acıklı son vardır. İyiler mükâfatlandırılır; kötüler ise yaptıkları kötülüklerin cezasını çeker.

1866'da yayınladığı *L’Affaire lerouge* isimli romanıyla ünlenen Fransız polisiye roman yazarı Emile Gaboriau'nun 1867'de yazdığı *Orcival Cinayeti* (*le Crime D’orcival*) isimli eserini 1883 yılında Türkçeye çevirip gazetesi *Tercüman-ı Hakikat*'te neşreden Ahmet Mithat, o eserden etkilenerek aynı yıl *Esrâr-ı Cinâyât* romanını kaleme alır; bir yıl sonra da kitap olarak yayımlar. Batı'da olan bütün gelişmeleri yakından takip etme ve onları ülkesinde uygulama gayretinde olan yazar, *Esrâr-ı Cinâyât*'ı bu niyetle neşreder. İlk polisiye roman olması sebebiyle teknik kusurlar bulunan bu roman beş bölümden müteşekkildir. Her bir bölümünde hafiyelik sisteminin olayların aydınlatılmasında ne derece önemli bir yapı olduğu vurgulanır. Hatta Erol Üyepazarcı'nın ifade ettiği üzere “*Esrâr-ı Cinâyât*, *Tercüman-ı Hakikat* gazetesinde tefrika edilirken, imalı bir şekilde yaptığı eleştirilerle, üst aşama bir kamu

yöneticisinin suçunu ortaya çıkarmış ve dile düşen yöneticinin yurtdışına kaçmasına neden olmuştur.” (2002: 153) ifadesi, romanlarının dış gerçeklikle olan bağıını da işaret etmektedir.

Roman, dört temel olay zinciri üzerinde ilerler. İlk aşama “Bin iki yüz şu kadar sene-i hicriyyesine müsadif olan Temmuz ayının on yedinci salı gününü...” (Ahmet Mithat Efendi, 2000a: 5) Öreke Taşı denilen yerde işlenen bir cinayetin haber verilmesiyle başlar. Bu cinayetin çözülmesinde en aktif işleve sahip olan öge ise gazetedir. Çünkü devamlı biçimde olayı takip eden gazeteler, onu her gün haber yapmakta ve yeni belgelerin ortaya çıkarılmasını sağladığı gibi yeni isimleri de işaret etmektedir. Bu durum, Ahmet Mithat’ın gazetecilik mesleğini kurmaca dünyaya sokma çabasının da bir yanısıdır.

İkinci olay zincirinde Halil Sûrî cinayeti işlenmektedir. Polisiye romanlarda karşılaşıldığı üzere farklı suçların anlatıldığı kesitler, ortak bir noktada bir araya getirilerek entrika sonlandırılır. Bu bağlamda ilk olay zincirindeki Öreke Taşı cinayeti ile Halil Sûrî cinayeti birleştirilir. Cinayeti çözmek için çalışmalara başlayan Hafiye Necmi ve adliye memuru Osman Sabri, Halil Sûrî’nin boğulduktan sonra asıldığını ve olaya intihar süsü verilmeye çalışıldığını tahmin ederler. Olayların çözüme doğru gittiği noktada Yunan asıllı Doktor Eksindaki, maktulün zehirlendikten sonra asıldığı fikrini ortaya atar ve olayların gidişi değişir. Heyecan düzeyini sürekli diri tutma çabasındaki sanatçı, olayların düz bir çizgide ilerlediği noktada yeni bir entrik unsur ortaya çıkarır. Sanatçının okuduğu Batılı polisiye romanlar ve gazetelerdeki cinayet haberlerinin etkisiyle böyle bir kompozisyon tertip ettiği söylenebilir. Birinci düzeydeki intradiegetik anlatı olan Öreke Taşı cinayeti ikinci düzeydeki intradiegetik anlatı olan Halil Sûrî cinayeti ile birleşir. Bu olay zincirinin sonlarında bir başka dönüşüm gerçekleşir ve Hediye Hanım’ın Mutasarrıf Mecdeddin Paşa ile aşk yaşaması, bu cinayet olayıyla ilişkilendirilir. Mecdeddin Paşa’nın olayı örtbas etmeye çalışması, olayların gidişine geçici bir heyecan katar. Bütün bu gelişmeleri ortaya çıkararak ve olayları ince ince çözmeye çalışanlar ise Hafiye Necmi ile Osman Sabri’dir.

Üçüncü olay zinciri, Kalpazan Mustafa’nın katil olduğunun anlaşılması ve onun etrafında gelişen olayları konu alır. Bu zincirin ilk dönüşümü, şüphelerin odağındaki Mecdeddin Paşa’nın Hediye Hanım’ın ısrarıyla olayları çözümlenme aşamasına getiren Osman Sabri’yi görevden almasıdır. Amaç, Hediye Hanım üzerine yoğunlaşan cinayet zanlısı olma fikrini bertaraf etmektir. Gazetelerde yapılan haberler ve cinayet hakkında bilgi veren isimsiz mektuplar entrikayı yükseltir. Bu sırada Hafiye Necmi de tutuklanır. Bir es-

naftan ödünç alınan elmasların Hediye Hanım tarafından çalınması olayların seyrini değiştirir. Tutuklanan ve sorguya alınan Hediye Hanım, cinayeti Kalpazan Mustafa'nın işlediğini itiraf eder. Öreke Taşı cinayetinin gerçekleştiği yerde bulunan ve “şimelye nimey eyemtetsak anınac nizimipeh eldesah iakias şimtişi afatsum üknüç mudlo midan atashur miğidrev niçi irep neb.” (Ahmet Mithat Efendi, 2000a: 19) tersten okunduğunda bir anlam ifade eden yazının Hediye Hanım'ın el yazısı olduğunun anlaşılması ile olaylar büyük oranda çözüme kavuşur.

Dördüncü olay zinciri üçüncü düzeydeki intradiegetik seviyedeki homodiegetik anlatıcı Kalpazan Mustafa'nın yazdığı ve olayın bütün ayrıntılarıyla anlatıldığı mektuplar üzerine kuruludur. Bu mektuplar işlediği suçtan pişman olan Mustafa'nın Belçika ve Viyana'dan “...” şeklinde gösterilen ve ismi verilmeyen bir gazeteye yollanan mektuplarıdır. Gazetenin ismi verilmeyecek hem olaya gizem ögesi yerleştirilmiş hem de genelleme yoluna gidilmiştir. Bu durum, polisiye romanlarda sıklıkla kullanılan bir üslup tarzıdır. Mektup tekniğinin kullanılma gerekçesi ise tamamen realizm endişesi ve inandırıcılık seviyesinin artırılma çabasıdır. Ancak yine de olayların hızlı biçimde ve bir mektup üzerinden sonuca bağlanması teknik anlamda bir kusur olarak kabul edilmektedir. Öyle ki Handan İnci, bir polisiye romanda olması gerekenler hususunda “1. Ana konu esrarlı bir olay olmalı, 2. Amatör veya profesyonel bir dedektif olayı aydınlatmalı, 3. Okuyucu ile dedektif arasında gizli bir bağ oluşturan ipuçları, deliller ve bunların ele geçirilmesi gibi hareketler bulunmalı, 4. Dedektif hikâyeleri asla başka konularla ilgilenmemelidir.” (İnci, 2007: 135) der. Bu sıralamaya göre ikinci ve dördüncü maddeler incelenen romanda eksik bırakılmış olduğu için bütün anlamıyla polisiye roman ilkelerine uymamaktadır. Ancak ilk olması düşünüldüğünde oluşan teknik kusurları göz ardı etmek mümkündür. Hafiyelik sisteminin kurguya yerleştirilmesi ile romanın polisiye olması arasında bu anlamda çok yakın bir ilişki vardır.

Roman, kompozisyon olarak art zamanlı ve eş zamanlı bir yapıya sahiptir. Olayların gerçekleşmesinin üzerine olayı aydınlatmak için görevlendirilen iki kişinin çabaları ön plana çıkar. Hafiyelik sisteminin yalnızca devlet güvenliği için değil suçluların ortaya çıkarılması için de kullanıldığının açık bir örneği olan roman, macera ve dedektif romanlarındakine benzer bir kurgu düzenine sahiptir.

Esrâr-ı Cinâyât'ta olayların gelişmesini sağlayan temel çatışmanın odağında Hafiyec Necmi ile Osman Sabri vardır. Çünkü onların iz sürmeleri ve sürekli biçimde cinayet hadisesini gündemde tutmaları olayların entrik de-

ğelerini artırmıştır. Dolayısıyla iyilik-kötülük çatışması eserin temel sorunsalıdır. “Romanın ilk çatışması, cinayet vakasının gerçekleşmesinden sonra ortaya çıkar. Kemanizadelerin konağında Hediye Hanım’dan şüphelenen Müstantik Osman Sabri ile Hafıye Necmi, tahkikatı Hediye Hanım üzerine yoğunlaştırır. Hediye Hanım’ı himaye eden Mutasarrıf Mecdeddin Paşa da Hediye Hanım’ın isteğiyle Osman Sabri’yi polislik görevinden alır ve vakanın gidişi değişir. Bireysel arzuların kaynaklanan bu çatışma, Hediye Hanım’ın her şeyi itiraf etmesi ve işlediği suçtan üç yıl küreğe mahkûmiyet cezası alınmasıyla neticelenir.” (Yeşilyurt, 2014: 117). Hafıye Necmi’nin ısrarlı biçimde tahkikat yapması ve görevinin başından bir an olsun ayrılmaması romanın ortaya çıkışında ve polisiye nitelik kazanmasındaki en önemli ögedir. Bu noktada anlatıcı da tarafını sürekli olarak “Bizim Osman Sabri Efendi ile Hafıye Köse Necmi” (Ahmet Mithat Efendi, 2000a: 232-233) ifadeleriyle belli eder.

Romanı hızlı biçimde neticelendiren ve olayı daha fazla uzatmak istemeyen Ahmet Mithat, eserin sonunda şöyle bir açıklama yapar. “Eşhas-ı vak’amızdan yalnız birisi kaldı ki, onun da akıbet-i ahvalini görmek için beş on sene beklemek lazım gelir./Kadınlar derler ki ‘Masallarda zamanlar tez geçer.’ Biz de şu beş on seneyi geçmiş farz edelim.” (Ahmet Mithat Efendi, 2000a: 231-232). Bu açıklama, olayların hızlı biçimde tamamlanma çabasını ifade eder. Neredeyse bütün bir roman boyunca hafiyelerin heyecansallık değerleri zirvede tutulurken romanın son olay zincirinde mektuplar yoluyla cinayetin çözülmesi ve bir anlamda hafiyelerin devre dışı bırakılması, polisiye roman ilkelerine uygun bir kurgu düzeni arz etmez.

Yazarın son romanı *Jön Türk* 1910 yılında yayımlanmıştır. Bu roman, gerek otobiyografik malzemedен gerekse dönemin baskıcı, siyasi ve politik havasından izler taşır. Sürekli olarak gerçekçi roman yazma konusunda ısrarcı olan Ahmet Mithat’ın yaşanmış olaylardan esinlenerek böyle bir roman kaleme alması, Meşrutiyet sonrası gelişen özgürlük ortamıyla da ilgilidir. Diğer yandan değişmeye başlayan toplumsal hareketlerin ve erkeklik algısının yansımalarını barındıran roman hakkında Murat Gür, “Ahmet Mithat, bu karşıtlığı cinsiyet rollerini ters çevirerek yapar. Ceylan-Nurullah ilişkisinde Ceylan erkekleşirken, Nurullah âdeta bir kadın gibi tanımlanır. Üstelik bunun feminizm tartışması çerçevesinde defalarca vurgulanması bilinçli bir tavır olarak yorumlanabilir.” (Gür, 2019: 236) tespitinde bulunmuştur.

Roman, dört olay zincirinden oluşmaktadır. İlk kısımda Fatma Ahdiye’nin nasıl bir aile ortamında yetiştiği anlatılarak okurların kahramanı tanımaları sağlanır. Geçmişten itibaren gelen bu sürecin sıralanması esnasında

zengin-fakir çatışmasına ve kişilerin sosyal bağlamıyla birlikte anlatılmalarına yer verilir. İkinci olay zincirinde Nurullah Bey ile Ahdiye Hanım'ın evliliğe giden maceraları anlatılır. Her iki kahraman da alafranga bir ortamda yetişmiş ve iyi eğitim almışlardır. Kişi tanıtımlarının arasına sosyal duruma dair bu tespitler sıkıştırılarak istibdat sürecinin insanlar üzerindeki etkisine gönderme yapılır. Bu bağlamda Jön Türklerden söz edilir ve onların yaşadıkları sıkıntılar dile getirilir. Olay zincirinin sonlarında Nurullah Bey tutuklanarak Akka'ya sürgüne gönderilir ve bir baht dönüşümü gerçekleşir.

Üçüncü olay zinciri, Nurullah Bey'in Ayşe Ceylan isimli kızla tanışmasını konu alır. Yine mazi koridoru aracılığıyla Nurullah Bey'in tutuklanmasından bir yıl önceki bu olay etraflıca anlatılır. Nurullah Bey'in Ayşe Ceylan'la tanışması olayların gidişini tamamen değiştiren bir dönüm noktasıdır. Çünkü Nurullah Bey'in sürgüne gönderilmesine bu kız sebep olmuştur. Baş başa kaldıkları bir gece Nurullah Bey'i sarhoş eden Ayşe Ceylan, onunla birlikte olur ve daha sonra da hamile olduğunu açıklar; ancak Nurullah Bey bunu kabullenmez. Bu arada ikili arasında eski yakınlık ve dostluk da kalmamıştır. Nurullah Bey temiz bir aile kızıyla evlenmek istemektedir. Etrafındakilerin tavsiyesi üzerine Fatma Ahdiye Hanım ile tanışır ve onunla evlenmek ister. Diğer yandan yazarın romanlarında sıklıkla kullandığı bir motif olduğu üzere Ayşe Ceylan intikam planları kurar. Yasaklı yayınları gizlice Nurullah'ın odasına koyduran ve onu hafiyelere ihbar eden Ayşe Ceylan, Nurullah Bey'in sürgün edilmesine sebep olur.

Romanın son olay zinciri, Nurullah Bey'in sürgün edildiği Akka'daki maceralarını konu alır. Bu süreçte anlatılanlar Ahmet Mithat'ın Rodos'a sürgün edilmesi sürecinde yaşananlarla paralellik gösterir. Nurullah Bey de gittiği yerde tıpkı Ahmet Mithat gibi çevreye kendisini sevdiren, eğitim hizmetlerinde bulunan, yazı faaliyetlerini aksatmayan, insanlara faydalı olmaya çalışan işler yapar. Akka'daki mutasarrıfın dostluğunu kazandığı için mahkûm hayatı yaşamayan Nurullah Bey'in rahat içinde olmasına sinirlenen Ayşe Ceylan bir hafiye gibi iz sürerek onu yine ihbar eder; Nurullah Bey'in hakları sarayın talimatıyla kısıtlanır. O, Akka'da Messagerie Acentesi sahibi Fransız asıllı Monsieur Caun ile tanışır. Nurullah Bey'i çok seven Monsieur Caun, onun Mısır'a kaçmasına yardım eder ve önce Nurullah Bey daha sonra da ailesi Mısır'a yerleşir. Bu yönüyle Monsieur Caun bir dönüştürücü tiptir. 1324'te Kanun-i Esasi'nin ilan edilmesi üzerine çıkarılan genel af üzerine affedilir. Yine dönemle bağlantı kurulur ve gerçektikten taviz verilmez.

Romanın dördüncü bölümü "Hafiye"dir. Yazar burada toplum tarafından uzun yıllar rahatsızlığı hissedilen II. Abdülhamit yönetiminin baskı, san-

sür ve hafiye teşkilatına dair sert eleştirilerde bulunur. Eserin yayımlandığı tarih, artık Abdülhamit devrinin sona erdiği bir zamana tekabül ettiği için bu eleştirileri bir anlamda otuz üç yıllık yönetimin panoraması olarak sunar ve özgürce değerlendirmelerde bulunur. Onların bir temsili olması hasebiyle Ayşe Ceylan'ın yasaklı yayınlar içeren kitapları ve evrakı bir torbaya doldurarak Kâşif Efendi'nin kütüphanesine naklettirmesi ve sonra da Nurullah'ı ihbar edip hapsedirmesi kurguya yerleştirilir. Başhafiye Feyzullah Efendi kendisine gelen ihbarı değerlendirir. Nurullah'ı sorgulayan müstantik, ona evrakta isimleri yazan Osman Kemal, Süleyman Bahattin, Abdurrahman Naci gibi bazı Jön Türklerin kimler olduğunu ve ne gibi bağlantısı bulunduğunu sorar; Nurullah hiçbirisini tanımadığını söyler. Kâzım Bey'in imzasıyla gelen bu jurnalden sonra Başhafiye Feyzullah Efendi, Kâzım Bey'e "rütbe-i ulâ", "sınıf-ı ulâ" gibi rütbeler ve yüklü miktarda para ödülü verdirince Kâzım Bey bu işlerin üzerine daha çok gider ve hiç boş durmayarak haftada ya da iki haftada bir birileri hakkında asılsız jurnaller verir. Nurullah kendisine sorulan sorulara "bilmiyorum", "tanımıyorum" gibi cevaplar vermiş olsa da soruşturması aylarca sürer ve sonunda Akka'da 15 sene kalebent edilmesine karar verilir. Romanın bu bölümünde bahsi geçen hadise, aslında bütün bir Abdülhamit idaresi sürecinde pek çok kişinin başına gelmiş ve haksız sürgünlerle sonuçlanmış hafiye teşkilatının nasıl art niyetli biçimde kullanıldığının prototipidir. Müstantikin Nurullah Bey'e hitaben verdiği bilgi bir anlamda dönemin yaygın uygulamasının ironik dille anlatımıdır.

Nurullah beyefendi! Memurin-i tahkikiyemiz hakkında bir iftira-yı mahz olarak bazıları diyorlar ki, güya hafiyelerimiz şunun bunun paltolarının ceplerine yavaşça evrak-ı muzırра sokuşturup badehu tevkif ediyorlarmış. Bir hane basıldığı zaman dahi beraberinde götürdükleri matbuat-ı muzırırayı orada bulmuş olmak üzere getiriyorlarmış (Ahmed Midhat Efendi, 2010: 197).

Ailesi ile birlikte sekiz sene İskenderiye'de kalan Nurullah Bey, Kanun-i Esasi ilan edilip genel af çıkınca eşinin istememesine rağmen İstanbul'a döner. Başhafiye Feyzullah Efendi'nin evini basan halk, onu ayaklarından iple bağlar; bir buçuk kilometre sürükler ve karakolda hapseder. Kâzım Bey ise ertesi gün Kandilli burnundan denize atlayarak intihar eder. Ahmet Mithat'ın Başhafiye Feyzullah Efendi'yi kurgularken Abdülhamit'in hafiye teşkilatının başı Fehim Paşa'dan ilham aldığı muhtemeldir. Çünkü babasının padişahla yakın olmasının avantajını kullanarak genç yaşında hızla yükselen Fehim Paşa, 1902'de istihbaratın başına geçtikten sonra özellikle silah tüccarları, gayrimüslimler ve büyükelçilikler üzerinde baskılar kurmaya ça-

lımış, rüşvet çarkının göbeğinde yer almış, para konusunda oldukça aç gözlü davranmış, pek çok kişinin haksız yere günahına girmiş, en son Alman büyükelçiliğinin bu durumdaki artan şikâyetleri üzerine 1907 yılında görevinden alınarak Bursa'ya sürgüne gönderilmiş; meşrutiyet ilan edildikten sonra ise halk tarafından linç edilerek öldürülmüştür. Yaptığı faaliyetler itibarıyla hakkında pek olumlu kanaatler bulunmayan Fehim Paşa, “başjurnalci” sıfatıyla anılmakta ve Ahmet Mithat'ın Feyzullah Efendi'sinin dış dünyadaki ilham kaynağını işaret etmektedir.

Jön Türk romanında bireysel ve toplumsal çatışmalar bir arada kullanılır. Her ikisinin ortak paydası da istibdat rejiminin uyguladığı baskı politikasının bireylerde ve toplumda yol açtığı tahribattır. Nurullah ile Ayşe Ceylan arasındaki durum, romanın temelindeki bireysel çatışmadır. Çünkü her ikisi arasında yetişme tarzı, yaşam biçimi ve hayat algıları olarak farklılıklar vardır. Nurullah'la evlilik dışı da olsa ilişki kurmak isteyen Ayşe Ceylan'ın talebi kabul edilmez. O vakitten sonra bir hafiye gibi iz süren ve araştırmalar yapan Ayşe Ceylan, Nurullah'ı tuzağa düşürerek vakanın seyrini değiştirir. Öyle ki ahlak dışı davranışları olan bir kadınla birlikte olamayacağını söyleyen, onunla tamamen zıt karakter yapılarına sahip olduklarını dile getiren Nurullah'tan intikam almak adına hafiye teşkilatını bireysel arzularına alet eden Ayşe Ceylan, Nurullah'ın sürgün edilmesine sebep olur. Bütün bu olaylar zinciri, Taine'in “nation”, “environment/situation” ve “time” diye ifade ettiği ırk, muhit ve an teorisinin sanatçının eserlerinde nasıl iç içe kullanıldığını göstermektedir.

Sonuç

Ahmet Mithat Efendi; gördüğü, duyduğu, okuduğu malzemeyi romanlarında halkın eğitilmesi için araç olarak kullanırken hayalgücüyle harmanlanmış sosyal bir gerçeklik inşa etmeye çalışır. Romanı “âlem-i imkânda” olağan bir şekilde her an rastlanabilecek vukuatın hayallerle ve ustaca anlatılması diye tanımlar. Bundan dolayı anlatıya dayalı eserlerindeki kişiler ve onların maceraları kurgulanırken rastladığı ilginç durumlara “Bundan âlâ bir roman olurdu.”, “Büyük romancılara da bunlar sermaye olurlar.” ifadelerini sıklıkla dile getirir. İnceleme konusu yapılan *Esrâr-ı Cinâyât* ve *Jön Türk* romanlarında da gerek kendi hayatından gerekse dönemin sosyal ve siyasal şartlarından izler bulmak mümkündür. Bir tarafı gerçeklere diğer tarafı sanatçının hayal gücüne dayanan eserlerinde her iki öge iç içe geçmiştir. Romancı muhayyilesini “kalem manevrası, kulp takmak, roman kulpları, kubbelendirmek, manevra çevirmek” gibi ifadelerle karşılaşmasına karşın mümkün olduğunca gerçek malumatı harmanlama çabası sergiler. Buna karşın II.

Abdülhamit döneminin en belirgin niteliklerinden olan istibdat süreci ile hafiyelik teşkilatının ve bunların sosyal hayatta yol açtığı etkilerin ele alındığı *Esrâr-ı Cinâyât* ve *Jön Türk* romanlarında kişilerin gerçek hayattaki yansımalarını ve ilham kaynaklarını sembolik kullanımla belirtir. *Jön Türk*'teki Nurullah Bey'in yaşadıklarının kendi hayatından izler taşıması ve Başhafiye Feyzullah Efendi'nin II. Abdülhamit'in hafiyelik teşkilatının başındaki Fehim Paşa'nın kurmaca dünyadaki karşılığı olması; *Esrâr-ı Cinâyât*'taki Hafiyeciler Necmi ve adliye memuru Osman Sabri'yi Zaptiye Nezareti'ndeki tanıdığı pek çok kişiden ilham alarak kurgulanması, olayları saptırmaya çalışan ve kişisel menfaatlerini önceleyen Mutasarrıf Mecdeddin Paşa gibilere yaygın biçimde devlet kalemlerinde rastlaması romanların gerçeklik bağını ortaya koymaktadır. İstibdat sürecinin bireyleri bunaltan, bir kısmı haksız suçlamalarla yargılanmadan sürgünlere maruz bırakan uygulamaları toplumun kaynayan yarasıdır. Ancak yaptığı gazetecilik mesleği gereği hükûmetle arasını iyi tutması gereken bir sanatçının II. Abdülhamit idaresi devam ederken eleştirilerini sıralaması mümkün değildir. Bu sebeple 1884'te kitap olarak neşrettiği *Esrâr-ı Cinâyât*'ta hafiyelik teşkilatını cinayetlerin aydınlatılması için çalışan bir yapı olarak ele almıştır. Bu bağlamda polisiye niteliği ağır basan bir roman ortaya çıkarmıştır. Romanın polisiye olarak adlandırılmasındaki en büyük pay sahibi öge de Hafiyeciler Necmi ve Osman Sabri'nin kurguya kattığı çözümlenici ve entrik havadır. 1910'da neşrettiği *Jön Türk* romanında ise artık II. Abdülhamit idaresi son bulduğu için o dönemin can yakan jurnal ve hafiyelik teşkilatına daha eleştirel bir tavırla yaklaşarak onları sosyal bir sorun olarak ele alır. Bu durum aslında sanat hayatı boyunca Ahmet Mithat'ın halka fayda sağlama prensibine zarar gelmemesi için zorunlu olarak uymaya çalıştığı ve özünde benimsemediği siyasi kararlara realist bir yaklaşımı sergiler.

Kaynakça

- Ahmed Midhat Efendi (2010). *Jön Türk*. Haz. Osman Gündüz. Ankara: Akçağ.
- Ahmet Mithat Efendi (2000a). *Ahmet Midhat Efendi, Bütün Eserleri, Romanlar IX Cellât Esrâr-ı Cinâyât*. Haz. Nuri Sağlam ve Ali Şükrü Çoruk. Ankara: TDK Yayınları.
- Ahmet Mithat Efendi (2000b). *Zeyl-i Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrâr*. Haz. Ali Şükrü Çoruk. Ankara: TDK Yayınları.
- Aristoteles (2017). *Poetika Şiir Sanatı Üzerine*. Çev. Ari Çokona ve Ömer Aygün. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

- Gür, Murat (2019). *Türk Romanında Erkeklik ve Milliyetçilik (1908-1923)*. İstanbul: Kesit Yayınları.
- İnci, Handan (2007). “Türk Romanında İlk Polisiye: Esrâr-ı Cinâyât”. *Ahmet Mithat Efendi Kitabı*. Ed. Mustafa Armağan. İstanbul: Beykoz Belediyesi Kültür Yayınları.
- İrtem, Süleyman Kani (1999). *Abdülhamit Devrinde Hafiyelik ve Sansür Abdülhamid’e Verilen Jurnaller*. İstanbul: Temel Yayınları.
- Pospelov, Gennadiy N. (1995). *Edebiyat Bilimi*. Çev. Yılmaz Onay. İstanbul: Evrensel Kültür Kitaplığı.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi (1997). *19uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*. İstanbul: Çağlayan Kitabevi.
- Üyepazarcı, Erol (2002). “Türkiye’nin İlk Polisiye Roman Yazarı”. *Kitaplık*, 54: 148-155.
- Yazgıç, Kamil (1940). *Ahmet Mithat Efendi Hayatı ve Hatıraları*. İstanbul: Tan Matbaası.
- Yeşilyurt, Şamil (2014). *Ahmet Mithat Efendi’nin Romancılığı*. Ankara: Akçağ Yayınları.

“COPE-Dergi Editörleri İçin Davranış Kuralları ve En İyi Uygulama İlkeleri” çerçevesinde aşağıdaki beyanlara yer verilmiştir:

Yazarın Notu: Bu çalışma yazarın Erciyes Üniversitesinde 2011 yılında tamamladığı “Ahmet Mithat Efendi’nin Romanlarında Yapı ve Tema” başlıklı doktora tezinden üretilmiştir.

Teşekkür: Doktora tez danışmanım Prof. Dr. Mümtaz Sarıçiçek’e teşekkür ederim.

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

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

The following statements are made in the framework of “COPE-Code of Conduct and Best Practices Guidelines for Journal Editors”:

Author’s Note: This study was produced from the author’s doctoral thesis titled “The Structure and Theme in the Ahmet Mithat Efendi’s Novels”, which he completed in 2011 at Erciyes University.

Acknowledgement: I would like to thank my PhD thesis advisor, Prof. Dr. Mümtaz Sarıçiçek.

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

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

LÂLE MÜLDÜR'ÜN SARARTI/SAFRAN'INDA RENKLER

Colors in Lâle Müldür's Yellowish/Saffron

Emel KOŞAR*

ÖZ

Şiir, roman ve anlatı türlerinde eser veren Lâle Müldür, 1980 sonrası Türk edebiyatının önemli şairlerinden biridir. Bazı şiir kitaplarında (*Kadın*'te Lâle Müldür'ün şiirlerine Ercan Arslan'ın tabloları eşlik eder) resimle şiiri buluşturan Lâle Müldür, Servet-i Fünûn dönemindeki tablo altına şiir yazma modasını yeniden başlatırcasına şiirle görselliği örtüştürür. *Sarartı/Safran* adlı kitabında İngilizce, Almanca ve İtalyanca sözcüklerden de faydalanan Lâle Müldür, şiirde çok sesliliği/anlamlılığı önemser. Şair, *Sarartı/Safran*'da okuru yer yer şaşırtan ve sarsan ifadelerle postmodern ve görsel şiirin başarılı örneklerini verir. *Sarartı/Safran*, farklı şiirler veya nehir şiir gibi okunabilecek bölümlerden meydana gelen bir kitaptır. *Sarartı/Safran*'daki şiirler tek tek ve bir bütün hâlinde incelenebilecek niteliktedir. Kitapta, parça-bütün ilişkisi ve ortak izlekler bağlamında birbirlerini tamamlayan bazı şiirler, görsel ve anlamsal olarak bir zinciri (RNA gibi) andırır. Bu makalede, Lâle Müldür'ün *Sarartı/Safran* adlı kitabındaki şiirler, renklerin simgeledikleri unsurlar bağlamında incelenmiştir. Şairin şiirlerinde, tekrarladığı sarartıyla melankolik bir atmosfer meydana getirdiği vurgulanmıştır.

Anahtar Sözcükler: şiir, renk, görsellik, mitoloji, biyoloji.

ABSTRACT

Lâle Müldür, who works in poetry, novels, and narrative genres, is one of the most important poets of Turkish literature after 1980. In some of her poetry books (Ercan Arslan's paintings accompany Lâle Müldür's poems in *Kadın*), Lâle Müldür combines poetry with visuality, as if relaunching the fashion of poetry under the painting in the Servet-i Fünûn period. Lâle Müldür, who also makes use of English, German, and Italian words in her book *Yellowish/Saffron*, attaches importance to polyphony/meaningfulness in poetry. In *Yellowish/Saffron*, the poet also gives successful examples of postmodern and visual poetry with expressions that surprise and shock the reader from time to time. *Yellowish/Saffron* is a book that consists of different poems or sections that can be read like a river poem. The poems in *Yellowish/Saffron* can be analyzed individually and as a whole. In the book, some poems

* Doç. Dr., Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, İstanbul/Türkiye. E-Posta: emel.kosar@msgsu.edu.tr. ORCID: 0000-0003-3178-5771.

that complement each other in the context of piece-whole relationships and common traces resemble a chain (like RNA) visually and semantically. In this article, the poems in Lâle Müldür's book *Yellowish/Saffron* are analyzed in the context of the elements symbolized by colors (especially yellow and red). It is emphasized that the poet creates a melancholic atmosphere with her repeated yellowish in her poems.

Keywords: poetry, color, visibility, mythology, biology.

Giriş

Lâle Müldür, kitaplarında sadece edebî eserlere değil, tarihî ve mitolojik hikâyelere de göndermelerle şiirlerini derinleştirir. Müldür'ün kültürel zenginliğini yansıtan şiirlerinde yer alan İngilizce, Almanca, İtalyanca, Hintçe sözcükler onun farklı dillere ve coğrafyalara (İtalya, İran, Hindistan, Çin) ilgisini gösterir. Müldür'ün filmlerle ve şarkılarla renklenmiş eserleri onun şiirlerinin disiplinler arası okumaya uygun olduğunu gösterir. Şiirlerinde, renklerin simgesel anlamlarına yer veren Müldür, Ahmet Hâşim gibi özellikle sarı ve sarının tonlarının parlaklıklarının yanı sıra melankolik çağrışımlarını da vurgular. Eserlerinde tablolara ve fotoğraflara yer veren Lâle Müldür; *Kadinesk* ve *Sarartı/Safran* gibi kitaplarında Servet-i Fünûn dönemindeki tablo altına şiir yazma modasına benzer bir tarzda resimle/fotoğrafla şiiri buluşturur. Görsellerle şiirler arasındaki paralellik okurun dikkatini çeker. Resimden ilham alan Müldür, renklerin çağrışımlarını sözcüklerle resmeder. Lâle Müldür, şiirlerinde renklere yer verirken onların simgesel anlamlarından da yararlanır. Renklerin tınlarını sözcüklere yükleyen şairin kültürel birikimi zengindir. Zaman zaman postmodern ve görsel şiirler de kaleme alan Lâle Müldür'ün eserleri metinlerarası ilişkiler açısından incelenmeye uygundur.

Sarartı/Safran

Lâle Müldür, Ahmet Güntan'la ortak şiir kitabı *Voyacı 2*'yi (1990) yayımlamıştır. *Voyacı 2*'de yer alan ve şairin babasına ithaf ettiği *Sarartı/Safran* adlı bölüm/kitap Lâle Müldür'ün *Toplu Şiirler*'inde (2014) de bulunmaktadır. *Sarartı/Safran*'ın başında yer alan Lâle Müldür'ün güneş gözlüklü ve siyah beyaz fotoğrafları da kitaba dolayısıyla şiirlere dâhil edilebilir. Fotoğrafların birinde aynaya bakan şair, şiirle görselliği birleştirir. *Sarartı/Safran*'da, üç bölümden meydana gelen "Sarartı" şiirinin ilk iki bölümü aynı sayfada ve ortalanarak yan yana yer alır. Kum saatine, amino aside ve RNA şekillerine (zincire) benzeyen metinlerle ve "Sarartı"daki "sarı gagalı yelkovan" ifadesiyle zamanın geçişi vurgulanır. Görselliğin sözcük dizimiyle sağlandığı şiir-

lerde, resme dönüşen metin incelerek ve kalınlaşarak ilerler. Yer yer aralık verilmeden yer yer de boşluk bırakılarak dizilen sözcüklerin aralarındaki mesafeler şiirin anlamsal açımlarını arttırır.

Sarı; mitolojilerde güneşi (ışığı), toprağı ve altını simgeler. Sarı, Türk mitolojisinde akli, sezgiyi ve imanı ifade eder. Koyu sarı ise “haset, hırs, tamah etmek, vefasızlık, hıyanet, imansızlık, ketumluk ve vefasızlık gibi anlamları gösterir” (Çoruhlu, 2002: 193). “Sesler gibi renk tonları da çok hasastır ve ruhta, sözcüklerle ifade edilemeyecek kadar ince duygular uyandırır” (Kandinsky, 2010: 92). “Sarartı” şiirinde, sarının soluk tonları yer alır. Soluk sarı, melankoliyi temsil eder.

“Sarartı”nın ilk bölümünde, şiir öznesinin kendisine ve karşısındaki kişiye yabancılaşması tekrarlanan sarı sözcüğüyle ve safran, limon gibi sarı bitkilerle oluşturulan sonbahar silüetiyle ifade edilir. Sarının hastalığı, akşamı, sonbaharı ve kişinin hayatının son dönemini simgelediği şiire soluk/solgun bir atmosfer (sarartı) hâkimdir.

Şiirde yer alan siyah inci; Mehmed Rauf’un *Siyah İnciler*’ini (1901), Anna Sewell’in *Siyah İnci* (1877) (Siyah İnci adlı atın özgürlük arzusu ve hayat hikâyesi.) hikâyesini ve John Steinbeck’in *İnci* (1947) (inci avcılığı, denizde bulunan, umudu ve zenginliği simgeleyen incinin değeri, şans yerine uğursuzluk getirmesi) romanını hatırlatır. “Sarartı”da gücü, bilgeliği, zenginliği, doğurganlığı temsil eden siyah incinin oluşumu (“Denizdeki tuzlu su ortamında bu saf yağmur tanesi hayvana bir ızdırıp verince sadef bunun acısından kurtulmak için bir sıvı salgılar” (Pala, 1999: 116-117). İnci, bu sıvıların birikerek katılaşmasıyla meydana gelir), güzelliği ve şifası vurgulanır.

John Steinbeck’in *İnci* romanındaki incinin türküsünü (uğursuzluğun türküsü) çağrıştıran “Sarartı” şiirinde, siyaha karşı sarı renginin hâkimiyetiyle karanlığa karşılık soluk ve zayıf bir ışık (sarı ekran) yakılır. Şiirde, sonbahar silüetli kız, sarıdır ve soluk benizlidir. Ağaçlarla ölçülen sonbahar, metni renğiyle sarıp sarmalar.

Yunan mitolojisinde ölümsüzlüğü, doğurganlığı simgeleyen limonun şifası ateş rengi olan ve endişeyi simgeleyen safran çiçeğinin (Hazini, 2022: 96) hikâyesiyle (Crocus, Smilaks adında bir peri kızına âşık olur, aşkına karşılık alamayınca sararıp solarak safran çiçeğine dönüşür. Safran çiçeği, Hint mitolojisinde bilgeliği ve güneşi, Budizm’de ise aydınlanmayı simgeler) pekişir. Şiirdeki “limonsu safran”, sonbahar çiçeği kasımpatıyla birlikte daha da sararır.

Müldür, birbirlerine eklenerek zincir oluşturan amino asitler gibi bir araya getirdiği sözcüklerle görsel şiirin başarılı örneğini verirken biçimle içeriğin uyumunu da sağlar. Şiirde, görselliği anlamla ve kültürel alt yapıyla zenginleştirir. Metnin görsel ve anlamsal açılımlarını sarı rengiyle arttırır. Amino asitler, insan vücudunun en küçük yapı taşlarından. Zincir şeklindeki organik bileşik olan amino asit moleküllerine benzetilen sözcüklerle bir zincir şeklinde kurulan “Sarartı”, şairin şiir tekniğindeki ustalığını kanıtlar. Aşkı içinde barındıran “sarmaşık” sözcüğüyle derinleşen, zinciri andıran şiir, biçimsel ve anlamsal olarak tamamlanır.

“Sarartı”nın birinci bölümündeki gibi sarı renkli bir atmosferin hâkim olduğu ve İngilizce sözcüklerin de yer aldığı “RNA” bölümünde, yunusların insanları iyileştirici/ sakinleştirici etkileri öne çıkar. Sözcüklerle RNA (ribonükleik asit, zincir şeklinde birleşik asit) şeklinde resmedilen şiir, gülün savrulduğu gibi hareketlidir. Şiirdeki Damask gülü (Şam gülü, Isparta gülü) rengi ve kokusuyla mitolojik hikâyelerde ve efsanelerde güzelliğin sembolü olarak yer alır. Sıcak iklimlerin çiçeği olan Damask gülü, senede bir kere (mayıs ayında) açar. Sonbaharda açan Damask gülü ise pembedir. Gül, “seher vaktinde sabâ yelinin parmaklarıyla açılır... Tıpkı âşığın ömrü gibi çabucak geçiverir” (Pala, 1999: 155-156). Adı geçen şiirde gülün geçiciliği ve şifası vurgulanır. Sıcak iklimlerde yetişen, kederi simgeleyen sarısabır (Hazini, 2022: 23) ise, sarı çiçekli ve şifalı bir bitkidir. Ölümsüzlük çiçeği/otu olarak da bilinmektedir. Söz konusu çiçekler, renkleri ve simgeledikleriyle şiirdeki bütünlüğü (melankolik atmosferi) sağlarlar. Aynı sayfada, yan yana yer alan “Sarartı” ve “RNA” bölümleri içerikleri (ortak izlekler [melankoli, sarmaşık], sarartı) ve teknik özellikleri (zinciri andıran görsellik, sözcük dizimindeki benzerlik) sebebiyle tek bir metin (şiir) şeklinde de değerlendirilebilir.

Diğer/sonraki sayfadaki başlıksız, üçüncü bölümde şiir öznesinin zihnindekiler sonbaharda (kasım ayında), yabancı dilde sarı beneklerle, sarı benizlilerle, Shakespeare’le, Marlon Brando’yla, işçilerle, kardeşiyle birlikte yine zincir şeklinde ifade edilir. Şiire sinen serinkanlılık, sarı şarkılar söyleyerek geçen sarartı, turuncu inci, yana eğik ağaçlar ve sarmaşık (aşk); “s” seslerinin kullanımı ve çağrışımlarıyla “Sarartı”nın şiddetini arttırır. Şiir öznesiyle sevgilisi “neredeyse birbirlerine sarartıdırlar artık.”

Kitaptaki “Hava” şiirinde, Kiril alfabesinden ve renkli el yazmalarından bahseden Müldür, “Sarartı”da geleneksel dize biçimini kırarak görsellikten faydalanır (sözcüklerle çizilen şekille), böylece metninin anlamını pekiştirir. Lâle Müldür, “Sarartı”da Divân edebiyatındaki gibi sözcükleri yazış biçimiyle

(Şiir, sözcük dizimiyle zincir şeklinde yapılandırılır) ve görselliğin de katkısıyla şiirinin çağrışım gücünü arttırır. Şairin amacı “görsel yapıyı öne çıkararak okurun otomatikleşmiş şiirsel algısını farklılaştırmak ve doğadaki nesnelere belirlenmiş olarak değil de tekil ve öznel bir şekilde duyumsatmaktır” (Tunç, 2015: 266).

“Üzüncü, Sevgilim ya da Nane Otları”nda renkli bir cepken ve çift bıçaklı sevinç vurgulanırken tekne, şiiri simgeler. Josquin des Prez’in “Adieu Mes Amours” şarkısına gönderme yapılan şiire; geçmişe özlem ve sevgiliye vedadan dolayı hüznün sinmiştir:

doğudan gelen kimsesiz tekne
ona hüznün demeyi artık öğrendin
ya da kuzeyden gelen çift bıçaklı sevinç
karıştırma daha fazla bu otları (Müldür, 2014: 23).

“Eski Yunan’da bugün sanat dediğimiz uğraşa en yakın kelime tekne idi. Beceri, hüner, zanaat ustalığı, meslek bilgisi gerektiren bir işti tekne” (Aksoy, 2022: 57). “Üzüncü, Sevgilim ya da Nane Otları”nda yer alan “tekne” sözcüğü, şairin hünerini gösterir. “Üzüncü, Sevgilim ya da Nane Otları” şiiri “Sarartı”ya hüznü, otlarla ve aşk temasıyla bağlanır. Şair, kitaptaki bütün şiirlerinde melankoliyi sürdürür.

Yunan mitolojisinde Hades’in (ölülere hükmeden yer altı tanrısı) simgesi olan nane, ferahlatıcı ve şifalı bir bitkidir. Hades’in eşi Persephone, Minthe’yi kışkandığı için öldürür. Hades, güzelliğiyle meşhur su/yer altı perisi Minthe’ye üzülür ve onu naneye dönüştürür. Başka bir hikâyede Minthe, Hades’in metresidir. Bu yüzden Minthe, Hades’in eşi Persephone ve kayıvalıdesi Demeter tarafından naneye dönüştürülür. Nane, Roma mitolojisinde ise, güzelliğiyle meşhur olan aşk tanrıçası Venüs’le ilişkilendirilerek aşkı ve sadakati simgeler. “Üzüncü, Sevgilim ya da Nane Otları” şiirinde, aşkta sadakat sorgulanırken nanenin mitolojik çağrışımlarından faydalanılır.

“Sarı Çiçek Tozusun Sen ve Korno” şiirinde de papatyaya esansı eşliğinde okura renkli tablolar sunulur. Sarı çiçek tozu ve altın tozu; menekşe, nilüfer gibi çiçeklerin sularıyla boyanmış bir tablonun tozları gibidir. “Sarı Çiçek Tozusun Sen ve Korno” şiirinde yer alan sepallerin (çanak yaprakları, çiçeğin genelde yeşil olan dış yaprakları) meydana getirdiği yapraklara kaliks halkası denir. Çiçeği koruyan kaliks halkası, çiçek örtüsünün dış halkasıdır. Adı geçen şiir de bir çiçek örtüsünü andırır. Sepaller, şiiri/çiçek örtüsünü bir halka gibi korur.

Şiirde ismi zikredilen Hamparsum Limonciyan'ın (tanbur/keman sanatçısı ve bestekâr) “Hamparsum notası”nın (“Orta Çağ Ermeni Kiliselerinde kullanılan Khaz sistemine dayalı bir notasyon/sistem”, şarkıları notaya çeken, şarkıları notayla kaydeden sistem, nota yazısı) ritmi metne yön verir. Müldür'ün sarartıya dönüşen şiirleri “şifre nota” olarak da bilinen “Hamparsum notası” sistemine benzer şekildedir (âdeta Hamparsum notasıyla kalemle alınmış gibi). “Sarartı”daki nota defterlerine benzeyen şiirlerin şifresi Lâle Müldür'ün diğer kitaplarındaki gibi çeşitli izleklerle/göndermelerle çözümlür:

arka bahçelere kaçarlardı
sarı çiçek tozusun sen ve korno
menekşeler üzerine uzanırdım
ve sepelleri ve saçların
ki içinde ritmik bir
'O und die Nacht, die Nacht' (Müldür, 2014: 27).

Şiirde yer alan korno (İtalyancada “boynuz” demektir), üflemeli bir çalgıdır. Bakırdan yapılan korno, salyangoz şeklindedir. Kornonun şekli önceki şiirlerdeki gibi zincire benzer. Yol gösterme ve çağrı aracı olan korno, avlarda kullanılır. Sözcük ve imge avcısı Müldür, kornonun sesinin ahengine şiirini eklemeler. “Batı dillerindeki rhythm, rythme (ritim) kelimesi ile rhyme, rimer, rime (kafiye, uyak) kelimeleri köken bilgisi bakımından aynı Yunanca kelimedir. Kastedilen şey ‘ölçülü, tartılı akış; hareketlerin tekrarlanması.’”dır (Aksoy, 2022: 229). “Sarı Çiçek Tozusun Sen ve Korno” şiirinde, ritim kornoyla, “O und die Nacht, die Nacht” gibi tekrarlanan ifadelerle sağlanır.

Rilke'nin *Duino Ağıtları*'ndaki “Birinci Ağıt”tan (Rilke, 2010: 159-162) Almanca alıntıyla (“O und die Nacht, die Nacht” [Ey gece ve gece]) ilerleyen “Sarı Çiçek Tozusun Sen ve Korno”, geceye ve melekler katına sesleniştir. Şiirdeki papatyayla ve saçlarla önceki metinlerdeki gibi yine sarı vurgulanır. Çiçek örtüsünü anımsatan şiirin sarı atmosferi çiçek tozunun altın tozuna karıştığı metni Rilke'nin *Duino Ağıtları*'ndaki “Birinci Ağıt”ına bağlar. Rilke'nin şiirlerinde de yer alan çiçek tozlarıyla gecenin rüzgârlarına karışan şiir, bir ağıt gibi gökyüzüne yükselir. Seslerin titreşimi/âhengi çiçek tozlarının uçuşması gibidir.

Şiirdeki turunçgiller, çiçekler ve melek ise; İtalyan ressam Michelangelo Merisi da Caravaggio'nun tablolarını anımsatır. Şiirde, Caravaggio'nun Malta Şövalyeleri tarikatıyla ilişkisine ve çalkantılı hayatına gönderme yapılır. Sepelleriyle bir çiçeği, ritmik yapısıyla “Hamparsum notası”nı, göndermele-

riyle Caravaggio'nun tablolarını ve alıntılarıyla Rilke'nin ağıtını çağrıştıran “Sarı Çiçek Tozusun Sen ve Korno”, kornonun sesinin kâğıttaki yansımaları gibidir.

“Shakespeare & Co” şiirinde, sıklamalı bir kış masasında banliyöler Jülyet, beyaz blucinli ve meşin ceketli Romeo resmedilir. Metropollerin asi öznelerinin (siyah güller/kara sevdâ, ölüm), Rolling Stones Jülyet'inin ve Napoleon'un yer aldığı şiire *Berlin-Jerusalem* (1989) filminin tarihî atmosferi hâkimdir. Shakespeare'in *Macbeth*'inden “That struts and frets his hour upon the stage” (Bu sahnede bir saat boy gösterip, boyun kırıp gidecek!) (Shakespeare, 2002: 149) ifadesinin alıntıldığı ve hayatın yürüyen bir gölgeye, insanın da kuklaya benzetildiği şiirin renkliliği (sıklamalı, beyaz, siyah, kırmızı) dikkati çeker. Renklerin tonları ve ruhsal titreşimleri üzerinde duran Kandinsky'ye göre (2010: 64), “Zincifre kırmızısı, insanları daima cezbetmiş olan ateşin cazibesine sahiptir. Uzun ve tiz trompet sesinin kulağı zorlaması gibi, parlak limon sarısı da gözü yakar ve izleyici, rahatlamak için maviye ya da yeşile koşar”.

Mitolojilerde siyah; ölümü, üzüntüyü, kırmızı; ateşi, aşkı, gücü, yoğunluğu, mavi; suyu, gökyüzünü, sonsuzluğu, beyaz; ışığı, saflığı, yeşil; bereketi ve yeniden doğuşu (Çoruhlu, 2002: 183, 186, 188, 190, 193) simgeler. “Shakespeare & Co” şiirinde; kırmızı, siyah ve beyaz gibi renklerin mitolojik anlamları vurgulanırken postmodern bir tavır sergilenir.

Endüstrileşme sonrası zorlaşan/hızlanan hayat tarzı; insanların tarihe, sisteme, töreye, dine ve ahlâk kurallarına karşı güvenlerini yitirmelerine sebep olmuştur. Köksüzlük duygusu artan kişinin kendine dönmesi ve yalnızlaşması onu gelişen teknolojinin özellikle sanal âlemin olanaklarına iter. Böyle bir zeminde/dönemde ortaya çıkan deneysel şiir, görsel şiir, somut şiir gibi anlayışlar 1960'larda Amerika'da ilk örneklerini veren, tanımlanması zor, sınırları belirsiz ve biçimsizliğe dayalı akım olan postmodernizmin yansımalarıdır.

Postmodern şiirin sürrealizm, fütürizm ve Dadaizm gibi edebî akımların bazı özelliklerini kapsadığı söylenebilir. Şiiri bütünlükten yoksun, metninde parçalanmışlığı, düzensizliği, karmaşıklığı benimseyen, “parçalı yapı, pastiş, parodi, montaj”dan faydalanan (Bingöl ve Timur, 2016: 1291), eklektik ve aykırı söylemi tercih eden postmodern şair; hayatı yansıtmaktan ziyade onun -özellikle kurulu düzenin- ironisini yapar. Okurla alay eder ve dilin imkânlarını zorlar. Çünkü okura iletmek istediği bir şey (duygu, düşünce, anlam...) yoktur. Okuru şiirinin içine çekerek onunla oyun oynar ve metninde

biçimsel denemeler yapar. Sanal dünyadaki gerçekliğin yitimi, şiirde her şeyin oyunlaşmasıyla ve parçalanmasıyla kendini gösterir.

Bu bağlamda 2000'lerin şiirindeki çok sesliliğin kaynaklarından biri de postmodernizmdir. Ancak alıntılama tekniğinden/metinlerarasılıktan faydalanan her şair, postmodern değildir. Çünkü şiir geleneğini dönüştüren şairler de söz konusu teknikten faydalanırlar. Parçalı yapıya sahip çoksesli şiir; tarihe, toplum düzenine, dine, töreye güvensizliğini, her şeyle alay edecek kadar bireyselliğini öne çıkaran, kendine dönük/yönelik şairlerin dille oyun oynama arzularını yansıtır. Tamamlanmamış izlenimi veren, görselliği öne çıkaran karmaşık şiirler, bilinmeyen/anlaşılmayan bir dille yazılmış deneysel metinlerdir. Gelenekten olduğu kadar modernizmden de beslenen postmodern şair, geçmişten aldığı her şeyi ortaya döküp parçalar, böylece köksüzleşir. Postmodern şairin şiirini anlaşılmasız kılmaya ve okurun algılamasını güçleştirmeye yönelik çabasının temelinde alışılmış olanı (dize algısını, söz dizimini, sözcüklerin çağrışımlarını, edebî sanatları, vezni, ritmi, duyguyu...) reddeden, sınırları ortadan kaldıran ve dille oynamaktan hoşlanan bir tavır vardır.

Türk edebiyatında, postmodern şiirin ("eklektizm, çok seslilik, deneysel, biçimsizlik, kapalılık") (Bingöl ve Timur, 2016: 1288) en iyi örneklerini veren Lâle Müldür'ü sadece postmodern şair olarak tanımlamak ve sınırlamak doğru değil. Çünkü Lâle Müldür farklı tarzlarda çok dilli/çok kültürlü şiirler kaleme alır. Müldür'ün gelenekten, Batı ve Doğu şiirinden izler taşıyan kitapları onun şiirinin beslenme kaynaklarının zenginliğini/çeşitliliğini yansıtır. Lâle Müldür'ün postmodernizm ile ilişkilendirilebilecek bazı şiirleri (ayrık-sı, çoğulcu ve anlamlandırılması zor şiirler) aynı zamanda metinlerarası oldukları için geleneğin sesini de günümüze taşıyan derinlikli ve çok yönlü/çok sesli eserlerdir (Koşar, 2023a: 47-48).

Başlııyla meşhur kitap satış mağazalarından biri olan "Shakespeare and Co (Company)"yı çağrıştıran şiirde, Shakespeare'in Romeo ve Juliet oyunu yeniden yazılır. Postmodern şiirdeki birbirleriyle hiç ilişkisi olmayan farklı ontolojik dünyaların (alçak kültür ve yüksek kültür) biraradılığı pastişle ve parodiyle kurulur. "Aynı özellik Lâle Müldür'ün bu şiirinde görüleceği gibi, 'içi boşaltılmış parodi' olarak alımlanan pastiş için de geçerlidir" (Tunç, 2021: 291). Romeo ve Jülyet'in kıyafetleri biçimleri ve renkleriyle kültürler arasındaki uçurumu derinleştirirken yok eder. Müldür, şiirinde Shakespeare'in Romeo ve Juliet oyununu metalaştırır:

kendine bir romeo çiz banliyöler Jülyet'i

beyaz blucinli meşin ceketli kremaçilek yürekli
ardında kan izi bırakmayan
bir romeo çiz (Müldür, 2014: 28).

“Aralık’ın Anvers’inde İki Melek Çıkamazında İki Çıkamaz Melekle Karşılaşan Ofelya’nın Şarkısı:”nın şiir öznesi Anvers’te (Belçika’da bir şehir) Marco Polo’ya (gezgin) benzettiği denizci sevgilisine dalga uzaklığıyla planör (hava taşıtı) gibi süzülerek uçan ve eliptik (elips biçiminde) yalnızlıklarla sirokoyla (kuru, sıcak ve tozlu rüzgâr) esen meleklerle karşılaşmasından söz eder. Bir dalga, hortum, anafor gibi resmedilen şiire istirdiyenin dantel karnatları ve rengi hâkimdir:

dalga uzaklığıyla geliyor, plannörler gibi. eliptik yalnızlıklarla.
sirokko sirokko sirokko esiyor. (Müldür, 2014: 31).

Goblen (işlemeli kumaş) Ofelya’nın dekonstrüksiyonu (Yapısökümü, Derrida’nın metin ile anlam arasındaki ilişkiyi değerlendirme şekli), kasnağa işlenen bir motif ve mandolinle çalınan şarkı gibi değerlendirilmeye uygundur. Shakespeare’in *Hamlet*’ine (Ophelia, suda boğularak ölür.) ve Arthur Rimbaud’nun “Ofelya” şiirine (Ofelya’nın beyazlığına ve masumiyetine) gönderme yapılan metinde, “delta (nehirin denize çatallanarak döküldüğü yer) Ofelya”nın şarkısının (şiirin) yazılış biçimi geometrik şekilleri hatırlatır. “Buğudan bir ikona”yı andıran şiirin sonundaki noktalı mısralar ise okurun yorumuyla doldurulmaya uygundur.

“Beyaz” şiirinde; lacivert çarşaftaki (gökyüzünde, sonsuzlukta) beyaz ülke, beyaz kum tanecikleri, beyaz değme noktaları, beyaz yas, beyaz kelebekler, beyaz ânlar, tuz çölleri, tuz ve buz; ikizin izini yansıtır, elektroşokta kişi kendisine ikizini teyeller. Böylece şiir öznesi kendisini ikiziyle (diğer benliğiyle, zıtlıkla, beyazlıkla) tamamlar. “Sarı & Zamansız Balad” şiirinin öznesi de sevgilisiyle zıtlık içindedir. Kozmik metne sarı ve zamansızlık damga vurur. “Safran”da ise Buhara pilavlarına sarı rengini, kokusunu veren safran, sonbaharda çiçek açar ve sarı yakut kadar değerlidir. Şiirde geçen Sarı İrmak (Çin’de çamurlu bir ırmak, Çin’in kederi diye de adlandırılır) rengi sebebiyle safran gibi hüznü simgeler. Safranın şifası, şiir öznesinin melankolisine Hz. Harun’un mucizeleri kadar iyi gelir:

külle ovulan bakır kaplar
nane, tarhun, kimyon
terkedilmiş dağ şehirleri
ve bu safran gibi hüzün

döner durur senin kafanın içinde (Müldür, 2014: 38).

Müldür'ün "Eski Bir Hîr Ranjha Masalı"nda, Pakistan'ın ünlü Heer ve Ranjha'nın hikâyesi yeniden yazılırken kavuniçi fûğ (besteleme tekniği), ayn (göz, kelam, cevher) ve hûyla (Allah) birlikte metin tasavvufa bağlanır. "delta yürek"te ise, siyah kelebekler, beyaz kaldırım taşları, evden kaçan çocuğun kırmızı çıkını ve içi su dolu mavi kürenin (dünya) yer aldığı hikâye "kurtarıcı bir Baba'nın yokluğu"yla (yalnızlıkla ve çaresizlikle) ve Magna Carta'yla (Büyük Özgürlük Sözleşmesi) sona erer. Şiir, Sakson dilindeki (eski İngilizce) bir kırgınlık şarkısı gibi hüznüldür.

Latince kökenli bir kelime olan "melankoli" siyah ve kholia da safra ("İnsan vücudunun salgıladığı dört sıvıdan [dört hilt] biri. Bu dört sıvı unsur şunlar: kan, balgam, sarı safra, sevdâ [yani kara safra]") demektir (Aksoy, 2022: 186). Bedeni dengede tutan dört sıvıdan özellikle safranın oranı kişiyi melankoliye (hüzün, depresyon) sürükleyebilir. "Su" şiirinde yer alan "dolendo" (İtalyanca, üzüntülü) sözcüğünün anlamını, melankolik atmosferi besleyen mavi (firuze rengi sular), beyaz (uzun beyaz eldiven, gümüş), siyah (uzun siyah eldiven), gri (gri sular, gri gözler), yeşil (akuatik [suda yaşayan] yeşiller), sarı (sarı güller) renkleri, müzik ve Yunan mitolojisi perçinler:

Seslerin ve notaların gümüş
ağırlığıyla dalıyor sulara, dalıyoruz

bir denizaltı konuşması gibi. (Müldür, 2014: 47).

"Şiirde Apollon suda kendi yansımasının yanı sıra geçmişi ve geleceği de görür. Suda yüzen sarı güllerle ve yanılısamar içindeki şiir öznesinin uzun siyah eldivenle suda yürümesiyle yaslı bir tablo çizilir" (Koşar, 2023b: 14).

"Yıldız" şiirinde, Babil su tanrıçasının tekinsiz kurşunî gölgelerdeki hikâyesi Hinduizm (astral seyahat, siyah beyaz kelebek ruhun yolculuğu) etkisinde anlatılır. "Hava" şiirinde ise, kırmızı topraklarda sayıların ilmüne eren gezginlerin Codex Borgia'daki (Eski Orta Amerika resimli bir el yazması. Din, kehanet, takvim ve ikonografi üzerine bir eserdir) gibi dillerin/harflerin geometrik özelliklerine önem vermeleri vurgulanır.

"Klorofil/"de, "Hava" şiirine benzer şekilde kırmızı topraklarda yaprağa yeşil rengini veren klorofil (yeşil su), hiyerogliflerdeki (yazı sistemi) gibi sembolik ifadelerle (Uno, Due, Tre) ve anne kız ilişkisi çerçevesinde Dolcis-sima Morte'ye ([*Sessiz Bir Ölüm*, Simone de Beauvoir'ın kitabı], anne ile kızı

arasındaki yabancılaşma ve annenin ölüm süreci) gönderme yapılarak anlatılır:

Bir yaprağın yüzeyinde beliren koyu yeşil
bir hiyeroglif gibi kendini belirsiz
kılıyorsun. Due, Buğulu bir kavanozda
saklamak gibi uzun süren karları...
bu AYRILIŞI... dolcissima morte... (Müldür, 2014: 55).

“Toprak” şiirinde ise, Eleusis Gizemleri (Eski Yunan’da tanrıça Demeter ve kızı Persephone için yapılan törenler) ak mumlar ve yeşil giysiler eşliğinde tasvir edilir. Yunan mitolojisinde Hades, Demeter’in kızı Persephone’u kaçıır. “Mevsim dönümünü, toprağın ve bitkisel doğanın yazın canlanmasını, kışın ölmesini simgeleyen bu efsane”ye (Erhat, 1996: 113) benzer şekilde Müldür’ün “Toprak” şiirinde de bereketin simgesi başakla, Demeter ve Helios (Güneş Tanrısı) gibi mitolojik kişilerle ışık saçılırken gizemli bir atmosfer kurulmuştur:

Asma yaprakları sonra geldi. Deme’nin kutsal başağı.
Başak sarışını Deme bölüyor, ikiye biçiyor tohumları.
‘Benim olsun’ dedi orakçı,
‘Benim olsun, başak gözlü kız kardeşim’
Gelincik elli Deme
Taze ılık somun kırıldığı zaman]
Eleusis Gizleri, Gizemleri] (Müldür, 2014: 58).

“Toprak” şiirinde yeniden doğma, ölümsüzlük, arınma ve arayış temaları “Klorofil/”deki gibi anne kız ilişkisi çerçevesinde işlenir. “Toprak”ta, “Sarı Çiçek Tozusun Sen ve Korno” şiirindeki gibi tekrarlanan çiçeklerle (özellikle papatya), turunçgillerle kitabın tek bir şiirden meydana geldiği ve döngünün tamamlandığı ifade edilir.

Sonuç

Damıtılmış şiirlerden meydana *Sarartı/Safran*, Lâle Müldür’ün birkaç görsel ve postmodern şiirine de ev sahipliği yapar. “Sarı, sarartı, limon, limonata, sarmaşık, sonbahar, yana eğik ağaçlar (boynu bükük ağaçlar), çiçekler (kırmızı/siyah/sarı gül, kasımpatı, papatya), turunçgiller, otlar, tuz, su, kiraz, melek, ayna, kristal, buğu, sıklamen şarkı, keman, altın, gümüş” sözcüklerinin tekrarlandığı sevgiliye hitap edilen, “pırlanta yazısı”yla yazılmış aşk şiirleri Shakespeare’in ve Rilke’nin eserlerine göndermelerle zenginleşir. Mitolojiye, tasavvufa, Hinduizme, filmlere ve şarkılara göndermelerin de yer aldığı şiirlere melankoli damgasını vurur. Sözün kristalize edildiği şiir-

lerde; İngilizce, Almanca, İtalyanca, Hintçe sözcüklerle anlam perçinlenmeye çalışılırken mitolojik metinlere, biyoloji ve tıp alanlarındaki çalışmalara da göndermeler yer alır.

İnsanın özünü (cevher) ve hücredeki en küçük birimleri ele alan “Sarartı” şiirinde, görsellik ve müzikalite öne çıkar. Kitapta, iç ritimle dış ritim (görsellik) uyumu şiirleri kuşatır. Renklerin (özellikle sarı) simgeledikleriyle birlikte şiirlerini derinleştiren Müldür, “Shakespeare & Co” şiirindeki gibi yer yer görsellikten ve postmodernizmden faydalanır. Kitapta, safranın dolayısıyla sarı renginin (ateş ve altın rengi) İran’da/Hindistan’da geçmişten bugüne zenginliğin, aydınlanmanın ve şifanın simgesi olması vurgulanırken melankolik yanı da okura sezdirilir. Şiirlerde tekrarlanan izlekler ve sarı unsurlar, kitaptaki bütünlüğü sağlarken *Sarartı/Safran*’ın nehir şiir olarak okunabilecek nitelikte olduğunu gösterir. Göndermelerle birbirlerini tamamlayan şiirlerde, sözcüklere emanet edilen duygular ve yüklenen anlamlar berraktır.

Lâle Müldür, sözcüklere yeni anlamlar yüklerken müzikaliteyi görsellekle destekler. *Sarartı/Safran*’ın ilk şiirinde/birinci bölümde (kum saatine benzeyen “Sarartı”da) zamanın akışı, RNA (zincir) şeklindeki ikinci bölümde ise insanın özü vurgulanır. Döngü (Safran, rengi sebebiyle gün doğumunu ve gün batımını dolayısıyla zaman döngüsünü/sonsuzluğu/yeniden doğuşu simgeler.) hâlinde ilerleyen, sarı renginin ve kasım ayının vurgulanmasıyla sonbaharı temsil eden şiirler, yapbozun parçalarını andırır. Hem birbirlerini tamamlayan hem de bir bütün oluşturan şiirlerdeki sarartı izleği rengiyle, çağrıştırdıklarıyla (sonbahar, melankoli) kitabı (*Sarartı/Safran*) Müldür’ün nehir şiir gibi okunabilen/incelebilen *Saatler/Geyikler* ve *Buhurumeryem* adlı eserlerine bağlar.

Sarartı/Safran’da Hint esansı gibi kokan safran (Hindistan’ın yakutu sayılan safran), Yunan mitolojisinin tanrı ve tanrıçalarının eşliğinde sarı renkli unsurların/sarartının dinamiğiyle anlatılır. Şiirlerin gerilimini arttıran melankolinin gücü, ritmi ve görselliği besler. Lâle Müldür, bu eseriyle okura hem Batı hem de Doğu edebiyatlarının kapılarını metinlerarası ilişkiler üzerinden açar.

Kaynakça

Aksoy, Bülent (2022). *Etimoloji Işığında Kelimelerin Dünyasında Gezintiler*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Bingöl, Ulaş ve Timur, Kemal (2016). “Postmodern Şiir Nedir?”. *Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim Dergisi*, 5(3): 1288-1304.

- Çoruhlu, Yaşar (2002). *Türk Mitolojisinin Anahatları*. İstanbul: Kabalıcı.
- Erhat, Azra (1996). *Mitoloji Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Hazini, Yahya (haz.) (2022). *Gizli Lisân (Lisân-ı Ezhâr)-Çiçeklerin Lisânı* Çev. Avânzâde M. Süleyman. İstanbul: Büyüyenay Yayınları.
- Kandinsky, Wassily (2010). *Sanatta Ruhsallık Üzerine*. İstanbul: Altıkkırkbeş Yayınları.
- Koşar, Emel (2023a). “Şair Kadınların Şiir Evrenleri”. *Türk Edebiyatı*, 595: 46-50.
- Koşar, Emel (2023b). *Lâle Müldür Şiiri-Saatler/Geyikler’in Felsefî Temelleri*. İstanbul: Kesit Yayınları.
- Müldür, Lâle (2014). *Apokalips/Amonyak-Toplu Şiirler II (1990-2012)*. İstanbul: YKY.
- Pala, İskender (1999). *Ansiklopedik Divân Şiiri Sözlüğü*. İstanbul: Ötügen.
- Rilke, Rainer Maria (2010). *Seçilmiş Şiirler-Duino Ağıtları*. Çev. A. Turan Of-lazoğlu. İstanbul: İz Yayıncılık.
- Shakespeare, William (2002). *Macbeth*. Çev. Sabahattin Eyüboğlu. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Tunç, Gökhan (2015). “Çağdaş Türk Edebiyatında Görsel Şiir”. *Bilig*, 73: 249-270.
- Tunç, Gökhan (2021). “Postmodern Şiir ve Lâle Müldür’ün Şiirlerinde Post-modern Özellikler”. *Söylem Filoloji Dergisi*, 6(2): 279-297.

“COPE-Dergi Editörleri İçin Davranış Kuralları ve En İyi Uygulama İlkeleri” çerçevesinde aşağıdaki beyanlara yer verilmiştir:

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

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

The following statements are made in the framework of “COPE-Code of Conduct and Best Practices Guidelines for Journal Editors”:

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

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



KÜLTÜRLERARASI İLETİŞİM VE DİL: EDİRNE YAHUDİ MUTFAĞI SÖZ VARLIĞINDA TÜRKÇENİN ETKİSİ

Intercultural Communication and Language: The Effect of Turkish on the Vocabulary of Edirne Jewish Cuisine

Kübra DİLAVER YILDIRIM*
Zuhal DEMİR*

ÖZ

Dil, toplumların kültürel öğelerinin başında gelmekte, bir toplumun kültürel yapısındaki hareketlilikten ve o toplumun diğer toplumlarla etkileşiminden önemli ölçüde etkilenmektedir. Bu etkileşimin ortaya çıkardığı değişiklikler göçmen toplumun ana-vatanına ait dil üzerindeki değişimle belirgin bir biçimde izlenebilmektedir. Yahudi mutfak kültürü, çerçevesi dini kurallarla çizilmiş bir kültürdür. Bu nedenle Yahudi yemekleri yeni nesil Yahudilere kimliklerini sürdürme ve onları geçmişleriyle bir araya getirme imkânı sunmakla birlikte Yahudilikteki beslenme kuralları, festivaller ve geleneksel yemekler aracılığıyla da Yahudilik inancına şekil vermektedir. Bu nedenle de değişime karşı dirençli bir yapıdan söz etmek mümkündür. Bu çalışmada, Türk mutfak kültürünün geleneksel Yahudi mutfak kültürüne etkilerini tespit ederek iki toplum arasındaki etkileşimin sonuçlarını ortaya koymak amaçlanmaktadır. Bu doğrultuda, *Edirne Yahudi Yemekleri* adlı kitap temel alınarak burada geçen yemek adları incelenmiş ve dilin içindeki kullanım alanları ortaya konmaya çalışılmıştır. Analiz sonucunda Edirne’de yaşayan Yahudilerin yemeklerinin isimlerinin kimilerinin doğrudan Türkçe kökenli olduğu, kimilerinin ise farklı diller kaynaklı olup Türkçeden Judeo-Espanyol diline geçtiği ortaya konmuş, Yahudi mutfağında Türk mutfağının izlerine rastlanmıştır.

Anahtar Sözcükler: diaspora, kültürlerarası iletişim, Yahudi yemekleri, Türk mutfak kültürü, dillerarası etkileşim.

ABSTRACT

Language is one of the cultural elements of societies; It is significantly affected by the mobility in the cultural structure of a society and the interaction of that society with other societies. The changes brought about by this interaction can be clearly

* Dr., Trakya Üniversitesi, Rektörlük Türk Dili Bölümü, Edirne/Türkiye. E-posta: kubradilaver@trakya.edu.tr. ORCID: 0000-0002-8775-2488.

* Dr., Trakya Üniversitesi, Rektörlük Basın Yayın ve Halkla İlişkiler Birimi, Edirne/Türkiye. E-posta: zuhaldemir@trakya.edu.tr. ORCID: 0000-0002-6275-3820.

followed by the change in the language of the immigrant community's homeland. Jewish culinary culture is a culture whose framework is drawn with religious rules. For this reason, Jewish food provides the new generation of Jews with the opportunity to maintain their identity and bring them together with their past, but also shapes the Jewish religious belief through the dietary rules, festivals and traditional meals in Judaism. Therefore, it is possible to talk about a structure resistant to change. In this study, it is aimed to determine the effects of Turkish culinary culture on traditional Jewish culinary culture and to reveal the results of the interaction between the two communities. In this direction, based on the book *Edirne Jewish Food*, the names of the dishes mentioned here were examined and their usage areas in the language were tried to be revealed. As a result of the analysis, it has been revealed that some of the names of the dishes of the Jews living in Edirne are of direct Turkish origin, and some of them originate from different languages and have passed from Turkish to Judeo-Spanish language, traces of Turkish cuisine were found in Jewish cuisine.

Keywords: diaspora, intercultural communication, Jewish food, Turkish culinary culture, interlingual interaction.

Giriş

İnsanoğlu binlerce yıldır göç etmektedir. Göç hareketi; ekonomik, siyasi, toplumsal nedenlerle ve özellikle de bu üç faktörle ilişkili olan savaşlar ve dini zulüm gibi çatışma ortamlarından kaynaklanmaktadır. Bu durum göçün en temel nedeninin aslında bir refah arayışı olduğunu göstermektedir. Doğu Avrupa ve Rusya'da yaşanan gelişmeler sonucu Yahudilerin etnik-dini baskıya maruz kalmaları sebebiyle göç gerçekleşmiştir. Halil İnalçık, Yahudilerin Edirne'ye yerleşmelerini şu şekilde ifade etmektedir:

İspanyol hükümdarları tarafından Gırnata Müslüman Devletinin istilasına girişilmesi (1492), oradaki Müslümanların II. Bayezid'den yardım istemelerine neden olmuş ve Bayezid, Kemal Reis idaresinde bir donanmayı İspanyollara karşı Batı Akdeniz'e göndermiştir. 1492'de İspanyolların sürdüğü yüz bine yakın İspanyol Yahudisi, sultanın izni ve himayesiyle Osmanlı ülkesine kabul edilmiş, İstanbul, Selanik, Safed ve bazı Rumeli şehirlerine yerleştirilmiştir (İnalçık, 2009: 181).

Diğer yandan Osmanlı-Yahudi bir aradalığının daha eski tarihlere dayandığı görülmektedir. 1300'lerde Orhan Bey tarafından Osmanlı'nın başkenti Bursa'da kurulan Yahudi Mahallesi bunun göstergesidir. Söz konusu mahalle düzeni Osmanlı'nın sonraki başkentleri için de bir örnek teşkil etmiştir. Balkanlardan ve Avrupa'dan aldığı göçler ve kentteki Yahudi din aka-

demisi sonraki başkent olan Edirne'nin Yahudiler açısından en çok tercih edilen merkez olmasına yol açmış, Edirne'nin Yahudiler için çekim gücü İstanbul'un başkent oluşuna kadar devam etmiştir (Dağcı, 2021: 4). Ancak Yahudilerin Osmanlı'ya göçü bunlarla sınırlı değildir. Yahudilerin 1870'li yıllarda uğradıkları zulüm nedeniyle yaşadıkları yerden göç etmeleri (Arslan, 2007) sonucu Osmanlı Devleti Yahudilerin refah aradığı ülkeler arasında yer almıştır.

1906/7 Nüfus Sayımının sonuçları Osmanlı Devleti'nde 146.000 Yahudi'nin yaşadığını göstermektedir. Bu sayı 1919'da 93.000'e, 1927 tarihli nüfus sayımına göre ise 82.000'e gerilemiştir (İçduygu vd., 2008). 2003 yılı verilerine göre ise Türkiye'deki Yahudi nüfusu 20.000-25.000 civarında tespit edilmiştir. Yıllar içerisinde Yahudi nüfusun azalmasında Türkiye'nin 1923-1948 yılları arasındaki ulus inşa süreci ve buna bağlı olarak hayata geçirdiği reformlar, 1934 Trakya Olayları ve 1942 Emlak Vergisi gibi faktörler başlıca rol oynamıştır (Toktaş, 2006). Tüm bu yaşananlara rağmen günümüzde hâlâ yaklaşık 20.000 Yahudi nüfusun Türkiye'de yaşadığı tahmin edilmektedir. Türkiye'ye göç etmiş Yahudiler -ki bunlar yoğunluklu olarak İspanya'dan gelen Sefarad Yahudileridir- Türkiye'den İsrail'e göç etmiş olanlar ve Türkiye'deki komşuları, akrabaları, dostları, birbirleriyle ilişkilerini sürdürmeye devam etmektedirler. Bu nedenle göç, sadece insanların bir ülkenin sınırları içerisinde yer değiştirmesi ya da bir ülkeden başka bir ülkeye geçişini ifade eden hareketlilikten çok daha ötesini anlatmaktadır. Göçle beraber insanlar yeni bir kültürle temas etmektedir. Göçmenlerin yerleştikleri yeni bölgeye götürdükleri kültürel sermayeleri ile gittikleri bölgenin dil ve beslenme biçimleri gibi kültürel öğeleri bir etkileşim sürecine girmekte ve bu etkileşim sayesinde dört farklı sonuçla karşılaşmaktadır. Bunlar şöyledir:

Baskın olmayan grupların bakış açısından, bireylerin kültürel kimliklerini koruma ve diğer kültürlerle günlük bağlantı arama niyetinde olmadıkları durumlarda 'asimilasyon' stratejisi olarak tanımlanmaktadır. Tersine, bireyler kendi orijinal kültürlerine bağlı kalmaya önem verdiğinde ve aynı zamanda yabancılarla ilişki kurmaktan kaçınmaya çalıştığında, 'bölünme' alternatifi açıklanır. Kişinin hem kendi yerel kültürünü sürdürmeye hem de diğer gruplarla günlük karşılaşmalara ilgisi olduğunda, 'bütünleşme' seçeneği; burada bir dereceye kadar kültürel bütünlük korunurken aynı zamanda daha büyük sosyal ağın ayrılmaz bir üyesi olmaya çabalanır. Son olarak, kültürel korumaya yönelik çok az olasılık veya ilgi varsa (genellikle zorunlu kültürel kayıp nedeniyle) ve başkalarıyla

etkileşimde bulunmaya ilgi az olduğunda (tipik olarak dışlama veya ayrımcılık nedeniyle), o zaman “marjinalleşme” olarak tanımlanır (Berry’den akt. Ullah, 2022: 189).

Diaspora topluluklarının en önemli özellikleri anavatanlarına duydukları duygusal ve kültürel bağlılıktır. Anavatana ait olan anılar kuşaktan kuşağa aktararak kültürel kimliğin sürdürülmesine katkıda bulunur. Diasporada yaşayan toplulukların ortak kimliklerini muhafaza ederek kültürel sürekliliklerini sağlamalarının (Castillo-Villar & Merlo-Simoni, 2022) en önemli yolları arasında anavatana ait yemeklerin yapılması ve yenilmesi ile anavatana ait dilin kullanımı bulunmaktadır. Çünkü yemek, yalnızca insanoğlunun fizyolojik bir ihtiyacını karşılamamanın ötesinde derin sembolik anlamlar taşıyan, inançlar ve toplumsal temsillerle ilişkili bir unsurdur.

Yemek kültürüyle ilgili literatür incelendiğinde, konunun iletişim, sosyoloji, psikoloji, gastronomi, tarih ve antropoloji gibi çok sayıda bilim dalının inceleme alanına girdiği görülmektedir. Bu nedenle disiplinlerarası bir konu olan yemek kültürü, çalışmamızda, kültürlerarası iletişim çerçevesinde, diasporada yaşayan Yahudilerin yemek kültürü üzerindeki Türk mutfak kültürünün etkilerini ortaya koymayı amaçlamakta; bunun için de Yahudi yemek adlarının kökenlerini ve dilin içindeki kullanım alanlarını incelemektedir.

Çalışmamızda Edirne’de yaşayan veya Edirne kökenli Yahudi cemaatine mensup olan kişilerden derlenen bilgiler ışığında hazırlanmış olan *Edirne Yahudi Yemekleri* (EYY) kitabı temel alınarak burada geçen yemek adlarının kökenlerine inilmiş ve dilin içindeki kullanım alanları ortaya konulmaya çalışılmış, elde edilen bulgular kültürlerarası iletişim bağlamında tartışılmıştır. Aydemir Ay ve Dr. Seçim Yılmaz tarafından yazılan *Edirne Yahudi Yemekleri* adlı kitap, hamur işleri, sebze yemekleri, balık yemekleri, etli yemekler ve tatlılar olmak üzere beş bölümden oluşan yemek tarifleri kitabıdır. Söz konusu eserde, sözlü tarihe dayalı alan araştırması yapılarak Edirne Yahudilerinin yemeklerinin malzeme ve yapılaş bilgilerine yer verilmiştir. *Edirne Yahudi Yemekleri* kitabında yapıldığı için tekrar alan araştırması yapılmasına gerek duyulmamış, kitapta derlenmiş Yahudi yemekleri adları çalışmamızın örneklemini olarak ele alınmıştır. Bu nedenle, araştırmamız kapsamında yalnızca Edirne’de yaşayan Yahudilerin yemek kültürüne ait verilerin yer aldığı *Edirne Yahudi Yemekleri* adlı kitaptaki yemek isimlerinin incelenmiş olması bu çalışmanın sınırlılığını ortaya koymaktadır.

Yapılan inceleme sonucunda, Edirne’de yaşayan Yahudilere ait yemek adlarının kimilerinin doğrudan Türkçe kökenli olduğu, kimilerinin ise farklı diller kaynaklı olup Türkçeden Judeo-Espanyol diline geçtiği görülmektedir. Çalışma kapsamında öncelikle kültürlerarası iletişim ve diaspora kavramları üzerinde durulacak, ardından Yahudilikte beslenme kurallarına ve daha sonra da dil kültür etkileşimine değinilecektir. Ardından araştırma kısmında Yahudi yemek isimlerinin kökenleri ve kullanım alanları incelenecek ve analizlerden elde edilen bulgular verilecektir.

Kültürlerarası İletişim ve Diaspora

İlk kez Rum, Yahudi ve Ermeni topluluklarının dağılmasını anlatmak için kullanılan “diaspora” sözcüğü Yunanca bir kavramdır ve “kökenden saçılma” anlamına gelmektedir. Sürgüne gönderilme, toplu travma ve sürekli anavatana dönme isteği diasporik toplulukların ortak özellikleri olarak görülmektedir (Bardhan, 2011: 42). Diasporik topluluklar anavatanları hakkında kolektif bir hafızaya ve uzun yıllar boyunca sürdürülen güçlü bir etnik grup bilincine sahiptirler. Bu bilinç, farklılık duygusuna, ortak tarihe, ortak kültürel ve dinsel mirasın aktarımına ve ortak kader inancına dayanmakta; yerleşimin olduğu diğer ülkelerdeki eş-etnik üyelerle empati ve ortak sorumluluk duygusuna koşut olarak devam ettirilmektedir (Cohen, 2008: 17).

Diaspora sosyal biçim, bilinç tipi ve kültürel üretim tarzı olarak üçe ayrılmaktadır. “Sosyal form olarak diaspora”, fiziksel olarak birbirlerinden uzakta olan ancak ilişkilerini sürdüren sosyal grupların varlığı anlamına gelmektedir. Bu dağınık gruplar, ortak bir tarih ve yer hafızası ve anavatanlarıyla var olan ilişkileri sebebiyle kolektif kimliğe sahip bir yaşam sürmektedirler. Bir “bilinç türü olarak diaspora” bir çatışmayı ifade etmektedir. Çatışmanın nedeni diasporik grupların yeni yaşam alanlarında deneyimledikleri marjinalleşme eğilimleri ile kendilerini belirli kültürel değerlerle olumlu bir şekilde özdeşleştirmelerinin aynı andalığı ile ortaya çıkmaktadır. Burada söz konusu kimliklerin yerel ötesi kolektif kimlikleri oluşturabilmek için parçalanmalarına ya da yeniden tanımlanmalarına tanık olunmaktadır. Son olarak “kültürel üretim olarak diaspora”, melez ve akıcı kültürel değerlerin ortaya çıkması ile söz konusu olur (Witteborn, 2008). Diasporik toplulukların ulus devletle özdeşleşmeleri, özdeşleşmenin ana kategorisidir. Bu özdeşleşme bireylerin eş zamanlı olarak hem anavatanda hem de diasporada olma gerilimi içerisinde gerçekleşir. Ulusal anlatılara bağlı olan diasporik topluluklar yeni yerleşim yerlerinde yaşayabilmek için ulusal zaman/mekân dışında özdeşleşmeler sürdürürler (Bardhan, 2011: 43). Bu özdeşleşmeler,

farklı ulusal kültürlerden bireylerin arasındaki iletişim olarak tanımlanan kültürlerarası iletişim temelinde gerçekleşmektedir.

Kültürlerarası iletişim, oldukça geniş bir çalışma alanıdır ve bu konuda çalışan akademisyenlerin çoğunlukla kimlik ve uyum konularına değinen araştırmalar yaptıkları görülmektedir. Bu çerçevede kültürel kimlik, bireylerin bir kültüre duygusal bağlılıklarının ve bu bağlılığın söylesel ifadesini ortaya koymakta; yaşanan kültürleşmenin ve söz konusu neslin boyutundan, kültürel ihtiyaç ve değerlerden ve çeşitli kültürel toplulukların çevrelerinden etkilenmektedir (Croucher vd., 2015: 71-73).

İlk çalışmalar, kültürleşme kavramını “göçmen grupların ev sahibi grubun kültürünü ve dilini benimsemelerinin beklendiği, tek yönlü asimilasyonun doğrusal bir süreci” (Larrañaga vd., 2016: 131) olarak görmekteydiler. Ancak ileriki zamanlarda farklı kültürel grupların teması sonucu ortaya çıkan kültürel değişimi ifade etmek için kullanılan kültürleşme kavramının söz konusu gruplar arasındaki etkileşim ve değişimin yönüne diğer bir ifadeyle tek ya da çift yönlü oluşuna bakılarak farklı şekillerde ele alındığı görülmektedir. Buna göre tek yönlü yaklaşım kültürleşmeyi bir süreklilik olarak ifade etmektedir. Burada bireylerin ya baskın kültürle ya da kendi kökenleriyle özdeşleştikleri bir süreklilik söz konusudur. Kültürleşmeden kültürlenmeye doğru bir akışın olduğu bu modelde, iki kültürlülüğü yansıtan bir ortak noktanın varlığından söz etmek mümkündür. Diğer yandan kültürleşme ve kültürlenmenin ayrı birer süreklilik olarak ele alındığı çift yönlü yaklaşıma göre ise kültürleşme bir kimlik ya da baskın kültürle bütünleşme düzeyi olarak görülmekte; kültürlenme ise azınlık kültürüyle özdeşleşme ve/veya bütünleşme düzeyi olarak görülmektedir (Reynolds, 2012). Günümüzde en çok benimsenen kültürleşme tanımı Redfield ve arkadaşlarına aittir. Onlar (1936: 149) kültürleşmenin, “farklı kültürlerle sahip insan gruplarının, gruplardan birinin veya her ikisinin orijinal kültür kalıplarındaki müteakip değişikliklerle sürekli ilk elden temasa geçmesiyle sonuçlanan fenomenleri” kapsadığını belirtmektedirler.

Kültürleşme, farklı kültürden bireylerin birbirleriyle sürekli temas etmeleri sonucunda yaşam biçimleri, tutumları, kimlikleri gibi kültürel unsurlarında ortaya çıkan değişimi ve bireylerin bu değişime sağladıkları uyumu ifade etmektedir. Kültürleşme tercihleri hem çoğunluk hem de azınlık gruplarında farklı şekillerde gerçekleşebilmektedir. Nitekim birey, iş bağlamında asimilasyonu tercih edebileceği gibi sosyal ilişkiler bağlamında bütünleşme ve din bağlamında ise ayrılmayı tercih edebilmektedir (Rojas vd., 2014). Tercih biçimleri farklı olabilmekle birlikte göçmenler, ev sahibi topluma uyum sağ-

larken bir kültürleşme sürecinden geçmektedirler. Göçmenlerin göç ettikleri ülkedeki ikamet süreleri ve o ülkenin diline ait özellikler (akıcılık gibi) kültürleşmeye katkıda bulunan iki ana faktör olarak ortaya çıkmaktadır (Dharod vd., 2011).

Arends-Toth ve Van de Vijver (2009), kültürleşmeyi göçün psikolojik sonucu olarak değerlendirmekte ve kültürleşme sonucu ortaya çıkacak kültürel değerlerdeki temel değişikliklerin iki güçten etkilenmesinin olası olduğunun altını çizmektedirler. Bunların ilki, ev sahibi toplumun göçmen topluluğa değişime uğraması için baskı kurması yoluyla gerçekleşmektedir. Eğer baskının şiddeti yüksekse ve göçmen grubun söz konusu kültürel değerleri benimsemesi kendi kimliğine zarar vermeyecekse, göçmen grubun kültürel değerini değiştirme olasılığı daha yüksektir. Tam tersi bir durum söz konusu olduğunda, daha açık bir ifadeyle, ev sahibi toplum tarafından benimsenmesi istenen kültürel değer değişimi göçmen grubun kimliğinin bir parçası ise ya da değişim yönündeki baskının şiddeti düşükse, göçmen grubun kültürel değerini düşürme olasılığı da düşüktür. Araştırmacılar ikinci olarak, aile ve evlilik değerlerinin kimliğin merkezi göstergelerinden olduğunu vurgulayarak, değerlerin yalnızca kültürel kontrol altında olmadığını, bilhassa eğitim, yaş, cinsiyet gibi özelliklerin de değerler üzerinde etkiye sahip olduğunu vurgulamaktadırlar. Konu ile ilgili mevcut literatür, yüksek eğitimli, kadın ve genç insanların, erkek ve yaşlı bireylere nazaran geleneksel kültürel değerlerine daha az sahip olduklarını göstermektedir. Buna bağlı olarak diasporada uyum ya da tepki sürecinin demografik ve psikografik özelliklerle ilişkili olduğunu söylemek mümkündür.

Kültürlerarası iletişimde uyum konusunda en çok atıfta bulunulan modellerden biri de Kim'in uyum modelidir. Kim uyumu, "bireylerin yeni, alışılmadık veya değiştirilmiş kültürel ortamlara yerleştikten sonra nispeten istikrarlı bir ortam oluşturduğu (veya yeniden kurduğu) ve sürdürdüğü dinamik bir süreç" olarak tanımlamaktadır (McKay-Semmler & Kim, 2014: 136). Kim, ilerleyen zamanlarda kültürleşme görüşünü "kültürlerarası kimlik" kurulmasını içerecek şekilde genişletmiştir. Kültürlerarası kimlik, bireyin orijinal kültürünün ötesine geçme ve yeni bir kültürü benimseme, bu süreçte her iki kültüre ilişkin ek içgörüler kazanma becerisini gösterir. Bu görüş, Kim'in kültürleşme anlayışının geleneksel asimilasyon kavramının ötesine geçtiğini göstermektedir (Lee, 2018: 317-318).

Toplumlar geçmişten günümüze dek yerel mutfaklarının değişimine direnç göstermektedirler. Çünkü yemek toplumsal bütünleşmenin ya da ay-

rışmanın bir aracı olduğu gibi mensubu olunan dinin özelliklerini ortaya koyan, o dine özgü kurallardan oluşan bir kültürel unsurdur.

Yahudilikte Yemek

Toplumun sosyo-kültürel yapısının belirleyici unsurlarından olan din, beslenme kültürü içinde özel bir yere sahiptir. Din; temel yeme içme kültürünü kutsal metinler, dini önderlerin davranışları, dini tarih ve mitler, mevcut beslenme uygulamalarının dini uyarlamaları olarak şekillendirmekte (Beşirli, 2017), koyduğu yasaklarla gruplararası sosyal farklılıkları ortaya koymaktadır.

Hem dini hem de etnik Yahudilikte yemek, sembolik anlamlarla yüklü bir değer olarak görülmektedir. Yahudi yemekleri ve Yahudilik inancı birbiriyle iç içe geçmiş güçlü bir bağa sahiptir. Milattan sonra ilk iki yüzyıl boyunca hahamların yemek hazırlarken ve tüketirken birçok kurala uymaya ve yemeğe kutsamalarla eşlik etmeye başlamalarıyla bu ilişkinin temeli atılmıştır. Bu nedenle günümüzde varlığını sürdüren Yahudi mutfağının merkezinde hahamların sınırlarını çizdiği teolojik bir düşüncenin mevcut olduğunu söylemek mümkündür. Bu nedenle Yahudi yemekleri yeni nesil Yahudilere kimliklerini sürdürme ve onları geçmişleriyle bir araya getirme imkânı sunmakla birlikte Yahudilikteki beslenme kuralları, festivaller ve geleneksel yemekler aracılığıyla da Yahudilik inancına şekil vermektedir (Harris-Shapiro, 2006; Piltz, 2017). Yahudilikte, eti yenen ve yenmeyen hayvanlar, pişirme ve yeme usulüyle ilgili ayrıntılı kurallar vardır. Bu kurallara “kaşrut” adı verilir. “Koşer” olan bir hayvan silahla vurularak ya da başka bir yolla öldürülerek yenilemez. Koşer kurallarına uygun şekilde kesilmesi gereklidir. Ancak “şohet” adı verilen basit bir kasap olmaktan ziyade dini açıdan uzman olan kişiler tarafından hayvanlar kesilebilir. Şohetler, Yahudilik kurallarına hâkim, “şehita” kurallarını iyi bilen, hayvan fizyolojisinden iyi anlayan, yetkili bir Bet-Din’in onayını almış kişilerdir. Şohetler, kesimden önce hayvanın “kaşeruta” uygunluğunu kontrol ettikten ve hayvanı buna uygun bulduktan sonra işleme başlamaktadır (Beşirli, 2017).

İsrail milliyetçiliğinin ve bir Yahudi devleti olarak İsrail’in inşasında da “kaşrut” önemli bir işlev görmüştür. İsrail’in kuruluşundan önce Filistin’e gelen Yahudiler, yerleştikleri topraklar ile geçmişlerine ait kültürel değerleri arasındaki bağı güçlendirmeye çalışmışlardır. Buradaki amaç, bir ulus inşasında üzerinde bulunulan toprakla kendilerine ait kültürü özdeşleştirmektir. Bu nedenle Yahudiler, Filistinlilere ait “koşer” yasalarına kolayca uyarlanabilen “falafel” ve “humus” gibi yemeklerin bazılarını sahiplenmişlerdir (Am-

ram, 2022). Buna bağlı olarak, diasporada yaşayan bireylerin yiyecek tercihleri ve/veya yeme alışkanlıklarındaki değişikliklerin, sembolik olmalarının yanı sıra farklı sosyal, kültürel ve ekonomik ortamlara uyum ve tepki süreçlerinin derinden bir işlevsel unsuru (Walker, 2012) olduğunu söylemek de mümkündür. Bir toplumda o dili konuşanların yiyecek içecek adları, mutfağıyla ilgili sözcükler, o toplumun beslenme düzenini ve yabancı dillerden alınan adlar aracılığıyla da bu düzendeki yabancı etkilerini gösterir (Aksan, 2009: 66).

Dil Kültür Etkileşimi

Bir kültürü oluşturan öğelerin en başta geleni olan dil, bir ulustaki kültür hareketlerinin ve o ulusun başka toplumlarla olan kültür ilişkilerinin büyük ölçüde etkisindedir. Diller arasındaki ilişkilerde en çok alınan öğeler, sözcüklerdir. Birlikte yaşama, ticaret, siyasal, dini ilişkiler gibi çeşitli nedenlere bağlı olan bu etkileşim sözcük alışverişini doğurur (Aksan, 2009: 137; Erbay, 2012; Xhanari, 2015). Bir toplumun üyeleri tarafından kullanılan sözcükler, o toplum hakkında diğerlerine detaylı bilgi sunmaktadır.

Bir ulusun yaşayış biçimi, inançları, gelenekleri, dünya görüşü, çeşitli nitelikleri ve hatta tarih boyunca bu toplumda meydana gelen çeşitli olaylar üzerinde hiçbir bilgimiz olmasa, yalnızca dilbilim incelemeleriyle, bu dilin söz varlığının, söz hazinesinin derinliğine inerek bütün bu konularda çok değerli bilgiler ve güvenilir ipuçları edinebiliriz (Aksan, 2009: 65).

Diller arasında alışveriş ve etkilenmeler, farklı toplumların bir arada yaşamaları sonucunda dillerin çehresini değiştirecek ölçüde olur. Bir arada yaşayan toplumların dillerinde sözcükler ve gramer kuralları alışverişi olduğu gibi ses dizgelerinin ve anlatım yollarının benzerliği de görülebilir (Aksan, 2009: 139). Yemek, bireysel ve toplumsal birçok yönü olan kültürel bir olgudur. İnsan, fizyolojik bir ihtiyaç sebebiyle yemekle doğrudan ilgili olmakla birlikte yaşadığı topluma göre şekillenen bir yemek kültürüne sahiptir. Yemek paylaşımımız toplumsal simgeler temelinde sosyalleşme sürecindeki kazanımımızdır. Bu kazanım toplumların kültürel kimliğinin önemli bir göstergesidir (Beşirli, 2010).

Edirne’de uzun yıllar birlikte yaşayan Sefarad Yahudileri ve Türkler birlikte yaşama kültürü içerisinde birbirine pek çok tat ve yemeği ödünç vermişlerdir. Bu çalışma farklı beslenme kurallarına sahip iki farklı din ve etnik kökene sahip grubun bir arada yaşamaları sonucu etkileşime girmeleri ile göçmen toplumun ev sahibi toplumdan etkilendiğini ve bu etkileri önemli

kültürel göstergelerden biri olan yemek isimleriyle ortaya koyduğunu savunmaktadır.

Judeo-Espanyol Dili ve Türkçe ile Etkileşimi

Judeo-Espanyol, Yahudice veya Ladino olarak adlandırılan bu dil, İspanyolcanın Katalan lehçelerindedir. İspanya'dan dünyanın çeşitli bölgelerine yayılan Sefaradlar, Katalan İspanyolcasını konuşmaktaydılar. Dünyanın farklı ülkelerine yerleşen Sefaradlar o ülkenin ulusuna karışıp dillerini terk ettiler. Ancak Osmanlı'ya 1492 göçüyle birlikte gelen 90 bin civarındaki Yahudi burada daha önceki dönemlerden itibaren yaşayan Bizans Yahudileriyle karşılaştılar. Onlar Rumca konuşuyorlardı. Örneğin “piron” (çatal) sözcüğü bu Bizans Yahudilerine özgü bir sözcük olup sadece onlar tarafından kullanılırdı. Dünyanın değişik bölgelerine dağılan Sefaradlar bu sözcüğü kullanmamaktadırlar. Piron sözcüğü sadece Türkiye'den göç edenler tarafından bilinen bir sözcük olma özelliğine sahiptir. O tarihlerde bu sözcüğe karşılık “tenedor” kullanılmaktaydı. Bunun gibi ayırt edici sözcüklerden mutfak ve yemek kültürüne ait olanlar: “avramila” (erik), “armi” (bir tür yemek), “pita” (pide). 1492'de Osmanlı'ya gelen Yahudiler; çoğunlukla Selanik, Edirne, İstanbul, Kırklareli, Çorlu, Gelibolu gibi şehirlere yerleştiler. Ancak Osmanlıca'yı konuşamadılar. Burada yerleşik olan Bizans Yahudilerinin dilleri Rumca'yı ikinci dil olarak öğrendiler. Bu sebeple kendi ana dillerini uzun yüzyıllar boyu kullanmaya devam ettiler. Böylece Sefaradlar yüzyıllar boyu Katalan İspanyolcasını kullandılar. Ancak zamanla bu dili konuşan genç sayısının azlığı Ladino'yu ölmekte olan diller sınıfına sokmaktadır (Bardavit, 2007: 120).

Osmanlı devlet sistemi içinde millet olarak kabul edilen Yahudiler uzun yıllar kendi dillerini, dinlerini, kültürlerini yaşayabilme ve yaşatabilme imkânına sahip oldular. Bu sayede uzun yıllar boyunca Gayrimüslim toplulukların birbirleriyle ve Müslümanlarla karışmadan bir arada ama içlerine kapanık şekilde yaşayabilmeleri durumu ortaya çıkmıştı. Bu sebeple Ladino'yu besleyen yegâne kaynak dini dilleri İbranice olmuştur. Tanzimat Dönemiyle birlikte okullaşmanın artması özellikle misyoner okullarının etkisi ile Yahudi cemaati için tehdit unsuru olmuştu. Buna karşılık Fransız okullarına gönderilen Yahudiler Türkçeden önce Fransızca'yı öğrenmeye başladılar (Eriş, 2011).

Cumhuriyet dönemiyle birlikte Türkçenin Ladino dili üzerindeki etkisi günden güne artmaya başladı. Yeni Cumhuriyet'in ilk anayasasının 2. maddesi uyarınca Türkçe artık “devletin dili” olarak kabul edilmişti. Bu da doğ-

rudan “millet” olmaktan çıkıp “vatandaş” olunduğunun göstergesiydi (Doğan, 2002’den akt. Eriş, 2011: 554). Bundan sonra Yahudiler artık Türkçe konuşacaklar ve Türk toplumsal hayatının bir parçası olacaklardı. Judeo Espanyol eserler İberya’da ve Osmanlı topraklarında Raşi harfleriyle yazılmıştır. Türkiye’de yaşayan Sefaradlar Harf Devrimi’yle birlikte Judeo Espanyolcanın fonetik sistemine uyarlanan yeni Latin harflerine geçmişlerdir (Koen-Sarano, 1999: 17-18).

Avram Galanti, 2300 civarında Türkçeden Judeo-Espanyolcaya geçmiş sözcüğün bulunduğunu ifade etmiştir (Avram Galanti, 1948’den akt. Eriş, 2011: 558). Ladino; modernleşen Türkçenin geride bıraktığı sözcükleri de yaşatmaya devam etmektedir. Türk toplum hayatındaki ortak kavramların adlarını Yahudilerin kullanmaları, Türklere has olan hayvancılık, tarım gibi alanların haricinde Rumlara has olan denizcilik ve balıkçılığa dair kavram adlarının da Türkçe üzerinden Judeo Espanyolcaya geçtiği görülmüştür. Eriş, Ladino’nun genel anlamda bir Osmanlı dili olduğunu; bunun Osmanlı millet sisteminin bir sonucu olduğunu belirtmektedir (Eriş, 2011: 559). Örneğin Türkçeden Ladino’ya geçen bazı kök ve ekler vardır. Türkçe mastar eki -mak Ladino’da -ear olarak etkileşime girmiştir. Örneğin; “boyadear” (boya-“mak”), “enbenear” (bin-“mek”), “karishtiriar” (karıştır-“mak”). (Koen-Sarano, 1999: 12). Türkçe çokluk eki +lar; Ladino’da +s olarak karşılık bulmuştur. Örneğin, “damlas” (drops) (Koen-Sarano, 1999: 96; Perahya, 2012: 19-20).

Araştırma Yöntemi

Bu çalışmada, Aydemir Ay ve Dr. Yılmaz Seçim tarafından hazırlanan *Edirne Yahudi Yemekleri* adlı kitapta yer alan Edirne Yahudilerinin yemek adları incelenmiştir. Eserdeki bilgilerden yola çıkılarak Edirne Yahudilerinin sosyo-kültürel hayatındaki mutfak ve yemek kültürüne ait Türkçe yemek adları dikkat çekicidir. Bu sebeple eserdeki yemek adlarının kültür dilbilimsel boyuttan incelenmesi önemli bir noktaya ışık tutacaktır. Bu kitapta yapılan sözlü tarih çalışmasına dâhil edilen kişilerle yapılan görüşmelerden elde edilen ve esere alınan veriler araştırmanın korpusunu oluşturmaktadır. Bu eserde Türkçe yemek adları tespit edilmiş, bu Türkçe yemek adları tematik sistemde dizilme yoluna gidilmiş ve sözcüklerin sinonimleri bir araya getirilerek incelenmiştir. Araştırmada Edirne Yahudilerinin günlük hayata dair mutfak ve yemek kültürü ile ilgili söz varlığına geçen Türkçe yemek adları, yapı ve anlam açısından değerlendirilmeye çalışılmıştır. Bu sözcükler, Türkçenin söz varlığını tespite yarayan etimolojik sözlükler ışığında incelenmiştir. Araştırma sürecinde konuyla ilgili literatür taranmış ve Edirne Yahudileri-

nin mutfak kültüründe Türk etkileri değerlendirilmiştir. Bunun için de ilgili dil malzemesi artzamanlı ve eşzamanlı süreçte karşılaştırmalı dilbilimi metodu kullanılarak ele alınmıştır.

Bulgular

Bu çalışmada; Türk toplum hayatının Judeo Espanyol dili üzerindeki etkisini, Edirne Yahudilerinin mutfak ve yemek söz varlığı içindeki kullanımları sınırlılığında ele alınmaktadır. Osmanlı'dan devralınan ortak kültür mirası, ortak coğrafya, müşterek tarih ve birlikte yaşama kültürü Edirne Sefarad mutfağına etki etmiştir. Bu etki günümüzde de muhafazakâr mutfak kültürü içinde yaşamaya devam etmektedir. Mutfak ve yemek kültürü özellikle toplumsal kültür mirasının yaşatıcısı olan kadınların temelinde şekillenen ve sürdürülen bir yapıya sahiptir. Bu etki ile annenin vatan kabul edilmesi ve annenin evladına bıraktığı en önemli miraslardan biri olan mutfak kültürünün sadece yemek tarifleriyle değil, yemek adları ile de toplumsal belleğin bir göstergesi olduğu göz önünde bulundurulmalıdır. Edirne Sefarad Yahudilerinin mutfak sözlüğüne baktığımızda kullandıkları Türkçe sözcüklerin de Türkçe-Judeo-Espanyol etkileşimine işaret ettiği görülmektedir. Bunlar:

Sebze ve Meyveler:

balkaba (Judeo-Espanyol) = balkabağı (Türkçe) (EYY: 121),
bamyā (Judeo-Espanyol) = bamyā (Türkçe) (EYY: 121),
bizelya (Judeo-Espanyol) = bezelye (Türkçe) (EYY: 121),
endjinara (Judeo-Espanyol) = enginar (Türkçe) (EYY: 121),
espinaka (Judeo-Espanyol) = ıspanak (Türkçe) (EYY: 122),
fasulya (Judeo-Espanyol) = fasulye (Türkçe) (EYY: 122),
karpuz (Judeo-Espanyol) = karpuz (Türkçe) (EYY: 123),
kastanya (Judeo-Espanyol) = kestane (Türkçe) (EYY: 123),
kayisi (Judeo-Espanyol) = kayısı (Türkçe) (EYY: 123),
limon (Judeo-Espanyol) = limon (Türkçe) (EYY: 124),
portakal (Judeo-Espanyol) = portakal (Türkçe) (EYY: 125),
prasa (Judeo-Espanyol) = pırasa (Türkçe) (EYY: 125),
shoftili (Judeo-Espanyol) = şeftali (Türkçe) (EYY: 126),
susam (Judeo-Espanyol) = susam (Türkçe) (EYY: 126),
tereot (Judeo-Espanyol) = dereotu (Türkçe) (EYY: 126),
vishna (Judeo-Espanyol) = vişne (Türkçe) (EYY: 127),

zarzavat (Judeo-Espanyol) = zarzavat (Türkçe) (EYY: 127).

Hamur İşleri:

borekita (Judeo-Espanyol) = küçük börek (Türkçe) (EYY: 121),

borekitas de alhashu (Judeo-Espanyol) = cevizli börek (Türkçe) (EYY: 121).

Mutfak Araç Gereçleri:

findjan (Judeo-Espanyol) = fincan (Türkçe) (EYY: 122),

findjan de kave (Judeo-Espanyol) = kahve fincanı (Türkçe) (EYY: 122),

kavanoz (Judeo-Espanyol) = kavanoz (Türkçe) (EYY: 123),

tifsin (Judeo-Espanyol) = tepsi (Türkçe) (EYY: 126).

Tatlılar:

halva (Judeo-Espanyol) = helva (Türkçe) (EYY: 122),

revani (Judeo-Espanyol) = revani (Türkçe) (EYY: 125).

İçecekler:

kafe (Judeo-Espanyol) = kahve (Türkçe) (EYY: 122),

shurup (Judeo-Espanyol) = şurup (Türkçe) (EYY: 126).

Yemekler:

dolma (Judeo-Espanyol) = dolma (Türkçe) (EYY: 121),

kebab de papel (Judeo-Espanyol) = kağıt kebabı (Türkçe) (EYY: 123),

keftes (Judeo-Espanyol) = köfte (Türkçe) (EYY: 123),

koftes (Judeo-Espanyol) = köfte (Türkçe) (EYY: 123),

teshpişti (Judeo-Espanyol) = tezpışti (Türkçe) (EYY: 126),

trushi (Judeo-Espanyol) = turşu (Türkçe) (EYY: 127),

turlu (Judeo-Espanyol) = türlü (Türkçe) (EYY: 127),

yaprakitos (Judeo-Espanyol) = yalancı dolma (Türkçe)(EYY: 127),

yoğurt (Judeo-Espanyol) = yoğurt (Türkçe) (EYY: 127).

Yemek Adları

Edirne Yahudi yemek adlarına baktığımızda hamur işlerinde Türkçe “börek” adının ağırlıklı olarak geçtiğini görürüz. Bunun yanında “boyos, fro-jolda, kezadikas, tapada” diğer hamur işi ürünlerdir.

borekita (Judeo-Espanyol) = küçük börek (Türkçe) (EYY: 121), borekitas de alhashu (Judeo-Espanyol) = cevizli börek (Türkçe) (EYY: 121), borekitas de Berendjena (Judeo-Espanyol) = patlıcanlı börek (EYY: 22), borekitas de Patata (Judeo-Espanyol) = patatesli börek (EYY: 23), borek de Ojas de

Pandjar (Judeo-Espanyol) = pancar yapraklı börek (EYY: 26), ıspanak böreği (Türkçe) = ıspanaklı börek (EYY: 28), saraylı böreği (Türkçe) = Kaşarlı kol böreği denilebilir (EYY: 31).

“Börek” sözcüğü, Türkçe kökenli bir sözcüktür. Türkçede bür-ek yapı-sındadır. Börek “a stuffed pancake” Clauson ve Tietze sözcüğün bür- “bü-rümek, sarmak, toplamak“ fiilinden -k somut ad yapan yapım eki alarak türetilmiş olduğunu belirtmiştir (EDPT: 362a; TİETZE I: 381; VEWT: 84). Türki-ye Türkçesinde *börek* “açılmış hamurun veya yufkanın arasına, peynir, kıy-ma, ıspanak vb. konularak çeşitli biçimlerde pişirilen hamur işi.” (TüSl.: 399) olarak geçer. Edirne Yahudilerinin yemek adlarında “borekita” olarak sözcüğün yer alması bu yemek adının komşu kültürleri etkilediğini ve bu kültü-rün içinde kendine yer bulduğunu bize gösterir. Özellikle de “börek” sözcü-ğünün Judeo-Espanyol dilinden giren eklerle “börek” sözcüğünden türetil-miş müştaklarının kullanılması bu hamur işi türünün yaygınlığını ve kültüre adaptasyonunu da gösterir. “Ispanak böreği, saraylı böreği” yapıları doğru-dan Türkçeden alıntı olarak kullanılmıştır. Ayrıca Türkçeden Ladino’ya ge-çen *börek* sözcüğü Ladino çokluk eki olan +s takısını alarak “borekitas” şek-linde kullanılmıştır. borekitas de alhashu (Judeo-Espanyol) = cevizli börek (Türkçe) (EYY: 121), borekitas de Berendjena (Judeo-Espanyol) = patlıcanlı börek (EYY: 22), borekitas de Patata (Judeo-Espanyol) = patatesli börek (EYY: 23), borek de Ojas de Pandjar (Judeo-Espanyol) = pancar yapraklı börek (EYY: 26), örnekleri de Judeo-Espanyolcasındaki “de” edatıyla kurul-muş Türkçe Ladino karışımı bir yapıyı bize gösterir (Koen-Sarano, 1999: 10).

Dolma (Judeo-Espanyol) = dolma (Türkçe) (EYY: 121), dolmas de ka-lavasa kon karne (Judeo-Espanyol) = etli kabak dolması (EYY: 56), dolmas de ispinaka/yaprakitos (Judeo-Espanyol) = ıspanak dolması (EYY: 65, 71); yaprakitos (Judeo-Espanyol) = yalancı dolma (Türkçe)(EYY: 127), dolmas de kol (Judeo-Espanyol) = lahana dolması (EYY: 73), dolmayikas Frenkes (Judeo-Espanyol) = Frenk dolması (EYY: 75).

Dolma “1. Dolma işi, 2. Tavuk, kuzu gibi hayvanların veya biber, doma-tes vb. sebzelerin içine pirinç ve başka şeyler doldurularak pişirilen yemek, 3. Doldurularak yapılan...” (TüSl.: 701). “dolma ’dolmuş, doldurulmuş’” < dol- + fiilden sıfat ve dolayısıyla isim yapan -ma eki”. (TİETZE I: 641). Os-manlı Dönemi tarihi metinlerinde *Tarama Sözlüğü*’nde de “dolmaç”, “dol-muş, doldurulmuş” anlamı verilerek geçmektedir (TS II: 1204). Türk yemek adlarının büyük bir bölümünde -mA eki ile türetilmiş yapılar mevcuttur. “Dolma” sözcüğü, dol- fiiline getirilen -ma eki yapılmış bir addir. Osmanlı Devleti’nin en ihtişamlı dönemine ait (1539 Kasım ayının ikinci yarısında 14

gün süren) sünnet düğünü belgesinde geçen “kabak tolması” ve “bâtlincân tolması” örneklerini görürüz. Edirne’de gerçekleşen bu sünnet düğünü Şehzade Bayezid için düzenlenmiştir (Tezcan, 1998). Edirne’de köklü bir Osmanlı saray mutfağı geleneği olduğunu bu belgeye istinaden söylememiz mümkündür. Türk mutfak kültüründe çok yaygın bir kullanıma sahip olan dolma, çeşitli malzemelerle (kabak, biber, patlıcan, soğan vb.) yapılır. Bu yaygın kullanım sebebiyle komşu kültürleri etkilemiştir. Karaağaç’ın *Türkçe Verintiler Sözlüğü*’ne bakarsak Türkçeden Farsçaya, Urduçaya, Arapçaya, Rusçaya, Ermeniceye, Macarcaya, Romenceye, Bulgarçaya, Sırpçaya, Arnavutçaya, Makedoncaya, Yunancaya, Almançaya geçmiş olduğunu görürüz (TVT, 2008). Osmanlı Döneminden itibaren birlikte yaşama kültürüne sahip olan Yahudiler ve Türkler bu yemek adını kullanmaktadırlar. “Dolma” sözcüğü Edirne Yahudilerince müştakları ile birlikte önemli bir yemek kavram alanını oluşturmuştur: Dolma; “dolmas de kalavasa kon karne, dolmas de ispinaka, dolmas de kol, dolmayikas Frenkes” gibi yeni ad tamlamaları içinde kullanılmıştır. Bu ad tamlamaları Türkçe-Judeo-Espanyolca karışık bir yapıyı bize gösterir. Türkçe dolma sözcüğü ile Judeo-Espanyolca bir edat olan “de” yapısı birlikte kullanılmıştır (Koen-Sarano, 1999: 10): “Dolmas de kalavasa kon karne (Judeo-Espanyol) = etli kabak dolması (EYY: 56), dolmas de ispinaka/yaprakitos (Judeo-Espanyol) = ispanak dolması (EYY: 65, 71); dolmas de kol(Judeo-Espanyol) = lahana dolması (EYY: 73).

Kebap de papel (Judeo-Espanyol) = kağıt kebabı (Türkçe) (EYY: 123).

Kebap “Ar. Kebāb 1. Doğrudan doğruya ateşte veya kap içinde susuz olarak pişirilmiş et. 2.Kızartma, çevirme veya kavurma yoluyla hazırlanan her türlü yiyecek. 3. Kavrulmuş, kızarmış. 4. Yanmış, yanık.” (TüSl.: 1375). Eski Türklerden itibaren Türk toplumu temel besin kaynakları et ve süt ürünlerine dayanan bir beslenme kültürüne sahiptir. Hayvancılık ekseninde gelişen bu beslenme kültürü et ürünlerinin ekmekten çok tüketilmesi ile karşımıza çıkar. Eski Türklerde kebab karşılığında “söglünçü et” kavramı kullanılırken Arap kültürünün etkisiyle “kebab” sözcüğü bu sözcüğün yerini almıştır. Räsänen ve Tietze sözcüğün dilimize Arapça “kabāp”tan geçtiğini belirtir. (VEWT: 244), kebāb/kebab “< Ar. Izagara et.” (TİETZE IV: 197). “Gügercin kebābı, kız kebābı, koyun kebābı, keklik kebābı, kıza kebābı, ördek kebābı, pıldırçın kebābı, sığır kebābı, tavuk kebābı, tāvus kebābı” gibi örneklerin bulunması Osmanlı’nın 16. yüzyıldaki Edirne saray mutfağının yemek geleneklerini gösterir (Tezcan, 1998). Bunun halka da yansımış olması kaçınılmazdır. Çünkü Trakya bölgesindeki avlanma geleneği temelinde şekillenen eski ve köklü bir av hayvanlarından yapılan yemek kültürü hâlâ yaşa-

tilmektedir. Edirne Yahudi mutfak kültüründeki “kebab de papel” yapısı Türkçeden geçen “kebab” sözcüğü ve İspanyolcadan gelen “de” edatı ile birleşip Türk mutfak kültüründe önemli bir yere sahip olan “kağıt kebabı” karşılığında kullanılmaktadır.

Keftes (Judeo-Espanyol) = köfte (Türkçe) (EYY: 123), koftes (Judeo-Espanyol) = köfte (Türkçe) (EYY: 123), köftes de prasa (Judeo-Espanyol)= ekşili köftesi (EYY: 55), agristada de köftes (Judeo-Espanyol)= pırasa köftesi (EYY: 55).

Köfte “Far. küfte. Genellikle çekilmiş etten, bazen de tavuk, balık veya patatesten yapılan, türlü biçimlerde pişirilen yemek.” (TÜAİSL.:1494). Köfte “et yemeği < Far. köfta” (TİETZE IV: 389). Köfte “kıyılmış etten türlü biçimlerde pişirilen yemek” şeklinde açıklayan Eren, bunun dilimize Farsçadan geldiğini ve diğer dillere özellikle de Balkan dillerine Türkçeden geçtiğini belirtmiştir (EREN: 255). Räsänen de Eren ile aynı görüşte olup Farsçadan < köf-tan şeklinden geçtiğini belirtir (VEWT: 286). Türk mutfak kültüründe köftenin çeşitli tipleri mevcuttur. Fars kültürünün etkisiyle mutfağımıza girmiş olan köfte hemen hemen her bölgenin kendine has pişirme ve hazırlama farklılıklarıyla zenginleşmiştir. Bugün Türkiye’nin çeşitli il ve ilçelerinin kendilerine has köfteleri meşhurdur. Bu köfte kültürünün yüzlerce yıllık geçmişi vardır. Temel besin maddesi olan etin kıyılmış halinden elde edilen ürün çeşitli büyüklükte, farklı baharatlarla, değişik pişirme teknikleriyle özel şekillerde sunumları yapılan ürünlere dönüşmüşlerdir. Edirne de kıvırcık kuzu ve dana etinden yapılan köftesiyle meşhurdur. Edirne Türk mutfak Kültüründe Saray Mutfağı geleneğiyle lezzetli köftesini bir marka değer olarak yaşatmaya devam etmektedir. Türkçe-Judeo-Espanyolca karışık bir kullanım olarak “köftes de prasa” (Judeo-Espanyol)= ekşili köftesi (EYY: 55), “agristada de köftes” (Judeo-Espanyol)= pırasa köftesi (EYY: 55) köfte sözcüğü ile Judeo-Espanyolca bir edat olan “de” yapısı birlikte kullanılmıştır (Koen-Sarano, 1999: 10). Türkçeden Ladino’ya geçen “köfte” sözcüğü Ladino çokluk eki olan +s takısını alarak “köftes” şeklinde kullanılmıştır. Edirne Yahudi mutfağında köfte kültürü mevcut olup “köftes, keftes” gibi seslik değerlerle kullanılmaktadır.

Turlu (Judeo-Espanyol) = türlü (Türkçe) (EYY: 127).

Türlü “1. Çok çeşitli özellikleri olan, çeşit çeşit, muhtelif. 2. Çeşitli sebzelerle pişirilen yemek.”(TüSl.: 2402). Türkler yaşadıkları coğrafyanın elverdiği ölçüde çeşitli sebzelerle farklı türlerde yemekler yapmayı bilmişlerdir. Bu deneme yanılma yöntemiyle mevcut durumdaki eldeki tüm sebzeleri

birlikte pişirme tekniğini kullandıkları yemek çeşidine türlü adını vermişlerdir. Bu bir yemek pişirme tekniği olarak duruma göre değişiklik gösteren içeriğe sahiptir. Genellikle Akdeniz mutfağının özelliklerinin ön plana çıktığı patlıcan, biber, kabak gibi çeşitli sebzeler ağırlıklı olmak üzere kullanılır. Edirne mutfağındaki bu yemek türü de ekonomik ve işlevsel olmanın yanı sıra lezzetli bir sebze yemeği olarak yaygın olarak sınıfsal farklılık gözetilmeksizin evlerde pişirilen bir yemektir. Edirne Yahudi Mutfak kültürüne Türkçe bir yemek adı olarak geçmesi de kullanımdaki yaygınlığından kaynaklanmaktadır.

Trushi (Judeo-Espanyol) = turşu (Türkçe) (EYY: 127).

Türklerin bir yaşam tarzı olarak, bol ve bereketli yaz aylarından kış ve kurak kış aylarına geçiş sürecinde ihtiyaçları olacak yiyecek malzemelerini bolluk döneminde özellikle tuz ve sirke kullanarak saklama metotları hayata bir uyum sağlama yöntemiymişti. Bu açıdan bakıldığında sözcük olarak her ne kadar Farsçadan alıntı olsa da kullanım yönü bakımından Türklerin yaşadıkları coğrafya ve iklim koşullarına uyum sağlama süreçlerine çok uygun bir saklama yöntemi ve ürünü olarak *turşu* kullanılmıştır. Tarihi Türk dili sahasında ilk defa Memlûk-Kıpçak sahasında TZ'de geçen *turçı* “turşu” (TZ: 265), Çağdaş Türk dili sahasından yaygın bir biçimde kullanılan, yemeklere eşlik eden bir yiyecek malzemesinin adıdır (Dilaver Yıldırım, 2020: 66).

Edirne Yahudi mutfak kültürüne geçen turşu adı, Farsça kökenli olmakla birlikte Türk mutfak kültüründe önemli bir yere sahiptir. Bu açıdan uzun yıllar birlikte yaşama kültürüne sahip olan toplumların bu yaşam tarzına ait unsurunu alıp kullanmaları kaçınılmaz olmuştur. Yemeklerin yanına eşlik eden bol çeşidi olan turşu, Edirne Yahudi Mutfak kültürü söz varlığına Türkçeden geçmiş olmalıdır.

Tatlı Adları

Borekitas de alhashu (Judeo-Espanyol) = cevizli börek (Türkçe) (EYY: 121).

Hamurlu tatlılara örnektir. Ayrıntılı bilgi için bk. börek. Adını börek kökeninden almış olsa da tuzlu değil tatlı bir tür olarak karşımıza çıkar. Bu kullanım akıllara Memlûk-Kıpçak Türkçesindeki Türk mutfak kültüründen Arap mutfak kültürüne geçen ve bugün hâlen kullanılmaya devam eden *Kitābu'l-İdrāk li Lisāni'l-Etrāk* (1312) çeker börek “şekerli börek” (Kİ: 27), *Kitābu Bulğatu'l Muştāk fī*

Luğati't-Türk ve'l Kıpçak (15. yy.) çeker börek “ciasto slodkie, ciastka” (BM: 16) örnekleri hatırlara getirmektedir (Dilaver Yıldırım, 2020: 208).

17. yüzyılın ikinci yarısında yazıldığı düşünülen Osmanlı sahasındaki tıp ve hekimlik eseri olan *Lisânü'l-Etibbâ* adlı eserde geçen “şeker börek”in tarifi “İçi akide şekeri, badem ve Antep fıstığı ile doldurulmuş bir çeşit çörek.” şeklinde yapılmıştır (Kaya, 2018: 486). “Bu kullanım şekli ülkemizde yaygın olarak karşımıza çıkar. Çeşitli hamur işi şerbetli tatlılar (kalburabastı, kurabiye vb.) bu türde olup bazıları da yine hamurun açılıp katlanması yoluyla oluşturulmuş içi dolgulu börek çeşitleridir” (Dilaver Yıldırım 2020: 208). Edirne Yahudi Mutfağındaki “borekitas de alhashu” da içi ceviz veya bademle doldurulmuş bir hamurlu şerbetli tatlı örneği olup Türk mutfak kültüründen bir örnek olma özelliği taşımaktadır.

Halva (Judeo-Espanyol) = helva (Türkçe) (EYY: 122), irmik helvası (Türkçe) = (EYY: 103).

Helva “Ar. ḥalvā. Şeker, yağ, un veya irmikle yapılan tatlı.” (TüSl.: 1081). Halva/helva “çeşitli şekilleri olan tatlı < Ar. ḥalwā” (TİETZE III: 372). “Helva” sözcüğü Arapçada şirin ve güzel anlamlarına gelen “hulv” kelimesinden türemiş olarak Türk kültürüne Arap toplumundan geçmiştir. Araplar genel olarak tatlılar için “halaviyyat” sözcüğünü kullanırlarken Türk kültüründeki helvanın karşılığı olarak hem “helva” hem de “basbusa” sözcüklerini kullanırlar. Helva, dünyada ilk olarak Ortadoğu ve Balkan ülkelerinde yapılmıştır. Türk, Arap ve Yahudi toplumlarının yaşadıkları her yerde helva görmek mümkündür (Tufan, 2008).

Anadolu'ya göç, yerleşik hayata geçiş ve İslam'ı kabul ile birlikte Selçuklu ve özellikle Osmanlı toplumunda helvayı çeşitli tarifleri, toplumda taşıdığı sembolik değeri, törensel anlamları ve her kesimin kabulü ile görmüş oluruz (Gündüzöz, 2012). Helva sadece bir besin maddesi olmasının dışında etrafında güçlü, etkili bir sosyal ortam oluşturan kendi içindeki zengin çeşitliliğiyle önemli bir kültür ögesidir. Helva, Türk kültüründe sevilen ve birleştiricilik görevi bulunan bir yiyecektir. Doğum, ölüm, işe başlama, ayrılık, dönüş, hacca gidiş-dönüş, asker uğurlaması, sünnet, düğün, yeni ev alımı gibi insan hayatındaki sevinçte ve hüzünde helva pişirilip yenilir. Dilimize Orta Türkçe döneminde Arapçadan giren helva tatlısı ve geleneği Türklerin en eski ürünlerin bir tanesidir. Tarihi Türk Dili alanında Memlûk-Kıpçak Sahasında yazılan *Ed-Dürretü'l-Mudiyye f'l-Luğati't-Türkiyye*, adlı eserde geçen “ḥalvā”, “Ar. Helva” (bk. DM: 84) ve türevleri “ḥalvāçî”, “Ar. T.

Helvacı” (bk. DM: 84) “koz halvası”, “ceviz helvası” (bk. DM: 94) bu tatlı türünün yaygınlığını gösterir. Kültürün içinde çok özel bir yeri olan helva, Türklere daha eski dönemlerde aynı işlevde kullanılan tatlı olarak “kavut” adıyla mevcuttu. Yaygın bir geleneğe sahip olan “kavut”, unun yağ ile kavulmasından sonra bal, şeker veya pekmez ile tatlandırılması işlemine dayanırdı. Loğusa kadınlara sütünü arttırmak için yedirilen “darı helvası” vardır (Ögel, 1978).

Revani (Judeo-Espanyol) = revani (Türkçe) (EYY: 125).

Revani “Far. revgāni. Yumurta ve irmikle yapılan, fırında kabarıp piştikten sonra üzerine şerbet dökülen bir tatlı türü, revani tatlısı.” (TüSl.: 1977). Tietze bu sözcüğün dilimize Farsçadan girdiğini dile getirir ve “revāni”, “irmik, un, yumurtayla yapıp pişirildikten sonra üzerine şerbet dökülen bir tatlı” açıklamasıyla verir (TİETZE VI: 490). Türkçeye Farsçadan girmiş olan revani sözcüğü, bir tatlı adı olarak kullanılmaktadır. Türk mutfak kültüründen Edirne Yahudi mutfak kültürüne geçmiş olan bu yemek, bir Osmanlı geleneği olan şerbetli tatlılara bir örnektir.

Teshpişti (Judeo-Espanyol) = tezipişti (Türkçe) (EYY: 126).

< tez + piş-ti birleşik yapısı ile oluşmuş bir yemek adıdır. “Tez” sözcüğü dilimize Farsçadan girmiş bir sözcüktür. Eren bu sözcüğün < Far. tēz “swift, prompt” şeklinde Türkçeye geçtiğini belirtmiştir (EREN: 406); Räsāsen de “tēz” sözcüğünün “schnell, eilig, flink” anlamlarında olup “< pers. tīz, tēz” şeklinden geçtiğini söyler (VEWT: 477). Türkçe biş- fiili ile kurulmuş olan “tezipişti” yemek adı, *Derleme Sözlüğü*’nde “tezipişen, tezipişti” olarak yer almaktadır. *Derleme Sözlüğü*’nde yer alan sözcük, bir çeşit hamur tatlısının adı olup Anadolu’nun çeşitli yörelerinde kullanılır (Konya, Tokat, Afyon-Sandıklı, Lüleburgaz, Kırklareli) (DS, C.X: 3907). Sözcüğün Edirne Yahudilerinin mutfak söz varlığına Türkçeden girmiş olduğu görülür.

Şurup de Vijna (Judeo-Espanyol) = vişne şurubu (EYY: 94).

Şurup “Ar. şurūb. 1. Çok kaynatılarak koyulaştırılmış şerbet. 2. Çeşitli meyve özleri ve şekerin kaynatılmasıyla elde edilen içecek. 3. İçinde çok miktarda şeker bulunan koyu sıvı kıvamda olan ilaç.” (TüSl.: 2232). Şurup “Ar. şurūb. 1. Çok kaynatılarak koyulaştırılmış şerbet. 2. İçinde çok miktarda şeker bulunan koyu sıvı kıvamda olan ilaç.” (TüAlSl.: 760). Şurup “1. Kaynatılarak koyulaştırılmış şerbet. 2. İçinde çok miktarda şeker bulunan koyu sıvı kıvamda olan ilaç. Türkçeden Ermeniceye, Macarcaya, Romenceye, Bulgarcaya, Sırpçaya, Arnavutçaya, Makedoncaya, Yunancaya geçmiştir.” (TVT.: 798). Türkçeden çeşitli yabancı dillere geçen şurup sözcüğü köklü saray

mutfağının başlıca içeceklerinden biridir. Osmanlı Saray mutfağında helva-hanelerde şurup ve şerbetler yapılırdı. Osmanlı saray mutfağında helvahanelere “şerbethâne” denildiği de bilinir. Türk mutfak kültüründe, mevsiminde toplanıp hazırlanan çeşitli meyve veya besinlerin kaynatılarak kışa hazırlanmış şekline şurup denir. Uzun süre saklanabilen konsantre ürünler kışın tüketilmeye hazırdı. Özellikle vişne, kayısı gibi meyvelerin şurupları kaynatılarak hazır hâle getirilirdi. Türk mutfak kültüründe çok yaygın bir kullanıma sahip olan şurup geleneğinin Edirne Yahudi mutfak kültürü söz varlığına geçmiş olması da buna örnektir.

Edirne Yahudi mutfak kültüründe sebze yemeklerinin adları Judeo-Espanyol dilinde yer almaktadır. Ancak bu yemeklere malzeme olan sebze ve meyvelerin adlarının Türkçe kullanıldıklarını görürüz. Örneğin sebzeler: balkaba (Judeo-Espanyol) = balkabağı (Türkçe) (EYY: 121), bamya (Judeo-Espanyol) = bamya (Türkçe) (EYY: 121), bizelya (Judeo-Espanyol) = bezelye (Türkçe) (EYY: 121), endjinara (Judeo-Espanyol) = enginar (Türkçe) (EYY: 121), espinaka (Judeo-Espanyol) = ıspanak (Türkçe) (EYY: 122), fasulya (Judeo-Espanyol) = fasulye (Türkçe) (EYY: 122), karpuz (Judeo-Espanyol) = karpuz (Türkçe) (EYY: 123), prasa (Judeo-Espanyol) = pırasa (Türkçe) (EYY: 125), tereot (Judeo-Espanyol) = dereotu (Türkçe) (EYY: 126); meyveler: kastanya (Judeo-Espanyol) = kestane (Türkçe) (EYY: 123), kayisi (Judeo-Espanyol) = kayısı (Türkçe) (EYY: 123), limon (Judeo-Espanyol) = limon (Türkçe) (EYY: 124), portakal (Judeo-Espanyol) = portakal (Türkçe) (EYY: 125), shoftili (Judeo-Espanyol) = şeftali (Türkçe) (EYY: 126), vishna (Judeo-Espanyol) = vişne (Türkçe) (EYY: 127). Bu sözcüklerin Türkçeden Judeo-Espanyol kültürüne geçmiş verinti sözcükler olması kuvvetle muhtemeldir. Ayrıca bu durum sadece sözcük alışverişiyle kalmamış fiil alışverişine de yansımıştır. Örneğin; “karishtereyar-karishtreyar-karishtrear” (Judeo-Espanyol) = karıştırmak (Türkçe) (EYY: 122), Türkçe bir fiil olan karıştırmayısının Judeo-Espanyol dilindeki kullanımına örnektir.

Mutfak pratiklerinin uygulanmasında hazırlık veya pişirme sürecine hizmet eden mutfak araç gereçleri kullanıldıkları malzeme ve üretime katkılarında dolayı mutfak kültüründe önemli bir sözvarlığını göstermekte, yiyecek ve içeceklerin hazırlığı ve sunumu için yerel üretim özelliklerini yansıtmaktadırlar. Aynı zamanda bölgenin ekonomik düzeyi hakkında bilgi vermektedirler. Kullanılan malzemenin hammaddesi çevrenin bitki örtüsü, toprak yapısı, ekonomik yapısı, ticari hareketliliğini yansıtmaktadır. Bu malzemeler, ahşaptan, topraktan, çeşitli madenlerden üretilmiş olabilmekle birlikte, yiyeceğe veya içeceğe kendine has tat ve koku vererek damak tadına

katkıda bulunmaktadır. Bu sebeple değişmeden yüzyıllardır süregelen mutfak kültürü lezzet anlayışına dair bulguları bünyelerinde taşırlar. Edirne Yahudi Mutfak gereçlerinin adlarına baktığımızda Türkçeden geçen sözcükler olduğu görülmektedir. Osmanlı Saray mutfağında porselen kaplar, bakır kaplar, cam şişeler, gümüş ve bakır tepsiler hem saklama gereci olarak hem de sunum aleti olarak sıklıkla kullanılmıştır. Bunlara örnek olarak, “findjan” (Judeo-Espanyol) = fincan (Türkçe) (EYY: 122), “findjan de kave” (Judeo-Espanyol) = kahve fincanı (Türkçe) (EYY: 122) fincan sözcüğü Türkçeden Arapçaya, Ermeniceye, Macarcaya, Romenceye, Bulgarcaya, Sırpçaya, Arnavutçaya, Makedoncaya, Yunancaya, İngilizceye geçmiş olması verilebilir. Benzer şekilde (TVT.: 304), kavanoz (Judeo-Espanyol) = kavanoz (Türkçe) (EYY: 123) sözcüğü Türkçeden Ermeniceye, Romenceye, Bulgarcaya, Sırpçaya, Arnavutçaya, Yunancaya, Makedoncaya geçmiştir (TVT.: 461-462). Kupa (Judeo-Espanyol) = kupa Türkçe) (EYY: 124) Türkçeden Arapçaya ve Ermeniceye geçmiştir (TVT.: 546), “Tifsin” (Judeo-Espanyol) = tepsi (Türkçe) (EYY: 126) Clauson, Doerfer ve Räsänen sözcüğün Çince alıntı olduğu, bunun Farsçada, Türkçede ve Moğolcada da bulunduğu konusunda aynı görüşe sahiptirler (EDPT: 445b-446a; TMEN: 123; VEWT: 468). Eren de “tepsi”nin Çince alıntı olduğunu belirtir. Eren, Moğolcaya Türkçeden “tepsi” şeklinde geçtiğini ifade etmiştir. Kâşgarlı Mahmud’un tanıklığına göre, Türkçeye “tewsi” olarak geçmiştir. (EREN: 403). Sözcük, Türkçeden çeşitli Avrupa dillerine de etkileşim yolu ile geçmiştir. Doerfer sözcüğün iki bölümden oluştuğunu ilk bölümün Çince “d’iap > d’iep > tie”, “tablet” şeklinde olduğunu ikinci kısmın izahının ise mümkün olmadığını açıklamıştır (TMEN: 123). Türkçeden Arapçaya, Ermeniceye, Macarcaya, Romenceye, Bulgarcaya, Sırpçaya, İtalyancaya, Arnavutçaya, Makedoncaya, Yunancaya geçmiştir (TVT.: 836).

Mutfak kültürünün içinde araç gereç adları ve bunların kullanım alanları; coğrafi, ekonomik ve ticari hayatın göstergesi olmaları bakımından önemli bilgiler içerir. Bu araç gereçlerin adları, yakın coğrafi bölgelerde yaşayan toplulukları veya çeşitli sebeplerle etkileşimde bulunan insan gruplarının iletişim yöntemini de gösterir. Mutfak kültüründe saklama, taşıma, hazırlama, pişirme gibi sebeplerle ihtiyaç duyulan malzemenin temin edilmesi yoluna gidildiğinde alışveriş malzemeleri ortaya çıkar. Birlikte yaşama kültüründe malzeme alışverişi de etkili bir durumdur. Türkçeden Edirne Yahudilerinin söz varlığında “tepsi, fincan, kupa, kavanoz” gibi sözcüklerin günlük hayatta ortak kullanılan malzemeler olduğunu gösterir.

Sonuç

Bu makalenin amacı Edirne Yahudilerinin yemek adlarının Türk mutfağından etkilenip etkilenmediğini dilbilimsel alan araştırması ile ortaya koymaktı. “Edirne’deki Sefarad Yahudilerinin kültürlerarası iletişim sonucu Türk mutfak kültüründen etkilendikleri ve bunu yemek isimleri ile ortaya koydukları” hipotezinden yola çıkılarak hazırlanan araştırmamızın elde ettiği sonuçların beklentimizle uyumlu olduğu görülmektedir. Göçmen grupların anavatanlarına ait yemekleri diasporada pişirmeleri ve yemeleri “eve” ait anılarını ve duygularını hiç şüphesiz ki harekete geçirmektedir. Çünkü yemek, çalışmanın literatür kısmında değinildiği gibi insanoğlunun fizyolojik ihtiyacını gidermenin ötesinde olup adeta belirli bir yere ait olma duygusunu oluşturan bir bağlantı aracıdır. Genel olarak baktığımızda dünya üzerinde geçmişten günümüze dek süren göç hareketlerinin, kültürel ve dini çeşitliliğin hep var olduğu ve var olacağı bir yaşam alanı sunduğuna tanık olunmaktadır. Bu bağlamda, kültürleşme sürecinin kültürel ve dini çeşitliliğin bulunduğu toplumsal yaşamda bir nevi birleştirici ve bütünleştirici bir süreç olduğunu söylemek mümkündür. Azınlıklar ve ev sahibi toplumun bulunduğu her yerde karşılıklı kültürel değerlerin benimsenme düzeyleri farklı olmakla birlikte bu sürecin aidiyet duygusunu arttırdığı düşünülmektedir. Bu çalışma diasporada etnik yemek yapmanın göçmen grubun diğerlerinden farkını ortaya koyan bir unsur olmasına rağmen kültürleşme ile toplumlar arasındaki farklılıklara dair sınırların daha esnek hale geldiğini göstermektedir. Nitekim yüzyıllardır çok uluslu bir yapıya sahip olan, içinde yaşayan grupların birbirini etkilediği ve bunun sonucunda zengin bir mutfak ve yemek kültürüne ev sahipliği yapan Edirne, Yahudi toplumu ile de yoğun bir etkileşimde bulunmuştur. Yahudi toplumunun Türk mutfağı üzerindeki etkileri bu çalışmanın kapsamı dışındadır. Ancak Türk mutfağının Yahudi mutfağı üzerinde etkiye sahip olduğu ve bu kültürleşme sürecinin Yahudi toplumu için birleştirici bir güç olarak yüzyıllardır varlığını sürdürdüğü görülmektedir. Bu etkiyi Edirne Yahudilerinin yemek adlarındaki Judeo-Espanyol sözcüklerden ve eklerden görmek mümkündür. Ancak Türkçe yemek adlarının benimsenmesi ve bu eskicil eklerle yaşatılmaya çalışılması da kültürel uyumu gösteren (borekita, köftes de prasa vb.) bir başka kanıttır. Örneğin, çeşitli sebzelerin içinin doldurulması ile yapılan bir yemek tekniği olan dolma, Edirne Yahudi mutfak kültürü söz varlığına Türkçeden geçmiş olmakla birlikte sadece çeşitli adlarla bu kültürü zenginleştirmiştir. Sadece tekniğin ödünçlenmesi değil aynı zamanda yemek adının da kültüre aktarımı söz konusu olmuştur; Türk mutfak kültüründe köklü ve yaygın bir geleneğe sahip hamur

işi ürünü olan börek, Edirne Yahudilerinin mutfak kültüründe benimsenerek uygulanmıştır. Bu yiyecek türü çeşitli adlarla söz varlığı içinde kullanılmaktadır; beslenme ürünü olmasının ötesinde çeşitli sosyo-kültürel işlevleri olan helva ve şurup geleneği Türk mutfak kültürünün içinde ayrıcalıklı bir konuma sahiptir. Bu geleneksel ürünler köklü saray geleneği ve Türk sosyal hayatı içerisinde çok geniş bir alanda kullanımda olması ile toplumun içinde yaşayan çeşitli etnik grupları da etkisi altına almıştır. Edirne Yahudi mutfak kültürüne de bu ürünlerin ve adlarının kültürleşme yolu ile geçtiğini görmekteyiz. Bu araştırma Edirne Yahudilerinin köken kültürlerine bağlı kalmakla birlikte bir uyum sürecine de dâhil olduklarını, diasporada aidiyet hissini yaşamamanın bir yolu olarak ev sahibi toplumun bazı kültürel değerlerini benimsediklerini yemek kültürü özelinde göstermektedir. Çalışmanın kültürlerarası iletişim ve yemek kültürü alanındaki yeni araştırmalara katkı sağlayacağı düşünülmektedir. Edirne Sefarad mutfağı; İspanya'dan getirilen, yüzyıllar boyu yaşatılan geleneksel mutfak ile yüzyıllar boyu birlikte yaşamın getirdiği iletişimle bu eski geleneklere eklenen Türk mutfağının sentezidir. Bu sentezden ortaya çıkan tatları ve bu birlikte yaşama kültürünün izlerini toplumsal belleğin koruyucusu dilin içinde bulmak mümkündür.

Kaynakça

- Aksan, Doğan (2009). *Her Yönüyle Dil, Ana Çizgileriyle Dilbilim*. Ankara: TDK Yayınları.
- Amram, Azri (2022). “Fifty Shades of Kosher: Negotiating Kashrut in Palestinian Food Spaces in Israel”. *Food, Culture & Society*, 25(4): 658-669.
- Arends-Tóth, Judit & van de Vijver, Fons JR (2009). “Cultural Differences in Family, Marital and Gender-Role Values among Immigrants and Majority Members in The Netherlands”. *International Journal of Psychology*, 44(3): 161-169.
- Arslan, Ali (2007). “Avrupa'dan Türkiye'ye Yahudi Göçünün Stratejik Olarak Kullanılması (1880-1920)”. *Güvenlik Stratejileri Dergisi*, 3(5): 7-40.
- Bardavit, Beki (2007). *Judeo-Espanyol Atasözlerinde 1850-1950 Arası Çorlu Musevilerinin Günlük Yaşamı*. Doktora Tezi. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Bardhan, Nilanjana (2011). “Slumdog Millionaire Meets ‘India Shining’: (Trans)national Narrations of Identity in South Asian Diaspora”. *Journal of International and Intercultural Communication*, 4(1): 42-61.

- Beşirli, Hayati (2010). “Yemek, Kültür, Kimlik.” *Milli Folklor*, 22(87):159-169.
- Beşirli, Hayati (2017). *Yemek Sosyolojisi*. Ankara: Phoenix Yayınları.
- Castillo-Villar, Fernando Rey & Georgina Merlo-Simoni (2022). “Locals’ Perspectives on The Role of Tourism in the Preservation of a Diaspora Language: The Case of Veneto in Mexico”. *Journal of Tourism and Cultural Change*, 20(4): 516-529.
- Cohen, Robin (2008). *Global Diasporas: An Introduction*. London: Routledge Press.
- Croucher, Sommier, et al. (2015). “Intercultural Communication: Where We’ve Been, Where We’re Going, Issues We Face”. *Communication Research and Practice*, 1(1): 71-87.
- Dağcı, Ömer Faruk (2021). *Akdeniz Yahudileri, Sefaradlar, Ladino Dili ve Kültürü: Nasreddin Hoca ve Djoha Üzerine Mukayeseli Bir Çalışma*. Yüksek Lisans Tezi. Antalya: Akdeniz Üniversitesi Akdeniz Uygarlıkları Araştırma Enstitüsü.
- Dharod, Croom, et al. (2011). “Dietary Intake, Food Security, and Acculturation Among Somali Refugees in the United States: Results of a Pilot Study”. *Journal of Immigrant & Refugee Studies*, 9(1): 82-97.
- Erbay, Fatih (2012). “Türkçe-Ermenice Kelime Alışverişi ve Tapan Kelimesi Üzerine”. *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, 48: 9-16.
- Eriş, Mahir Ünsal (2011). “Türk Toplumsal Yaşantısının Ladino Üzerindeki Etkileri”. *38. ICANAS Dil Bilimi, Dil Bilgisi ve Dil Eğitimi, I*. Ankara: Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu, 549-560.
- Gündüzöz, Güldane (2012). *Bektaşî Kültüründe Yemek Motifi*. Yüksek Lisans Tezi. Samsun: Ondokuzmayıs Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Harris-Shapiro, Carol (2006). “Bloody Shankbones and Braided Bread: The Food Voice and the Fashioning of American Jewish Identities”. *Food & Foodways*, 14(2): 67-90.
- İçduygu, Toktas, et al. (2008). “The Politics of Population in a Nation-Building Process: Emigration of Non-Muslims from Turkey”. *Ethnic and Racial Studies*, 31(2): 358-389.
- İnalçık, Halil (2009). *Devlet-i Aliyye: Osmanlı İmparatorluğu Üzerine Araştırmalar-I*. İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.

- Kaya, Fatih (2018). *Lisânü'l-Etibbâ (Tabiplerin Dili): Giriş-Çeviri Yazılı Me-tin-Söz Varlığı-Madde Başları Dizini*. İstanbul: Hiper Yayın.
- Koén-Sarano, Matilda (1999). *Kurso de Djudeo-Espanyol (Ladino) Para Prinsipiantes for Beginners*. Beer Şeva: The J.R. Elyachar Center.
- Larrañaga, Garcia, et al. (2016). "Identity and Acculturation: Interethnic Relations in The Basque Autonomous Community". *Journal of Multilin-gual and Multicultural Development*, 37(2): 131-149.
- Lee, Sun Kyong (2018). "Refining a Theory of Cross-Cultural Adaptation: An Exploration of a New Methodological Approach to Institutional Com-pleteness". *Asian Journal of Communication*, 28(3): 315-334.
- McKay-Semmler, Kelly & Young Yun Kim (2014). "Cross-Cultural Adapta-tion of Hispanic Youth: A Study of Communication Patterns, Functional Fitness, and Psychological Health". *Communication Monographs*, 81(2): 133-156.
- Ögel, Bahaeddin (1978). *Türk Kültür Tarihine Giriş IV: Türklerde Yemek Kül-türü (Göktürklerden Osmanlılara)*. İstanbul: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Perahya, Klara (2012). *Diksyonaryo Judeo-Espanyol Turko Ladino Türkçe Sözlük*. İstanbul: Gözlem Yayınevi.
- Pilz, Sonja K. (2017). "The Earth is the Eternal's and the Fullness Thereof: Jewish Food Culture and the Blessings before Eating". *Liturgy*, 32(2): 14-23.
- Redfield, Linton, et al. (1936). "Memorandum for the Study of Accultura-tion". *American Anthropologist*, 38(1): 149-152.
- Reynolds, Sodano, et al. (2012). "Dimensions of Acculturation in Native American College Students". *Measurement and Evaluation in Counsel-ing and Development*, 45(2): 101-112.
- Rojas, Navas, et al. (2014). "Acculturation Preference Profiles of Spaniards and Romanian Immigrants: The Role of Prejudice and Public and Private Acculturation Areas". *The Journal of Social Psychology*, 154(4): 339-351.
- Tezcan, Semih (1998). *Bir Ziyafet Defteri*. İstanbul: Simurg Yayınları.
- Toktaş, Şule (2006). "Turkey's Jews and Their Immigration to Israel". *Middle Eastern Studies*, 42(3): 505-519.

- Tufan, Ömür (2008). “Helvahane ve Osmanlı’da Helva Kültürü”. *Türk Mutfağı*. Ed. Arif Bilgin ve Özge Samancı. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 125-135.
- Ullah, AKM Ahsan (2022). “The Culture of Migration in Southeast Asia: Acculturation, Enculturation and Deculturation.” *Journal for Cultural Research*, 26(2): 184-199.
- Walker, Lain (2012). “Ntsambu, the Foul Smell of Home: Food, Commensality and Identity in the Comoros and in the Diaspora”. *Food and Foodways*, 20(3-4): 187-210.
- Witteborn, Saskia (2008). “Identity Mobilization Practices of Refugees: The Case of Iraqis in the United States and the War in Iraq”. *Journal of International and Intercultural Communication*, 1(3): 202-220.
- Xhanari, Lindita Latifi (2015). *Balkan Dillerindeki Ortak Türkizmalar Sözlüğü* 30. Denizli: Pamukkale Üniversitesi Yayınları.
- Yıldırım, Kübra Dilaver (2020). *Memlûk-Kıpçak Türkçesi Söz Varlığı İncelemesi: Mutfak ve Yemek Kültürüne Ait İsimler*. Doktora Tezi. İstanbul: Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Kısaltmalar

- BM: Zajaczkowski, Ananiasz (1958). *Vocabulaire Arabe-Kiptchak de l'époque de l'Etat Mamelouk, Bulğat al-Muştaq fî luğat at-Turk wa'l Qıfçaq. II-ére partie Le nom*. Warszawa: Polska Akademia Nauk Komitet Orientalistyczny.
- DM: Toparlı, Recep (2003). *Ed-Dürretü'l-Mudiyye Fî'l-Lügatî't-Türkiyye*. Ankara: TDK.
- DS: *Türkiye’de Halk Ağzından Derlemeler Sözlüğü* (1968). XI. Ankara: TDK.
- EDPT: Clouston, Sir Gerard (1972). *An Etymological Dictionary of Pre-Thirteenth-Century Turkish*. Oxford: Clarendon Press.
- EREN: Eren, Hasan (1999). *Türk Dilinin Etimolojik Sözlüğü*. Ankara: Bizim Büro Basımevi.
- EYY: Ay, Aydemir ve Yılmaz Seçim (2021). *Edirne Yahudi Yemekleri*. Edirne: Edirne Belediye Başkanlığı Yayınları.
- Kİ: Caferoğlu, Ahmet (1931). *Abû Hayyân Kitâb al-İdrâk li-Lisân al-Atrâk*. İstanbul: Evkaf Matbaası.

- TİETZE I: Tietze, Andreas (2002). *Tarihi ve Etimolojik Türkiye Türkçesi Lügati (Spracheschichtliches und Etymologisches Wörterbuch Des Türkei Türkischen) Cilt1, A-E*. İstanbul-Wien: Simurg Yayınları.
- TİETZE III: Tietze, Andreas (2016a). *Tarihi ve Etimolojik Türkiye Türkçesi Lügati Cilt 3, F-J*. TÜBA Yayını Editörü: Semih Tezcan. Ankara: TÜBA.
- TİETZE IV: Tietze, Andreas (2016b). *Tarihi ve Etimolojik Türkiye Türkçesi Lügati Cilt 4, K-L*. TÜBA Yayını Editörü: Semih Tezcan. Ankara: TÜBA
- TİETZE VI: Tietze, Andreas (2018). *Tarihi ve Etimolojik Türkiye Türkçesi Lügati Cilt 6, O-R*. TÜBA Yayını Editörleri: Nurettin Demir ve Emine Yılmaz. Ankara: TÜBA.
- TMEN: Doerfer, Gerhard (1963-75). *Türkische und Mongolische Elemente im Neupersischen, I-IV*. Wiesbaden: Frans Steiner Verlag GMBH.
- TS: *Tarama Sözlüğü* (1983). Cilt 6. Ankara: TDK.
- TüAlSl.: Karaağaç, Günay (2015). *Türkçenin Alıntılar Sözlüğü*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- TüSl.: *Türkçe Sözlük* (2011). Ankara: TDK.
- TVT: Karaağaç, Günay (2008). *Türkçe Verintiler Sözlüğü*. Ankara: TDK.
- TZ: Atalay, Besim (1945). *Ettuhfet-üz Zekiyye fil-Lûgat-it-Türkiyye*. İstanbul: TDK.
- VEWT: Räsänen, Martti (1969). *Versuch eines etymologischen Wörterbuchs der Türk Sprachen*. Helsinki: Suomalais-Ugrilainen Seura.

“COPE-Dergi Editörleri İçin Davranış Kuralları ve En İyi Uygulama İlkeleri” çerçevesinde aşağıdaki beyanlara yer verilmiştir:

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

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

Katkı Oranı Beyanı: Yazarlar makaleye eşit oranda katkı sunmuşlardır.

The following statements are made in the framework of “COPE-Code of Conduct and Best Practices Guidelines for Journal Editors”:

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

Declaration of Conflicting Interests: *The authors have no potential conflict of interest regarding research, authorship or publication of this article.*

Author-Contributions Statement: *The authors contributed equally to the article.*



ÇİN KÜLTÜRÜNDE HAYVAN SEMBOLİZMİ

Animal Symbolism in Chinese Culture

Sema GÖKENÇ GÜLEZ*

Öz

İnsanlar yaşamın bir parçası olan hayvanlarla etkileşime geçtikçe onları gözlemlemiş ve hayvanların kendilerine özgü özellikleri ile alakalı olarak onlara bazı anlamlar yüklemişlerdir. Hayvanlara atfedilen bu anlamlar zaman içerisinde, insanların içinde yaşadığı coğrafyaya, kültürüne, inancına bağlı olarak sembolleşmiştir. Bu noktada insanlar yaşadıkları ortam ve olayların da etkisi altında kalarak, hayvanlara bazen yüce, bazen koruyucu, bazen güçlü, bazen de olumsuz anlamlar yüklemişlerdir. Hayvanlara atfedilen sembol ve anlamlar ilgili kültürün efsane, anlatı ve sanat eserlerinde yerini almıştır. Günümüzde yaygın bir biçimde kullanım alanı bulan hayvanların sembolik anlamları, Çin kültüründe önemli bir yer tutmaktadır. Bu çalışmada veri toplamak amacıyla Çince, İngilizce ve Türkçe açık erişim kaynaklarından elde edilen bilgiler ve bu alanda yapılmış çalışmalar kullanılarak, hayvanların farklı kültürlerdeki anlam ve sembolleri ele alınmış, özellikle Çin kültüründe öne çıkan bazı hayvanlar ve ifade ettiği anlamlar incelenerek, hayvan sembollerinin Çin toplum ve kültüründeki anlamlarının ve dönüşümlerinin yorumlanması amaçlanmıştır. Çin kültüründe var olan hayvan sembollerinin oluşmasında Çinlilerin dini inançlarının ve diğer uluslar ile olan etkileşimi ile antik dönem insanların doğayı gözlemleyerek oluşturduğu efsanelerin etkili olduğu sonucuna varılmıştır. Makalede, her hayvanla ilgili sembolik anlamları ele almak mümkün olmadığından; okuyucuya altı örnek hayvan üzerinden Çin'deki hayvan sembolizmine dair genel bir bakış sunulmuştur.

Anahtar Sözcükler: hayvan sembolizmi, Çin kültürü, Çin sanatı, Çin mitolojisi, hayvanlar.

ABSTRACT

As people interacted with animals, which were a part of life, they observed them and attributed some meanings to them by considering the peculiarities of animals. These meanings attributed to animals have been symbolized over time depending on the geography, culture and belief of the culture. At this point, under the influence of the relevant factors, people have attributed to animals sometimes sublime,

* Dr. Öğr. Üyesi. Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Doğu Dilleri ve Edebiyatları Bölümü, Çin Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Nevşehir/Türkiye. E-posta: gokencsema@nevsehir.edu.tr. ORCID: 0000-0002-1787-9328.

sometimes protective, sometimes powerful, sometimes negative and sinister meanings. These symbols and meanings attributed to animals have taken their place in the legends, narratives and works of art of the relevant culture. Animal symbols, which are widely used today, have an important place in Chinese culture. In this study, in order to collect data, the information obtained from Chinese, English and Turkish open access sources was used, and the meanings and symbols of animals in different cultures were discussed, and some animals that came to the fore in Chinese culture and the symbols they express were discussed. In this study, It is aimed to interpret the meaning and transformation of animal symbols in Chinese society and culture. The religious beliefs of the period, the interaction with other nations and the legends created by the ancient people by observing nature were seen to be effective in the formation of animal symbols in Chinese culture. Since, it is not possible to deal with the symbolic meaning of each animal in the article; the readers were presented with an overview of animal symbolism in China through six sample animals.

Keywords: animal symbolism, Chinese culture, Chinese art, Chinese mythology, animals.

Giriş

İnsan zihni, insanlığın varoluşundan beri gördüğü, duyduğu, hissettiği ve deneyimlediği olayları, bilgisi dâhilinde olan etken ve etmenlerle yorumlama eğilimindedir. Bu eğilim, günümüz ve tarih öncesi insanlar arasında, yorumlarken kullanılan bilgi çeşitliliği ve doğruluğu açısından farklılık göstermektedir. Günümüz insanları olayları yorumlarken, bilgiye kolay ulaşabilmenin bir sonucu olarak, bilimin bize sunduğu çıktıları kullanarak daha rasyonel açıklamalar oluşturabilmektedir. Çünkü bu açıklamaları oluşturmak için ihtiyaç duydukları bilgileri kitaplardan, televizyondan, internetten ve hatta radyodan kolaylıkla edinebilme lüksüne sahiptirler. Ancak tarih öncesi dönemlerde yaşayan insanlar için aynı durum söz konusu olmamıştır. Tarih öncesinde bilginin yayılması bir kişinin dâhil olduğu kabile ve ailesi ile sınırlı kalmış, neredeyse tamamıyla aynı çevreden aktarılan sözlü geleneğe dayandırılmıştır. Bu durum, insanların çevrelerindeki doğal dünyayı anlamak ve açıklamak için farklı perspektifler geliştirmelerine neden olmuştur. Tarih öncesi insanları, bazı olay ve durumları anlamlandırabilmek için sahip oldukları sınırlı, bilimsel gerçeklik ve bilimsel doğruluktan uzak bilgileri kullanmışlardır.

Toplumda var olan hayvan, bitki, renk, sayı gibi bazı semboller zaman içerisinde toplumun kültürel değerleri ile bütünleşerek farklı anlamlar kazanmıştır. Bu bağlamda, farklı toplumlardaki semboller o toplumun kültürel

değerlerini yansıtmada konusunda önemli bir yere sahiptir. Söz konusu semboller arasında hayvanlar önemli bir yer tutmaktadır. Hayvan sembollerinden bazılarının olumlu anlamları varken bazılarında olumsuz anlamlar yüklenmiştir. Hayvanlara yüklenen bu anlamlar bulunan coğrafya, ilgili medeniyetin kültürü ve kültürel değerleri, dini inancı, farklı kültürlerin etkisi altında kalması gibi etkenler doğrultusunda şekillenmiştir.

Farklı coğrafya ve medeniyetlerde insanlar çevrelerinde gördükleri hayvanlara farklı anlamlar yüklemişlerdir. Örneğin Anadolu coğrafyasında eski insanlar baykuş sesini uğursuzlukla bağdaştırmışlar ve baykuşu ölümü haber veren, uğursuz bir kuş olarak görmüşlerdir (Köse, 2019: 295). Gece, penceresinde baykuş öten evlerden ölü çıkacağına inanmışlar ve bu yorumu da sonraki nesillere bu şekilde aktarıp günümüze kadar gelmesini sağlamışlardır. Oysaki gerçekte olan şey baykuşun daha iyi avlanabilmek için az da olsa ışığın var olduğu yerde beklemesinden başka bir şey değildir. Bu bir sokak lambası olabileceği gibi, köy gibi karanlık bir alanda, bir evin hasta bakıldığı için açık bırakılan ışığı da olabilmektedir. Bu; insanların bilimsel olmayan açıklamalarla olayları yorumlama eğilimlerine verilebilecek bilinen en yaygın örneklerden biridir.

İnsanlık tarihinin başlangıcından beri hayvanlar, insanların hayatında merkezi bir rol oynamışlardır. İnsanlar hayvanlarla etkileşime geçtikçe onları gözlemlemiş, anlamaya ve yorumlamaya çalışmışlardır. Onları gündelik hikâyelerine dâhil etmiş, onlara bazen yüce, bazen alçak özellikler atfetmiş bazen koruyucu, bazen ise uğursuz ilan etmişlerdir. Günümüze kadar gelmeyi başarmış bu hikâyelerde eski insanların kara kediyi uğursuz, karıncayı bereketli, güvercin pislemesini talihi, fallarda çıkan balığı kismet, kuşu ise haber saydığı bilinmektedir. Üstelik bunun yaşanılan bölgeye, etnik kökene, içinde yaşanılan döneme göre değiştiği de bilinmektedir. Bu durum aynı zamanda bize geçmişe dönük olarak belli bir coğrafyada yaşayan, belli bir etnik kökene ait insanların hayvanları nasıl yorumladıkları ve yaşamlarına dair hikâyelere onları nasıl dâhil ettikleri hakkında da büyük ipuçları sağlamaktadır. Hayvan sembolizmi ve mitleri ise bu ipuçlarını anlamlandırmada ve insanlara aktarmada anahtar rol oynamaktadır.

Hayvanlar aynı zamanda mitolojik hikâyelerde ana karakter olarak da yer almaktadır. Hayvan sembolizmi ve mitleri, insanların hayvanları yorumlama ve anlamlandırma süreçlerine önemli bir katkı sağlamaktadır. Bu mitler ve semboller, insanların dünya algısını, kültürel değerlerini ve toplumsal yapılarını şekillendirmiştir. Hayvan sembolizmi ve mitleri ayrıca toplumsal ve kültürel kimliklerin oluşmasında da etkili olmuştur. Bir hayvana atfedilen

özellikler, bir topluluğun değerleri, normları ve inançlarıyla ilişkilendirilebilmektedir. Örneğin, Asya kültüründe ejderha, güçlü ve kutsal bir varlık olarak kabul edilirken, Güney Amerika mitolojisinde jaguar, güç, cesaret ve liderlik sembolüdür. Bu semboller, farklı toplumların benzersiz kimliklerini ve değer sistemlerini yansıtmaktadır.

Bu çalışmada, metin veri ve analizi yöntemlerine başvurulmuş Çin kültüründeki hayvan sembolizmi ve bu kültürdeki hayvanlara yüklenen anlamlar ele alınmıştır. Konunun daha iyi anlaşılması için Çin medeniyeti yanında aynı hayvanın farklı kültürlerdeki anlamlarına da yer verilerek çalışma karşılaştırmalı bir bakış açısıyla incelenmiştir.

Çin Kültüründe Hayvan Sembolizmi

Latince “symbolum” kelimesinden gelen ve Batı dillerinden Türkçeye giren “sembol” (İng. *symbol*, Fr. *symbole*, Alm. *symbol*) kelimesi, Türkçede kullanılmaya başlanmış olan “timsal” veya “remz” kelimesinin karşılığıdır (Çoruhlu, 2000: 17). Türk Dil Kurumu sözlüğünde sembol ise “simge” olarak tanımlanmaktadır (URL-1). Sembolün anlamını tek bir kelimeyle açıklamak oldukça zordur. Sembol birden çok anlam ve kavramı kapsamaktadır. Sembollerin felsefe, din, mitoloji, sanat gibi birçok farklı alanda anlatım şekilleri vardır. Özlem Alp, sembolün anlam ve anlatım olmak üzere iki farklı unsuru olduğunu, sembolün anlam yüklemelerinin her zaman tekil olmadığını ve çoğu kez sembolün işaret ettiği anlamın çağrışımlı ya da çok anlamlı olduğunu vurgulamaktadır. Alp bu durumu yılanın Doğu kültüründe kötülüğü anlattığı gibi aynı zamanda şifayı da işaret ettiği örneği ile açıklamıştır (2009: 17). Bu durumda sembol birden fazla anlama işaret ettiği gibi aynı zamanda, farklı kültürlerde o kültürün değerleri doğrultusunda farklı anlamlar da kazanabilir.

Türk Dil Kurumu Sözlüğünde “simgecilik” olarak tanımlanan (URL-2) “sembolizm” (Alm. *symbolismus*; Fr. *symbolisme*; İng. *symbolism*) timsaliyye, remziyye, tasvir-i rumuz; bir şeyi sembolü aracılığıyla anlatma veya gösterme anlamına gelmektedir. Bir başka açıklamada sembolizm, sembollerini kullanarak anlatma ya da anlatma aracı olarak sembollerini kullanma, olayları yorumlama ve dile getirmeye yarayan semboller sistemi olarak belirtilmiştir (Atasağın, 1997: 381).

Dünyanın en eski medeniyetlerinden biri olan Çin, sahip olduğu geniş coğrafyası, çoklu etnik çeşitliliği, geleneksel kültürü ile tarihin farklı dönemlerinde farklı medeniyetlerle etkileşim halinde olmuştur. Çin’i ve Çin kültürünü anlamak için Çin toplumunun kültürel değerlerini, düşünce tarzını ve

çeşitli sembollere yüklediği anlamları ve bu anlamların ne doğrultuda oluştuğunu anlamak gerekmektedir. Çin'in sahip olduğu zengin kültür birikimi edebiyat, kültür, felsefe, mitoloji gibi farklı alanlara kaynak sunmuştur. Özellikle mitolojide, hikâye ve anlatılarda hayvanlar başrolde oynayan figürler arasında yer almaktadır. Çin mitolojisinde hayvanlara yüklenen anlamlar tarihin farklı dönemlerinde değişiklik göstermiş ve bu anlamlar Çin kültürü, edebiyatı, felsefesi ve mitolojisinde büyük yer kaplamıştır.

Hayvanlar sadece isim ve anlamları yönünden değil, aynı zamanda tarihsel süreçte insanların uygulamaları ve düşüncelerinde de önemli bir yere sahiptir. 1990'lardan beri hayvan çalışmaları üzerine yapılan araştırmalar, tarihsel süreçte bireylerin, toplumların ve kültürlerin bir hayvanın ne olduğu, nereye ait olduğu, hayvanların nasıl sunulması gerektiği, ekonomik ve fiziksel bir kaynak olarak hayvanın insana bir arkadaş ya da düşman olması, bir hayvanın spiritüel, manevi ve entelektüel olarak yüklendiği anlamları göstermektedir. Sinologlar ve Çinli tarihçiler Çinlilerin hayvanlara verdikleri önemi göstermekte ve hayvanların ve onlara atfedilen anlamların insan toplumu ve doğal değişime açılan bir pencere görevini gördüğünü belirtmişlerdir (Sterckx vd., 2009: 1).

Farklı kültürlerde sembol ve sembolizmin kapsamı oldukça geniştir. Hayvan sembolizmi de hikâye, anlatı, sanat, mitoloji gibi farklı alanlarda kendine yer edinmiştir. Çoğu kültürde olduğu gibi Çin kültüründe de sahip olduğu kültürel değerleri ve inancı doğrultusunda hayvanlara çeşitli anlamlar yüklenmiştir. Hayvanlara yüklenen bu anlamlar ülke kültürünün sanat, edebiyat, hikâye gibi çeşitli alanlarında kendine yer edinmiş ve nesiller boyunca aktarılarak günümüze kadar gelmiştir. Bu çalışmada, Çin kültüründe öne çıkmış hayvan sembollerinden ejderha, Anka kuşu, kaplan, horoz, köpek ve aslanı ele alarak bu hayvanlara yüklenen anlamlar ve semboller, aynı zamanda sembollerin Çin kültüründe içerdiği anlamlar ele alınmıştır.

Ejderha (龙)

Ejderhalar gerçekte var olmayan ancak çoğu halkın anlatı ve hikâyelerinde yer alan mitolojik hayvanlardır. Çin mitolojisi ve kültüründe önemli bir yere sahip olan ejderha Uzakdoğu ve Orta Asya bölgesinde öne çıkan figürlerden biridir. Ejderha Çinliler tarafından saygı gösterilen ve Çin kültürünün bir parçası olan mitolojik bir yaratıktır. Ejderha Çince *Long* (龙) olarak adlandırılmaktadır (URL-3). Türk Dil Kurumu sözlüğünde ejderha "Türlü biçimlerde tasarlanan korkunç bir masal canavarı, ejder, dragon" olarak tanımlanmaktadır (URL-4). Eski Türkçede yılanın karşılığı olarak *luu*, *ejder*, *ejder-*

ha, nek, mar, büke, solucan, evren, dragon gibi pek çok isim kullanılmaktadır (Ölmez, 2010: 5). Ejderha Türklere çok eski çağlarda Çin'den gelen bir motiftir ve Hunlar başkentlerine “Ejderha şehri” anlamına gelen *long cheng* (龙城) adını vermişlerdir. Halk tabanına indikçe ejderhaların yerini zaman zaman yılanlar almıştır (Ögel, 2014: 17).

Asya topluluklarında görülen ejderhaya dönemin inanç ve kültürel değerlerine göre farklı dönemlerde farklı anlamlar yüklenmiştir. Ejderha farklı medeniyetlerde de farklı anlamlar içermektedir. Türkler ejderhayı bereketin ve kuvvetin sembolü (Çoruhlu, 2000: 43) olarak kullanmışlardır. Ejderha Çin mitolojisi ve sanatında da çok büyük yer tutmuştur. Erken dönemlerde bereket, refah, güç ve kuvvet simgesi olarak kabul edilmiş efsanevi yaratık ejderha, zamanla daha çok alt edilen kötülüğün simgesi olmuştur. Ejder yer ve gök simgesi olmuştur (Çoruhlu, 2000: 133). Asya toplumlarında ejderhaya doğaüstü güçleri olan, değişim gücüne sahip, bilge olarak en yüksek ruhani güç özelliği atfedilirken, Batı toplumları Hristiyan sanatında ejderha hayvani ve şeytani unsur olarak görülmüştür. Batı toplumlarında Çin toplumdaki olumlu özelliklerin aksine ejderha, şeytan ya da yaratık olarak şiddetle alakalı bir karakter olarak görülmektedir. Japonya’da ise ejderha yağmur tanrısının sembolüdür. Bu sebeple tapınaklarda ejderha desenli ve motifli çeşmeler kullanılmıştır. Tapınağa gelen Japonlar ejderhanın ağız kısmını oluşturduğu çeşme olduğundan akan suyu içmektedirler (Cooper, 1978: 146-149).

Mitolojik olarak ejderhanın ortaya çıkışı ve izleri ilkel toplumlara kadar dayanmaktadır. Tarih öncesi dönemlerde ejderha insanlar tarafından sembol ve koruyucu olarak benimsenmiştir. Antik dönem Çin toplumunda, ejderha şanslı ve mucizevi bir yaratık olarak görülürken, aynı zamanda güç, otorite, yetenek ve uğurun sembolüdür. Çin toplum ve kültüründe “Ejderhanın Soy-Nesli (龙的传人)” şeklinde bir tabir vardır. Bu tabir toplumda Çinlilerin ejderhanın soyundan geldiklerine dair bir inançları olduğu şeklinde değerlendirilebilir. Ejderha zamanla Çin ulusunun bir sembolü haline gelmiştir. Tang Dönemi şairlerinden Liu Yuxi (刘禹锡, 772-842) ejderhalarla alakalı “Luo Shi Ming’de (陋室铭)” geçen şu mısraları kaleme almıştır: “Eğer bir ilah varsa dağ o zaman yüksek olur, eğer ejderhanın ruhu varsa su o zaman derin olur (山不在高, 有仙则名, 水不在深, 有龙则灵)” (Zhang, 2008: 97). Şair Liu Yuxi’nin bu mısraları Çin toplum ve kültüründe ejderhanın önemini gösterir niteliktedir.

Çin kültüründe var olan ejderhaya zaman içerisinde farklı fiziksel özellikler eklenmiştir. Ming Dönemi (明朝, 1368-1644) botanikçisi ve farmakoloji uzmanı Liu Shizhen (刘时珍) *Tıbbi Bitkiler Özeti* (本草纲目) kitabında ejderhaya eklenen fiziksel özelliklerden devenin başı, geyiğin boynuzları, tavşanın gözleri, öküzün kulakları, yılanın boynu, balığın pulları, atın yelesi, kartalın pençeleri ve kaplanın avuç içi gibi özelliklerinden bahsetmektedir (Zhang, 2008: 92). Buradan anlaşılacağı üzere ejderha birçok hayvanın karışımından oluşan bir varlık olarak tasvir edilmektedir. Mackenzie de (1996: 49), Wang Fu gibi eski yazarların, ejderhanın bir devenin başına, bir erkek geyiğin boynuzlarına, bir canavarın gözlerine, bir ineğin kulaklarına, bir yılanın boynuna, bir midyenin göbeğine, bir sazan balığının pullarına, bir kartalın pençelerine ve bir kaplanın ayaklarına sahip olduğunu belirttiğinden bahsetmekte ve ejderhanın vücudunda bulunan 117 adet pullardan 81 adedinin iyi etkiler (yang) ile 36 adedinin ise kötü etkilerle (Yin) dolu olduğunu, aynı zamanda yalnızca doğurgan yağmurlara değil fırtınalara da sebep olduğu için ejderhanın hem koruyucu hem de yok edici bir sembol olduğunu vurgulamaktadır. Her iki açıklamadan da anlaşılacağı üzere Çinliler ejderhayı mucizevi, kutsal bir yaratık ya da hayvan olarak görürken aynı zamanda zaman içerisinde farklı hayvanların sahip oldukları kendilerine has özelliklerini de ejderhaya atfetmişlerdir. Çinlilerin pek çok hayvanın karışımı olacak şekilde ejderhaya farklı hayvanların öne çıkan özelliklerini eklemesi, kutsal ve mucizevi yaratık olarak kabul ettikleri ejderhayı daha da güçlü ve mucizevi kılma isteğinden kaynaklandığı şeklinde değerlendirilebilir.

Çin burçlarından beşinci hayvan olan ejderha, güneşin doğduğu yer, verimlilik, bahar yağmurları ve genel olarak yağmur bölgesi olan Doğu ile bağdaştırılmıştır (Eberhard, 2000: 104). Çin ejderhası, yüksek bulutlarda ve derin sularda özgürce dolaşan ve istediği zaman hava değişikliklerini yöneten güçlü ilahi bir varlık olarak görülür. Ejderha aslında Çin'in su tanrısıdır. "Ejderha havuzlarda yaşar, bulutlara yükselir, gök gürültüsüne ve yağmura neden olur, ejderhanın yağdırdığı yağmurlar nehirleri besler, okyanusta sihirli incilerin yaptığı gibi suların yükselip alçalmasına neden olur ve imparatorun bir sembolüdür" (Mackenzie, 1996: 55). Çin kültüründe ejderhanın imparatorun vücut bulduğu halini aldığı düşüncesi var olmakla beraber ejderha imparator ile bağdaştırılmıştır. Ejderha Çin'de imparatorun, gücün, bereketin ve zenginliğin sembolüdür ve bu sebeple Yang'ın ilkel özünü temsil etmektedir (Hulbert ve Biedermann, 1994: 103). Ejderhalar kurak geçen kış mevsimi boyunca suyun içerisinde havuzda uyurlar. Gövdelerini koruyabilmek için uyuyan ejderhalar bu dönemde kuraklık gibi sıkıntılara sebep

olurlar. Bir süre sonra ejderhalar ilkbaharda hareketlenir, uyanır ve sonra da birbirleriyle savaşmaya başlarlar. Çinliler bu olayı “ejderha savaşları” olarak adlandırır ve büyük bir coşkuyla karşılarlar. Bu savaşlarla birlikte kurak geçen kış mevsiminden sonra, gök gürlemeye başlar ve yağmurlar yağar. Eğer ejderha savaşı arzu edilenden daha uzun sürerse o zaman, gereğinden fazla yağış olur ve nehirlerin taşması, seller, taşkınlar gibi birçok olumsuzluğu da beraberinde getirir. Bu durumda imparatorun ve baş rahibin ejderhayı kontrol edemediği ve ejderhaya söz geçiremediği anlamına gelir. Çünkü toplumda ejderhanın imparatorun vücut bulmuş hali olduğuna inanılır (Mackenzie, 1996: 57, Gezgin, 2007: 80). Öyle ki; Han Hanedanlığı (汉朝, MÖ 206-MS 220) ilk imparatoru Liu Bang (劉邦) babasının bir ejderha olduğunu iddia etmiş ve bu süreçten sonra ejderha, imparatoru temsil eden ve imparatorluğun gücünün sembolü olarak görülmüş ve imparator ejderhanın oğlu (真龙天子) şeklinde adlandırılmıştır. Hatta imparator ya da imparatoriçe ile ilgili bazı durumları ifade etmek için “ejderha” kelimesi kullanılmıştır. Örneğin; imparatorun yüzü “long yan (龙颜)”, imparatorun kaftanı “long pao (龙袍)”, imparatorun varisleri ise “long zi long sun (龙子龙孙)” olarak adlandırılmıştır (Zhang, 2008: 93). Bu ifadeler Çin kültüründe imparatorun ejderha ile bütünleştirildiğinin bir göstergesidir.

Çin’de ejderhanın gizemli suret ve simgelerini görmek mümkündür. Ejderha binlerce yıldır gücün ve itibarın simgesi olarak kabul edildiğinden ejderha motifi Çin’de sarayların çatılarında ve hükümdar ailesinin mobilyalarında sıklıkla kullanılan bir motif olmuştur (Ren, 2015: 44). Çin astrolojisinde, ejderhalar iradeli ve ateş gibi kızıncırlar. Bu sebeple ejderha yılında doğan insanların genellikle başarılı olduklarına inanılır. Ejderha aynı zamanda Çin kültüründe güneş ışığı, baharı ve yağmuru temsil etmektedir. Çin efsanelerinde ejderha hava, toprak, su ve ateş demektir. Bu sebeple insanlar ejderhanın yağmur gibi doğa olaylarını kontrol edebileceğine ve bu sebeple bereket getireceğine inanmışlardır. De Visser, ejderhanın şimdi olduğu gibi, eski günlerde de suyun, gök gürültüsünün, bulutların ve yağmurun tanrısı, nimetlerin habercisi ve kutsal insanların sembolü olarak kabul edildiğini ve imparatorların yeryüzünün kutsal varlıkları olması gibi, ejderhanın, imparatorluğun gücünün bir sembolü olduğu fikrinin bu eski düşünceye dayandığını belirtmektedir (1969: 42). Antik dönemde tarım toplumu olan ve güneşe, aya, buluta tapan Çinlileri düşündüğümüzde Çinlilerin ejderhaya uğurlu, bereket getiren, güçlü sembollerini atfetmesi hiç şaşırtıcı değildir. Nitekim bahsettiğimiz gibi tarım toplumu olan Çinliler için yağmur bereketli bir hasat dönemi için önemlidir ve ejderhanın hava değişikliklerini yöneten ilahi bir

varlık olarak görülmesi ve bu bağlamda ejderhaya kutsal anlamlar atfedilmesi bu sebeptendir.

Ejderhalar sadece hava değişikliklerini ve mevsimleri kontrol eden ilahi güçler olarak görülmemiştir. Bunların dışında ejderha farklı birçok konuda da ilahi bir varlık olarak görülmüştür. Mackenzie (1996: 61) ejderhaların yiyecek sağlayan tanrılar olarak görülmesinin yanında aynı zamanda hastalıkları iyileştiren tanrılar olarak da hayat verici olarak kabul edildiğini belirtmiş ve “kırmızı bulut otu” ve diğer tedavi edici otların bir fırtına sonrası ejderhaların sıkça uğradıkları havuzun yanında bulunduğunu söylemiştir.

Anka Kuşu (凤凰)

Anka kuşu da tıpkı ejderha gibi gerçekte var olmayan ve düşsel dünyada yaratılmış mitolojik bir varlıktır. Anka kuşu gerçekte somut olarak var olmamasına rağmen, manevi anlamda derin anlamlar içermektedir. Kendisini küllerinden var eden Anka kuşunun dünyada sadece bir tane olduğuna inanılır. Anka kuşu sadece Çin kültüründe değil farklı medeniyetlerin kültürlerinde de farklı anlamlar kazanmıştır. Anka kuşu, Arap ve Fars bilim kitaplarında, Çin mitolojisinde, ünlü gezgin Marco Polo'nun anlatımlarında, Mısır efsanelerinde, Bin Bir Gece Masallarında, İslam mitolojisinde, Yahudi ve Hristiyan söylencelerinde karşımıza çıkmaktadır (Gezgin, 2007: 20).

İlahi kuş olarak bilinen Anka kuşu farklı kültürlerde farklı isimlerle adlandırılmıştır. Farklı kültürlerde yer alan bu mitolojik hayvanın esasen temelde bir kuştan türediği söylenmektedir. Phoenix esas itibarıyla Mısır mitolojisinde, Simurg ise İran mitolojisinde görülmektedir. Bunun Arap ya da İslam kültürüne yansımaları Anka ya da Zümrüdüanka'dır. Garuda ise Hint mitolojisinde yer almaktadır (Çoruhlu, 2000: 131). İran'daki, Simurg veya Zümrüd kuşları Türkler arasına girmiştir. Ancak Proto-Türk geleneklerinde, *Tuğrul* gibi, *Garuda*'ya benzer büyük bir mitolojik kuş vardır ve Kuzey Türk destanlarında zaman zaman Garuda veya Zümrüd-Anka'nın yerini Türklerin kartalı olan “Kara-kuş” almıştır (Ögel, 2014: 693). Farklı isimlerle adlandırılan bu mitolojik yaratığa farklı kültürlerde farklı anlamlar yüklenmiştir. Örneğin Anka kuşu Hristiyanlığın erken dönemlerinde ölümden sonraki diriliş simgelerken, Mısır'da Anka kuşu ölümsüzlüğün sembolüdür (Gezgin, 2007: 20). Farklı medeniyetlerde Anka kuşunun ölümsüz ya da ölümden sonra yeniden diriliş simgelemesi ilahi kuşun küllerinden yeniden doğması ya da kendini küllerinden yeniden yaratma inancından kaynaklandığı şeklinde değerlendirilebilir.

Anka kuşu Çince “fenghuang (凤凰)” olarak adlandırılmaktadır. Çince “fenghuang” olarak adlandırılan mitolojik yaratığın İngilizcede “phoenix” olarak adlandırılmasına karşıt görüşler olsa da yine de kabul görmüştür. Ancak dişi ya da erkek gibi karmaşık özellikleri ve türleri olan ve “phoenix” olarak adlandırılan bu fantastik hayvanın Çincedeki karşılığının “fenghuang” olarak anılmasına dair bilgiler hala sınırlıdır (Zhu, 2020: 122).

Antik dönem klasiklerinden *Shanhaijing*'de (山海经) Anka kuşunun horozun başına, kırlangıcın gagasına, yılanın boynuna, kaplumbağanın sırtına ve balığın kuyruğuna sahip olduğundan bahsedilir (Zhao, 2019: 46-47). Tıpkı ilahi yaratık ejderha gibi Anka kuşu da çeşitli hayvanların karışımından oluşmuş bir varlıktır. Bazı hayvanların öne çıkan özellikleri efsanevi varlık Anka kuşuna atfedilmiştir. İlahi yaratık Anka kuşu kırmızı, yeşil, siyah, beyaz ve sarı olmak üzere beş farklı tüy rengine sahiptir (Hargett, 1989: 242; Li, 2018: 122). Çin kültürü ve mitolojisinde, Anka kuşunun rüzgâr tanrısı olduğu düşünülmekte ve bu ilahi varlık gücü temsil etmektedir. Anka kuşunun doğruluk, insanlık, erdem, dürüstlük ve samimiyet gibi beş farklı erdeme sahip olduğu düşünülmektedir (Nigg, 2016: 21). “Feng” (凤) sözcüğünün erkek Anka'yı, “huang”ın (凰) ise dişi Anka'yı temsil ettiği düşünülmektedir. Anka kuşu da tıpkı ejderha gibi imparatorla ilişkilendirilmiştir. Tüylü hayvanların hükümdarı olan Anka kuşu, bir ejderha ile beraber tasvir edildiğinde, İmparatoriçe'yi temsil etmektedir. Anka kuşunun dişi bir simge olarak kullanımına nispeten yakın tarihlere rastlanmaktadır (Eberhard, 2000: 34). Örneğin, imparatoriçenin elbisesi “feng yi” (凤衣), tacı “feng guan” (凤冠), sarayı ve odası “feng ge” (凤阁), at arabası ise “feng nian” (凤辇) olarak adlandırılmıştır (Zhang, 2008: 93).

Anka kuşu antik dönem insanların hayal ettiği koruyucudan evrimleşmiş bir totem imgesidir. Söylenene göre, Sarı İmparatorun soyundan gelen Shang Hanedanlığı eskiden “Anka Kuşu” olarak adlandırılan kuş totem kabilesidir. Şarkılar Kitabı (诗经) *Xuan Niao* (玄鸟) şiirinde şu şekilde geçer: “İmparator, Xuan Niao'a (eski dönemlerdeki Anka kuşunun bir diğer adı) dünyaya gelmesini ve daha sonra da Shang Hanedanlığını kuran Qi'yi doğurmasını emretmiştir” (Wu vd., 2021: 2). Shang Hanedanı atası Qi'nin, Xuan Niao tarafından doğdurulduğuna inanılmaktadır. Xuan Niao ise Anka kuşunu temsil etmektedir. Shang ve Zhou Hanedanlığı dönemlerindeki keşfedilen bronzlarda sıklıkla Anka kuşu motifi ve figürünün görülmesi bu sebeptendir. Qishan Dağı'nda şarkı söyleyen Anka kuşu Zhou döneminde müreffeh bir çağın habercisidir. Anka kuşunun dikkatini çekmek için flüt çalar. Bu sebeple Anka Kuşu antik dönemde Zhou halkı tarafından kutsal kuş ola-

rak kabul edilmiştir. Anka kuşunun Qishan Dağı'nda şarkı söylemesi, Zhou dönemindeki refah ve zenginliğin bir sembolü olarak görülmektedir. Bu sebeple Zhou Hanedanlığı dönemi mezarlarında çok sayıda Anka kuşu motifi yer almaktadır. *Şarkılar Kitabı*'nda; "Anka kuşu rüzgârda gökyüzüne doğru uçar, yüksek tepelerde şarkılar söyler, uğurlu haberleri müjdeler şeklinde geçer" (Wu vd., 2021: 2). İlahi kuş Anka Kuşu güzel, uğurlu, nazik, huzurlu, erdemli, koruyucu ve kutsal bir kuştur. Çinliler için Anka kuşu soyluluğu ve asaleti temsil etmektedir. Efsaneye göre, efsanevi imparator Yao (尧) tahttan çekildiğinde Shun (舜) da Yu'nun tahtan inmesine vesile olur. Tüm halk bunu kutlar ve Anka kuşu da dâhil tüm hayvanlar tebrik etmeye gelir. Ejderha ve Anka kuşu motifli boyalı çanak çömlek Shaanxi (陕西), Baoji (宝鸡), Yangshao kültür sitesinde (仰韶文化) keşfedilmiştir. Yangshao arkeolojik sit alanında keşfedilen bu buluntular ejderha ve Anka kuşunun Neolitik Çağda ortaya çıktığını gösterir niteliktedir (Wu vd., 2021: 2). Ejderha ve Anka kuşu efsanelerde birbirlerini tamamlayan bir çift olarak anılır. Neolitik Çağ'dan İlkbahar ve Sonbahar Dönemi (春秋时期, MÖ 770-475) ile Savaşan Beylikler Dönemine (战国时期, MÖ 475-221) kadar, Yin ve Yang teorisi popüler iken, Anka kuşu yang olarak görülmüştür.

Anka kuşuna verilen diğer isim "semender"dir. Efsaneye göre semender kuşunun gagası bir neye benzetilmekte ve bu kuş güzel ötmektedir. Semender ömrünün sonuna geldiğini anladığında bir ağacın dalına konar ve büyüleyici sesiyle şakımaya başlar. Onun sesini duyan diğer tüm kuşlar da kanat çırpmayı ve uçmayı bırakarak onun güzel ötüşünü dinlemeye koyulur. Rivayete göre Semender kuşunun ötüşü uzaklardan bin sesin yankısı gibi duyulmaktadır. Bu ötüş sebebiyle Çinliler tarafından dans ve müziğin yaratıcısı olarak kabul edilir (Gezgin, 2007: 21). Bu sebeple yukarıda bahsettiğimiz üzere Anka kuşunun Qishan Dağı'nda şarkı söylemesi dönemin refahı ve zenginliğine yapılan bir gönderme olarak görülür.

Kaplan (虎)

Çin takvimi olarak belirtilen On İki Hayvan takviminde yıllardan birisi de kaplan yılına denk gelmektedir. Diğer hayvanlarda olduğu gibi kaplana da farklı kültür ve medeniyetlerde inanç ve coğrafya gibi etkenlere bağlı olarak bazı anlamlar yüklenmiştir. Örneğin, Budist efsanelerde kaplan motifi fedakârlık erdemini vurgulamak üzere kullanılmıştır (Çoruhlu, 2000: 138). Türk ve Çin mitolojilerinde kaplana yüklenen anlam ve sembol paraleldir. Dolayısıyla, Türk mitolojisinde de önemli bir sembol olan kaplan, Çin'deki ile benzer şekilde yer almaktadır. Kaplan Türk kabilelerinin ve yiğitlerinin en

eski tözlerindendir¹ (Çoruhlu, 2000: 137). Ejderha Çin’de bir su ve yağmur tanrısı iken, kaplan ise bir dağ ve orman tanrısıdır (de Visser, 1969: 109). Kaplan Çin’de uzun ömürlülüğün tanrıları ve sembolleri (Mackenzie, 1996: 123) arasında yer almaktadır.

On İki Hayvanlı Çin takvimindeki on iki şanslı hayvanın isimlerinin, sırasının ve aynı zamanda dünyevi dalların atanması Han Hanedanlığı döneminde olmuştur. Wang Chong’un *Discourses Weighed in the Balance* eserinin “Momentum” bölümünde; “Yin (dallardan biri) odun ile ilişkilidir ve sembol hayvanı ise kaplandır. Xu toprak ile alakalıdır ve sembol hayvanı köpektir. Chou ve Wei her ikisi de toprak ile alakalıdır ve sembol hayvanları ise inek ve keçidir. Hai ve Zi su ile alakalıdır ve sembol hayvanı domuz ve faredir. Si ve Wu ateş ile alakalıdır ve sembol hayvanı sembol hayvanı yılan ve attır. You, Mao ve Shen’in sembol hayvanı horoz, tavşan ve maymundur.” şeklinde geçer (Wang, 2012: 9). On İki Hayvanlı takvimde hayvanların sırası ve ait olduğu dallar Yinyang (阴阳) ve beş element (五行) teorisi çerçevesinde oluşmuştur. Buna göre; dünyevi dallar ve hayvan sembolleri sırasıyla şu şekildedir: Zi-Fare, Chou-İnek, Yin-Kaplan, Mao-Tavşan, Chen-Ejderha, Si-Yılan, Wu-At, Wei-Koyun, Shen-Maymun, You-Horoz, Xu-Köpek, Hai-Domuz (Wang, 2012: 11).

Çin burçlar kuşağının üçüncü burcu olan kaplan, bir yang (eril) hayvanıdır ve kaplan cesaretin simgesidir. Kaplanın aynı zamanda kötü ruhları kovduğuna inanılır. Bu nedenle mezarlarda taştan yapılmış kaplan heykelleri bulunmaktadır. Aynı zamanda kaplana binen birçok tanrı tasviri vardır ve kapı çevresinde tasvir edilen kaplanın kötü ruhlara karşı koruyucu görevi üstlendiğine inanılır (Eberhard, 2000: 159-160).

Taocu düşünür Zhuangzi (莊子, MÖ 369-286) Çin’de doğunun nefesinin (ya da etkisinin) rüzgâr olduğuna ve rüzgârın ormanı yarattığına; merkezin yeryüzü olduğuna; batının nefesinin, metale hayat veren Yin olduğuna ve kuzeyin nefesinin soğuk olduğuna, suyun ondan oluştuğuna dair inancın var olduğunu ve bir başka Hristiyanlık öncesi yerli yazar doğunun, ormana, güneyin ateşe, batının metale ve kuzeyin suya ait olduğunu vurgulamıştır (Groot, 1901: 983). Çin’in dört mevsim tanrılarından biri olan Beyaz Kaplan Batıyı temsil etmektedir. Aynı zamanda mevsimler incelendiğinde, bölgelerin tanrılar tarafından etkilenen organları hakkında da bilgi edinmiş oluruz. Örneğin, dört mevsim tanrısından biri Beyaz Kaplan batıyı temsil etmesinin

¹ Töz; TDK sözlüğünde “Varlıklarda değişikliğe uğrayan taraf dışında değişmeden kalan şey; cevher” şeklinde açıklanmaktadır (URL-5).

yanında aynı zamanda mevsim olarak sonbaharı ve rüzgârı, gezegen olarak metali temsil etmekte ve organ olarak da akciğer ve ince bağırsakları temsil etmektedir (Mackenzie, 1996: 195).

Çin’de, Büyük Ayı tarafından, Kutup Yıldızı etrafında dönerken kontrol edilen beş unsur, (1) su, (2) ateş, (3) odun, (4) metal ve (5) topraktır. Bu unsurlar, doğa dediğimiz şeyi oluşturur. Daha önce de gördüğümüz gibi, bunlar, hayvan tanrıların koruması altındadırlar. Örneğin, Batının beyaz kaplanı metali korur. Bu nedenle, metal, bir mezara yerleştirildiğinde kaplan tanrıyla törensel bir iletişimle etkilenir. “Wu ve Yueh’in yıllıklarına göre, kralın gömülmesinden üç gün sonra, metalin özü, beyaz bir kaplan halini alır ve mezarın üzerine çömelir” (Groot, 1901: 983). Buradan da anlaşılacağı üzere Çin kültüründe kaplanın koruyucu anlamı ve sembolü vardır. Aynı zamanda kaplan Çin kültüründe erkekliğin, gücün, itibarın ve askeri hünerin sembolüdür ve hatta Çinliler kaplanı bütün hayvanların kralı, dağların efendisi olarak görmektedir. Nitekim kaplanın güç ve yiğitlik simgesi olduğunu işaret eden birçok sanat eseri Orta ve İç Asya’daki kazılarda keşfedilmiştir. Öte yandan Orta Asya’daki duvar resimlerinde güç ve yiğitliği kanıtlamak için kaplan avlayan yiğitlerin resimlerine rastlanmaktadır (Çoruhlu, 2000: 138).

Çince de kaplan olarak adlandırılan “hu (虎)” kelimesi ile oluşmuş birçok deyim bulunmaktadır. Örneğin; “hu ju long pan, 虎踞龙盘” deyiminde ejderha gibi kıvrılmış, kaplan gibi çömelmiş anlamına gelen deyim kaplanın tehlikeye karşı savunmak için stratejik olarak konumlanmasını ve heybetli olmasını vurgulamaktadır. “Hu you shengqi, 虎虎有生气” deyimini cesur ve güçlü anlamına gelir. “Hu tou hu nao, 虎头虎脑” genellikle erkeklerin güçlü ve dürüst olduklarını vurgulamak için kullanılır. “Jiang men huzi, 将门虎子” deyimini ebeveynlerin yeteneklerine gönderme yapan bir söylemdir. “Hu shi dan dan, 虎视眈眈” deyimini ise avını izleyen bir kaplan gibi parıldamak, açgözlü gözlerle bakmak anlamına gelir. “Ru hu tian yi, 如虎添翼” ise kaplan gibi güçlü ve ihtişamlı olmak anlamında kullanılır. Görüldüğü üzere Çince de kullanılan deyimlerde kaplanın güçlü ve asaletli olmasına vurgu yapılmıştır. Kaplanın deyimlerde verdiği anlam Çin kültüründeki kaplanın sembolik anlamları hakkında bilgi vermektedir.

Horoz (公鸡)

Türkler tarafından da kullanılan On İki Hayvanlı Çin takviminde bir kuş türü olarak sadece horoz yer almaktadır. Hayvan olarak bir dilek için kurban edilen tek ev kanatlısı horozdur ve bu Anadolu’nun halk dilinde oldukça yaygın bir uygulamadır (Boratav, 2012: 103). Diğer hayvanlarda olduğu gibi

horoz da bazı kültürlerde kendine farklı anlamlar edinmiştir. Örneğin; Horoz İslam dininde uyuyan kişileri uyandıran bir müezzin olarak görülür ve Âdem'e namaz kılmayı beyaz bir horozun öğrettiğine inanılır. Aynı zamanda bir hadiste “horozu lanet etmeyin, çünkü o sizi namaza kaldırıyor” şeklinde geçmektedir. Mevlana ise horozu melek anlamına gelen Rumca “angelos” adıyla isimlendirmektedir (Gezgin, 2007: 100). Tüm bunlar horozun İslam dünyasında İslam inancı ile bütünleştirildiğinin ve buna yönelik bir anlam atfedildiğinin bir göstergesidir. Almanya, Macaristan ve Polonya gibi ülkelerin kültürlerinde ise horoz tarım kültürü ile özdeşleştirilmiştir. Bu kültürlerde horozun hasadın bereketli şekilde geçmesine yönelik önemli bir anlam taşıdığı düşünülmektedir. Nitekim bereketli bir hasat ve ürün bolluğu için en son biçilecek ve hasat edilecek ürünün içinde horozun başının uçurulması ve horozun tüylerinin tarlaya saçılması gibi gelenek ve uygulamalar (Gezgin, 2007: 101) horozu bereket ve bolluk anlamlarının yüklendiğinin bir göstergesidir.

“Tavuk/horoz ‘tahaqu’ (takaqu)” Türkçede horoz ve tavuğun her ikisi için kullanılan addır” (Çoruhlu, 2000: 171). Horoz birçok kültürde güneşin simgesi olarak, gün doğumu ile bağdaştırılmıştır. İslamiyet’te horozun uyuyanları namaz kılmaya kaldırdığı inancı da bundan kaynaklanmış olabilir. İran mitolojisinde Mitra inancına bağlı olarak yeniden dirilişin ve ışığın habercisi olan horoz, Zerdüştlükte ateşi ve güneşi temsil eder. Yahudilikte günahlardan kurtulmanın aracı olarak kefarete ayinlerinde kullanılmıştır (Çatalbaş, 2011: 53). Türklerin horozla ilgili inançları Şamanizm etkisinden kaynaklanmaktadır. Horoz, kötü ruhları kovan koruyucu bir hayvan olarak görülür, altın tavuk ya da horoz hükümdar ailesini simgelerken, gümüş tavuk ise hükümdar ailesinden olmayan soylu kişileri temsil etmek için kullanılmıştır (Çoruhlu, 2000: 148). Şamanist Türk inancında tüm kötülükler Tanrısı Erlik, geceleri ortaya çıkmaktadır. Gece öten horoz uçuşsuz varsayılmış ve İslam dinine rağmen gelenekselleşerek toplumda yerini almıştır. Proto-Türk ya da Hun devrine ait Pazırık kurganlarından çıkarılan eserlerde karşımıza çıkan horoz-tavuk figürleri büyük olasılıkla kötü ruhları kovan koruyucu simgelerdir (Çoruhlu, 2000: 148). Mezarlarda yer alan horoz tasvirleri birçok anlamın yanı sıra aynı zamanda koruyucu anlamı da taşımaktadır (Çoruhlu, 2020: 63).

Çin burçlar kuşağının onuncu hayvanı olan horoz, Çin kaynaklarında “you (酉)” karakteri ile bağdaştırılmıştır. Bu karakter Çin takvimindeki on iki dünyevi dallara verilen isimlerden biridir. Bu karakterin horoz ile ilişkilendirilmesi erken Qin dönemine kadar dayanmaktadır. 1975 yılında, Hubei (湖北)

eyaleti Shuihude (睡虎地) bölgesindeki Qin mezarında çıkarılan bir bambu belgede horozun “you” olarak kaydedildiği görülmektedir. Aynı zamanda Ay Takvimi belgesinde horozun “you” olarak yorumlandığı şekilde kayıtlar da bulunmaktadır (Wang, 2012: 29). Horozun bu Çince karakter ile bağdaştırılması horozun günlük aktiviteleri ile de alakalıdır. Nitekim “you” karakteri öğleden sonra saat 5’ten akşam saat 7’ye kadar olan zaman dilimini ifade etmektedir. Horozun sabahları insanları uyandırma misyonuna sahip olmasından ötürü bu karakter ile ilişkilendirilmiş ve antik dönem kayıtlarında horozun karşılığı olarak bu şekilde kayıtlara geçmiştir.

Antik dönem Çin toplumunda insanlar horozu askeri yetenek, nezaket, şefkat, yiğitlik ve sadakat olmak üzere beş erdeme sahip erdemli bir kuş olarak görmektedir. Aynı zamanda o dönem insanları horozun başında bulunan taç gibi ibiği ile sivil erdeme, keskin pençeleri ile askeri yeteneğe, düşmanları ile karşılaştığında saldırıya geçecek cesareti gösterdiğinden yiğitliğe, yiyecek bulduğunda diğerleri ile paylaştığından şefkate, her sabah görevini aksatmadan sadakatsiz yerine getirdiğinden sadakat erdemlerine sahip olduğunu düşünmektedirler (Wang, 2012: 30). “Horozun cesaret, savaşçılık, dürüstlük, nezaket, Şeytan’ı def etme gibi vasıfları onun bu kavramların simgesi gibi algılanmasına yol açmıştır” (Çoruhlu, 2000: 149). Birçok şiir ve klasik eserde, horozun her sabah günün başlangıcını haber vermesi ve görevini her gün yerine getirmesi düşüncesinden dolayı horozu azimli, sebatkâr ve sadık anlamları atfedilmiştir. Örneğin Tang Dönemi (唐朝 618-907) ünlü şairlerinden Du Fu’nun (杜甫, 712-770) “Horoz” isimli şiirinde “Beş erdeme sahip olan horoz, günün ağarmasında üç kez öter” şeklinde geçmektedir. Yine *Şarkılar Kitabı*’nda “Horoz öter de öter, şafağın gelişini haberdar eder” şeklinde geçer (Wang, 2012: 30).

Çin’de MÖ ilk bininci yılda horoz dövüşleri olduğuna dair bilgiler kayıtlarda geçmektedir. Günümüzde yasaklanmış olan horoz dövüşleri Güney Çin’de hala yaygın bir spordur. Horoz dövüşünün Çin kültüründe tarihten itibaren var olmasından dolayı, horoz aynı zamanda cesur bir kuş olarak yiğitliğin sembolü olarak görülmüştür (Eberhard, 2000: 142). Horoz sahip olduğu mahmuzu savaş ve kavga esnasında kullandığından horozu bu tür anlamlar yüklenmiştir. Horozların sahip oldukları özellikleri ve dövüşte iyi olmalarından dolayı horoz dövüşleri birçok şiire de konu olmuştur. Tang Hanedanlığı dönemi ünlü şairleri Han Yu (韓愈, 768-824) ve Meng Jiao’ın (韓愈, 751-814) şiirlerinde horoz dövüşü şu mısralarla yorumlanmıştır: “Karşılaştıklarında büyük horoz küçüğe karşı meydan okur. Kavga etmeye niyetlen-

miş gözler adeta ateş gibidir, horozun ibiği dövüş esnasında zırh olarak kullanılır” (Wang, 2012: 35).

Horoz aynı zamanda şansın ve barışın da simgesidir. Horozun kötü ruhları yok etme ve uzaklaştırma yeteneğine sahip olduğuna inanılır. Aynı zamanda Çinlilere göre horoz ölümsüzlüğün kaynağı olarak yang iksirini bünyesinde taşıyan bir hayvandır. Çin'deki *Büyük Tıp Ansiklopedisi*'nde sağlıklı yaşamın sırrı olarak verilen reçetede üç yaşındaki horozun ibiğinin kanını içen bir kişinin yang özüne sahip olacağı yazmaktadır (Gezgin, 2007: 100). Tıpkı diğer hayvanlar gibi horozda da farklı anlamlar yüklenmesinin sebebi antik dönem insanların gözlemleri doğrultusunda oluşturulan mitler ile alakalıdır. Antik dönem Çin mitolojisinde horoz güneşin doğuşu ile simgeleşmiştir. *Değişimler Kitabı*'nda güneşin doğuşu olarak horoz insanların günlük aktivitelerinde insanları belirli saatlerde uyandıran bir sembol olarak görülmektedir. Bu durum aslında antik dönem insanların doğayı gözlemlemelerinin bir sonucu olarak oluşmuştur. Nitekim çoğu mit ve efsaneler antik dönem insanların doğa ile aralarında kurdukları etkileşimden dolayı oluşmuştur. Horoz her gün insanları uyandırma misyonunu yerine getirdiğinden güneş kuşu olarak bilinen horoz Anka kuşunun prototipidir. Antik dönemde güneş kuşu; üç ayaklı horoz ve güneşin ortasında konumlandırılmış horoz ve altın horoz olmak üzere çeşitli türleri içermektedir. Güneş ya da altın horoz güneş kuşunun ilk örneğidir. Han Hanedanlığı dönemine ait tuğla kabartmada güneşin ortasında duran üç ayaklı horoz altın horozu simgelemektedir (Wang, 2012: 41).

Köpek (狗)

On İki Hayvanlı Çin takviminde yer alan hayvanlardan birisi de köpektir. Söz konusu medeniyetin coğrafyası, kültürel ve etik değerleri, inançları gibi etkenler doğrultusunda hayvanlara yüklenen sembollerin farklı medeniyet ve kültürlerde farklı anlamları vardır. Köpek bazı kültürlerde kutsal sayılırken bir başka toplumda köpeğe çok daha farklı anlamlar atfedilmiştir. Köpeğin insanların normal yaşantılarında onlara eşlik etmesinden dolayı çoğu toplumda köpeğe sadıklık sıfatı yüklenmiştir. Türk toplumunda köpek kutsal hayvan olarak görülürken, aynı zamanda köpek Türk mitolojisinin de önemli figürlerinden biridir. Nitekim Türklerin de kullanmış oldukları On İki Hayvanlı takvimde aylardan birisi de köpek ayı olarak adlandırılmıştır. Türklerin köpeğe atfettikleri anlam ve yükledikleri semboller o dönem inancı olan Şamanizm ile alakalıdır. Şamanlara göre köpek ruhu insanlık için rehberlik eder ve hatta bir Şaman ruhsal yolculuğunu bazı dönemlerde köpeğin üzerine bine-

rek gerçekleştirir (Gezgin, 2007: 135). Barak adı verilen ve çok uzun tüyleri olan bir köpek Eski Türklerde kutsal olarak kabul edilmiştir. Şamanlar, Barak'a binerek gökyüzüne çıktıklarına inanmışlar ve bu sebeple boyunlarına köpek resimleri ve heykelleri takmışlardır (Duymuş, 2014: 49).

Bazı efsanelerde köpek sıklıkla kullanılan bir hayvandır. Örneğin, Orta Asya kökenli bir efsanede “Köpekler Krallığı” adında bir yerden bahsedilmiş ve bu ülkede erkeklerden ziyade sadece kadınların yaşadığı belirtilmiştir. Erkekler ise insan vasfından ziyade köpek biçimindedir. Köpek sıfatındaki erkeklere ülkede yaşayan kadınları koruma görevi verilmiştir (Gezgin, 2007: 136). Altay yaratılış mitolojisinde de köpekler yer almaktadır. Söz konusu yaratılış efsanesinde tanrı ilk insanı yarattığı zaman onun yanına bekçi köpeğini koruyucu olarak vermesi yine köpeğe koruyucu sıfatının yüklendiği ve köpeğin koruyucu sembolü ile bütünleştiğinin bir göstergesidir. Bir Tibet mitinde de köpeklere yer verilmiştir. Biri siyah, biri kızıl iki köpeğin dişi bir kurtla evlendiğinden, kurdun kısır olduğundan, köpeklerin Türk kızını kaçıarak onunla evlendiğinden ve onların evliliğinden doğan çocukların erkek olanların köpek, dişi olanların ise kurt olduğundan bahsetmektedir (Roux, 2005).

Farklı toplumlarda köpeğe hem olumlu hem de olumsuz anlamlar atfedilmiştir. Çoğu toplumda köpek koruyucu ve sadık sıfatları ile bütünleştirilirken, Hristiyan toplumunda köpek genellikle bir kişiye kötü bir ithafta bulunurken kullanılmıştır. Zira kutsal kitap İncil’de köpekler adam öldüren, fuhuş yapan, putlara tapanlarla bir tutularak köpeğe olumsuz anlamlar yüklenmiştir (Gezgin, 2007: 136).

Çin kültür ve toplumunda köpek genel olarak sadakati sembolize etmektedir. Köpeğin sahiplerine oldukça sadık olup, beraber yaşadıkları süreçte bu sadakati devam ettirdiği düşünülür. Aynı zamanda Çin toplumunda köpeklerin sahipleri için her şeyi yapacaklarını ve hatta kendilerini bu yolda kurban edeceklerine dair bir inanç da vardır. Birçok deyim ve atasözü köpeğin sadakatini gösterir niteliktedir. Örneğin; “gou ma zhi xin, 狗马之心” deyimini sahibine bir köpek ve at kadar sadık anlamına gelmekte, sadakat ve bağlılığı simgelemek için kullanılmaktadır. Köpek anlamına gelen “quan, (犬)” kelimesi, güç ve otorite anlamına gelen “quan, (权)” kelimesi eş sesli kelimeler olup, aynı şekilde telaffuz edildiğinden, köpek aynı zamanda gücü de sembolize etmektedir. Bu sebeple köpeğe güç ve otorite sıfatı da yüklenmiştir. Nitekim Çin’de yeşim taşından yapılmış aksesuarlardan köpek şeklinde olanlar sıklıkla görülmektedir. Çin kültüründe köpek şekilli aksesuar takan kişinin gücü elinde bulundurduğu inancı vardır (Chen ve Zhang, 2019:

593). Belki de Türk kültüründe Şamanların da boyunlarına köpek biçimli kolye takmalarının (Gezgin, 2007: 135) sebebi Çinlilerin bu inancından kaynaklanmaktadır.

Herkesin bildiği üzere toplumda köpeklerin hislerinin kuvvetli olduğuna dair kabul görmüş bir düşünce mevcuttur. Nitekim herhangi bir doğa felaketi olduğunda ya da köpeğin sahibi ile birlikte yaşadığı ev ya da evin sınırına tanımadığı, zarar verecek biri geldiğinde köpek normalden farklı olarak tepki verir ve havlamaya başlar. Bu durum çoğu toplumda köpeklerin hislerinin kuvvetli olduğu inancını beraberinde getirmiştir. Çin toplum ve kültüründe de köpeğin kötü ruhları kovduğuna inanılmaktadır. Antik dönem Çin toplumunda insanlar köpeğin oldukça zeki bir hayvan olduğuna inanmış, aynı zamanda köpeğin iyi şans ve kötü şansın yanı sıra felaketi de önceden hissederek haber verdiğine inanmışlardır. Nitekim Çince geçiren köpek insanlara haber verir, her konuda insanları bilgilendirir anlamına gelen “gou tongren yan, jin zhi renxin, 狗通人言, 尽知人心” (Chen ve Zhang, 2019: 593) deyimini toplumda bu inancın var olduğunun bir göstergesidir. Hatta köpeğin havlama saatine göre antik dönem insanları kehanette bulunmuşlardır. Örneğin; köpeğin gece saat 03:00-05:00 saatleri arasında havlamasının haneye bereket ve zenginlik getireceğine inanmışlardır. Köpeğin saat 05:00-07:00 saatlerinde havlamasının yine hanede yaşayan insanların parlak bir geleceğe sahip olacakları anlamına gelmektedir.

Çin kültüründe köpek olumlu sembol ve sıfatlar içermesinin yanında aynı zamanda sıklıkla olumsuz anlamlar da içermektedir. Çinliler genellikle kötü insanları tanımlamak ya da bir şeyleri küçümsemek için köpek ismini ya da köpek adının geçtiği kelimeleri kullanmaktadırlar. Çince geçiren “gou tuizi (狗腿子)” uşak, “gou niang yang de (狗娘养的)” hergele, “lang xin gou fei (狼心狗肺)” zalim, “gou niucai (狗奴才)” hizmetçi, köle, “gou han jian, (狗汉奸)” “hain köpek” deyimleri köpeğin olumsuz anlamlar veren ifadelerde sıklıkla kullanıldığının bir göstergesidir.

Aslan (狮子)

Görünüşü itibari ile heybetli bir görünüme sahip olan aslan kükremesiyle de ormanların kralı olarak bilinmekte ve aslan çoğu toplumda gücü sembol etmektedir. Yunan mitolojisinde aslanlar geniş yer tutmaktadır. Nitekim güçlü kahraman Herakles (Herkül) aslanlarla girdiği mücadelelerde öne çıkmış ve nam salmıştır. Burada insanları alt eden ve onlara göz açtırmayan aslanlardan sıklıkla bahsedilmektedir. Herakles'in mücadelede olduğu Nemea aslanı en meşhur olanıdır (Gezgin, 2007: 27). Aslan Yunan mitoloji-

sinde gücü ve heybeti ile yer alırken, Budist mitolojisi ve sanatında da farklı simgesel anlamlar taşımaktadır. Aslan, Budist mitolojisinde bazen bir tanrı simgesi iken bazen de hükümdarı ya da oturduğu tahtı simgelemektedir. Buda, duruşu ile aslana benzetilirken verdiği vaazlar da aslanın insanları uyarıcı mahiyetinde olan kükremesine benzetilmiştir. Budist kültüründe aslanın içerdiği bu anlam Türk kültüründe de benzerlik göstermektedir. Nitekim Çin kaynaklarında bazı Türk hükümdarlarının aslanlı tahtta oturduğundan söz edilmektedir (Çoruhlu, 2000: 136-137).

Türk kültür ve sanatında aslan figürü ve sembolü Budizm'den etkilenmiştir. Budist mitolojisinde aslan, tanrıyı ve tahtı simgelerken bu anlam Türk kültürü için de geçerlidir. Nitekim aslanın güç, kuvvet ya da koruyucu bir simge olması ya da tahtı ve hükümdarı temsil etmesi gibi durumlar birçok kültür ve mitolojide ortaktır (Çoruhlu, 2000: 137). Örneğin; aslanın kükremesi nasıl ki Buda'nın vaazlarına benzetildiğinden insanları uyarıcı olarak görülüyorsa, bu durum İslamiyet ve Hristiyanlık için de geçerlidir.

Sadece Yunan, Budist ve Türk kültüründe değil Mezopotamya kültüründe de aslan önemli bir simgedir. Aslan savaşçı kahramanlar, krallar, savaşçı tanrı ve tanrıçalar için kullanılan bir semboldür. Sümer, Babil, Akad ve Asur olmak üzere birçok dönemin ikonografisinde aslan-balık, aslan-ejderha, aslan-adam gibi vücudunun bir kısmı aslan olan çeşitli yaratıklar bulunmaktadır. İncil'de de aslan İsa'nın sıfatlarından biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Aslan aynı zamanda *Yeni Ahit*'te yilandan sonra gelen ve şeytani simgeleyen ikinci bir hayvan olarak kabul edilmektedir (Gezgin, 2007: 29).

Antik dönemde aslan hediye olarak Çinlilere gönderilene kadar Çin toplumu aslana yabancı kalmıştır. Çinliler yabancı oldukları aslanı, Batı Asya'dan gelen elçilik heyetleri sayesinde tanımışlardır. Tang döneminde Çin orduları Orta Asya'nın içlerine doğru girdiklerinde, Çinlilerin bu hayvanı doğada görmüş oldukları düşünülmektedir. Daha sonra aslan sanat eser ve ürünlerinde dekoratif motif olarak kullanılmaya başlamıştır. Song edebiyatında aslana Batı'da olduğu gibi "hayvanların kralı" adı verilmiş, 17. yüzyıla ait bir öykü kitabında ise aslandan kutsal yaratık olarak söz edilmiştir (Eberhard, 2000: 40).

Çin kültüründe aslanın koruyucu olarak görülmesi Budizm ile yakından alakalıdır. Nitekim aslan Budizm'de hükümdar ve taht ile ilişkilendirilerek kültür ve mitolojisinde geniş çapta yer tutmaktadır. Çin kültüründe aslanın sahip olduğu gücünden dolayı koruyucu olduğuna inanıldığından Budist tapınakları gibi önemli binaların girişinde biri erkek diğeri dişi olmak üzere bir

çift aslan heykeli bulunmaktadır. Bu durum aslana koruyucu sıfatının atfedildiğinin bir göstergesidir. Çin resim ve heykellerinde kullanılan aslan figürü gerçek aslana pek benzememektedir. Bu heykeller genellikle taş aslanlar ya da batıda Foo aslanı olarak adlandırılmaktadır. Tapınaklar ya da resmi binaların girişinde koruyucu olarak yerleştirilen bir çift aslan heykelinden sağdaki aslan erkek, soldaki ise dişidir. Erkek aslanın sol ayağının altında işlemeli bir top vardır, dişi aslanın sağ ayağının altında ise yavru bir aslan vardır. Erkek aslanın ayağının altındaki topun, yumurtanın içerisindeki yavru aslana bir gönderme olduğu düşünülmektedir. Bir başka inanışa göre ise aslanın ayağının altındaki şeyin bir top değil, aslanın sınırlarını yatıştırmak için oynadığı bir inci olduğudur (Eberhard, 2000: 41).

Çin Yeni Yılı'nın en önemli geleneklerinden biri de geleneksel aslan dansıdır (獅舞). Aslan dansı Ay takviminin 1. ayının 15. gününde kutlanan Fener Bayramı ile ilişkilidir. Bu dans Çin'e Tang Hanedanlığı döneminde, tıpkı aslanda olduğu gibi Batı Asya'dan geldiği düşünülmektedir (Eberhard, 2000: 42). Efsanelerde sıklıkla yer alan aslanın Çinliler tarafından şans getirdiğine inanılır. Bu sebeple, Çinliler bayram ve festivallerde ve önemli günlerde iyi şans getirmesi ve kötü ruhları kovması için geleneksel aslan dansını yaparlar (Guowuyuan, 2007: 238). Bayramlarda sergilenen aslan dansı gösterisi gelecek yılın refah ve şans getirmesi temennisi için yapılır.

Sonuç

Antik dönemde doğa ve hayvanlarla iç içe yaşayan insanlar mit ve totem inancı ile doğada gözlemledikleri ve zaman içerisinde etkileşim kurdukları hayvanlara bazı anlamlar yüklemişlerdir. İnsanların kendilerine yakın buldukları, korktukları ya da güçlü gördükleri ve ilahi güçleri olduğuna inandıkları hayvanlara atfettikleri bu anlamlar neticesinde bazı semboller o kültürdeki anlatı ve efsanelere konu olmuş ve aynı zamanda sanat eserleri, hikâye ve şiir gibi edebi eser türlerinde sıklıkla işlenen figürler haline gelmişlerdir. Bu bağlamda hayatın bir parçası olan hayvanların o kültürde ele alınması ve hayvanlara atfedilen sembollerin hangi etkenler sonucunda oluştuğunun araştırılması önemli bir konudur. Zira hayvan sembolleri ve anlamlarının araştırılması o kültürde var olan efsane, anlatı, mit, edebi eser ve sanat eserlerinde kullanılan hayvan figürlerine de ışık tutmaktadır.

Antik dönemde Çinliler kendilerine bereket, şans, sağlık, güç verdiklerine inandıkları olgulara tapma eylemi sayılabilecek kadar saygı duymuşlardır. Bu olgu kimi zaman bereket getirdiğine inandıkları bir bulut, kimi zaman da çeşitli güçler atfettikleri bir hayvan olmuştur. Yükledikleri bu anlamların

o dönemdeki inançları ve etkileşimde oldukları diğer uluslar ile yakından ilişkili olduğu görülmektedir. Örneğin, Çin kültüründeki hayvan sembolizminin Budizm'den etkilendiği görülmektedir. Aslan Budizm'de imparator ve taht ile ilişkilendirildiğinden, Budizm'in Çin'de etkili olmasından dolayı Çin kültüründe aslana Budizm'dekine benzer şekilde anlamlar yüklenmiştir. Nitekim Çin kültüründe aslanın sahip olduğu güç, imparator ve tahtla bütünleştiğinden aslana koruyucu sıfatı yüklenmiştir. Tapınak gibi önemli binaların girişlerinde aslan heykellerinin yer alması aslana koruyucu sıfatının atfedildiğinin somut bir göstergesidir. Aynı zamanda Çinliler Türklerle Orta Asya'da aynı topraklarda yaşamalarından dolayı sanat, askeri, yönetim gibi birçok farklı alanda etkileşim halinde olmuşlardır. Türkler ve Çinliler arasındaki sanat ve arkeoloji alanındaki ilişkiler yoğun derecede iç içe geçmiş durumdadır. Bu sebeple Türk ve Çin mitolojisi ve kültüründe hayvanlara yüklenen anlamların benzerlik gösterdiği görülmektedir. Örneğin, Türk mitolojisinde önemli bir yeri olan kaplan, Çin'deki ile benzer özellikler taşımaktadır. Yine, Hunların başkentlerine ejderha şehri adı vermesi Türklerin Çinliler ile olan etkileşimlerinin bir sonucudur. Nitekim ejderha motifi Türk kültürüne Çin kültüründen geçmiştir. Aynı şekilde eski Türklerde köpek kutsal kabul edildiğinden boyunlarına köpek resim ve heykelleri takmaları ve Çin'de yeşim taşından yapılmış köpek şekilli aksesuar takan kişinin gücü elinde bulundurduğu inancının var olması her iki kültürde hayvanlara yüklenen anlamların paralel olduğunun bir göstergesidir.

Antik Çin toplumu bir tarım toplumu olduğundan, bereket olgusu Çinliler için son derece önemlidir. Bu yüzden iyi hasat elde etmek için ihtiyaç duydukları bereket bazı hayvanlar ile sembolize edilmiştir. Tarım ile uğraşan insanlar için bereketli bir hasat dönemi için şüphesiz ki en önemli şey yağmurdur. Çin toplumunda ejderhanın su tanrısı olması ve yağmurun yağmasını sağlayabilmesi, insanların ejderhayı bereket getirebilen ilahi bir varlık olarak görmelerine sebep olmuştur. Çin kültüründeki hayvan sembolizmi, Çin'in antik dönemlerde etkileşimde bulunduğu medeniyetlerden de etkilenecektir. Örneğin Aslan figürü Çin kültürüne, İranlıların Çin'e hediye olarak bir Aslan göndermesinden sonra dâhil olmuştur. Bu süreçten sonra aslanı tanımaya başlayan Çinliler aslana koruyucu ve güç ile alakalı sıfatlar yüklemiş ve sanat eserlerinde aslan figürlerine yer vermişlerdir.

Hayvanlara atfedilen anlamlar kullanılan dile de yansımış, Çince bu hayvanlarla alakalı deyimler, atasözleri ve sıfatlar oluşmuştur. Örneğin, kaplan anlamına gelen *hu* kelimesi içeren çoğu deyim aslanın güçlü, cesaretli ve asaletli olduğu anlamına gelmektedir. Bu bağlamda, insanlar tara-

findan hayvanlara atfedilen anlamlar sadece o toplumun dilinde değil aynı zamanda sanat eserinde, mimarisinde ve edebi eserlerinde de kendisine yer bulmuştur. Örneğin, aslan koruyucu olarak görüldüğünden, önemli binaların girişlerinde aslan heykeli bulunmaktadır. Benzer şekilde, kötü ruhları kovduğuna inanıldığından mezarlarda taştan yapılmış kaplan heykellerinin görülmesi, Anka kuşunun zenginliği, refahı ve ölümsüzlüğü simgelemesinden dolayı antik dönem mezarlarında çok sayıda Anka kuşu motifinin yer alması, ejderhanın ilahi bir kuş olmasından dolayı efsanelere konu olması hayvan sembolizminin o kültürün sanat eserine, edebi eserlerine ve gündelik yaşam alanlarına da yansıdığına göstergesidir.

Kaynakça

- Alp, K. Özlem (2009). *Orta Asya'dan Anadolu'ya Kültürel Sembollere Giriş*. Ankara: Eflatun Yayınevi.
- Atasağun, Galip (1997). "Sembol ve Sembolizm". *Necmettin Erbakan Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 7(7): 369-387.
- Aydın, Öznur (2013). "Çin ve Türk İşlemelerindeki Ejderha Motifi". *Akdeniz Sanat Dergisi*, 6(12): 1-16.
- Boratav, Pertev Naili (2012). *Türk Mitolojisi*. Ankara: BilgeSu Yayıncılık.
- Chen, Honping & Zhang, Yu (2019). "Different Images of Dog between Chinese and English". *East African Scholars Journal of Education, Humanities and Literature*, 2(10): 593-596.
- Cooper, Jean C. (1978). *An Illustrated Encyclopedia of Traditional Symbols*. London: Thames & Hudson.
- Çatalbaş, Resul (2011). "Türklerde Hayvan Sembolizmi ve Din İlişkisi". *Turan Stratejik Araştırmalar Merkezi Dergisi*, 3(12): 49-60.
- Çoruhlu, Yaşar (2000). *Türk Mitolojisinin Ana Hatları*. İstanbul: Kabalıcı Yayınevi.
- Çoruhlu, Yaşar (2020). "Türk Sanatında Kötü Ruhlar". *Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 21: 59-88.
- de Visser, Marinus Willem (1969). *The Dragon in China and Japan*. Wiesbaden: M. Sändig.
- Duymuş, Florioti, H. Hande (2014). "Eski Kültürlerde Köpeğin Algılanışı: Eski Mezopotamya Örneği". *Tarih Araştırmaları Dergisi*, 33(55): 45-70.

- Eberhard, Wolfram (2000). *Çin Simgeleri Sözlüğü*. Çev. Aykut Kazancıgil ve Ayşe Bereket. İstanbul: Kabalcı Yayınları.
- Gezgin, Deniz (2007). *Hayvan Mitosları*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Groot, Jan, J. M. De (1901). *The Religious System of China, B.1, V.3*. Leiden: Brill Archive.
- Guowuyuan, Qiaowu Bangongshi (2007). *Zhongguo Wenhua Changshi*. China: Gaodengjiaoyu Chubanshe.
- Hargett, James M. (1989). “Playing Second Fiddle: The Luan-Bird in Early and Medieval Chinese Literature”. *T’oung Pao*, 75(4/5): 235-262.
- Hulbert, James & Biedermann, Hans (1994). *Dictionary of Symbolism: Cultural Icons and the Meanings Behind Them*. Plume; Reprint Edition.
- Köse, Serkan (2019). “Türk Kültüründe Baykuş”. *Kültür Araştırmaları Dergisi*, 1(3): 288-301.
- Li, X. (2018). “The Feng and Huang Pair Fly Side by Side: The Origin and Development of the Image of Fenghuang”. *Think Tank of Science & Technology*, 12: 81-85.
- Mackenzie, Donald, A. (1996). *Çin ve Japon Mitolojisi*. Çev. Koray Akten. Ankara: İmge Kitabevi.
- Nigg, Joseph (2016). *The Phoenix: An Unnatural Biography of a Mythical Beast*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Ögel, Bahaeddin (1995). *Türk Mitolojisi C.I*. Ankara: Kültür Bakanlığı.
- Ögel, Bahaeddin (2014). *Türk Mitolojisi C.II*. Ankara: Türk Tarih Kurumu.
- Ölmez, Filiz Nurhan (2010). “Dokumalarda Yılan Motifi”. *Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Hakemli Dergisi Art e*, 6: 3-21.
- Ren, Qi Liang (2015). *Zhongguo Wenhua Changshi*. Xian: Shanxi Shifan Daxue Chuban Zongshe.
- Roux, Jean Paul (2005). *Orta Asya’da Kutsal Bitkiler ve Hayvanlar*. Çev. Aykut Kazancıgil ve Lale Arslan. İstanbul: Kabalcı Yayınları.
- Sterckx, Roel et al. (2019). *Animals Through Chinese History Earliest Times to 1911*. Cambridge: Cambridge University Press.
- URL-1: “Sembol”. <https://sozluk.gov.tr/>. (Erişim: 01.06.2023).
- URL-2: “Sembolizm”. <https://sozluk.gov.tr/>. (Erişim: 01.06.2023).
- URL-3: “Long”. <https://zdic.net/hans/%E9%BE%99> (Erişim: 02.06.2023).
- URL-4: “Ejderha”. <https://sozluk.gov.tr/>. (Erişim: 02.06.2023).

URL-5: “Töz”. <https://sozluk.gov.tr/>. (Erişim: 03.06.2023).

Wang, Hongyin (2012). *An Introduction to Chinese Birth Year Symbols: The Rooster of Luck and Faith*. Trans. Chen Daliang. Xi'an: World Publishing Xi'an Corporation Limited.

Wu, Zhiwen et al. (2021). “Phoenix Tree, Phoenix and Empress: Empress Historical-Cultural Symbol of Phoenix Tree and its Good Environmental Civilized Value”. *Aquaculture and Fisheries Studies*, 3(4): 1-7.

Zhang, Yajun (2008). *A Kaleidoscope of Chinese Culture*. Trans. Guo Hui. Beijing: Sinolingua.

Zhao, J. (2019). “A Comparative Study on the Images of Oriental God Birds”. *Comparative Study of Cultural Innovation*, 20: 46-47.

Zhu, Lyujie (2020). “Fenghuang and Phoenix: Translation of Culture”. *International Journal of Languages, Literature and Linguistics*, 6(3): 122-128.

“COPE-Dergi Editörleri İçin Davranış Kuralları ve En İyi Uygulama İlkeleri” çerçevesinde aşağıdaki beyanlara yer verilmiştir:

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

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

The following statements are made in the framework of “COPE-Code of Conduct and Best Practices Guidelines for Journal Editors”:

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

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



ÖZBEKLERDE ÖLÜM RİTÜELLERİ

Death Rituals among Uzbeks

Shokhrukh TUYCHİBAEV*
Ali SELÇUK*

Öz

Makalede Orta Asya'nın en kalabalık nüfusuna sahip Özbek Türklerindeki ölümle ilgili inanış ve uygulamalar değerlendirilmiştir. Özbekistan'ın Taşkent-Fergana bölgeleri ve çevresi bağlamında hazırlanan çalışmada ölüm ritüelinin çeşitli boyutları incelenmiştir. Konu üzerindeki incelemelerimiz nitel araştırma yöntem ve teknikleri doğrultusunda yapılmıştır. Öncelikle Özbeklerin ölüm ritüeliyle ilgili kaynaklar incelenmiş, akabinde de fenomenolojik alan araştırması olarak ilgili bölgelerde gözlem ve tespit, katılım, mülakat, kılavuz/kaynak kişilerle görüşme teknikleri genişçe kullanılmıştır. Elde edilen verilerden hareketle ölüm öncesi ve ölüm sonrası yapılan مراسم ve uygulamalar ele alınmıştır. Ölüm öncesi inanışlar kapsamında ölümü önlemeye yönelik çeşitli uygulamalar, ölümün habercileriyle ilgili inanışlar, ölüm döşegindeki hastaya ilişkin davranışlar incelenmiştir. Ölüm sonrası uygulamalarla alakalı olarak da defin sonrası yapılan bazı ritüeller (üçü, yedisi, yirmisi, kırkı, yılı) ve mevsimsel (kar yağdı, kavun pişti, gül gördü) anma adetleri, Özbeklerin yas kıyafetleri ve yemekleri hakkındaki bilgiler ele alınarak değerlendirilmiştir. Çalışmamızın en önemli sonuçlarından biri, Fergana-Taşkent bölgesindeki ölümle ilgili inanış ve uygulamaların ekseriyetinin Anadolu Türklerinin geleneklerinde de bulunduğu tespit edilmesidir.

Anahtar Sözcükler: Özbekler, ölüm, defin, inanış, Taşkent.

ABSTRACT

In the article, the beliefs and practices related to death in the Uzbek Turks, who have the most populous population of Central Asia, were evaluated. In the study prepared in the context of the Tashkent-Fergana regions of Uzbekistan and its surroundings, various dimensions of the death ritual were examined. The analyzes on the subject were made in line with qualitative research methods and techniques. First of all, the sources related to the death ritual of the Uzbeks were examined, and then, as a

* Doktora Öğrencisi. Erciyes Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Asya Çalışmaları Anabilim Dalı, Kayseri/Türkiye. E-posta: shohruhtuychi@gmail.com. ORCID: 0000-0002-8793-2622.

* Prof. Dr., Erciyes Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Türk Halk Bilimi Bölümü, Kayseri/Türkiye. E-posta: aliselcuk@erciyes.edu.tr. ORCID: 0000-0001-5326-8113.

phenomenological field research, the techniques of observation and determination, participation, interview, interview with guide/resource people in the relevant regions were used extensively. In the article we have widely discussed pre-death/post-death ceremonies and practices. Within the scope of pre-death beliefs, various practices to prevent death, beliefs about the harbingers of death, and behaviors related to the patient on his deathbed were examined. Regarding post-mortem practices, some rituals performed after the burial (three, seven, twenty, forty days and one year practices) and seasonal (snow fell, melon ripe, seeing flower) commemoration customs, information about the mourning clothes and meals of the Uzbeks were evaluated. In the light of the information obtained in the study, it can be said that the death customs and traditions in the Uzbeks carry the traces of thousands of years of Turkic culture and civilization and are kept alive together with Islamic elements today. One of the most important results of our study is that most of the beliefs and practices related to death in the Fergana-Tashkent region are also found in the traditions of Anatolian Turks.

Keywords: Uzbeks, death, burial, belief, Tashkent.

Giriş

Her toplumda olduğu gibi Özbek Türklerinde de ölüme ilişkin kendilerine özgü inanış ve uygulamaları bulunmaktadır. Bu kapsamdaki gelenekler halkın tarihi, yaşam tarzı, örf adetleri, dinsel bakış açısı, kısacası kadim geçmişin bugüne kadar sürdürdüğü tüm değerleri ortaya çıkarmaktadır. Matem ritüelleri sadece ölen kişiye yönelik merasimleri değil, toplumun öteki dünyayla ilgili anlayışını, duygu ve düşüncelerini de yansıtmaktadır.

Araştırmalarımız Özbek Türklerinin ölüm ritüeliyle ilgili kaynakların oldukça kısıtlı olduğunu göstermektedir. Konuyla ilgili ilk incelemelerin esasen eski Sovyet bilim adamlarınca yapıldığı müşahede edilmiştir. Örnek olarak Ziyayev ve Lunin (1972) ile Lobacheva'nın (1986) kitapları konumuzun genel çerçevesi bakımından önemlidir. Özbekistan'ın bağımsızlığına kavuştuğu 1991 yılı sonrası ülkede milli ve kültürel değerlerin canlandığı ve doğal olarak alandaki bilimsel araştırmaların çoğaldığı görülmektedir. Bunun neticesi olarak Özbeklerin ölüm ritüeliyle ilgili araştırmalarda da belli bir mesafe kat edilmiştir. Bu kapsamda Nasriddinov (1996), Öreyeva (2004), Aşirov (2007) ve Payziyeva'nın (2014) çalışmaları bu hususa örnek gösterilebilir.

Özbek Geleneklerinde Ölümü Önleme

Ölümün kaçınılmaz bir durum olduğu, er ya da geç herkesin başına geleceği gerçeği ortadadır. Bununla beraber insanoğlu çeşitli tedbirlerle ölüm

olayını önlemeye, geciktirmeye veya en azından beklenmedik bir ölümden korunmaya çalışmakta ve bunun için de ölümle ilgili farklı ritüeller uygulamaktadır. Özbeklerde de tabii olarak hoş karşılanmayan ölüm hadisesini önlemeye yönelik birtakım geleneklere rastlanmaktadır.

Özbekler içinde “sadaka reddi belâ” deyimini çok yaygınlık kazanmıştır. Bunun anlamı, “sadaka belayı defeder” veya “önler” demektir. Bu deyim aslında çok derin bir inanca dayanmaktadır. Buna göre insanın kaderinde olan herhangi olumsuz vakalar sadaka vermekle değiştirilebilmekte veya en azından ertelenebilmektedir. Yapmış olduğumuz saha çalışmaları ve mülakatlarda topladığımız bilgilere göre muhataplarımız ölümün habercisi olan herhangi bir durumla karşı karşıya kaldıkları zaman sadaka vermekte ve bununla endişelerini gidermeye çalışmaktadırlar. Örneğin; Taşkent’in Şeyhantahur ilçesindeki saha çalışmamız sırasında görüştüğümüz bir kişi (KK-2) kötü rüya gördüğünde sadaka verdiği ve bununla canının huzur bulunduğunu anlatmaktadır.

Özbeklerde ölümü önleyeceğine inanılan tedbirlerden biri “kan çıkarmak” geleneğidir. Normalde bu deyimle herhangi evcil bir hayvanı kesmek suretiyle “kan çıkarılması” kastedilmektedir. Fergana il Beşarık ilçesindeki kaynak kişimiz (KK-3), kendi ninesinin zaman zaman yerlerin “kansıracağı” yani kan istediği, dolayısıyla hayvan kesip kanının yere akıtılması gerektiğini anlattığını bildirmiştir. Aksi takdirde kan isteyen yerin evdekilere zarar verebileceği düşünülmektedir. İnsanoğlu tarihinin en eski zamanlarına kadar dayanan kurban etme ritüeli altında da değerlendirebileceğimiz böyle “önlemleri” kendileriyle istişare etmeye gelen müşterilerine Özbek şamanları yani “bahşiler” de çok sık şekilde tavsiye etmektedir. Özellikle ağır durumda olan yakınlarının halini iyileştirme amacıyla şamanlara gidenlere koyun, keçi veya en azından horoz yahut tavuk gibi hayvanlardan birini keserek “kan çıkarmaları” önerilmektedir.

Halkın içinde yaygın olan inanışlara göre evdeki belli araç gereçlerden faydalanma sırasında belli kuralla uyulmaması ölümü çağırabilmekte, dolayısıyla böyle kurallara uymaya özen gösterilmesi gerektiği inanışı bulunmaktadır. Örneğin, Taşkent’te görüştüğümüz bir kaynak kişi (KK-1) oklavanın yerinde durması gerektiğini vurgulamaktadır. O, “Oklava yerinde durmalı ve sadece yemek yapıldığı zaman kullanılmalıdır. Aksi takdirde evde talihsiz durum yaşanabilir” demektedir.

Fergana’daki Hokand şehrinde konuştuğumuz diğer bir kaynak kişi (KK-4) ise “ot süpürgenin her zaman yatay şekilde konulmasına özen gösteril-

melidir” görüşünü paylaşmıştır. Dikey konulan süpürge kaynağımıza göre eve “gassal” yani ölü yıkayıcısını çağırır.

Özbeklerin titizlikle dikkat ettiği diğer bir diğer nesne küldür. Evde herhangi bir şey odunla pişirildikten sonra onun külüne dikkat edilmesi tavsiye edilir. Büyüklerin söylediklerine göre kül, temiz bir köşeye bırakılmalı veya gömülmeli, hiçbir zaman çöple karıştırılmamalıdır. Aksi durumda “dügün yasa dönüŖebilir” (KK-5).

Halk içinde yaygın olan inanışlardan biri de ölünlün ölü çağırması korkusudur. Dolayısıyla herhangi ölüm durumlarında yeni ölümlerin önlenmesiyle ilgili birtakım adetler bulunmaktadır. Andican ilinde yapılan saha çalışmamızda bununla ilgili değişik bir inanış ile karşılaştık. Burada ikiz olan çocuklardan birisinin öldüğü zaman kendisiyle birlikte ikizini de kabre götürebileceği düşüncesi bulunmaktadır ve bu durumu önlemek için bir tedbir alınmaktadır. Buna göre ikiz çocuklardan ölen çocuk defnedilirken yanına bir kukla konulmaktadır. Böylece onun kendi ikizini çağırmayacağına inanılmaktadır (KK-6).

Taşkent Özbeklerinde ölüyü defin işlemine hazırlama merasimlerine katılan hamile kadınların veya yeni doğum yapan kadınların bebeğinin etkilenebileceği inanışı mevcuttur. Dolayısıyla ölünlün hamile kadına veya bebeğine kötü etkisini önlemek için belli işlemler yerine getirilmektedir. Buna göre cenazeye katılan hamile veya yeni doğum yapan kadınların parmağına kefen kumaşının bir ipi bağlanır, sonra o ip merhumla beraber defnedilir. Bu adet Taşkent’te hala kısmen olsa da uygulanmaktadır (KK-1).

Araştırma yaptığımız bölgede yaygın olan inançların bir diğeri birbirine bağlı yakın kişilerden birinin öldüğü zaman diğेरinin ölen yakınının izinden gitmeye niyet edebileceği ve bu durumun sonuçta kendisini etkileyip hasta düşüreceği ihtimalidir. Bunu önlemek için yakınıni kaybeden birisini “soğutmak” âdeti bulunmaktadır. Bunun için etkilenebilecek kişinin herhangi bir elbisesi ölenin mezarına götürölüp orada nem halinde bırakılmakta ve bekletilmektedir. Sonra da ölünlün yakını o elbiseyi ürperek giymesi gerekmekte ve böylece ölen yakınının kötü etkisinden kurtulacağına inanılmaktadır (KK-7).

Özbeklerde Ölüm Hazırlık Süreci

Özbeklerde hayatta iken ölüm için belli hazırlıkları yapma geleneği de bulunmaktadır. Genellikle evin büyükleri ölüm sırasında gereken kefen ve başka levazımı kapsayan ve “ölümlük” adı verilen bir bohçayı hazırlayıp kendi sandıklarında saklar. Yaşlı olan ya da uzun süre hasta kalan

kişi ömrünün tükendiğini fark ederken, çoluk çocuğunu, yakın akrabalarını ve dostlarını helalleşmek için çağırtırır. Hayattayken kendinden sonra bir problem çıkmasın diye evlatları arasında bırakacağı mirası paylaştırır. Ölmek üzere olan kadınlar kendi takılarını kızları ve gelin torunları arasında paylaştırır. Bu paylaşım vasiyet yazma şeklinde ya da sözlü olabilmektedir. Vasiyet sırasında çocukların kendi aralarında dayanışma içinde yaşamaları hakkındaki tavsiye ve öneriler de dile getirilmektedir. Ayrıca ölmek üzere olan kişi kendisinin nereye gömülmesi gerektiği, cenazesinde kimlerin nasıl bulunacağı, kim tarafından yıkanacağı gibi ayrıntılar içeren isteklerini yakınlarıyla paylaşabilmektedir.

Ölümün Habercileri

Çalışma alanı içerisinde yer alan bazı bölgelerdeki gözlemlerimiz Özbeklerin rüyaları uğurlu ve uğursuz olarak ikiye ayırdığı ve kimi rüyaların ölümün habercisi olarak değerlendirdiğini göstermiştir. Rüyasında boş beşik, çiğ et, kansız düşen diş, yeni inşa edilen binayı görmesi insanın bir yakınının öleceğine işaret olduğuna inanılmaktadır. Taşkent'in Beşyagaç semtinde yaptığımız bir mülakatta kaynak kişi (KK-8) gençliğinde kız arkadaşıyla çok samimi oldukları ve kendisini çok sevdiğini anlattı. Ancak günlerden bir gün kötü rüya görmüş, dişleri dökülüp ağzı çok ağrıyormuş. Sabaha doğru nişanlının ölüm haberini öğrenmiş. Benzer inanış Anadolu'da da bulunmaktadır. Örneğin; Evcı Alevilerinde “rüyasında azı dişinin çıktığını gören kişinin kendi çocuğunun öleceğine; diğer dişlerinden bir tanesinin çekildiğini veya kendiliğinden düşmesi ise aile yakınlarından birisinin öleceğine işaret etmektedir.” (Selçuk, 2009: 103). Avanos yöresinde rüyada ölen bir kişi tarafından çağrılmak, külçe altın veya çiğ et görmek cenaze habercisi olarak yorumlanır (Yolcu, 2014: 507).

İnsanın rüyasında ölen akrabalarından birini görmesi ve ölenin kendisiyle bir kimseyi veya nesneyi götürmesi aile içinde yakınlaşan ölümü ifade etmektedir. Ölen akrabalarından birisinin herhangi bir şey verdiği veya bıraktığı rüyalar ise iyi anlama gelmektedir. Fergana'nın Danğara ilçesindeki kaynak kişi (KK-9), bir kaza yaşadığı ve kazadan sağlam bir şekilde çıktığını anlatmaktadır. Ona göre bir gün önce gördüğü rüyasında bununla ilgili işaret olmuş. Yani ninesi rüyasına girmiş, kendisini elinden tutup bir yere götürmüş. Ama bir köprüden geçecekleri sırada köprü kırılmış ve ninesi nehrin öteki tarafına geçtiği halde kendisi nehri geçememiş.

Özbeklerde bazı hayvanların belli hareketlerini ölüme işaret olarak değerlendirme inanışları da bulunur. Örneğin köpeğin ev etrafında ulması,

horozun gündüz ötmesi uğursuzluk olarak görülmektedir (Payziyeva, 2014: 27). Ayrıca Taşkent ve Fergana'daki kaynak kişilere göre baykuşun evin çatısına konup ötmesi de ölüme işaret olarak düşünülmektedir. Baykuş korkusuna Anadolu Alevileri arasında da rastlanır. Özellikle Evci Alevileri arasındaki inanışa göre ölümü işaret eden hayvanların başında baykuş gelmektedir. Onlar ölümünü istedikleri, sevmedikleri birisine “ocağında baykuş tünesin!” tarzında beddua ederler. “Baykuş bir evin yakınında veya üzerinde öttüğünde o evde birinin öleceğine işaret ettiğine inanırlar. Bu durumda, muhtemelen gelecek olan ölümü uzaklaştırmak için ocağın ateşli bir odun parçası alınır, ocağın bacasından dışarıya atılır.” (Selçuk, 2009: 102).

Andican'da karşılaştığımız ilginç bir bilgi ise kedi ile ilgilidir. Buna göre herhangi bir evde birisinin öldüğü ve defin merasimi yapıldığı zaman eve kedinin girmesi önlenmektedir. Çünkü inanışa göre kedinin ölünün üzerinden geçmesi yeni bir ölüme sebep olabilir. Taşkent'te yaptığımız görüşmelerden biri de örümcekle ilgili bilgi vermektedir. Buna göre herhangi bir şekilde örümceğin yenilmesi yiyenin ölümüne neden olacağı bildirilmektedir. Bunun dışında kaynak kişilerden biri (KK-9) karganın ötmesi, kedilerin insan gibi ses çıkarması durumlarını da uğursuzluk olarak saymaktadır. Yukarıda bahsettiklerimizin dışında çok ağır olan hastanın halüsinasyonlar görmesi, anlaşılması güç cümleler kurması da ölümünün yaklaştığının işaretleri olarak kabul edilir. Özellikle hastanın “beni götürmeye geldiler”, “beni götürmeye geliyorlar”, “evleri temizleyin”, “falanca beni yanına çağırıyor, götürüleceğim diyor” gibi sözler söylemesi, ölümünün yaklaştığının işaretleridir (KK-1).

Özbeklerde Ölüm Döşesindeki Hastayla İlgili Uygulamalar

Özbeklerde ölüm döşesinde yatan hastalara yönelik belli uygulamalar görülmektedir. Buna göre hastanın istediği, canının çektiği yemekler yapılmakta ve kendisine verilmektedir. Hasta herhangi bir yakını görmeyi istediği zaman hemen onunla görüşmesi sağlanır. Hastanın tüm istekleri yerine getirilmeye gayret edilir. Hatta Taşkent'teki bir kaynağımızın verdiği bilgilere göre çok hasta olan bir akrabaları kendi yakını görmeyi istemiş ama o kişi uzak seferdeymiş. Bu durumda hastanın isteğini yerine getirme amacıyla başka bir benzer akrabasına o istenilen kişinin elbiselerini giydirmişler ve ölüm döşesindeki hastayla konuşturmuşlar, helalleşmelerini sağlamışlar (KK-11). Özbekler ağır hastaya iyi şeyler konuşmakta, hastalığına rağmen kendisinin çok iyi görüldüğünü, en yakın zamanda iyileşeceğini söylemektedirler. Taşkent Özbeklerinde hastanın odasına onun sevmediği birisinin girmesine izin verilmemektedir. Ayrıca araştırdığımız bölgede ölüm döşesindeki hastalara Yasin suresini okuma geleneği bulunmaktadır. Tüm vila-

yetlerdeki kaynaklarımız Yasin okuma uygulamasının hastayı iyileştireceğine veya ölümünü hafifleteceğine inanmaktadırlar.

Özbeklerde hastalarla ilgili adetlerden bir diğeri, onun ağzına pamukla su damlatma geleneğidir. G. Snesev bu uygulamanın köklerinin Zerdüştlükten kaynaklandığını savunur. Buna göre can veren bir Zerdüş, kötülüğün sembolü Ahriman'ın etkisi altında olduğundan dolayı zararlı ruhları kovmak için ruhani dualar okuması ve dinçlik vermek üzere kutsal "haoma" şerbetini ağzına damlatması gerekmektedir (Snesev, 1969: 131). Payziyeva'nin saha çalışmalarına göre ağıza su damlatma geleneğini Taşkent Özbekleri şöyle anlatmaktadır: Eğer ölmekte olan kişinin ağzına su damlatılmazsa o susuzluğa dayanamayıp Şeytan'ın verdiği suyu içebilmektedir (KK-10). Taşkent'te hastanın hali çok fenalaştığı zaman defin öncesi belli hazırlıklar yapılır. Mesela evin avlusu ve odaları temizlenir, evdeki bağlı tüm şeyler çözülür.

Özbeklerde Yas

Etnolog van Gennep'in söylediği gibi yas süresi diriler ve ölümler arasındaki özel etkileşimi ifade eder. Bunda diriler dünyası ve merhumlar âlemi arasında beraberlik bağı oluşturulmaya çalışılır (2002: 135). Ölüm sırasında ve sonrasında yas merasimleri önemli anma geleneklerini kapsamaktadır. Matem merasimlerindeki gelenek-görenekler, zaman ve mekâna ait felsefi düşüncelerle uzay ve insan ortasındaki, doğa ve âdem hayatı ortasındaki sürekli bir iletişimi yansıtmaktadır (Aşirov, 2001, 126).

Özbeklerde yas tutma âdeti akrabaların yakınlığı ve uzaklığına göre çeşitli sürelerle seyretmektedir. Genel olarak aile fertlerinin yas süresi bir yıldır. Eğer merhum çocuk ya da bebekse yas süresi de kısalmaktadır. Yas, bir evde birisinin ölmesiyle hemen başlamakta, ev halkı yas elbiselerini giymekte ve gelenlerden başsağlığı dileklerini kabul etmektedir. Ölüyü defnettikten sonra onun yakınları eve dönmekte ve üç gün boyunca sabahtan akşama kadar evin kapısında oturup gelen geçenlerden başsağlığı mesajlarını kabul etmektedir. Çoğu durumlarda kapı girişinde sofraya kurulup gelenlere çay ve yemek ikram edilmektedir. Ama bu yemekler kesinlikle evde yapılmamaktadır. Çünkü inanışa göre üç gün ve gece boyunca ölü çıkan evde ateş yakılması yasaktır. Dolayısıyla yemekler ya komşular ya da akrabalar tarafından getirilmektedir.

Yasin ilk süreci üç gündür. Anadolu Türklerinde olduğu gibi Özbekler de bu üç gün boyunca ışıkları söndürmemektedir. Aslında İslamiyet'e göre de yas tutmak üç gündür. Fakat Özbeklerdeki üç günlük yas sadece birinci

aşama olarak görülür. Üç gün ve gece sonunda halka “ihsan” veya “mare-ke” pilavı verilmekte, ikram sofrasına gelenlerden ölüyü anmaları ve ardından dua etmeleri umulmaktadır. Bundan sonra ölünün yedisi, yirmisi, kırkı, elli ikisi ve yılı denilen yas süreci gelmektedir. Öte yandan bir yıl içerisindeki Ramazan ve Kurban bayramları sırasında da üçer gün anma ritüeli düzenlenmektedir. Üç günlük yasin nihayetinde belli işlemler yapılır. Örneğin merhumun çamaşırları yıkanmakta, evde artık yemek yapılabilenmekte, yas elbiselerini giyenler onları çıkarıp normal şekilde giyinebilmektedir. Ama kadınların koyu renkli başörtülerini çıkarmalarına henüz izin verilmez. Yas başörtüsünü kadınlar merhuma yakınlığı ve geleneklere bağlılığına göre ölünün yirmisi, kırkı ve hatta yılına kadar takmaktadırlar.

Merhumun yedisi yedinci gün düzenlenir. Bu günde yakın akrabalar toplanır, merhumu anar, ruhuna Fatihalar okur. Yemek pişirilir ve gelenlere ikram edilir. “Küçük çille” denilen ölünün yirmisi, yedisine göre daha geniş şekilde düzenlenebilir. Bunda ilgili yas yemekleri yapılır, mevlit okunur, ölü hatırlanır. Andican’da ölünün kırkına kadar evde mum yakarlar, bir köşeye kâsede su ve üzerine ayva ağacının dalını koyarlar. Bu gelenek ölünün ruhunun kırk güne kadar evine gelip haber aldığı inancına dayanır. Buradaki ölünün evinde mum yakma veya gece ışıkların açık bırakılması İslam öncesi Türk geleneğinin bir devamıdır. Ölünün kırkına “büyük çille” denilir. Bu günde ölünün cesedinin yarıldığı ve bu sürecin hafif atlatılması için belli tedbirlerin yerine getirilmesi gerektiğine inanılır. Yine bu gün akrabalar toplanıp dualar okur. Kazanda Özbek pilavı yapıp gelenlere ikram edilir. Andican’da ölüyü yıkamada kullanılan ve ağacın altına dökülen suyun yerine ölü kadınsa iğne, erkekse bıçak sokma âdeti vardır. Bu, merhumun kolay yarılmasına yardım edeceğine inanılır.

Yukarıdakilerin dışında bazı bölgelerde, özellikle Andican’ın belli köylerinde merhumun elli ikisi de yapılmaktadır. Bu günde akrabalar toplanıp Türk mantısını andıran özel “çüçvara” yemeğini pişirmektedirler. Taşkent’teki kaynaklarımız “yirmisi”, “kırkı” ve “yılı” gibi anma ritüellerini değerlendirirken onların aslında tam o gün değil, örneğin yirmisinin 17 veya 19’unda, kırkının 37 veya 39’unda, yılının ise 7, 9 veya 11’inci ayında yapıldığını aktarmaktadırlar. Bu durum Taşkentliler arasında ölümle ilgili ritüellerde tek sayılara dikkat edilmesi anlayışıyla bağlı olmalıdır. Andican ilinde de merhumun yıl dönümü tam 12. ayında yapılır. Buradaki halkın düşüncesine göre, merhum kendisini anmalarını tam öldüğü gün bekler ve ruhlar dünyasındaki tanıdıklarını anma törenine davet eder (KK-12). Son dönemlerde özellikle Taşkent bölgesinde yas sürecinin ve anma ritüellerinin kısaltıldığı

görülmektedir. Bunda üç ve yedisinin, yirmi ve kırkının birleştirilip yapılması gözlemlenmektedir. Ayrıca merhumun yıl dönümü de öncesi gibi büyük yapılmamakta; daha sade, daha uygun şekilde düzenlenmektedir. Anma ritüelinin Ramazan ayına denk gelmesi durumunda ise “ikram” yemeği gündüz değil de iftar zamanında verilmektedir.

Taşkent'teki bir kaynağımız eskiden buralarda “kada” denilen bir anma ritüelinin bulunduğunu anlatmıştır. Ona göre ölünün kırkıdan sonra herhangi uygun bir zamanda yapılan kada merasiminde ölünün kızının gelin olarak gittiği ailenin üyeleri ve mahalleliler çağırılmakta ve onlar için sofraya düzenlenip merhum anılmakta, dualar okunmaktadır.

Yukarıdakilerin dışında bölge halkında belli mevsimlerdeki tabii hadiseler, bitki veya meyvelerin çıkması dolayısıyla yapılan bazı anma ritüellerine de rastlanmaktadır. Örneğin ölü defnedildikten sonra ilk kar yağdığı gün “kar yağdı” töreni düzenlenir. Bunda karın ayak izinin belli olacağı kadar yağması gerekir. Bunda da yine akrabalar toplanıp merhumu hatırlamaktadırlar (KK-13). Bahar gelip ilk çiçekler açınca da “çiçek görme” âdeti yapılır. Bunda çiçekler toplanıp merhumun kabrine götürülür ve “senin göremediğin ilk çiçekler sanadır” denir. Yaz mevsiminde “kavun pişti” veya “üzüm pişti” merasimi yapılmaktadır. Bunda komşu ve akrabalar ölenin evine davet edilip onlara yaz meyveleri ikram edilir, kendilerinden merhumun ruhuna dua etmeleri rica edilir. Kabakların çıktığı sonbaharda ise “kabak aşısı” düzenlenir. Bunda yine kabaktan özel yemek yapıp merhumu anmak için gelenlere ikram edilir.

Özbeklerde Yas Kıyafetleri

Yas sürecinde dikkat edilmesi gereken bir diğer husus da kıyafetlerle ilgilidir. Yas sürecinde aile fertlerinin yanında merhumun yakın akrabalarının da yaslı olduğunu belli eden elbise giymeleri gerekir. Kadınların matem libasları da koyu renkli elbise ve başörtüsüdür. Normalde başını örtmeyenler de yaslı olduğu zaman başını örtmektedir. Genellikle evin büyük hanımları “ölümlük” denilen bohçalarını hazırlarken kendi için kefenlikleri diktirmeyle beraber kızları, gelinleri ve kardeşleri için matemde kullanılan koyu mavi, lacivert, koyu yeşil, siyah renkli elbiseleri de hazırlamakta ve öldüğü zaman bunları giymelerini yakınlarına söylemektedir (KK-1). Bu kıyafetlerin günlük milli elbiselerden farkı, onların alt kısmı ve kol kısmının ucu yani gömleğin yeni dikilmemiş olmasıdır (Zununova, 2002: 100). Fergana ilinin “Evvel” köyündeki kadınların babası vefat ederse siyah, annesi vefat ederse lacivert yas elbiseleri giydikleri aktarılmaktadır (Nalivkin, 1886: 95). Fergana'nın

Novkat köyünde ise merhum vefat ettiği gün akraba kadınlara büyük kırmızı örtü verilmekte ve onu başlarının üzerine koymaktadırlar (Karmisheva, 1986: 148).

Bazı bölgelerdeki görüşmelerimizde yas elbiselerinin sadece birer adet dikildiğini öğrendik. Çünkü eğer böyle elbisenin sayısı çoğalsa “başı yastan çıkmaz” inancı vardır (KK-12). Ölünün yedisinde günü erkekler için yas elbiselerini çıkartmak üzere “bel yeçme” yani bel bağını çözme töreni yapılır. Bunda evin büyüğü erkekler “geçmiş olsun” demekte, erkekler bel bağlarını, kaftanlarını ve takkelerini çıkarmakta, evin büyüğüne para vermektedirler (Payziyeva, 2014: 111). Kadınların yas elbiselerini çıkarma töreni ise ölene yakınlığa göre yirmisi, kırkı veya hatta yılında yapılmaktadır. Bunun için açık renkli herhangi kumaştan bir yeni elbise dikilip giyilmekte ve normal giyinme sürecine girilmektedir.

Taşkent ve Fergana bölgesinde merhumun vefatından üç gün geçince “kir yuvdi” yani merhumun çamaşırlarını yıkama âdeti yapılır. Taşkent’te bu sırada misafirler için kullanılan minderlerin çarşafı da çıkarılır ve yıkanır. Sonrasında matem merasimlerinde kullanılan bu eşyalar normal durumlarda da kullanılabilir. Araştırmacı Aşirov’un verdiği bilgilere göre (2001: 124), Fergana bölgesinde yıkanması gereken çamaşırlar beyaz ve siyah olarak ikiye ayrılır. Ölünün vefatına kadar evdekilerin giydikleri giysiler beyazlara, yas sürecinde kullanılanlar da siyahlara katılır. Söz konusu ikiye ayrılan giysiler yıkanırken sularının birbirine karıştırılmamasına dikkat edilir.

Özbek Yas Yemekleri

Özbek yas merasimlerinde yemeklere özel bir önem gösterilir; her bir merasim için özel yemekler pişirilir. Üç günlük yas süresinde genellikle komşular tarafından sulu yemekler yapıp merhumun evine gönderilir. Üçüncü günü ve yıl dönümünde büyük kazanda etli pilav yapıp gelen misafirlere ikram edilir. Zengin kişiler yirmisi ve kırkı gibi anma merasimlerinde de etli pilav yaptırabilmektedir. Normalde ise yirmisi, kırkı, elli ikisi gibi anma günlerinde “katlama” (katmer), “samsa” (börek), “çüçvara” (haşlanmış mantı) gibi yemekler yapılır. Bir başka yas yemeklerinden biri de “helvaytar” tatlısıdır. Genelde bu tatlı yas merasiminde yapıp gelenlere ikram edilir. Eve ruh kelebeği girdiğinde de bu tatlıyı yapıp Kuran okuma geleneği bulunmaktadır.

Andican bölgesinde eskiden hatta günümüzde de merhumu mezara koyup döndükten sonra aile üyeleri, akrabalar, komşulara “kara aş” (aş Özbekçede pilav demektir) denilen yemek yapılır. Bu yemekten ev sahipleri

yemez, sadece gelenlerin yemeklerinin tamamen tükenmesine dikkat etmeleri gerekir (KK-6). Yaslı evde Ramazan ve Kurban bayramlarında sofraya yufka ve “talkan” (toz ekmek ve şeker karışımı) servis edilir. Eskiden bu tür yemekleri herkes kendi hazırlardı, günümüzde ise daha çok sipariş edilmektedir. Anma merasimlerinde sofraya yemekleri koyarken onların tek sayıda olmasına dikkat edilir. Bununla yaslı günlerin çift yani tekrar olması umulur. Başsağlığı için gelenler de getirdikleri ekmek, kebab, börek, katmer vb. yiyeceklerin tek sayılı olmasına dikkat ederler.

Sonuç

Taşkent-Fergana bölgesi Özbeklerinin ölümle ilgili geleneksel inanış ve uygulamalarının etnoloji bakımından değerlendirmesi neticesinde aşağıdaki sonuçlar elde edilmiştir:

1. Bölgede ölümle ilgili merasim ve adetlerde ölüyü defnetmeyle alakalı gelenek görenekler ve matem merasimlerinde öteki dünya hakkındaki tasavvurlar, büyüçülük, çeşitli yasaklar, ikram ve kurbanlıklar, ruhlar âlemiyle iletişim gibi konuların etkileri gözlemlenmektedir. Bölge halkı düşüncesinde ruh ve ruhlar dünyasıyla ilgili net inanışlar bulunmaktadır.

2. Günümüzde bölgede uygulanan defin ve matem geleneklerinin incelenmesi, onlarda İslamiyet’in değerleri ağırlıklı olduğu halde, daha önce burada bulunan eski dinlerdeki bazı inanışların kalıntılarının da bulunduğunu ortaya koymaktadır. Merhumların ruhlarına Kuran’dan dua ve Fatiha’lar okumanın yanında, ruhların helalliğini kazanma, onları razı etme ve kızdırmama, yemeklerin kokusuyla (is çıkarmakla) ağırlama, onlardan gelebilecek zararları önlemek için koyun, tavuk, horoz vb. kurbanlıklar getirme adetleri yukarıdaki tezimizi desteklemektedir.

3. Gözlemeleme ve saha çalışmalarımız neticesinde, defin ve matem gelenekleri, anma merasimlerinin daha çok köy halklarında eskisi gibi korunup eda edildiği ve onların uygulanmasında çoğu kez kadınların müteşebbis olduğu, erkeklerin de kadınlar tarafından yapılması gerektiği vurgulanan adetleri ekseriyetle bilinçsiz şekilde yaptıklarını fark ettik. Ölünün üçü, yedisi, yirmisi, kırkı, elli ikisi, yılı, “kar yağdı”, “kavun pişti”, “gül gördü”, “kabak aşısı” gibi anma ritüelleri yukarıdaki çerçevede değerlendirilebilir.

4. Çalışmamızın en önemli sonuçlarından biri, Fergana-Taşkent bölgesindeki ölümle ilgili inanış ve uygulamaların ekseriyetinin Anadolu Türklerinin geleneklerinde de bulunduğu tespit edilmesidir. Buradaki belli köy ve kasabalarda da ölünün yedisi, yirmisi, kırkı, elli ikisi, yılı gibi anma merasimlerinin bulunduğu, defin ve anma merasimlerinin komşular ve akrabalarla

dayanışma içinde yapıldığı, bu sırada belli yas yemeklerinin ikram edildiği gibi bilgiler söz konusu benzerliğin başta gelenleridir.

Kaynakça

- Aşirov, Adhamcan (2001). *Avestodan Miras Merasimler*. Taşkent: Abdulla Kadiri Neşriyati.
- Aşirov, Adhamcan (2007). *Özbek Halkının Kadimiy Etikad ve Merasimleri*. Taşkent: Özbekistan Milliy Kütüphanesi Neşriyati.
- Karmisheva, Balkis X. (1986). “Arhaiçeskaya simbolika v pohoronno pominalnuy obryadnosti Uzbekov Fergani”. *Drevnie Verovaniya i Kulti Narodov Sredney Azii*, 4: 149.
- Lobacheva, Nina (1986). *Drevnie obriyadi verovaniya i kulti narodov Sredney Azii*. Moskova: Nauka.
- Nalivkin, Vladimir P. & Nalivkina, Maria (1886). *Ocherk bita jenshini osedlogo tuzemnogo naseleniya Fergani*. Kazan: Tipografiya İmperatorskogo Universiteta.
- Nasriddinov, Kamber (1996). *Özbek Defin ve Taziye Merasimleri*. Taşkent: Abdulla Kadiri Namidegi Halk Merasi Neşriyati.
- Öreyeva, Derman (2004). *Özbek Matem Meresimleri Folklori*. Taşkent: Fen Neşriyati.
- Payziyeva, Madina (2014). *Özbeklarning An’anaviy ve Zamonoviy Matem Meresimleri*. Taşkent: Yangi Naşr.
- Selçuk, Ali (2009). “Evcı Alevilerinin Ölüm İle İlgili İnanış ve Uygulamaları”. *Türk Dünyası Araştırmaları*, 178: 101-110.
- Snesarev, Georgyi (1969). *Relikty domusul ‘manskikh verovanyi i obryadov u Uzbekov Khorezma*. Moskova: Nauka.
- van Gennep, Arnold (2002). *Obriyadi Perexoda*. Moskova: RAN.
- Yolcu, Mehmet Ali (2014). “Avanos Yöresinde Ölümle İlgili Tabusal Kaçınmalar”. *Avanos Sempozyumu Bildirileri (Nevşehir, 23-25 Ekim 2014)*. Ankara: Grafiker, 501-510.
- Ziyayev, Hamid & Lunin, B. Vladimiroviç (ed.) (1972). *Etnograficheskoe izuchenie byta i kul’tury Uzbekov*. Taşkent: Fen.
- Zununova, Gülçehra (2002). *Eski Şehir Ahalisinin Maddi Medeniyetindeki Özgerişler. Taşkent Mahalleleri, Eneneler ve Zemanevilik*. Taşkent: Yangi Asr Avlodi.

Sözlü Kaynaklar

- KK-1. Shahlo Jurayeva, 1977 doğumlu, terzi. Taşkent Yunusabad ilçesi, Halkabağ mahallesi, 2019.
- KK-2. Jasur Mengliyev, 1979 doğumlu, gazeteci. Taşkent Bektemir ilçesi, 2019.
- KK-3. Sayyora Zununova, 1957 doğumlu, ev hanımı. Fergana Beşarik ilçesi, 2019.
- KK-4. Odina Nabiyev, 1970 doğumlu, ev hanımı. Fergana Hokand şehri, 2019.
- KK-5. Gulçehra Ozod kızı, 1959 doğumlu, öğretmen. Taşkent Yunusabad ilçesi, Halkabağ mahallesi, 2019.
- KK-6. Mahbuba Tirkaş kızı, 1961 doğumlu, ev hanımı. Andıcan İzbaskan ilçesi, 2019.
- KK-7. Nargiza Sobirova, 1974 doğumlu, öğretmen. Taşkent Şeyhantahur ilçesi, Çiğatay mahallesi, 2019.
- KK-8. Bunyad Kulov, 1978 doğumlu, şoför. Taşkent Çilanzar ilçesi, Beşyağaç mahallesi, 2019.
- KK-9. Mamur Nabiyev, 1998 doğumlu, şarkıcı. Fergana Danğara ilçesi, 2019.
- KK-10. Dilşad Salamov, 1973 doğumlu, öğretmen. Taşkent Mirza Ulubey ilçesi, 2019.
- KK-11. Nadira Hakimova, 1970 doğumlu, esnaf. Taşkent Yunusabad ilçesi, Halkabağ mahallesi, 2019.
- KK-12. Aykız Urinova, 1971 doğumlu, ev hanımı. Andıcan İzbaskan ilçesi, Luğumbey köyü, 2019.
- KK-13. Saida Atabayeva, 1961 doğumlu, muhtar, Taşkent Üçtepa ilçesi, Şark Güllü mahallesi, 2019.

“COPE–Dergi Editörleri İçin Davranış Kuralları ve En İyi Uygulama İlkeleri” çerçevesinde aşağıdaki beyanlara yer verilmiştir:

Yazarların Notu: Bu çalışma, Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kültürel Çalışmalar Anabilim Dalında devam eden “Özbek Türklerinde Ölümle İlgili İnanış ve Uygulamalar (Taşkent–Fergana Bölgesi Örneği)” adlı yüksek lisans tezinden üretilmiştir.

Teşekkür: Bu çalışmanın hazırlanmasında yardımcı olan Özbekistan Ankara Büyükelçiliği görevlisi Abdumalik Tuychibaev’e teşekkür ederiz.

Etik Kurul Belgesi: Bu çalışmanın verileri 2020 yılından önce toplandığı için geçmişe dönük etik kurul belgesi alınmamıştır, ancak araştırma etiğine uyulmuştur.

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

Katkı Oranı Beyanı: Shokhrukh Tuychibaev’in yazdığı yüksek lisans tezinin bir kısmı, tez danışmanı Prof. Dr. Ali Selçuk tarafından makale haline getirilmiştir.

The following statements are made in the framework of “COPE–Code of Conduct and Best Practices Guidelines for Journal Editors”:

Authors’ Note: *This study was produced from the master’s thesis titled “Beliefs and Practices Related to Death in Uzbek Turks (The Case of Tashkent–Fergana Region)” continuing in the Cultural Studies Department of the Institute of Social Sciences of Erciyes University.*

Acknowledgement: *We would like to thank Abdumalik Tuychibaev, an officer of the Uzbekistan Embassy in Ankara, who helped in the preparation of this study.*

Ethics Committee Approval: *Since the data of this study were collected before 2020, ethics committee approval retroactively was not obtained; however, research ethics were followed.*

Declaration of Conflicting Interests: *The authors have no potential conflict of interest regarding research, authorship or publication of this article.*

Author-Contributions Statement: *A part of the master’s thesis written by Shokhrukh Tuychibaev was turned into an article by his thesis advisor, Prof. Dr. Ali Selçuk.*



MADDE VE MANA KABI OLARAK YUMURTANIN SEMBOLİK YORUMLARI ÜZERİNE BİR İNCELEME

An Analyses on the Symbolic Interpretations of the Egg as a Container of
Matter and Meaning

Aynur KOÇAK*

Hilal OTYAKMAZ AYDIN*

Öz

İnsanlığın ilk kutsal ve sembolik yaratılış anlatıları olan mitlerde, evrenin yaratılışında yumurta önemli bir unsur olarak dikkat çekmektedir. Tanrılardan, insanlara, yer-yüzü ve gökyüzü varlıklarından, diğer mitik öğelere kadar ilksel varoluş hikâyelerinin yumurta ile buluştukları aktarılmaktadır. Yumurtanın kırılmadan önceki şekli çokluk-taki birliği, ikiye ayrılış şekli parça-bütün ilişkisi olarak yaratılıştaki dengeyi yansıtmaktadır. Özellikle yatay ve dikey sembolizme bağlı olarak yumurta merkezi konumda üremeye eş tutulur. Yatay boyutuyla; sakinliği, rahmi, yeni varlığın oluşumunu, yerleşmeyi, üretkenliği, verimliliği temsil ederken dikey boyutuyla da yatayda var olan oluşumun zıddı olan kozmik vuruşa bağlı hareketliliği, oluşum evresini tamamlayıp meydana çıkma durumunu ve şifa vericilikteki yüksel potansiyeli simgeler. Bu sembolik yorumlar yumurtanın madde ve mana bütünselliğini içermektedir. Bu madde ve mana birlikteliği çalışmada; “başlangıç ve yaratılış, birlik ve bütünlük, merkez, diriliş, bereket ve son” başlıklarındaki sembolik yorumlarla şekillenmiştir. Bu incelemede yumurta sembolizmi doğadan ilhamla döngüsel zaman çizgisinde, başlangıçtan sona ve dirilişe uzanan ilk kutsal, sembolik anlatılar ve ritüeller ekseninde ele alınarak değerlendirilmiştir.

Anahtar Sözcükler: mitoloji, madde-mana, sembol, ritüel, yumurta.

ABSTRACT

In mythologies, which encompass the earliest sacred and symbolic creation narratives of humankind, the egg emerges as a crucial element in the genesis of the universe. Gods, humans, earthly and celestial beings, and other mythical entities converge in stories of primordial existence involving the egg. The intact form of the egg

* Prof. Dr., Yıldız Teknik Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, İstanbul/Türkiye. E-posta: nurkocak@yildiz.edu.tr. ORCID: 0000-0002-9555-1088.

* Doktora öğrencisi. Yıldız Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, İstanbul/Türkiye. E-posta: hotyakmaz1@gmail.com. ORCID: 0000-0003-3947-3983.

symbolizes unity within multiplicity, while its division into two parts signifies the balance in creation through a part-whole relationship. Notably, the egg assumes a central position as a representation of reproduction, primarily due to its horizontal and vertical symbolism. Horizontally, it embodies serenity, the womb, the genesis of a new being, settlement, productivity, and efficiency. Vertically, it symbolizes mobility brought about by cosmic influence, contrasting with its horizontal representation. It represents emergence after the completion of the formative phase and the immense potential for healing. These symbolic interpretations underscore the unity of substance and meaning within the egg. This unity is shaped through symbolic interpretations falling under the themes of “beginning and creation, unity and integrity, center, resurrection, fertility, and end.” This study examines the symbolism of the egg within the framework of sacred and symbolic narratives and rituals that traverse the cyclical timeline inspired by nature, ranging from inception to culmination and rebirth.

Keywords: mythology, matter-meaning, symbol, ritual, egg.

Giriş

Taşlara çizilen ilk çizimlerden, kutsal anlatılara ve çeşitli ritüellere kadar insanoğlunun var oluş ve yaşam ekseninde karşısına çıkan yumurta, oluşum ve yaşam sürecinde insanlığın vazgeçilmezleri arasında büyük önem arz etmiştir. Yüzyıllar boyunca yumurta, şekilsel ve yapısal özelliğinden dolayı bilinmezliği, kaostan-kozmosa geçişi, dünyanın, yaratılışın, yaşamın, doğumun ve çoğulluğun sembolü olarak görülmüştür.

Yumurta yapısı itibarıyla insanlık için ilgi çekici ve gizemli bir olgu olmuş, içerisinde gizlenen canlılığın bilinmezliklerle dolu olmasıyla da umut ve dilek gibi kavramların bu bilinmezlikle özdeşleşmesini sağlamıştır (Sivri ve Yetim, 2009: 192-193). Yumurtanın zarı ve kabuğu dünyanın yapısına benzemektedir. Yumurtanın sarısının ortada olması gibi yeryüzü de dünyanın ortasına yerleştirilmiş bir elementtir (Blake, 1877: 272).

Döllenmeye müsait potansiyel yumurta aynı zamanda evrende doğmayı bekleyen potansiyel diğer varlıkların da sembolüdür. Yumurta bir nevi kültürün verici ön bilincidir ve “kendi bilincine varılmayı bekleyen kolektif varlıktır”. Yumurta ön farklılaşmanın yani ilk yaratılış sürecinin, ilk değişimin özüdür. Yumurta; erkek ve dişiye, aydınlık ve karanlığı, tüm karşıtlıkları ve birlikleri içerisinde barındıran geniş muhteviyata sahiptir. İçerisinde barındırdığı dinamizmle yaratıcı gücün varlığını yansıtır. Ayrıca kozmik yumurta, insanın bireyselleşme sürecinden önceki sürecini yani önceki bilinç durumunu yansıtır (Leeming & Madden, 2010: 184). Bahsi geçen kozmik yumurta,

dünyanın yaratılmasında ön planda olan dünya yumurtasıdır ve başlangıçta denizin dibinde yer alır (Örnek, 1995: 194). Her oluşumun bir vuruş kaynağı vardır ve dünyanın yaratılışındaki vuruş kozmik yumurtadır. J. Campbell (2010: 308), kozmik yumurta kabuğunun uzayın dünya çerçevesini simgelediğini, içindeki bereketli tohum gücünün de doğanın tükenmez yaşam dinamizmi olduğunu ifade eder. Bahsedilen düzende yumurta insanın tekmülünden, hayatın başlangıcına ve devamlılığına yönelik potansiyel dinamizm göstergesidir.

Yumurtaya dair pek çok metafor mitlerden, destanlara, halk anlatılarından, geçiş ritüellerine ve filmlere kadar konu olmuştur. Hatta yumurtanın kırılabilirliği ve içerisindeki yavrunun anneye olan muhtaçlığı hakkında Semih Kaplanoğlu'nun *Yumurta* adlı filmi örnek gösterilebilir (URL-1). Bu şekilde varlıklara yüklenen manalar ya kuşaktan kuşağa geçmiş ya da çeşitli dinsel-büyüsel ritüellerdeki pratiklerle sonradan elde edilmiştir (Örnek, 1995: 31). Bunun sebebi, ritüeli var eden unsurların zengin bir sembolizmi oluşturmalarıdır (Turner, 2020: 13). Raglan (2010: 189, 192; Baysal, 2021: 227) ise bunu; ritüelin mitlerde görülen ilk ifadeyi yani ilk kutsal temsil ettiğini, mitin ritüel kurallarına güç katarak bugün de varlığını, devamlılığını sürdürebilmesini sağlayan unsur olarak açıklamaktadır. Madde ve mana kavramı yumurtaya atfedilen sembollerin de kökeninde ilksel ve kutsal olanla bütünleşmenin olmasından ötürü bu semboller ritüellere dayanır. Örneğin; yumurtanın başlangıç ve yaratılışta ön planda olması sembolüne yönelik yumurtaya atfedilen kutsallık sonucu Paskalya ya da Nevruz bayramlarında insanlara yumurta hediye edilmesi ya da ölen kişilerin mezarlarına yumurta da gömülmesi ritüelleri verilebilir. Bu bağlamda yumurta çalışmada; “başlangıç ve yaratılış, birlik ve bütünlük, merkez, diriliş, bereket ve son” başlıklarında atfedilen sembolik manalarla incelenmiştir.

Başlangıç ve Yaratılış

Her yaratımın bir başlangıcı olmak zorundadır. Yumurta hakkında başlangıçla ilgili sembolik yorumlara bakıldığında: Latince kökenli olan “ab ovo” kelimesi, “yumurtadan başlamak, baştan başlamak, ilk baştan, ilk önce” anlamlarına gelmekle birlikte Eski Mısırlılarda yemeğe yumurtayla başlama ve meyveyle bitirme ritüeli yer almaktadır. Bu uygulamadan ötürü “yumurtadan meyveye” şeklinde bir deyim söylene gelmiştir ve bunun anlamı: “Bir şeye baştan başlanır, en sonuna kadar gidilir. Bir işte başarısız olunursa yeniden başlamak gerekir.” (Lvova vd., 2013: 165) şeklindedir. Yumurta burada, bir işe başlanırken ilk olarak tercih edilen unsur şeklinde başlangıcı temsil etmektedir.

Başlangıçtan beri var olan güneşin parlaklığıyla okyanusun içinde beliren ilk şekil kozmik yumurta kaosudur (Gardin vd., 2019: 657). Kozmik yumurta; dünyanın yaratılmasında ön planda olan dünya yumurtası, başlangıçta denizin dibinde yer alır ve çeşitli yaratıklar daha çok kuşlar tarafından denizin dibinden çıkarılır, ikiye bölünür, üstü göğü, altı da yeryüzünü oluşturur (Örnek, 1995: 194). Yumurta başlangıcı ortaya çıkarmakla birlikte yaratılışın da devamlılığını beraberinde getirmektedir. Yumurta hakkında başlangıca yönelik Eliade (2001: 111); Taocu simyacının yaratılıştan önceki durumun en eski kaosu yansıttığını, bu kaos durumunun da yumurtaya ya da embriyoya benzetildiğini ifade eder. Kozmik yumurta, kozmik zamanın simgesi olan yıla biçimsel şekilde özdeşdir. Yumurtanın kabuğunu kırmak, varoluşları, başlangıçları kırmaya, devreden zamanı duyulur, görülür zamanın ötesine geçirmektir. Kırık yumurta, kozmostan kaçıştır (Eliade, 1992: 73-74). Bu kaçış da başlangıcı yani olması, yaratılması gereken düzeni beraberinde gerekli kılmaktadır.

Yumurta eski çağlardan beri her toplumda yokluktan var oluşa geçişin sembolü olmuştur. Mitolojinin temelini oluşturan kozmogoninin, doğuş ve yaratılış öykülerinin birçoğunda dünyanın yaratılışını yumurtaya benzetme fikri vardır. Yumurta yapısı itibariyle saklı bir yaşamı temsil ettiği için, o saklı yaşam, bilinmeyi yani kaosu yansıtır. Bilinmeyen bilmesi gerekmektedir ve kozmik vuruşla çatırdayan yumurtadan yeni hayatlar, kaostan kozmosa geçiş, var oluş gerçekleşmiş olur. Keltlerden Mısırlılara, okyanus halklarına kadar dünyanın kökeni yumurtaya bağlanır (Gardin vd., 2019: 657). Kozmik bilginin sembolik varlığı olan yumurta, bazı mitik öykülerde ilk tanrının doğumuna kimi mitlerde ise doğurganlığa kaynaklık etmektedir. Yumurta tek olması yönüyle tanrıyı, kırılıp dağılması yönüyle insanı yani üremeyi temsil eder. Dünya içinin ve dışının şekli itibariyle yumurtaya benzetildiği için dünyanın doğumu yani yaratılış da yumurtayla özdeşleştirilir. Tibet Japon, Fenike, Pangwe, Yoruba, Fin ve Baltık söylencelerinde; dünyanın ilk oluşumunun yumurtanın kırılıp dünyanın da bu parçalardan meydana geldiğine dair bilgiler yer alır (Ateş, 2019: 151-153). Avrupa ve Asya uluslarının mitlerinde dünya, bir ördek yumurtasından oluşmaktadır. Bunlardan Litvanya söylencesine göre, “İlkel yumurta patlayarak dünyanın farklı bölgelerini doğuran parçalara ayrıldı: yumurta sarısı yeryüzüne, yumurta akı sulara ve yumurta kabuğu yıldızlarla dolu göksel küreyi doğurdu.” (URL-2). Yaratılışa dair mitlerde yumurta; hayatın başlangıcıyla, ilk oluşumun kaynağıyla ön plana çıkmaktadır.

Başlangıç ve yaratılışa dair yumurta hakkındaki yorumlarda; ilkel evrenin ya da onu yaratan Yüce Ana'nın yumurta şeklinde olduğu, Yunan mitolojisi Titan tanrıçası Leto'nun Apollo ve Artemis'in (Güneş ve Ay) bir yumurtadan çıktığı, Mısır tanrıçası Hathor'un, dünyanın başlangıcında güneşin altın yumurtasını çıkardığı (Walker, 1988: 34) bilgisi geçmektedir. Afrika'daki Pangwe kabilesindeki söylencede; Dünya ve üzerindeki her şeyin bir ağacın üzerinde yetişen devasa yumurtadan çıktığı, bahsedilen bu kozmik yumurtanın dünyanın ilksel anası olduğu, yumurtanın kırılması ile önceden bir arada olan gökyüzü ve yeryüzünün birbirinden ayrıldığı aktarılmıştır (Siegel, 1940: 41). Yumurta maddesel yapısıyla başlangıcı göstermekle birlikte çatlayıp içerisindeki mana gizeminin ortaya çıkışıyla da yaratılış ve unsurlarını içermektedir. Antik Yunan ve Roma mitlerinin diğer örneklerinden biri olan Pelasgların yaratılış mitinde ise, evrensel yumurtanın okyanusta dindendiğini görmekteyiz. Zeus'un eşi ana Tanrıça Eurynome, eşi ve oğlu ile yaşanan kaostan sonra Pelasgların atasını olan Pelasgus'u yaratır. Sonrasında kendini güvercine dönüştürerek Ophion ismini verdiği yılan ile birlikte olup evrensel yumurtayı yumurtlar. Ophion yumurtalar ikiye ayrılana kadar yumurtanın etrafında yedi kez döner. Bu çiftleşmeden ortaya çıkan yumurtalar ile de yaratılış meydana gelir. Diğer bir Yunan yaratılış miti olan Orphic mitinde de başlangıç zaman, evrenin gümüş yumurtasını ortaya çıkarır (Sproul, 1991: 156-157, 169). Bir diğer söylencede Yunanlılar tarafından yedi göğü ya da küresini temsil eden yedi katlama katmanından oluşan uzay kubbesi kozmik yumurtanın bu şekilde bilindiği ve bu yumurta Brahma'nın fıskırdığı altın yumurta merkezinin bir noktası ya da deliği olan Pisagor daireesine eşdeğer (Cirlot, 2001: 94)¹ olduğu aktarılmıştır. Yunan mitolojisinde güneş altın yumurtayı çıkarırken, Antik Yunan ve Roma mitlerinde evren gümüş yumurtasını ortaya çıkarmaktadır. Yüzyıllardır metinlerde altın ve gümüşe yüklenen değerlerin yüce olması itibarıyla bu iki maden ön planda tutulmuştur. Eliade (2003: 51, 55-56, 142) altın ve yumurta bağlantısı hakkındaki yorumunu, "The Alchemist" adlı oyundan yola çıkarak yapar. Bu oyunda, yumurtanın doğa tarafından belirlenen bir sonu olduğunu ve potansiyel bir piliç haline geleceği ifade edilir. Zamanları olsa kurşun ve başka metaller de altına dönüşebilirler. Altının soyluluğu, olgunlaşmış olmasından kaynaklanır. Diğer metaller ise çığ oldukları için sıradandırlar. Doğanın amacı maden âleminin tamamlanması, olgunluğa ve mükemmelliğe erişmesidir, aynı yumurtada olduğu gibi. Altın tinsel bir simgesellikle yüklüdür ki

¹ Kozmik yumurta için ayrıca bk. (Dorer vd., 2019).

bu; Hint metinlerinde ölümsüzlüğü temsil etmekle birlikte egemenliğin ve özerkliğin de sembolüdür. Ayrıca altın madeni güneşin etkisiyle oluşur. Bu sebeple evrenin temel varlıklarından biri olan güneşten çıkabilecek, güneşin etkisiyle oluşan değerli maden altındır ve başlangıcın, devamlılığın sembolizasyonu yumurta ile burada özdeşleştirilmiştir. Evrenin gümüş yumurtası sembolünde yumurtanın gümüş olması ise, altından sonra gümüşün değerli maden olarak belirtilmesidir. Gümüş altına, altın gümüşe dönüştürülebilir. Ayrıca Yunanlıların yaratılış mitolojilerinde tanrıların önce altın sonra gümüş soylar yarattıkları geçer. Gümüş soydan insan soyu yaratıldığı aktarılır (Hamilton, 1983: 51-52). Yaratılış mitinde de evren gümüş yumurtasını açığa çıkarmaktadır. Gümüş ve altın ilksel yaratılışlarda ön planda yer alan değerli madenlerdir.

Yunan mitolojisinde yumurtaya yüklenen sembolik mananın diğer bir yaratılış mitindeki örnekle farklılaştığı dikkat çekmektedir. Burada yumurta, iyi ve kötü sembolü olarak karşımıza çıkmaktadır. Zeus ve ölümlü Leda'nın birleşmesinden iki yumurta bazı aktarımlarda üç yumurta meydana gelmiştir. Bu yumurtalar ölümsüzlüğü temsil ederler. Leda, ölümlü olan Tyndaeos ile evlidir. Başka aktarımda, yumurtalardan biri Tyndare (içerisinden iki ölümlü doğacak), diğeri de Zeus tarafından (Helena'nın da burada doğduğu iki ölümsüz) döllenmiştir. İlk yumurta cesaret ve uyum, ikinci yumurta ise uyumsuzluk ve savaş sembolüdür. Tyndaeos'dan dölenen iki ölümlü kişinin başında boneye benzeyen bir çeşit yuvarlak vardır ve bununla yumurta kabuğuna gönderim yapılır (Gardin vd., 2019: 657). Burada yumurta, yaratılışın ilksel unsurlarını temsil etmekten ziyade kaos-kozmos döngüsünün unsurlarını yansıtmaktadır.

Hint, Çin, Japon yaratılış mitolojileri de yumurtayla başlar. Hint mitolojisinde yer alan Tanrı Vişnu ve yaşamın yaratıcısı olan Brahma, yeniden doğuş hareketine geçsin diye yumurtayı kırarak açar. Burada yumurtanın kırılması, dünya yaşamında yeni bir günün başlangıcını temsil etmektedir. Hindu kutsal metinlerinin en eskisi olarak bilinen *Upanişadlar*'da "Ben vardı." Ben, dünyalar ve yöneticilerini yaratayım diye düşününce, suların içinden bir yumurta çıkardı. Bu yumurtayı ısıttıktan sonra yumurtada oluşan bir çatlaktan, ağız olan bir yaratık meydana geldi... "Tanrı, saf şuur olan bu gerçek bendir. Bütün Tanrılar; beş element toprak, hava, su, ateş ve eter; doğurma sonucu doğmuş, yumurtadan doğmuş ve topraktan doğmuş bütün yaratıklar... O'dur." (Işım, 2006: 4-103) şeklinde geçen metinde; Tanrılar, ilk insan, dünya ve diğer varlıkların yaratılışının kaynağını yumurtaya da dayandırmaktadır. Evrenin temel unsurları olan gökyüzü, güneş, ay ve bulutların meydana

gelişinde de yumurta karşımıza çıkmaktadır. *Kalevala Destanı*'nin girişinde, efsanevi bir kuşun havaların bakiresi İlmatar'ın dizini görüp yuvasını buraya yaptıktan sonra yumurtalarını bırakması üzerine, yumurtalar kırılır, denize dökülür. Bu parçalardan gökyüzü, güneş, ay ve bulutların meydana gelmesi söz konusudur (Obuz ve Obuz, 1965: 1). Mısırlıların inancında da güneşin bir yumurtadan doğduğu yer alır (Tuğrul, 2010: 34). Bunlara ek olarak; Zerdüştlükte gökyüzü parlak bir metalden yumurta şeklinde yaratılmıştır. Okyanustaki bazı adalarda ilk insanın kuş yumurtasından çıktığına inanılır. Eliade (2009: 395), insanın bir yumurtadan doğduğu inancını, evren ve doğumun insanoğlunun ortaya çıkışına model oluşturarak insanın yaratılışının kozmosun yaratılışı taklit etmesi ve tekrarlama düşüncesiyle birleştirir. Sümer-Sami toplumlarında da kozmik yumurta yaratılışı ortaya koymuştur (Cooper, 1987: 60). Tanrılardan, insanlara, yeryüzü ve gökyüzü varlıklarından, diğer mitik öğelere kadar ilksel varoluş hikâyelerinin yumurta ile buluştuğu gözlemlenmektedir.

Çin yaratılış mitolojisinde ise; başlangıçta bir yumurta evreni içinde barındırır ve yumurtanın içinde kaotik bir kitle yer alır. Çinliler evreni birbirini tamamlayan Yin (Gölgeli) ve Yan (Güneşli) olmak üzere iki öze ayırmışlardır. Yin, doğadaki dişi ilkedir, yang ise erkek ilkedir. Güneş, yang temsilidir, ay da yin temsilidir. Başlangıçta gök ve yer birbirinin eşiydi ve her yer karanlıktı. Bu karanlık, kapalı ve kaosla çevrili kütleden yani yumurtanın içinden oluşmaktaydı ve bundan ilk varlık Pangu oluştu, evrene bir düzen oluşturmaya karar verdi. Bu şekilde yumurtayı kırdı, yumurtanın hafif kısmı olan Yang yükseldi ve gök haline geldi. Daha ağır olan alt kısım Yin ise, çökerek yeri oluşturdu. Hint ve Çin mitolojilerinde yumurtanın kırılmasıyla dünya yaşamı ortaya çıktı. Çin mitolojisindeki Yin-Yang aynı zamanda erkek ve dişi olarak yumurtanın ikiye ayrılması, döllenme olayıyla doğum hareketinin başladığı ilk şekli verir. Buradaki dişi, “eş merkezli daire”, erkek de onu “S” şekliyle ikiye ayıran şekildir. Yin-Yang, yumurtanın ikiye bölünmesi, “birde-iki, ikide-bir veya çokluk içinde bir bütünü, yani bütünsellik içinde ikilemi sembolize eder.” (Ateş, 2001: 163). Bu yaratılış mitolojisinin diğer versiyonunda ise; Çin yaratıcısı P'an Ku kozmik bir yumurta üzerinde sembolik olarak 18.000 yıl kuluçkaya yattıktan sonra evreni oluşturmuştur. Yumurtanın çatlamasıyla ölürken kolları ve bacakları yeryüzü şekillerini oluşturmuştur (Wilkinson, 2011: 157). Yaratılışa dair mitik metinlerde yaratılışın ilk anına şahitlik eden yumurta sembolü sürekli olarak karşımıza çıkmaktadır ve yumurtanın kırılması yaşamın oluşumunu, ikiye ayrılması çoklukta birliği yansıtmaktadır.

Japonlarda yumurta hakkında bahsedilen söylencelerde durum biraz daha farklıdır. Onlarda başlangıçta gökler ve yerler biçimsiz bir kütle şeklinde olmaları açısından yumurtaya benzetilmiştir (Rosenberg, 2003: 337, 373, 383). Evenklilerin bir mitinde ise; canavar bir kuşun saldırısına uğrayıp yutuldukları, yaşlı bir kadının bu saldırıdan kurtulup birkaç kaz yumurtasına sahip çıkarken bu yumurtaların birinden oğlan doğduğu ve bu oğlanın Evenklileri kurtardığı geçmektedir (Baldick, 2010, 164). Burada da yumurtanın kurtarıcı rolünde şahsa ev sahipliği yaptığını, tekrardan bir milletin dirilişinin sembolü olduğu görülmektedir.

Diğer bir yaratılış örneği, Batı Afrika’da yaşayan Dogonlarındır. Dogonlar, dünya üzerindeki tüm varlıkların yaratıcısı olan tek Tanrı’ya inanırlar ve bu Tanrı’nın adı “Amma”dır. Mitolojiye göre Amma, tükürüğünde var olan “söz” ile anne simgesine benzer bir dişi plasenta (“dünya yumurtası” da denilmektedir) yarattıktan sonra bu plasentayı, ilk iki varlığın tohumlarıyla döller. Sonrasında bu ikiz, androjin (çift cinsiyetli), kadın ve erkek varlıklar olarak ortaya çıkar. Bu varlıklardan biri Tanrı olan Amma’nın belirlediği gebelik süresi bitmeden, babası olan Amma’ya itaatsizlik ederek zamanından önce yumurtadan çıkmaya karar verir. Bu ilk varlık, tek doğar, ikizi ya da dişi ruhu yumurtanın içinde kalır (Tuğrul, 2010: 43-44). Burada da ilk insanların yaratılışına yumurtanın kaynaklık ettiği aktarılmıştır. Mali’nin Manding dilini konuşan bölgesinde yer alan yaratılışa dair mitte, yaratılış ve kutup zıtlığı yer alır. Mande Afrikalıların tanrısı Mangala’nın tek tohum yaratma eylemi başarısız olunca bundan sonraki yaratım eyleminde her şeyi dengeli ve ikiz yaratması söz konusudur. “Tanrı’nın yumurtası veya dünyanın yumurtası”nda yer alan sekiz tohum ve arketipsel ikizlerin iki çifti, insanları, dünyayı ve doğayı meydana getiren bütün güçleri barındırmıştır. Burada Tanrı Mangala dünyanın yumurtasını üreyebilecek iki ikiz parçaya ayırıp sonra altı tohum daha yarattı ve toplam sekiz tohumluk grupta dört elementi oluşturdu (Sproul, 1991: 66-67). Bu mitte de bütünlük simgesi olan yumurtanın yaratılışta denge unsuru olarak var olduğuna şahit olmaktadır.

Tibet mitolojisinde ise, dondan ve çiyden ayna gibi bir göl meydana gelir ve bu göl yumurta gibi yuvarlaklaşınca bu yumurtadan “zengin parça” ve “sıkıntılı karanlık” adında iki tane kuş çıkar. Bu kuşların birleşmesinden beyaz, siyah ve benekli üç yumurta çıkar. Beyaz yumurtadan dünya tanrılarının soyu, siyah yumurtadan “küstak siyah adam” ve benekli yumurtadan bir şefaath duası çıkmıştır (Bonney, 1981: 604-605) Burada ise, yumurtanın diğer örneklerle nazaran spesifik yaratılışa dair örneği verilmiştir. Ak ve kara

zıtlığının yansıttığı iyi ve kötü mana bütünlüğünün yaratılışı yumurta ile sembolleştirilmiştir.

Yakutların inanişına göre, toplumun kılavuzu olan şamanın ortaya çıkış hikâyesi yumurtayla kesişmektedir. İnanışta, şamanlar yeryüzüne bir kartal tarafından getirilirdi. Çocuk olacak şamanın ruhu doğmadan önce bir kartal tarafından yenildikten sonra kartal, ortası büyük çayırıklarla kaplı güneşli bir bölgeye göç ederdi. Bu çayırılığın ortasında kırmızı çam, bir gürgen veya bir de kayın ağacı yer alırdı ve kartal bu ağaçların üzerine yumurtasını bırakırdı. Yumurta bir müddet sonra çatlar, içerisinden de bir çocuk çıkardı. İyi şamanlar kırmızı çam üzerindeki yumurtadan, kötü şamanlar ise, gürgen ağacı üzerindeki yumurtalardan çıktığı inancı yer almıştır. Bu şamanlar hayatları boyunca “kartal ana”ları tarafından korunurlarmış (Ögel, 2010: 595-596). Yumurta burada insanlığa yol gösterici ve aydınlatıcı bir sembol olarak karşımıza çıkmıştır.

Mitik kaynaklarda olduğu üzere İslami kaynakta da dünyanın yaratılışının şekilsel olarak yumurtaya benzetilmesi yer alır: “Ardından yeri düzenleyip döşedi.” (Naziat, 79/30; DİB, 2011: 668) ayetinde geçen “dehaha” kelimesinin Arapçada: “yapıp düzenlemek” anlamına geldiği gibi “deve kuşunun yumurtlama yeri, udhiyye, uhuvve, yuvarlak taş ve ceviz atmak” anlamına gelen “dahu” mastarıyla alakalı olmasına göre, ayette dünyanın yumurtaya benzer şekilde yuvarlak olduğu anlatılmaktadır (URL-3). İnsanoğlu, “O dökülen meniden ibaret az bir su değil miydi? Sonra bu, bir ‘alaka’ oldu. Derken Allah onu yaratıp güzelce şekillendirdi. Nihayet ondan da erkek ve dişi iki eşi var etti.” (Kıyamet, 75/ 37-39; DİB, 2011: 658) ayetinde geçtiği üzere “alaka”dan yani “erkeğin spermiyle döllenmiş dişi yumurtadan bir hafta zarfında oluşan hücre topluluğunun rahim cidarına asılıp gömülmüş şekli”nden meydana geldiği aktarılmaktadır. Yaratılış mitolojilerinden, İslami kaynaklara kadar dünyanın ve insanın varoluşsal yapısında yumurtanın hem yapısal hem de içeriksel açıdan bütüncül bir benzerlikle mezkûr varlıklarla özdeşleştiği görülmektedir.

Birlik-Bütünlük

Kozmik yumurta² ilksel varoluşun arketipsel sembollerindedir. Dünya modelinin bir göstergesi olarak sembolleşen yumurtanın üst parçası gökyüzünü, alt parçası yeryüzünü temsil eder. Yumurtanın yapısal durumu, birliğin yani varlıkların bir arada olmasının göstergesidir. Özellikle dişil ve erilin birlikteliği olarak tasarlanmış ve yumurtanın sarısı nemli dişil yön, beyazı da

² Kozmik yumurta efsanesi hakkında ayrıntılı bilgi için bk. (Chatterjee, 2011).

eril yön olarak erkek spermile özdeşleştirilmiştir (Gardin vd., 2019: 657). Yumurta ön farklılaşmanın yani ilk yaratılış sürecinin, ilk değişimin özüdür. Yumurta; erkek ve dişiye, aydınlık ve karanlığı, tüm karşıtlıkları ve birlikleri içerisinde barındıran geniş muhteveyata sahip bir semboldür (Leeming & Madden, 2010: 184). Yumurta; kabuğu, akı ve sarısıyla bir bütünü temsil eder ve bu üç unsur ayrılmaz bir birlik ve bütünlüğün tamamlayıcısıdır. İbn'ül Arabî (2008: 66) “Feleklerin Hususiyetleri” içeriğinde gökyüzünün iç boşluğu kuşatma tasvirini yumurta kabuğunun yumurtayı, akının da sarısını kuşatması şeklinde aktarır. Bu benzetme yer ve gök birliğini ve bütünlüğünü göstermektedir.

Bir yoga alıştırmasında ve Taocu teknikte, “kökene” varınca geri dönme hususu yer alır ve bu durum da “yumurtaya yani başlangıçtaki Büyük-Bir’e dönüşün peşinde olmaya” yönelişi yansıtmaktadır (Eliade, 2001: 115). Mısır ritüelinde de evrene yüklenen anlam: “ikili gücün Büyük Bir’inden gebe kalan yumurtadır.” (Cirlot, 2001: 94) ve Bir’den, tek bir yuvarlaktan çoğulluk meydana gelir (Tuğrul, 2010: 34) anlayışının yaygın olmasıdır. Kozmik yumurta birlik ve bütünlüğü sembol etmeye; dünyanın, insanın ve daha birçok ilklerin oluşumunu yansıtmakla birlikte insanoğlunun da sürekli bir değişim halinde olmasına yönelik “kozmetik bir yumurtlama sürecinde” (Pearce, 2002: 8) olduğunu gösterir. İnsanın da teklikten çokluğa, çokluktan tekliğe olan yaşam serüvenini yansıtır.

Evrensel bir bereket ve hayat potansiyeli olan yumurta Budizm’de “cehaletin yumurta kabuğunu” kırmak yani aydınlanmaya erişmektir (Wilkinson, 2011: 101). Yumurta insanın doğumdan ölüme kadar olan tekamülüdür. Çatlaması o tekamülün başlangıcıdır. Yumurtadan daima yeni bir hayat çıkar ve bu yeni hayat içerisindeki sıvıyla beslenerek olgunlaşır. Hayatın özü de tüm tezatların kendisinde toplandığı kozmosun ilk hücrelerini oluşturan birliğin yansıtıcısı yumurtanın içindeki bu karanlık sıvı da saklıdır (Koçak, 2016: 42). Bu da Büyük-Bir’e dönüşün peşinde gerçekleştirilen doğum ve yaşam serüvenini göstermektedir.

Guenon, eserinde (2022: 265) yumurtanın içerisindeki sarı kısmı insanın kalbine benzetmiştir. Evrendeki varlıklar, insan bedenindeki uzuvlarla da sembolik olarak örtüşebilir. Yumurta, içerisindeki sarısı ile kendi bileşenini tamamlamaktadır ve sarı kısım şekil olarak tohuma benzemektedir. Bu tohumun ise insan bedenindeki yeri kalptir. Dıştan içe bakışta, insan bedeninde içe doğru tekâmül sağlayan kalptir ve beden bütünlüğünde tektir. Yumurtaya bakıldığında da aynı durum söz konusudur. İçerisindeki sarı tohum onun çokluk içindeki tekliğini yani tekâmülünü sağlayan unsurdur. Bu ifade-

lerden anlaşılan birliğin içerisinde yer alan bütünlüğün gücü ve bu birlik-bütünlük tamamlanmasını yumurtanın temsil edişidir.

Merkez

Yaratılış bir zirveden hem aşkın hem de merkez olan bir noktadan başlar. Mikro evrenlerin her birinde merkez yer alır (Eliade, 1992: 18). Güç, kut-sallık ve ölümsüzlük merkeze gitmeyi temsil eder. Merkeze ulaşmak kut-sanmak ve erginlenmektir. Geçmiş ve nedensiz olan varlık yerini; sürekli, gerçek, etkin ve yeni bir varlığa bırakır. (Eliade, 2009: 364, 367-368) Tıpkı yumurtanın çatlayıp yeni bir varlığa dönüşmesi kaostan kozmosa merkeze yerleşmesi bir çeşit erginlenmesi gibidir. Bu da yumurtanın etkin ve yeni bir varlık olarak merkezde yer almasını sağlar.

Yunanlılar tarafından yedi göğü ya da küresini temsil eden yedi katlama katmanından oluşan uzay kubbesi kozmik yumurta bu şekilde bilinir ve bu yumurta Brahma'nın fıskırdığı altın yumurta merkezinin bir noktası ya da deliği olan Pisagor dairesine eş değerdir (Cirlot, 2001: 94). Yumurta burada merkezde oluşu temsil etmektedir. Guenon da (2022: 265-269) alem yumurtasının, tam tecelli halindeki "kainat"ın değil, onun ortaya çıkmasını sağlayan şeyin temsili olduğu ve başlangıç noktasından her yöne doğru olan bir genişleme tasvirini yansıttığını ifade eder. Yumurtanın başlangıç noktasının mecburi merkezle çakışması normaldir. Alem yumurtası da kâinata kıyasla "merkezi"dir ve kâinatın tecelli halinde içerdiği her şeyin tohumunu içerisinde barındırır. Her şey alem yumurtası içinde gizli ve kapalı varlığıyla sarmalanmış şekildedir. Alem yumurtasının iki yarısı sema ve arzi temsil eder. Yumurtanın bölünmesi, bir öncekinden türetilmiş bir hale denk geldiğinin göstergesidir. Bölünmeden önce asıl varlık, bölündükten sonra asıl varlığın türevleri olarak ortaya çıkar. Alem yumurtasının içerisindeki manevi tohum Hindu geleneğinde "altın embriyo"yu temsil eder. Bu manevi tohumun doğum yeri de insana bakan yönüyle kalptir. Burada alem yumurtası, kozmik yumurta ya da altın embriyo merkeziliğini işaret eder. Çoğalma merkezden olur. Kozmik yumurtanın merkezinde yer alan tohum yani sarı kısım, insan bedeninin merkezini oluşturan kalbi yansıtır. Merkez temel diredir ve kendisinde yer alan diğer varlık unsurlarını da içerisinde barındırmak vazifesiyle ana kaynaktır.

Yumurtanın zarı ve kabuğu merkezilik açısından dünyanın yapısına benzemektedir. Yumurtanın sarısının ortada olması gibi yeryüzü de dünyanın ortasına yerleştirilmiş bir elementtir (Blake, 1877: 272). Bu doğrultuda yumurta madde kalıbıyla Dünyaya benzetildiğinde; dünyanın merkezinde

yer alan magma, yumurtanın içerisindeki sarı kısımken, dünyanın dış çeperi yumurtanın beyaz kısmını andırmaktadır. Mana kalıbında ise yumurtanın sarısı insanın kalbini, beyazı ise insan bedenini temsil eder. Yumurta bu örneklerde, madde-mana bütünlüğünde merkezi tekâmülü yansıtmakla birlikte birlik-bütünlük dengesini de vermektedir. Piero della Francesca'nın "Çocuklu Bakire" tablosunda bakirenin başının üzerinde asılı olan yumurta; dünyanın kökenini, yeniden dirilişi, biçimsel güzelliği, insandaki bütünü temsil eden simetriyi, uyumu zorlayan merkezi yerleşimi temsil etmektedir (Gardin vd., 2019: 658). Bahsedilen sembolik benzetmeler yumurtanın merkeziliği temsil etmesi kaynaklıdır.

Diriliş

Evrensel manaları içeren yumurta aynı zamanda baharın gelişinde de karşımıza çıkmaktadır. Baharın gelişi, yeniden doğumu, yeniden başlangıcı temsil eder. Pek çok yerde yumurta doğanın ve bitkilerin yenilenmesiyle ilgili simgelerde yer alır. Ağaç sonsuz yenilenmeyi ve doğayı temsil ederken ağaca eklenen yumurta kozmogonik değerleri ve ayrıcalıkları ispat eder. Balkanlar'da Paskalya zamanı dağıtılan kırmızı yumurtalar dinsel törenlerin parçasıdır ve baharın gelişi bu vesileyle kutlanır. Haziran ayında İsveç'teki pazarda 1 Mayıs kutlamaları için "yapraklarla, çiçeklerle, renkli kâğıt şeritlerle, kamışların üzerine dizili boyalı yumurta kabuklarıyla, vb. süslü, on beş santime dört metre binlerce mayıs direği denilen" dilber çamları satılır. Mayıs dalı ve mayıs gülü taşıyanlara yumurta hediye verilir (Frazer, 2017: 81, 88). Yumurta pek çok yerde doğanın ve bitkilerin yenilenmesiyle ilgili simgelerde yer alır. Yeni yıl dirilişi, yeniden doğumu ve dönüşü temsil ettiği için kırmızı yumurtalar Balkanlar'da Paskalya zamanı dağıtılmaktadır (Eliade, 2009: 396). Süryanilerin Paskalya bayramlarında ise, "yeniden dirilişin simgesi olan yumurta" çeşitli renklere boyanır (Uygur, 2008: 15). Hristiyanların paskalya yortularına rastlayan pazar günü törenlerine Bolu bölgesinde (Mudurnu), "betnem veya betlem" derler ve bu şenliklerde çocuklar önceden hazırladıkları pişmiş kızıl yumurtaları tokuştururlar. Yumurtası sağlam çıkan çocuk, kırdığı yumurtaları kazanır (Boratav, 2013: 251-252).

Bati'da yeni yılda ve bahar kutlamalarında doğum ve yaşam örneklerini yansıtan yumurta, ülkemizde de benzer içerikteki örneklerle yerini almaktadır. Siirt'te önceleri kutlanılan Yumurta bayramı buna örnektir. Yine Nevruz kutlamalarında da yumurta sıkça ön plandadır. Genellikle 22 Martta kutlanılan "yeni gün" adı verilen Nevruz'da çocukların yumurta yemeleri ve uçurtma uçurmaları gelenektir (Boratav, 2013: 249). Nevruz için "Yumurta bayramı" da denilmektedir. Kars'ta Nevruz günü kapı kapı dolaşan çocukla-

ra önceden pişirilip değişik renklerde boyanmış yumurtalarla birlikte yemişler verilir. Erzurum'un es eski yerleşim yerlerinden olan Tavusker Köyü'ndeki Nevruz kutlamalarına katılan misafirlere çeşitli renklerde boyanmış yumurtalar ikram edilir (Şengül, 2008: 65, 67, 68). Yumurta doğanın yeniden dirilişi kutlamalarında bolluk ve bereket adına tercih edilen sembolik bir gıda olarak yerini almıştır. Hristiyanların paskalyalarında yedikleri pişmiş renkli yumurtalar, erkeklik tanrısı olan Adonis'in her ilk baharda öldükten sonra yeniden dirilişini temsil ederken, Hristiyanlar, Hz. İsa'nın öldükten sonra dirilişi olan paskalyayı Adonis'in doğum gününe denk getirmişlerdir (Hançerlioğlu, 2000: 565). Burada Paskalya dirilişi temsil ettiği için paskalya yumurtası da ölümsüzlüğü simgelemektedir. (Cirlot, 2001: 94) Bu sebeple Ortodokslar paskalya bayramında birbirlerine yumurta sunarlar ve "İsa dirildi." derler. Bu yumurtaları çocukları ileride bulsun diye saklarlar (Gardin vd., 2019: 658). Yeni yıl kutlamalarında olduğu gibi ölümler bayramında da yumurta ön planda kullanılır. Ölümler bayramında ise; doğumu temsil etmek yerine "dönüş ve yenilenme" manalarında karşımıza çıkmaktadır. "Yaşam veren yaratılışın tekrarını sağlamak" özelliğini her zaman taşıyan yumurta, ilk eylemin tekrarlanmasını, yaratılışın yenilenmesini sağladığı için, kozmogoni mitinden türeyen ayinlerin içerisinde sayılır (Eliade, 2009: 395-397).

Yumurta, önceki kavimlerde öldükten sonra tekrardan dirilme veyahut ölümlerin ruhlarının yaşayanları ziyarete geldikleri inancına yönelik yeniden başlangıçta rol oynayacağına olan inancın göstergesi olarak sembolleştirilmiştir. Örneğin Yunan mezar duvarlarında elinde yumurta tutarak yatan bir kişi vardır ve bu kişi; ölen kişinin yeniden hayata gelme ihtimaline sahiptir inancını yansıtır. Rusya'da, Paskalya'dan sonraki hafta salı günü kutlanan Aziz Thomas Haftası'nda, mezarlıktaki kişilerin akrabaları mezarlığa gidip ağlayıp ölü için ziyafet vererek, kendilerini zorunlu hissedip ölü için hediye olarak yumurta bırakmaları (Ivanits, 1989: 34); Rusya ve İsveç'teki ilkçağ mezarlıklarında bulunan kilden yapılmış yumurtalar (Ateş, 2001: 64) bunun örnekleridir. Bu olayın farklı bir uygulaması Yezîdîlerde yer alır. Yezîdîler, Nisan ayının ilk çarşambası yılbaşı kutlamalarında mezarlıklardan geçen kişilerin yemeleri için kuru üzüm, yumurta, incir ve çeşitli yiyecekler bırakırlar (Bukarlı, 2023: 212). Mezarlıklara bu gıdaları bırakmalarının nedeni, mezar da yatan kişinin öldükten sonra yeniden dirilişinde hayır ve hasenatının devam etmesi amacına yönelik olabilir.

Doğurganlık-Bereket

Hayatın ve her oluşumun başlangıç noktası doğumu yansıtır. Yumurta, Üst Paetotik çağlardan günümüze değin birçok unsurda sembolik olarak ön

planda olmakla birlikte temelde kadın ve kuşu sembol etmek açısından ön plandadır. Her şeyin bir yumurtadan olduğuna inanılan Üst Paleolitik çağlarda yumurtanın efendisi olan kuşla kadının eşleştirilmesi, kuş başlı tanrıça kadın figürlerinin oluşmasına sebep olmuştur. Kadın tanrıçaların doğurganlığını temsil eden yumurta çizimlerine Çatalhöyük mabet duvarlarında rastlanılmıştır. Yine, Üst Paleolitik öreninde bulunan küçük tanrıça figürlerinin üzerindeki Ay sembolleri doğurgan kadın yumurtasını temsil etmektedir. Üst Paleolitik dönemin en eski çizimlerinde bir yay şeklinde dizilmiş 15-16 arasında nokta yer alır. Bu noktalar eğer ki doğurgan yumurtanın oluşum zamanını temsil ediyorsa, Ay'ın 15 ya da 16'sı aşılma oluşabileceği için kadın doğurganlığıyla ilişkilendirilebilir. Kadındaki doğum olgusunun başlangıç göstergesi birden ikiye ya da çoğula giden yumurtanın bölünmesini de temsil etmektedir (Ateş, 2001: 72-111). Başka bir yorumda da yumurta; kuşlu makinası olmakla kadın rahmin bir benzeridir. Tüm yaşamın potansiyel ve canlılık kaynağı olmasıyla dişliliği yansıtır (Long, 1963: 112-113). Yumurta ve kadın direkt olarak özdeşleştirilmekle birlikte yumurtanın içerdiği doğurganlık sembolü de kadının doğurganlığıyla yansıtılmıştır.

Kırgızcada “tukum” kelimesi “yumurta, tohum, nesil, evlat, kuşak, cins ve tür” anlamlarına gelmektedir. Ceninlerin benzerlikleri hakkındaki mitolojik kaynaklara göre yumurta, genel hayat kaynağı ve insan toplumunun evlatlarını sembol eder (Lvova vd., 2013: 175). Mısır'daki hiyerogliflerde (resim yazıları) yer alan yumurta şekillerinde yumurtanın; “belirleyici işaret, güç, neslin tohumu ve hayatın gizemini” temsil ettiği kaydedilmiştir (Cirlot, 2001: 94). Bu ise yumurtanın; maddenin ve mananın yani somut ve soyutun birlikteliğini yansıttığını gösterir. Mardin'in Midyat ilçesinde yumurta çocuğa denk görüldüğü için birisinden yumurta alındığı zaman evin bereketi kaçmasın diye mutlaka geri verilir (Uygur, 2008: 113). Evlat; doğurganlığı, soyun devamlılığını içermesi açısından neslin bereketini temsil ettiği için yumurtayla sembolize edilir ve Anadolu'da evdeki bereketin kaçmaması için yumurta ile ilgili inanışlara ve uygulamalara dikkat edilir.

Evrende doğurganlık bereketi de beraberinde getirir. Neslin bereketi ve devamlılığını temsil eden yumurta aynı zamanda yapısal özelliğindeki canlılıkla da bereket törenlerinde sıkça kullanılır. Yumurta, üreme özelliğiyle tohuma benzetilir ve bereket törenlerinde sıkça kullanılması onun tohum gibi bereketi arttıran olarak kabul edilir (Karakaş, 2021: 39). Tatar Türkleri yere tohumları atmadan önce saygı gösterme töreninde: “Bu yılki tahıllar kutlu mübarek olsun, ... Ekinler de bol olsun, yumurta gibi tok olsun, yüzümüz ve gönlümüz yumurta gibi ak olsun!” ifadelerini yer iyesine söyleyerek

ekin ekilecek yerde yumurta yuvarlatırlarmış ki, yumurta ile yere saygılarını göstermiş olurlar. Yumurtalar bazen de tohumlarla birlikte toprağa atılmış (Zaripova Çetin, 2007: 5). Yer iyelerine ya da yer altı tanrılarına sunulan bir sunak çeşidi olan yumurta, “in illo tempore” canlılara yaşam veren yaratılışın tekrarını sağlayan (Aksoy, 2007: 54) bir bereket unsurudur. Ardahan, Poshof’un köyü Yaylaaltı’nda yılbaşı sabahı, eve ilk gelen komşunun ayağı bereketli ve uğurlu gelsin diye; altına saman serip, yumurta konulup, bir süre zorla kuluçkada bekletirler ve ona tatlı yedirirler (Boratav, 2013: 259). Bu gibi uygulamalarda yeni oluşumun bol, bereketli ve beklenenden de daha ileri verim vermesi için yumurtaya başvurulmuştur. Yumurta bu hususları karşılayan önemli bir bileşendir. Bu uygulamanın tersi bir uygulamada, Alaca Höyük’de ekinin bolluk ve bereketine nazar değmesin, bereketi bol olsun diye tavuk saklanır, ondan cılk (işlevini yitirmiş) yumurta alınır ve tohumla gömülür (Koşay, 1956: 13). Burada da aksine nazarı kesmesi için işlevsiz yumurta devreye sokulur ki, bolluk ve bereketin önü yumurta sayesinde kesilmesin ve devamlı olsun. Tatar mitlerinde, tavuğun altından üç yumurta alınır. İlk yumurta ağırsa ekimi erken başlatmak gerekir, ikinci yumurta ağır ise, ekimi orta zamanda, üçüncü yumurta ağır ise ekimi geç başlatmak ile ilgili uyarıların geldiğine inanılır (Kalafat ve Kamalov, 2005: 62). Burada da yumurta ve ekim ilişkilendirilerek yapılacak ekimin doğru zamanda yapılması ve bereketli olmasına dikkat edilmektedir.

Son

Evren tasavvuruna bakıldığında yumurta sadece yaratılış mitlerinde yer almaz. Hintlilerin tufan mitinde; büyük tufan yaşamı yok etmeye başladığı zaman büyük bir altın yumurta ortaya çıkacak, dünya sular altında kalırken bu yumurta sınırsız okyanusta güven içerisinde yüzecek, tufan öncesi dünyadaki tüm hayat biçimlerinin tohumlarını taşıyacaktır (Rosenberg, 2003: 340) inancı yer alır. Tanrılar ölümlerin yaşadığı en az bir dünyayı büyük bir tufanla yok ederler ancak doğada ve evrende doğum, olgunluk ve ölümden sonra yeniden doğuş meydana gelir (Aksoy, 2007: 32). Yumurta, yeniden doğu temsil ettiği için bu tufan mitinde geçmektedir. Burada da yumurta, sondan tekrardan başa, dirilmeye geçişi yansıtan bir unsur olarak karşımıza çıkmaktadır.

Sonuç

Evrendeki her oluşum kendi içerisinde bir düzeni gerektirir. Bu düzen içerisindeki varlıklar maddesel ve manasal olarak içeriklere ve sembollere sahiptir. Çalışmada; yapısal özellikleriyle insanlık için özel bir anlama sahip

olan yumurta, madde ve mana kabı olarak yaşamın başlangıcını ve devamını örnekler üzerinden temsil etmiştir. Yumurtayla birlikte bahsi geçen kozmik yumurta sembolü, dünyanın ilk yaratılış evresinde bilinmezlikle kaos, bilinirliğe geçişte kozmos ve yeni bir duruma geçiş döngüsünün göstergesi olarak metinlerde karşımıza çıkmıştır.

Yaratılış mitolojilerinden, mistik kaynaklara kadar dünyanın ve insanın varoluşsal yapısında yumurtanın evrendeki diğer varlıklarla özdeşleştiği, mitik metinlerde yeryüzü ve gökyüzü unsurlarının yumurtadan meydana geldikleri aktarılmıştır. Yaratılıştan ölüme kadar ki yaşam sürecinde, insanoğlunun yaşam mücadelesi verdiği amniotik keseden, yaşadığı dünya mekanına kadar yumurtaya benzemesi, yumurtanın sürekli olarak insanoğluna yoldaşlık ettiğinin göstergesidir. Kimi zaman insanoğlunun sürekli bir değişim halinde olmasına yönelik teklikten çokluğa, çokluktan tekliğe olan yaşam serüvenini yansıtırken kimi zaman da beden-kalp tekâmülünün sembolü olmuştur. Bu doğrultuda yumurta, yapısı itibarıyla parça-bütün ilişkisine bağlı olarak yaratılıştaki birlik-bütünlük ve merkezi denge unsuru olma özelliğine sahip olduğunu da göstermektedir. Özellikle yatay ve dikey sembolizme bağlı olarak yumurta merkezi konumda üremeye eş tutulur. Yatay boyutuyla; sakinliği, rahmi, yeni varlığın oluşumunu, yerleşmeyi, üretkenliği, verimliliği temsil ederken dikey boyutuyla da yatayda var olan oluşumun zıddı olan kozmik vuruşa bağlı hareketliliği, oluşum evresini tamamlayıp meydana çıkma durumunu ve şifa vericilikteki yüksel potansiyeli simgeler.

Yumurta mitik kaynaklarda başlangıç, doğum ve büyük tufanda karşımıza çıkmakla kalmayıp dirilişi temsil eden önemli bayram ve kutlamalarda da çeşitli ritüellerle yerini almıştır. Ayrıca bu bayramlarda bolluğun ve bereketin simgesi olarak hediye edilen temel gıdalardan birisidir. Yumurta “can, hayat” temsili olmasıyla ölenlerin arkasından mezarlarına konulan hediye olarak tercih edilmekle birlikte “kadın, çocuk ve yeni mahsul” gibi unsurlarla özdeşleştirilerek doğurganlık ve bereketin de ana unsurlarından birisi olarak kabul edilmiştir. Bu çalışmada aktarılan örneklerde insanoğlunun yumurtaya yüklediği maddesel ve manasal aktarımlar; “başlangıç ve yaratılış, birlik ve bütünlük, merkez, diriliş, bereket ve son” başlıklarındaki sembolik yorumlarla şekillenmiştir. Yumurtanın bahsedilen bütün başlıklarda madde ve mana yani somut ve soyut birlikteliğini yansıttığı görülmüştür. Bu incelemede yumurta sembolizmi doğadan ilhamla döngüsel zaman çizgisinde, başlangıçtan sona ve dirilişe uzanan ilk kutsal, sembolik anlatılar ve ritüeller ekseninde ele alınmıştır.

Kaynakça

- Aksoy, Tevfik (2007). *Mitoslarda Yaratılış Motifleri*. Yüksek Lisans Tezi. Kon-ya: Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Ateş, Fatma (2019). *Mitolojiden Günümüze Yumurta*. Ankara: Kömen Yayın-ları.
- Ateş, Mehmet (2001). *Mitolojiler ve Semboller*. İstanbul: Aksiseda Matbaası.
- Baldick, Julian (2010). *Hayvan ve Şaman Orta Asya'nın Antik Dinleri*. Çev. Nevin Şahin. İstanbul: Hill Yayınları.
- Baysal, Nagihan (2021). "Bereketin Kapısı Yağmur Duası: Anadolu'da Yağ-
mur Yağdırma Ritüelleri". *Anadolu Halk Kültüründe İnanış ve Ritüeller-
Teoriden Pratiğe Köken ve Yansımalar*. Ed. Özlem Güzel. Ankara: Nobel
Yayınları, 225-253.
- Blake, John F. (1877). *Astronomical Myths Based on Flammarion's "History of
The Heavens"*. London: Macmillan Publish.
- Bonnefoy, Yves (1981). *Antik Dünya ve Geleneksel Toplumlarda Dinler ve
Mitolojiler Sözlüğü*. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Boratav, Pertev Naili (2013). *100 Soruda Türk Folkloru (İnanışlar, Töre ve
Törenler, Oyunlar)*. Ankara: BilgeSu Yayıncılık.
- Bukarlı, Edip (2023). "Yezidilerin Kültürel Hayatı: Diyarbakır Örneği". *Aka-
demik Tarih ve Düşünce Dergisi*, 10(2): 206-224.
- Campbell, Joseph (2010). *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu*. Çev. Sabri Gürses.
İstanbul: Kabalıcı Yayınları.
- Chatterjee, Ratna (2011). *The Myth of the Cosmic Egg in Indie and Orphic
Traditions and its Reception in the Latin West*. Master of Arts. Calga-
ry/Alberta: Department of Greek and Roman Studies.
- Cirlot, Juan Eduardo (2001). *A Dictionary of Symbols*. London: Routledge
Publish.
- Cooper, J. C. (1987). *An Illustrated Encyclopedia of Traditional Symbols*.
London: Thames and Hudson Publisher.
- DİB (2011). *Kur'an-ı Kerim Meali*. Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları.
- Dorer, Michael J. et al. (2019). *Getting Started with the Cosmic Egg*. USA:
Parent Child Press.
- Eliade, Mircea (1992). *İmgeler ve Simgeler*. Çev. Mehmet Ali Kılıçbay. Anka-
ra: Gece Yayınları.

- Eliade, Mircea (2001). *Mitlerin Özellikleri*. Çev. Sema Rifat. İstanbul: Om Yayınevi.
- Eliade, Mircea (2003). *Demirciler ve Simyacılar*. Çev. M. Emin Özcan. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Eliade, Mircea (2009). *Dinler Tarihine Giriş*. Çev. Lale Arslan. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Frazer, James George (2017). *Altın Dal, Dinin ve Folklorun Kökleri*. Çev. Mehmet H. Doğan. İstanbul: YKY Yayınları.
- Gardin, Nanon vd. (2019). *Larousse Semboller Sözlüğü*. Çev. Beyza Akşit. İstanbul: Bilge Kültür Sanat Yayınları.
- Guenon, Rene (2022). *Mukaddes İlmın Sembolleri*. Çev. Filiz Karaküçük. İstanbul: Ketebe Yayınları.
- Hamilton, Edith (1983). *Mitologya*. Çev. Ülkü Tamer. İstanbul: Varlık Yayınları.
- Hançerlioğlu, Orhan (2000). *Dünya İnançları Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Işım, Mehmet Ali (2006). *Upanişadlar-Tanrı'nın Soluğu*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Ivanits, Linda J. (1989). *Russian Folk Belief*. London & New York: Routledge Taylor & Francis Group.
- Kalafat, Yaşar ve Kamalov, İlyas (2005). "Tatar Efsaneleri". *Karadeniz Araştırmaları*, 6: 52-77.
- Karakaş, Rezan (2021). "Doğanın ve İnsanın Dirilişinin Simgesi: Yumurta". *Uluslararası Halkbilimi Araştırmaları Dergisi*, 6: 31-51.
- Koçak, Aynur (2016). *Mitlerle Varoluş Yolculuğu*. İstanbul: Alfa Yayınları.
- Koşay, Hamit Zübeyir (1956). "Türkiye Halkının Maddi Kültürüne Dair Araştırmalar". *Türk Etnografya Dergisi*, 1: 7-55.
- Leeming, David & Madden, Kathryn (2010). *Encyclopedia of Psychology and Religion*. USA: Springer Science Business Media.
- Long, Charles H. (1963). *Alpha: Myths of Creation*. London: George Braziller.
- Lvova, E. L. vd. (2013). *Güney Sibiry Türklerinin Geleneksel Dünya Görüşleri 2-İnsan ve Toplum*. Çev. Metin Ergun. Konya: Kömen Yayınları.
- Muhyiddin İbn'ül Arabî (2008). *El Bulga F'il Hikmeh-Hikmette Son Nokta*. Çev. Vahdettin İnce. İstanbul: Kitsan Yayınları.

- Obuz, Leyla ve Obuz Muammer (1965). *Kalevala Fin Destanı*. Ankara: Balkanoğlu Matbaacılık.
- Ögel, Bahaeddin (2010). *Türk Mitolojisi, C.1*. Ankara: Türk Tarih Kurumu.
- Örnek, Sedat Veyis (1995). *100 Soruda İlkelerde Din, Büyü, Sanat, Efsane*. İstanbul: Gerçek Yayınevi.
- Pearce, Joseph Chilton (2002). *The Crack in the Cosmic Egg: New Constructs of Mind and Reality*. USA, Rochester: Park Street Press.
- Raglan, Lord (2010). “Mit ve Ritüel”. Çev. Evrim Ölçer Özünel. *Halk Biliminde Kuramlar ve Yaklaşımlar-2*. Ed. M. Öcal Oğuz ve Selcan Gürçayır. Ankara: Geleneksel Yayıncılık, 189-197.
- Rosenberg, Donna (2003). *Dünya Mitolojisi-Büyük Destan ve Söylenceler Antolojisi*. Çev. Koray Akten vd. İstanbul: İmge Kitabevi.
- Siegel, Morris (1940). *A Study of West African Carved Gambling Chips*. Wisconsin: American Anthropological Association.
- Sivri, Medine ve Yetim, Arzu (2009). “Yaratılış Söylencelerinde Yumurta Öğesine Karşılaştırmalı Bir Yaklaşım”. *Frankofoni Dergisi*, 21: 191-202.
- Sproul, Barbara C. (1991). *Primal Myths*. New York: Harper Collins Edition Publishers.
- Şengül, Abdullah (2008). “Türk Kültüründe Nevruz ve Anadolu’da Nevruz Kutlamaları”. *Türk Dünyası Dil ve Edebiyat Dergisi*, 26: 61-73.
- Tuğrul, Saime (2010). *Ebedi Kutsal Ezeli Kurban: Çok Tanrılıktan Tek Tanrılığa Kutsal ve Kurbanlık Mekanizmaları*. İstanbul: İletişim Yayıncılık.
- Turner, Victor (2020). *Ritüeller Yapı ve Anti-Yapı*. Çev. Nur Küçük. İstanbul: İthaki Yayınları.
- URL-1: <https://edebistan.com/deneme/siirin-topraginda-yuruyen-bir-film-yumurta> (Erişim: 20.06.2023).
- URL-2: <http://lithuanian.net/mitai/cosmos/baltai.htm#1> (Erişim: 03.06.2023).
- URL-3: <https://sorularlailslamiyet.com/kuran-i-kerimde-dunyanin-yuvarlak-oldugunun-belirtilmesi-kuranda-yapilan-bilimsel-hatalardan-birisi> (Erişim: 04.06.2023).
- Uygur, Hatice Kübra (2008). *Midyat Halk Kültürü Monografisi*. Yüksek Lisans Tezi. Diyarbakır: Dicle Üniversitesi.
- Walker, Barbara G. (1988). *The Woman’s Dictionary of Symbols and Sacred Objects*. USA: Harper One Publisher.

Wilkinson, Kathryn (2011). *Semboller ve İşaretler*. Çev. Seda Toksoy. İstanbul: Alfa Basım Yayım.

Zaripova Çetin, Çulpan (2007). “Tatar Türklerinde Mitolojik Varlıklarla İlgili Mitler ve İnanışlar (İyeler ve Yaratıklar)”. *Bilig*, 43: 1-32.

“COPE-Dergi Editörleri İçin Davranış Kuralları ve En İyi Uygulama İlkeleri” çerçevesinde aşağıdaki beyanlara yer verilmiştir:

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

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

Katkı Oranı Beyanı: Her iki yazar; çalışmanın hazırlanması, sonuçların yorumlanması ve makalenin yazılması aşamalarında eşit katkı sağlamıştır.

The following statements are made in the framework of “COPE-Code of Conduct and Best Practices Guidelines for Journal Editors”:

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

Declaration of Conflicting Interests: *The authors have no potential conflict of interest regarding research, authorship or publication of this article.*

Author-Contributions Statement: *Both authors; contributed equally to the preparation of the study, the interpretation of the results, and the writing of the article.*



SEMBOİLİK BİR MASAL OKUMASI: KIRK ŞEHZADE İLE YEDİ BAŞLI EJDERHA ÇAMPALAK

A Symbolic Fairy Tale Reading: Forty Princes and the Seven-Headed Dragon

Hasan KIZILDAĞ*

Öz

Masal, toplumların inanç dünyalarını, dini öğretilerini, gelenek-göreneklerini ve hayatı algılayış biçimlerini birtakım sembolik ifadeler aracılığıyla örtülü şekilde yansıtan bir türdür. Kahramanları ister hayvan ister insanlar olsun masallar, her zaman kültürel kodları ve toplumsal kabulleri aktarır. Masallar toplumların kolektif belleğindeki değişimlerden etkilenmekle kalmamış, geleceğe aktarılmak istenen her yeni kabul, masal dünyasında kendine bir sembol bularak anlatı içerisindeki yerini almıştır. Kahramanlar masal kurgusu içerisinde, daha en başından itibaren bir erginlenme sürecine dâhil ettirilirler. Kahramanın çıkmış olduğu bu erginlenme yolculuğu, yeni nesilleri; gerek dışarıdan gelen tehlikelerle mücadele ettikleri gerekse kişisel gelişimleri sırasında karşılaşılabilecekleri her türlü zorlukla başa çıkabilme yetilerini geliştiren sembolik mücadelelerle doludur. Kahraman, iyi ve doğru olandan ayrılmayıp korkak davranmadığı sürece her masalın sonunda ödülüne kavuşacaktır. Bu çalışmada “Kırk Şehzade ile Yedi Başlı Ejderha Çampalak” isimli masal, en küçük kardeşin çıkmış olduğu erginlenme yolunda karşılaştığı engelleyiciler ve yardımcıların fonksiyonları, motifler ve semboller üzerinden incelenecektir. Kullanılan sembolik ifadeler ile temsil edilen millî ve dinî öğeler tespit edilmeye çalışılmış, kahramanın sembolik yolculuğunun varış noktası tartışılmıştır.

Anahtar Sözcükler: masal, sembol, sembolik okuma, erginlenme, kahramanın yolculuğu.

ABSTRACT

A fairy tale is an oral narrative that implicitly reflects societies' belief worlds, religious teachings, traditions, customs, and how they perceive life through several symbolic expressions. Whether their protagonists are animals or humans, fairy tales convey cultural codes and social assumptions. Fairy tales have not only been affected by the changes in the collective memory of societies but each new acceptance desired to be transferred to the future has taken its place in the narrative

* Arş. Gör. Dr., Ondokuz Mayıs Üniversitesi, İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Samsun/Türkiye. E-posta: kizildaghasan@yandex.com. ORCID: 0000-0001-7266-6678.

by finding a symbol in the fairy tale world. Within the fiction of the fairy tale, heroes are included in the process of coming of age from the very beginning. This journey of the hero coming of age is full of symbolic struggles that develop the new generations' ability to cope with all kinds of difficulties they may encounter during their battle against external dangers and personal development. If the hero does not deviate from what is good and right and does not act cowardly, he will receive his reward at the end of each tale. In this study, the fairy tale "Forty Princes and the Seven-Headed Dragon Çampalak" will be analyzed through the functions, motifs, and symbols of the blockers and helpers the youngest brother encounters on his way to maturity. The national and religious elements represented by the symbolic expressions used were tried to be determined, and the destination of the hero's symbolic journey was discussed.

Keywords: fairy tale, symbol, symbolic reading, maturation, hero's journey.

Giriş

Masallar; her kültürel öge gibi icra edildikleri zamana, topluma ve coğrafyaya bağlı olarak sürekli bir değişim/dönüşüm içinde bulunmaları ve ihtiva ettikleri motifler itibarıyla en zengin sözlü kültür ürünlerinden biridir. Zengin motif yapısının yanı sıra, gerçeği birtakım olağanüstülükler ve örtmeceler aracılığı ile aktarması bakımından da kendine ait sembolik bir dile sahiptir. Masalların sembollerle örülü bu dili, anlatı katmanları incelendikçe açığa çıkmakta ve masalın arka planını oluşturmaktadır.

Esmâ Şimşek'e göre masallara anlam veren de bu türden hususiyetlerdir. Yaşamak zorunda olunanlar ile yaşamak istenilenlerin sistemli bir biçimde anlatıldığı masallarda; arzu edilen dünya, bastırılan duygular ve açıklamaktan çekinilen düşünceler sembolik bir dil ile ifade edilmiştir (2017: 42). Masallar reel dünya ile hayali dünyanın tam ortasında, bir yanıyla hayalleri bir yanıyla gerçeği ilgilendiren bir âlemin sembolik mahsulleridir. İçerisindeki örtmece ve sembollere derinlemesine bakıldığında, farklı anlam katmanlarını göz önüne serer. Bu anlam katmanlarının her biri, geleneğe ait unsurları bünyesinde barındırır. Masalların anlam katmanları içerisinde örütülü hâlde bulunan her imge gelenek ekseninde bir görev üstlenir. Bu görevler aracılığıyla masal, çocuklar başta olmak üzere bütün yaş aralıklarına seslenir. Geleneği nesilden nesile aktarır ve kültürde kesintisizlik sağlar. Bunun yanı sıra; erdemli olma, iyilik, doğruluk, kötülerle mücadele gibi ahlaki unsurlar masal kurgusu içerisinde gizlenmiş bir biçimde, işlevsel olarak yer almaktadır. Bunlar, informal eğitimi gerçekleştiren ve ders vermeyi amaçlayan işlevlerdir. İşlevlerin sembolik mahiyetlerini kavrayabilmek ve masalın

ardında yer alan göndermelere ulaşabilmek için metne farklı bakış açılarıyla, bütüncül açıdan yaklaşılmalıdır (Kızıldağ, 2018: 161).

Masallar aracılığı ile nesilden nesile aktarılan kültürel kodlar ve kolektif belleğe ait hususiyetler ancak anlatının “gerçek dışılık kabuğu” sembolik okumalar ile açıldığında tebarüz edecektir. Masal ve mitleri barındırdıkları semboller bakımından bir arada değerlendiren Erich Fromm, bu anlatı türlerinin insanlığın dini ve felsefi görüşleri ile geçirdikleri tecrübeleri, kullandıkları sembolik dil ile günümüze aktardıklarını belirtir. Bu anlatılar, kendilerini sembol dili aracılığı ile ifade eden birer geçmiş zaman bilgeliği ve özdeyişleridir (2015: 189, 190). Sembol çoğunlukla “başka bir şeyin yerinde duran, onun yerini alan, onu temsil eden şey” olarak tanımlanmaktadır (Fromm, 2015: 28). Masallar söz konusu olduğunda, kullanılan sembolik ifadeler ve temsil ettikleri gerçekler arasındaki ilişkiye bakıldığında çoğunlukla geleneksel yer yer de evrensel sembollerin kullanıldığı görülmektedir. Rastlantısal semboller, kişi ya da kişilere özel deneyimler sonucu meydana geldiklerinden ötürü bu türden sembollere masalarda rastlamak mümkün değildir. Masallar, içerisinde barındırdığı geleneksel ve evrensel semboller ile gerçek dünyayı hayâli bir düzlemde aktaran anlatılardır. Doğan Kaya'nın masalı, gerçeği birtakım remz ve sembollerle gerçeküstü kalıplara sokarak yansıtmaya çalışan bir anlatı olarak tanımlaması de bu görüşü destekler niteliktedir (2007: 488).

Sembollerle yoğrulmuş ve şekillendirilmiş masalların derinlemesine tahlili, masalın genel evrensel ilkelerini açığa çıkarmanın yanı sıra bu tahlillerin ait olduğu milletin kültürel kodlarının çözülmesine de yardımcı olacağı aşikârdır. Masallar, kolektif belleğin bir yansıması olduğundan toplumun şuurlaltının anlaşılması için de bu tarz tahlillere ihtiyaç vardır. Bu biçimde sembolik bir çalışma yürütmek, ilgili her bir masalı katmanlarına ayırarak yapısal bir inceleme ve değerlendirme gerçekleştirmekle mümkün olacaktır.

Masal dünyası zıtlıklar üzerine kuruludur. İyi ile kötünün mücadelesi, doğru ile yanlış, sadakat ve ihanet gibi diyalektik unsurlar masal dünyasının temelini oluşturur. Masalın sembolik yapısı ve okuyana/dinleyene verdiği ders, bu diyalektik unsurların çatışmasından ortaya çıkmaktadır. Ancak masal dünyası reel dünyadan farklı olarak her zaman mazlum olanın, iyi olanın kazanmasına yönelik bir kurguyla karşımıza çıkar. Böylece masal, her zaman ideal olanın sembolik yansımasını verir. Masallar, her ne kadar evrensel bir tür olarak ele alınsa da anlatıcısından, anlatıldığı yöreye kadar birçok etmen masalın görüntüsünü değiştirebilmektedir (Kızıldağ, 2018: 162). Per-tev Naili Boratav'a göre, insanlar nasıl ki dilleriyle başka milletlerden ayırt

ediliyorsa davranış özellikleri de içinde yaşanılan toplumun damgasını taşır. Bu kural masallar için de geçerlidir. Türk masalları içindeki kişiler, Türklerin aşına olduğu nişanlarla başka milletlerin masallarından ayrılırlar (2009: 18).

Bu çalışmada Ignác Kúnos'un derlediği "Kırk Şehzade ile Yedi Başlı Ejderha Çampalak" (2009: 119-128) masalının sembolik okuması kahraman, yardımcılar ve kahramanın mücadele halinde olduğu varlık/kişilerine ekseninde gerçekleştirilmiştir. Bunun yanı sıra kişi/varlıklar kadrosunun masal içerisindeki işlevleri ve sembolik karşılıkları incelenmiştir.

Masalın Kesitleri

1. Evvel zamanda bir padişahın kırk tane oğlu vardır.
2. Padişah bir gün oğullarını evlendirmek ister. Oğulları kendileri gibi bir ana-babadan olma kırk kız isterler ancak ne kadar aransa da bulunamaz.
3. Oğulları evlenmek için kırk kız aramak üzere gurbete çıkmak isterler ancak padişah bir şartla izin verir. Oğullarına üç tane öğüt verecektir. Bu öğütleri tutmaları şartıyla gitmelerine müsaade eder.
4. Kırk kardeş babalarının öğüdünü alıp yola düşerler. İlk akşam olduğunda babalarının sözünü tutmayıp orada geceleme dediği çeşme başında yatarlar. En küçük kardeş hariç hepsi uyur.
5. Gece yarısı olduğunda yedi başlı bir ejderha ortaya çıkar. Ejderha elinde kılıçla duran küçük kardeşe üç kez hamle yapsa dahi yenemez. Oğlan bir vuruşta ejderhanın altı başını birden keser.
6. Ejderhanın bir başı yuvarlanarak bir kuyuya girer. Küçük kardeş de ardından girer. Demir bir kapıyı kırarak açar ve kırk odalı büyük bir saraya girer. Sarayın otuz dokuz odasında mücevherler kırkinci odasında ise bir ana-babadan olma kırk kız oturur. Oğlan kızlara durumunu anlatıp, gelip sizi alacağız diyerek kardeşlerinin yanına geri gelir.
7. Ertesi gün kırk kardeş yola devam ederler ve akşam olunca babalarının orada da geceleme dediği bir hana varırlar. Küçük kardeşleri babalarının öğüdünü hatırlatsa da onu dinlemezler.
8. Küçük kardeş o gece de uyumaz ve yedi başlı başka bir ejderha daha gelir. Ejderha oğlana üç kere hamle yapsa da onu öldüremez. Kahraman yine bir hamlede ejderhanın altı başını birden keser. Yedinci baş yuvarlanarak bir kuyunun içine girer.

9. Kahraman başın peşinden kuyuya iner. Karşısına büyük bir saray çıkar. Sarayın içinde dünyada bir eşi daha olmayan nesnelere, eşyalar vardır. Oradan çıkıp tekrar kardeşlerinin yanına gelir.

10. Üçüncü gün de kalkıp yola devam ederler. Akşam olunca babalarının orada gecelemediklerini dedikleri bir kıra gelip orada kalmaya karar verirler ancak bu defa hiçbir uyumadan ejderha gürültüsüyle gelir.

11. Büyük kardeşleri kahramana ne yapacağız diye danışır. Kahraman ağabeylerine diğer kuyulardan bahsederek oralardaki kızları ve hazineleri alıp memleketlerine dönmeleri gerektiğini söyleyerek onları gönderir.

12. Kahraman Çampalak isimli bu ejderha ile savaşa da bir türlü yenilmezler. Ejderha kahramana Çinimaçin padişahının kızını ona getirmesi şartıyla kendisini rahat bırakacağını söyler ve ona sihirli bir dizgin verir. Bir çeşme başındaki aygırlardan birinin başına bu dizgini takarak Çinimaçin'e ulaşabileceğini söyler.

13. Kahraman çeşme başına gelip bir aygırın başına bu dizgini takar ve aygıra kendisini Çinimaçin'e götürmesini söyler. Göz açıp kapayınca kadar kahraman Çinimaçin'e varmış olur.

14. Kahraman bir kocakarının yardımı ile padişahın sarayını ve kızı bulur.

15. Padişah kızı ve kahraman birbirlerine ilk görüşte âşık olurlar. Kız hem âşık olduğundan hem de ejderhanın elinden kurtulabilmek için kahramanla birlikte kaçar.

16. Kız, kahramanın onu ejderhaya götürdüğünü anlayınca ah vah eder ancak anlaşarak ejderhanın tilsimini öğrenip bir şekilde onu öldürmeye karar verirler.

17. Kız ejderhadan tilsimini öğrenir. Tilsim uzak bir memlekette büyükçe bir sarayın içindedir. Bunu kahramana anlatır.

18. Kahraman ejderhanın vermiş olduğu dizgini bir aygırın başına geçirecek o sarayın yanına kadar gider. Sarayın kapıları gizli bir aslandır. Aygırın yardımıyla kahraman sarayın kapılarını bir vuruşta ikiye ayırmış ve aslanı da böylece öldürmüştür.

19. Kahraman aslanın karnından bir kafes çıkartır. Kafesin içinde üç tane güvercin vardır. Kahraman bunları sevmek isterken birini çıkarınca güvercin kaçırır ancak aygır kuşun peşine düşerek kuşu yakalar ve öldürür.

20. Kahraman aygıra binerek kafesle birlikte ejderhanın olduğu yere gelir. Güvercinlerden birini öldürür ve bakar ki ejderha yerinden kalkamıyor.

21. Son güvercini gören ejderha öleceğini dile getirerek güvercini sevmek ister. Kahraman güvercini tam ejderhaya vereceksen Çinimaçın padişahının kızı hemen güvercini kahramanın elinden alarak öldürür. Ejderha da ölür.

22. Tekrar aygıra binerek kızın memleketine giderler ve orada kırk gün kırk gece düğün yaparak evlenirler. Bir zaman sonra kahraman memleketine dönmek istediğini kıza söyler. Birlikte yola çıkarlar.

23. Kahramanın memleketine geldiklerinde daha öğrence ejderhadan kurtarmış olduğu kırk kızdan birinin onunla evlenmek için beklediğini öğrenirler. Kahraman hâlihazırda evli olduğu eşine danışır.

24. Çinimaçın padişahının kızı rızası olduğunu söyleyince kahraman bu kızla da nikâhlanır, kırk gün kırk gece düğün yapılır.

Masalın Sembolik Çözümlemesi

Her masal gibi Kırk Şehzade ile Yedi Başlı Ejderha Çampalak masalı da bir sorun ile başlamaktadır. Masalın temel dinamikleri, kırk oğlunun isteği üzerine bir padişahın onlarla evlendirecek aynı anne babadan olma kırk kız bulmaya çalışması üzerine kurulmuştur. Ne kadar aranırsa aransın kırk kız bulunamamıştır. Bu durum bir iç çağrı (Işık, 2009: 71) ile kahramanın serüvene atılmasına ortam sağlayacaktır. Nitekim istenilen kızlar bulunamadığında kırk oğlan, kızları kendileri bulmak adına gurbete çıkmaya karar verirler. Joseph Campbell'a göre mitolojik yolculuğun "maceraya çağrı" olarak ifade edilen ilk aşaması, kahramanı çağıran ve onun ruhsal ağırlık merkezini toplumunun sınırlarından bilinmeyen bir bölgeye çekmiş olan kaderi belirtir. Bu önemli hazine ve tehlike bölgesi çeşitli biçimlerde sunulabilir: uzak bir ülke, bir orman, yeraltında, dalgaların altında ya da göğün üstünde bir krallık, gizli bir ada, sisli dağ tepesi ya da derin bir düş hali; fakat hep tuhaf biçimde akışkan ve çok biçimli varlıkların, hayal edilemez eziyetlerin, insanüstü görevlerin ve olanaksız zevklerin yeridir (2010: 83).

Kahramanın, çağrı karşısında (bu bir görev veya zorunluluk olabilir) gönüllü veya gönülsüz olarak çıkmak zorunda kaldığı macerada, eşik aşılır aşılmaz pek çok farklı engelle karşılaşmaktadır. Kahramanın karşısına çıkan bu engeller, bazen koruyucu figürlerin bazen de yardımcı rolündeki karakterlerin desteğiyle aşılır. Bu noktada kahraman olarak beliren küçük kardeş, kendisinden büyük olan otuz dokuz ağabeyinden ayrılmaktadır. Masala göre kahramanın ilk koruyucu figürü babasıdır. Kırk kız bulmak için yola çıkan kırk kardeş, babaları tarafından üç önemli öğütle uğurlanmıştır. Eşiği aşan kardeşler tehlikeli olduğu bilinen üç mekândan uzak durmalı ve o

mekânlarda uyumamalıdır. Padişah olan babanın öğüdünün büyük kardeşler tarafından dikkate alınmamasıyla olumsuz olaylar zinciri başlamaktadır. Öğüde uymamama olarak görünen eylem, masal kurgusundaki “yasağı çiğneme” durumudur. Bunun yanı sıra, masal sembolizminin büyük kardeşler üzerinde temsil ettiği başkaca durumlar da söz konusudur. Sembolik anlatım içerisinde kardeşler kurala uyma ve uymama bağlamında ayrıştırılmaktadır. En küçük kardeşin de aynı şekilde davranması durumunda kardeşlerin hiçbiri sağ kalamayacakken gelenek, en küçük kardeşin bu imtihanı başarmasını sağlar. Büyük kardeşlerin yasağı çiğneme/kurala uymama durumu ise barındırdıkları tek boyutlu yapıdan ileri gelmektedir. Geleneğe yer alan pek çok masalda büyük kardeşler daha kolay olan yolları seçerek başarıya ulaşmaya çalışmaktadır. Masalın bu kısmındaki durum kardeşlerin geleneğe ve kurala zıt davranmasıyla gerçekleşmekte ancak bu durumda bu kardeşler için kendini gerçekleştirme/birey olma/erginlenme gibi durumlar söz konusu olmamaktadır. Büyük kardeşlerin bahsi geçen mekânlarda uyuması, üç seferde de yedi başlı ejderhaların ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Üçlü tekrarlar masal âleminin süreklilik kurgusu korunmuştur. Babasının öğüdünü tutarak uyanık kalan kahraman, bu üç yerde de yedi başlı ejderhalarla yüz yüze gelecektir. Kahramanın elde etmesi beklenen bütün ödüller, tehlikelerle dolu bu yolculuğun her bir etabının ardından ortaya çıkmaktadır. Campbell (2010: 108, 111), bu gibi gizemli alanların (çöl, orman, derin deniz, bilinmedik diyarlar, vb.) bilinçdışı içeriğin yansıtılması için serbest alanlar olduğunu dile getirir. Kişi en iyisi belirtilen sınırların bekçisiyle karşılaşmamalıdır. Yine de birey ancak bu sınırların ötesine geçerek, aynı gücün yıkıcı diğer yönünü kışkırtarak, canlı ya da ölü olarak, deneyimin yeni bir alanına geçer.

Büyük kardeşlerin yasağı çiğnemesi sonucunda tehlikenin ortasında kalan kahraman, sonunda erginleneceği maceranın ilk tehlikesine atılmak durumundadır. Türk masallarında en küçük çocuğun diğer çocuklardan daha akıllı, daha başarılı ve yetenekli oluşu yaygın bir motiftir. Bu masalda da geleneğe uygun bir anlatı söz konusudur. Hasan Kızıldağ’a göre özellikle geleneğe en küçük çocuğun ateşi ve ocağı koruyan evlat olması masallara da sirayet etmiştir. Türklerde üçüncü çocuğa od-man/ot-man isimlerinin verilmesi de bu ocak ıssı olma/ateşi koruma vazifelerinden kaynaklıdır. Bu durum masalların eğitimsel yanıyla masalın anlatıldığı çocuğa özgüven aşılamakta ve eğer çocuk iyi-doğru davranış kalıplarıyla hareket ederse başarıya da elde edeceğini öğretmektedir. Masallarda kurgu, genellikle en küçük çocuğu destekler ve başarıya ulaştırır. Bu sebeple kahraman, olağanüstü

yardımcılarla donatılır ve istenç nesnesini elde etmek/eksikliği gidermek üzere çıktığı yolculukta vazifesini yerine getirir (2018: 164-165). Masal, dinleyen çocuğa sembolik bir eğitim vermektedir. Bu eğitimde, gerekli şekillerde davranması, aklını kullanması ve başkalarının hatalarından ders çıkarılması durumunda başarıya ulaşacağı öğretilmektedir. Bu bağlamda, çocuğu cesaretlendiren ve birey olma yolunda ona bir kimlik yükleyen masal geleneği, bu anlatıyı en küçük çocuk aracılığıyla yapmaktadır.

Kardeşlerin sayısının kırk olarak seçilmesi ve bunların en küçük kardeşlerinin kahraman olarak tercih edilmesi de gelenek içerisinde tesadüfi olarak gerçekleşmemiştir. Annemarie Schimmel, kırk sayısını bir hazırlama ve tamamlama süreci olarak isimlendirmektedir (2000: 265). Padişahın kırk oğlunun bulunması ve bunlara kırk kız bulunamaması, kahramanı maceraya atılmaya hazırlamaktadır. Kırk kızın, kahramanın ilk ejderhayı öldürmesinin ardından girdiği kuyudaki kırk odalı sarayın kırkinci odasında bulunması ise masalın başındaki eksikliğin giderildiği “tamamlama” sürecine işaret etmektedir. Masalın arzu nesnesi/istenç unsuru bu kızlardır. Kırk sayısını büyük sayılar arasında en büyüleyici sayı olarak gören Schimmel, Orta Doğu’da özellikle de İran ve Türkiye’de yaygın bir biçimde kullanıldığına dikkat çeker. İslami gelenekte de 40’ın önemi hem Kuran’dan hem de ilk vahyini 40 yaşlarında alan Hz. Muhammed’den de hareketle açıkça görülmektedir (2000: 265, 268). Ayrıca anlatıda kahraman her iki eşyle de kırk gün kırk gece düğün yapmaktadır. Schimmel kırk sayısının bu noktadaki kullanımını “yuvarlak sayı” olarak değerlendirmiştir: Kırk, günlük olaylarda kullanılan önemli bir yuvarlak sayıdır. Türk ve İran folklorunda kahramanların düğün şenlikleri genellikle kırk gün kırk gece sürer (2000: 269). Doğumun ardından hem anne hem de bebeği kırk gün boyunca kötü bakışlara, kötü niyetli varlıklara karşı savunmasızdır. Benzer durum ölümden sonrası için de geçerlidir. Mircea Eliade, ölümlerin vefatlarının kırk gün sonrasında gerçekleştirilen cenaze töreninin ardından yeni yurtlarına doğru yola çıkacaklarından bahseder (2014: 266- 267). Altaylıların ölen için, kırk gün sonra bir tören düzenlediğini kaydeden A. V. Anohin de bu törenin ardından ölünün ruhunun yaşayanlar diyarından ayrılacağına inanıldığından bahseder (2006: 24).

Eşik durumu ve bireyin konumunun değişmesi, ister doğumdan sonra ister ölümden sonra olsun kırk günlük bir zaman dilimine tabii görünmektedir. Benzer durum sözlü anlatılarda sıklıkla kullanılan “kırk gün kırk gece” kalıp ifadesi için de geçerli görünmektedir. Zira kırk gün kırk gece boyunca gerçekleşen düğün sürecinin ardından artık kız ve oğlan karı-koca olacaktır ve toplumdaki konumları değişecektir. Fuzuli Bayat’a göre eşik, Türk boyla-

rında kutsal olan ortak bir inanç paydasıdır. Kapının altı, üstü ve her iki yönünün eşik olarak tasarlanması, eşik kültürünün dinî mitolojik yapısı ile ilişkilidir. Eşik bir dünyadan diğer dünyaya giriş, dıştan içe yabancı âlemden kendi mekânına veya insan meskenine geçit olduğu için kutsanmıştır. Bu kutsanma, iki âlemi veya geçit sınırını koruyan iyeler inancını ortaya çıkarmıştır. Bütün yasaklar, tabular, önlemler eşğin duraklama yeri olmayıp geçit yeri olduğu üzerine işlevselleştirilmiştir (2015: 268-269). Tuva inançlarına göre evin girişinde, eşğin altında çadırın koruyucu iye ruhu yaşar. Altay inançlarında eşğin sihirli bir karakterde olduğuna inanılır. Eşik bir sınırdır. Eşik ve ona yakın bölüm, dış dünya ve ev ile kültürel ve yabanî, canlı ve ölü dünyalar arasındaki sınır bölgeyi oluşturmaktadır (Lvova vd., 2013: 78-79). Kuzmandılarda sürekli olarak yapılan büyü törenlerinin vazgeçilmez yardımcıları ateş iyesi, eşik iyesi ve soy yeri iyesidir. Şamanlar törene katılanları kötü ruhlardan korumaları için eşik iyesini de yardıma çağırılmaktadır (Alekseyev, 2013: 89-90).

Anlatıda bir zaman dilimi ile sınırlandırılmadan kullanılmış olan başka eşikler de yer almaktadır. Kahraman, kırk kardeş arasından sıyrılarak sadece en küçük kardeş olarak kalmayıp anlatıdaki konumunu değiştirebilmek için bu eşiklerle karşılaşmalı, yüzleşmeli ve galip gelmelidir. Kahraman, kaderinin ona rehber ve yardımcı olan kişileştirmeleriyle birlikte macerasında, aşırı güç bölgesinin girişindeki “eşik muhafızı”na gelinceye dek ilerler.

“Sıradan insan” masallarda kahramanı çoğu zaman diğer rakiplerden/kardeşlerden ayırmak adına kullanılan bir belirteçtir. Sıradan insan, bilinenin ötesine geçemeyen, konfor alanının dışına çıkamayıp ezberleri takip edendir. Anlatıda kahramanın diğer otuz dokuz kardeşi “sıradan”dır. Zira babalarının öğüdünü hep beraber kulak ardı etmelerine rağmen, ilk iki imtihanında da tetikte kalıp uyumadan tehlikeyle yüzleşen en küçük kardeştir. Üçüncü imtihanla yüzleşme vakti erken geldiğinde ise diğer otuz dokuz kardeş ne yapar ne ederiz diye en küçük kardeşlerine danışmışlardır. Ancak kahraman, onlara daha önceki kuyularda bulduğu hazineleri ve kırk kızı alıp memleketlerine dönmelerini söyleyerek kardeşlerini gönderir ve son ejderha ile de kavgaya tutuşur. Nitekim kahramanın otuz dokuz kardeşi de bütün o hazinelerin ve aranılan kırk kızın oldukları kuyuya ulaşmak adına ejderhalar ile bir karşılaşma yaşamamış ve hiçbir mücadele vermemişlerdir. Kuyuların içerisindeki dış dünyadan tecrit edilmiş bu ödüller, yalnızca “eşik muhafızı” olan ejderhaları yenebilen bir kahraman tarafından hak edilecektir. En küçük kardeşin ilk geceden uyumayıp karşılaştığı yedi başlı ejderhadan kaçmayarak onunla mücadeleye girişmesi, onun kahramanlıkla sonuçlanacak

olan erginlenme yolunda attığı ilk adımdır. Kahramanın erginlenme yolundaki bu sembolik serüveni esasen bireyin kendi iç dünyasına doğru yapılan bir yolculuktan ibarettir. Kahramanın sürekli maruz kaldığı imtihanlar, daha ilk adımdan itibaren zorlu görevlerle doludur.

Campbell, kahramanın bu eşiği aştıktan sonra, onun bir dizi sınavdan geçmek üzere tuhaf biçimde akışkan, belirsiz biçimlerin düş dünyasında ilerlediğinden bahseder. Bu, maceranın sevilen bir aşamasıdır; mucizevi sınavlar ve işkencelerle dolu bir dünya edebiyatı yaratmıştır (2010: 127). Kahraman bu sınavlar yolunda üç ayrı yedi başlı ejderha ile karşılaşır. Bu ejderhalar her karşılaşmalarında kahramana üç defa hamle yapmaktadır. Bu noktada sayı simgeciliğinin bariz bir biçimde kullanıldığı aşikârdır. Schimmel, dünyadaki bütün kültür ve dinlerde, her türlü şiirlerden masala, duadan inanış ve pratiklere kadar birçok durumda üç sayısıyla karşılaşıldığını ve bu sayının önemli bir sembolik değere sahip olduğuna işaret eder. Masallarda genellikle üç insan, hayvan ya da eşyadan söz edilir. Bir kural olarak, üçüncü ve en küçük kız ya da erkek çocuk sonunda şans yüzüne gülerdir. Kökleri gündelik hayatta bulunan kahraman, düşman ve yardımcı arasındaki üçgensel eylem masallarda çok gözde bir motiftir (2000: 69-97).

Üç sayısı bütün pek çok dinde ve kültürde olduğu gibi Türk kültüründe de oldukça önemli bir yere sahiptir. Türklerin en eski inanç sistemlerinden olan Şamanizm’de çoğu zaman ölünün ruhunun evi terk ettiği süre, üç gün olarak kabul edilir. Jean-Paul Roux, Beltirlerin ölünün bedenini kulübede bir gece bıraktıklarından ve üç gece de başında nöbet tuttuklarını aktarmaktadır. Kırgız ve Kazaklarda ise ölünün ardından, üç gece boyunca yemek hazırlanır (1999: 162). Halk inançlarına göre Hızır, üç gün boyunca atıyla gezer ve insanlara kismet dağıtır. Her insana hayatı boyunca üç defa görünür ancak görüldüğü kimseler onun Hızır olduğunu bilmezler (Kalafat, 2011: 25). Üç her zaman, bir şeyin tamamlanması, nihayete ermesi için gerekli olan sayıya işaret eder.

Kardeşlerini göndererek üçüncü ejderha ile yalnız yüzleşmesi, kahraman açısından bir kırılmanın gerçekleştiği andır. Zira daha ilk ejderha ile mücadeleden sonra sayısız hazineler ve aranılan kırk kızı bulmuş olmasına rağmen kahraman “ben oldum” kibrine kapılmayarak serüvenine devam etmiştir. Bu serüven sonunda, son ejderhayı da alt etmesinin ardından diğer kardeşlerinden farklı olarak iki eşe birden kavuşmuştur. Anlatı, daha karşılaştığı ilk zorlukta kaçıp gitmeyen ve ejderhalarla değil, kendi benliğiyle/nefsiyle verdiği üç mücadelede de muvaffak olan kahramanı özel olarak ödüllendirmiştir. Anlatıda kahramanın üç ayrı ejderha ile mücadelesi ve her

üçünü de alt etmesi, aşamalı bir erginlenme sürecine işaret etmektedir. Campbell'e göre bu durum "benliğin arınması"dır (2010: 131). İnsanın benliği ile sürekli bir çatışma hali içinde yaşadığı, düşünce tarihinde birçok filozof ve düşünür tarafından dile getirilmiştir. İnsanda var olan bu çatışma onu ya iyiliğe ve güzelliğe ya da kötülük ve çirkinliğe götürmektedir. Mevlana'nın "hamdım, piştim, yandım" üçlemesi bu iç çatışmaların bir örneğidir. Mevlana'da hamlıktan pişme noktasına ulaşma, insanın iç çekişmeler karşısında aldığı tavırla alakalıdır. Mevlana, bir iç hesaplaşmadan geçmeyen insanın hamlık noktasında kalacağını, bu durumdan kurtulmanın ise bu iç hesaplaşmayla sağlanacağını ileri sürmektedir (İmamoğlu, 2014: 12).

Masalda da kahramanın gerçekleştirmiş olduğu yolculuk, İslam tasavvufuna göre her insanın yaşayacağı/yaşamaması gereken bu iç hesaplaşmanın sembolik bir ifadesi olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu erginlenme yolu, Mevlana'nın da bahsettiği gibi üç aşamada tamamlanabilmiştir. Kahraman ilk ejderhası ile mücadelesinde henüz "ham"dır. İkinci ejderha ile mücadelesinde ise "pişer". Üçüncü ejderha ile giriştiği mücadele ise en dolambaçlı, en zorlu ve en büyük olanıdır. Bu mücadelesini de tamamlamasının ardından kahraman artık "yanmış"tır. Anlatı içerisinde kahraman, bu mücadelenin sonucu olarak fizikî dünyada iki eş kazanmıştır.

Anlatıda kahramanın karşılaştığı üç ejderha da yedi başlı olarak tarif edilmiştir. Ejderha, ister mitlerde Erlik'in yeraltındaki denizinde yaşayan Abra ve Yutpa isimli iki devasa su yılanı biçiminde (Beydili, 2015: 191) ister Hz. Musa'nın asasının dönüştüğü devasa yılan şeklinde tasvir edilsin; Türk anlatı kültüründe yılan "şeytanî varlık, kötü ruhlu bir motif" olarak değerlendirilmiş ve çoğu zaman ya kahramanın doğrudan geçmesi gereken sınav olarak ya da verilecek sınav esnasında bir engelleyici olarak ortaya çıkmıştır. Sibirya sahası Türk destanlarında yeraltı dünyası Tanrısı Erlik'in emrinde pek çok yılan ve ejderha vardır ve bunlar sürekli olarak orta dünyaya çıkarak insanlara veya hayvanlara zarar verirler (Kızıldağ, 2022: 395-417). Tasavvufta ejderha, dünya malına işaret gibi yorumlar, dünya hevesini sembolize etmiştir ve insan nefsi ejderha ile somutlaştırılmıştır (Beydili, 2015: 193).

Masalda kahraman her bir ejderhayı öldürdüğünde nefsin isteklerini, nefse ait olan bütün kötü hisler/düşünceleri öldürmektedir. Kahramanın yüzleşmek durumunda kaldığı ejderhaların yedi başlı oluşu dikkat çekici bir diğer özelliktir. Ejderhalar, kahramanın mücadele ettiği kendi benliğini/nefsini temsil ettiğine göre bu ejderhaların yedi başının olması sembolik olarak farklı hususları işaret etmektedir. Bu noktada bütün semavî dinlerin

ve diğer inanışların fikir birliğinde olduğu bir husus olan, insanın nefsinden gelen birtakım kötü hisler/düşüncelerin varlığı söz konusudur.

Semavi dinlerde insan, nefsin bu çeldirici yönleri hakkında uyarılmıştır. Nisa suresi 128. ayette, “Nefisler kıskançlığa ve bencil tutkulara hazır (elverişli) kılınmıştır. Eğer iyilik yapar ve sakınırsanız, şüphesiz, Allah, yaptıklarınızdan haberi olandır” buyrulmaktadır. Kahramanın üç kez mücadele ettiği ejderhaların her birinin yedi başının oluşu ise “Yedi Büyük Günah”la izah edilebilir. İnsan, nefsi ile girdiği mücadelelerde ancak bu yedi günahı öldürebilirse gerçek manada vesveselerden kurtulacak ve insan-ı kâmil olma mertebesine erişebilecektir. Anlatıda kahraman, ejderhalardan ilk ikisinin tek vuruşta altı başını birden kesmektedir. Ejderha ise “Er isen bir daha vur.” diyerek kahramanı tahrik etmeye çalışır. Bu kalan son baş, hem ejderhanın bünyesinde hem de kahramanın nefsiyle olan mücadelesinde yedi büyük günahtan açık bir biçimde “kibir”i temsil etmektedir. Ejderha hem bir insan-ı noğluna yenilmeyi gururuna yedirememekte hem de birçok mitolojide bilindiği üzere çok başlı canavarların başlarının hepsi kesildiğinde o başların hepsi birden yeniden çıkacağından kahramanı aldatmak niyetiyle hileye başvurmaya çalışmaktadır. Kahraman açısından ise o, hem ilk hem de tek seferde nefsine karşı verdiği altı mücadeleyi birden kazanmış görünmektedir. Geriye ise tek bir günaha karşı verilecek mücadele kalır, “kibir”. Ejderhanın kibri sembolize eden başı, kahramanı gururuna yenik düşürecek laflar eder ancak kahraman nefsiyle giriştiği mücadelede bu cepheyi kazanmıştır. Tek seferde elde ettiği başarısına aldanıp, kibre kapılmamış ve ejderha ile temsil edilen nefsin/benlik tabusunun hilesine mağlup olmamıştır.

İlk iki ejderha ile mücadelesini benzer şekilde aşan kahraman, son ejderha ile doğrudan yenişememiş ve serüveni bir katman daha kazanmıştır. Kahraman, kendisine yardımcı olan sihirli bir dizgin, bir at ve bir kocakarı sayesinde nihai hedefine ulaşabilecektir. Üçüncü ejderhanın tılsımını Çini-maçin padişahının kızı sayesinde öğrenen kahraman, o serüvenden de kaçmamıştır. Masallarda kahramanların bazı savaşları tek başlarına kazanmaları ancak bazılarında ise birtakım yardımcıları ihtiyacı duymaları hususu, insanın her şeye kâdir olmadığı ve gittiği yol doğru olsa dahi zaman zaman bir rehber ya da yardımcıları ihtiyacı olabileceğini göstermek bakımından önem taşımaktadır. Bu öğretisi, masallardaki yardımcı tipler/nesnelere aracılığıyla temsil edilerek gerçek hayata da aktarılmaya gayret gösterilmiştir. Son ejderhanın tılsımının aslanın karnından çıkan bir kafesin içerisindeki üç güvercin olarak sunulması, sayı sembolizmi açısından önem taşımasının yanı sıra; İslam tasavvufunda “can”ın, “kafes içinde uçup gitme arzusunda

olan bir kuş” olduğu düşüncesi ile eski Türklerde ise ruhun bir kuş misali göğe yükseldiğine dair anlatılarla doğrudan örtüşmektedir. Kahramanın son mücadelesinde bir vuruşta devirdiği tarif edilen devasa aslan anlatılarda güç ve kudret sembolü olarak kullanılmaktadır. Anlatıda ise kahramanın imtihanının zorluk derecesini hissettirmek adına yer verilmiştir. Bütün sınavları geçerek evine dönen kahraman, otuz dokuz kardeşinin aksine erginlenmiş ve yeni bir kişi olmuştur.

Sonuç

Masallar gibi sembolik anlatılar, başlangıcından bitişine kadar insanı belirli merhalelerden geçirerek değiştirip, dönüştürmeyi hedeflemektedir. Bu çalışmada ele alınan “Kırk Şehzade ile Yedi Başlı Ejderha Çampalak” masalında kahramanın en küçük kardeşten seçilmesi, üç-yedi-kırk gibi sayı motiflerinin kullanımı, kahramanın üç aşamalı bir sınav vermesi ve bu sınavlar sonucunda elde ettiği ödüllerin temsil ettikleri gibi hususlar üzerinden masalda kahramanın çıktığı sembolik yolculuk incelenmiştir. Kahramanın çıktığı sembolik yolculukta yedi başlı üç ayrı ejderha ile verdiği savaşlar, doğrudan kişinin nefsiyle giriştiği mücadelelere işaret etmektedir. İlk iki ejderhadan kalan ve kibri temsil eden son başların “benim canımı yiyen malımı da yesin” diyerek kendilerini kuyuya atmaları, kahramanın kibriyle giriştiği mücadelede muvaffak olmasının sonucudur. Bu mücadele sonunda “kibir” yenilmiş ve bu kabulleniş “malımı da yesin” tabiri ile ifade edilmiştir. Bu tabir kahraman açısından ise nefsiyle verdiği mücadelelerde ancak başarılı olduğunda ödülü hak edeceğinin açık bir göstergesidir. Anlatıda ejderha tarafından dile getirilen bu tabir, kahramanın sonsuz yolculuğunun üzerine kurulduğu “mücadele-ödül” diyalektiğinin de bir sembolü durumundadır. Kahramanın nefsiyle mücadelesinin üç aşamalı olarak tamamlanabilmesi ise hem Türk kültürü hem de İslâm tasavvufu ile doğrudan ilişkilidir.

Kaynakça

- Alekseyev, Nikolay A. (2013). *Türk Dilli Sibiryalı Halklarının Şamanizmi*. Çev. Metin Ergun. Konya: Kömen Yayınları.
- Anohin, Andrey V. (2006). *Altay Şamanlığına Ait Materyaller*. Çev. Zekeriya Karadavut ve Jennet Meyarmanova. Konya: Kömen Yayınları.
- Bayat, Fuzuli (2015). *Türk Mitolojik Sistemi II*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Beydili, Celal (2015). *Türk Mitolojisi Ansiklopedik Sözlük*. Ankara: Yurt Kitap-Yayın.

- Boratav, Pertev Naili (2009). *Zaman Zaman İçinde*. İstanbul: İmge Yayınevi.
- Campbell, Joseph (2010). *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu*. Çev. Sabri Gürses. İstanbul: Kabalıcı Yayınları.
- Eliade, Mircea (2014). *Şamanizm*. Çev. İsmet Birkan. Ankara: İmge Yayınları.
- Fromm, Erich (2015). *Rüyalar Masallar Mitler*. Çev. Aydın Arıtan ve Kaan H. Ökten. İstanbul: Say Yayınları.
- Işık, Neşe (2009). *Türk Masallarının Sembolik Açısından Çözümlemesi*. Doktora Tezi. Elazığ: Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- İmamoğlu, Tuncay (2014). “Mevlana Düşüncesindeki Zıtların Uyumunun Batı Düşüncesindeki Diyalektikle Karşılaştırılması”. *Kafkas Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 1: 11-24.
- Kalafat, Yaşar (2011). *Türk Kültürlü Halklarda Hz. Hızır'dan Sultan Nevruz'a*. Ankara: Berikan Yayınları.
- Kaya, Doğan (2007). *Ansiklopedik Türk Halk Edebiyatı Terimleri Sözlüğü*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Kızıldağ, Hasan (2018). “Sembolik Bir Masal Okuması: Keloğlan ile Altın Bül-bül”. *The Journal of Academic Social Science Studies*, 67: 161-170.
- Kızıldağ, Hasan (2022). *Sibirya Sahası Türk Destanlarında Şamanizm'in İzleri*. Doktora Tezi. Samsun: Ondokuz Mayıs Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü.
- Kunos, Ignacz (2009). *Osmanlı Dönemi Türk Halk Masalları*. Çev. Meral Ozan. Ankara: Turhan Kitabevi.
- Lvova, E. L. vd. (2013). *Güney Sibirya Türklerinin Geleneksel Dünya Görüşleri (Kâinat ve Zaman Nesnelere Dünyası)*. Çev. Metin Ergun. Konya: Kömen Yayınları.
- Roux, Jean-Paul (1999). *Altay Türklerinde Ölüm*. Çev. Aykut Kazancıgil. İstanbul: Kabalıcı Yayınları.
- Schimmel, Annemarie (2000). *Sayıların Gizemi*. Çev. Mustafa Küpüşoğlu. İstanbul: Kabalıcı Yayınevi.
- Şimşek, Esmâ (2017). “Türk Masallarının Millî Tipi: Keloğlan”. *Akra Kültür Sanat ve Edebiyat Dergisi*, 11: 41-57.

“COPE–Dergi Editörleri İçin Davranış Kuralları ve En İyi Uygulama İlkeleri” ereve-sinde aşağıdaki beyanlara yer verilmiştir:

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

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

The following statements are made in the framework of “COPE–Code of Conduct and Best Practices Guidelines for Journal Editors”:

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

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



BİZANS SANATINDA MONOGRAM

Monogram in Byzantine Art

Dilek MAKTAL CANKO*

Öz

İsim, unvan veya bir dua belirten bir dizi harfin bileşimi ile oluşan bir sembol olan monogramlar, Erken Hristiyanlık dünyasından itibaren Bizans sembolizmde önemli bir yer edinmiştir. Nomina sacra'dan türeyerek kutsal karakterler için sembol haline gelen kutsal kişilerin monogramları, apotropaik işlev görmüştür. Seküler monogramlar ise, dünyevi kişilerin veya grupların isimlerine atıfta bulunmuşlar ve en yaygın olarak imparatorluk sanat eserleri üzerinde görülmüşlerdir. Bunların işlevleri ise, dini monogramlardan farklıdır. Üzerinde yer aldıkları nesneyle bütünleşerek sahiplik, iktidar ve güç sembolü olmuşlardır. Günümüzde araştırmacılar için monogramların en önemli problemi, harflerin yerleştirilme sistematigi bulunamadığı için okunmasının hipotezden öteye geçmemesidir. Ayrıca, mimari yapılar, mücevherler gibi kişisel kullanım eşyaları, seramik ve tekstil üzerindeki monogramların işlevi hala tartışılmaktadır. Antik çağlardan Bizans'a miras kalan monogramları şekilsel olarak dört kategoriye ayırmak gereklidir: Kutu monogramlar, haç monogramlar, çubuk monogramlar ve yan yana bitişik harf monogramlar. Bu makalede, Bizans görsel kayıtlarındaki monogramların çeşitlerini sistematize etmek ve işlevleri konusunda tartışmak amaçlanmıştır.

Anahtar Sözcükler: monogram, Bizans sanatı, semboller, Erken Hristiyanlık sanatı, monogram çeşitleri.

ABSTRACT

Monograms, symbols formed by the combination of a name, title or a series of letters indicating a prayer, have taken an important place in Byzantine symbolism since the early Christian world. Monograms of holy persons, derived from the nomina sacra and became symbols for the sacred characters, served an apotropaic function. Secular monograms, on the other hand, referred to the names of secular persons or groups and were most commonly seen in imperial artworks. Their functions are different from religious monograms. They became a symbol of ownership, power and power by integrating with the object on which they are located. For today's researchers, the most important problem with monograms is that their read-

* Dr. Öğr. Üyesi. Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, İzmir/Türkiye. E-posta: dilek.m.canko@ege.edu.tr. ORCID: 0000-0003-4034-6797.

ing does not go beyond a hypothesis, since the systematics of placement of letters cannot be found. In addition, the function of monograms on architectural structures, personal use items such as jewellery, ceramics, and textiles are still debated. It is necessary to formally divide the monograms inherited from the ancient times to Byzantium into four categories: Box monograms, cross monograms, bar monograms, and juxtaposition monograms. In this article, it was aimed to systematize the types of monograms in the Byzantine visual records and to discuss their functions.

Keywords: monogram, Byzantine art, symbols, Early Christian art, types of monogram.

Giriş

Monogram; isim, unvan veya bir dua belirten bir dizi harfin bileşimi ile oluşan bir semboldür. Monogram teriminin kökeni iki Yunanca sözcükten türemiştir: “Tek”, “bir” anlamına gelen “mono” ve “harf” anlamına gelen “gramma”. Monogramlar, diğer kısaltma türleri gibi harfleri yan yana yazma, üst üste yazma, harfleri bitişirme gibi unsurları içerir ve bu nedenle de deşifresi için harflerin doğru sırayla okunması gereklidir. Çoğu zaman isim ve unvandan oluşan bağımsız yazılardır ancak nadir de olsa bir kelimenin veya daha uzun bir yakarış metninin öğeleri olarak da kullanılma durumları bulunmaktadır.

Monogramın amacı, kişiye veya gruba özgü ve onu tanımlayan yeni ve anlamlı sembolik bir etki yaratmaktır (Frutiger, 1989: 192). Bu nedenle de, sadece monogram sahibinin (sahiplerinin), yakın çevresinin, nesnelere kullanılanların anlayacağı şifreli bir yarı dil oluştururlar (Garipzanov, 2018: 133). Kaligrafi ve şifre bilimi ile ilgili olduğu için monogramların anlamını belirlemek oldukça zordur. Taklit edilmesinin zorlaştırılması için de karmaşık monogramların kullanımı gerekli olmuştur. Monogram, sembolleştirdiği adın veya kelime(ler)nin harflerinin hepsini kullanır, ancak tekrarlayan bir harf varsa o harf yalnızca bir defa kullanılır (Hörandner, 1991: 1397). Monogramda kelimeye ait olan harfler, çoğunlukla soldan sağa okunsa da her zaman belirli bir düzene göre yazılmaz. Aynı harfleri içeren kelimeler, ki tekrarlayan harflerin de bir kez yazıldığı düşünülüğünde, tamamen farklı kelimeler olarak okunabilir (Grünbart, 2022: 77-78).¹ Harflerin düzenlenişi, öncelikle es-

¹ Monografik harf kombinasyonlarının çözümü ne yazık ki, sonuca ulaşamamıştır. O nedenle çoğu monogramın deşifresi hala yapılamamıştır. Fink, tezinde sistematik olarak Geç Antik-Erken Bizans dönemi ve sonraki dönemlerden monogramları tasniflemiştir. Bu şekilde Bizans sanat eserleri üzerinde yer alan monogramlar, toplanmış ve düzenlenmiştir. Ayrıca Fink, monogramların çözümlenmesiyle ilgili belirli kuralları ve özellikleri ortaya koymuştur. Iota'nın

tetik ilkeler ile belirleniyor gibi görünse de kural henüz bulunamadığı için monogramların deşifresi çoğu zaman başarısız olmaktadır (Hörandner, 1991: 1398).

1. Bizans'ta Monogramın Kökeni ve İşlevleri

Yüzyıllar boyunca her türlü nesne üzerinde kullanılmış olan monogramlar, farklı biçimler ve grafik stilleri benimsemiş ve çok çeşitli işlevsel amaçlara sahip olmuşlardır (Guerro, 2015: 7-11). Sikkeler gibi küçük alanlar üzerinde bile birden çok kelimenin dahi sığdırılabilmesini sağlamaları, kullanım alanlarının genişlemesini sağlamıştır (Grierson, 1982: 33). Örgütlü toplumun ilk günlerinden itibaren hem bireysel düzeyde hem de kolektif düzeyde insanlar, kimlik belirleme amacıyla çok çeşitli sembolik araçlar kullandılar. Sembol, ifade ihtiyacının bir sonucu olarak, insanın geçmişinin çok erken bir aşamasında ortaya çıkmıştır. En eski grafik sembollerin birisinin de ayrı bir sesi temsil eden harfler olduğu söylenebilir (Guerro, 2015: 15). Dolayısıyla harflerden oluşan bir sembol olan monogramın evrimi de çok eskilere dayanmaktadır. Monogramların kökenini, Mısır dilinden almış oldukları ve tau (T) harfinin bu sembollerin gelişmesinde önemli bir rol oynadığı düşünülmektedir. T harfi sembol olarak ilk olarak Mısırlılar tarafından ardından İsraililer, Yunanlılar, Romalılar tarafından kullanılmıştır. Yunanlılar bu işarete “bağışlanma simgesi” adını vermişlerdir (Guerro, 2015: 15). Bu sembol Hristiyanların haç işaretinin ortaya çıkmasını ve sembol olarak ilahi bir değere sahip olduğunun düşünüülmesinin de kökenini oluşturmaktadır (Sulzberger, 1925: 447).

Geç Antik Çağ-Erken Hristiyanlık dünyasında monogramlar, nomina sacra², staurogram³, kristogram⁴ ve çeşitlerinden itibaren Hristiyan sembo-

temsil edilmediğini, bir harfin genellikle bir defa yazıldığını ama birkaç defa okunabileceğini ve harflerin dizilişinin belirli bir sistem ortaya koymayacağını belirtmiştir (Akt. Grünbart, 2022: 76). 2010 yılında R. Feind tarafından yayınlanan kitapta monogramların alfabetik olarak sıralanması özel isimler ve unvanların okunmasını kolaylaştırması ile monogram çözümlenmesi konusunda yol kat edilmiştir (2010: 13-28) Seibt 2016 tarihli makalesinde monogram çözümlenmesi için sistem bulma denemesinden bahsetmiş ancak veri çokluğundan kısa sürede pes ettiğini belirtmiştir (2016: 11-12). Grünbart 2022 yılında yayımladığı makalesinde haç monogramların çözümlenmesi için bir veri tabanı oluşturma denemesi yapmış ve harflerin okuma yönüne ilişkin bir sonuç elde etmiş ve öneride bulunmuştur (2022: 71-80). Monogramlardaki çift isimlerin okuması ile ilgili öneri için bk. (Nesbitt, 1977: 120-121).

² Nomina sacra, erken dönem Hristiyan elyazmalarındaki kelimelerin ve isimlerin kutsal karakterini belirtmek için kullanılan kısaltmalardır. Nomina sacra'nın kullanımı tipik olarak kelimenin ilk ve son harfinden, bazen de orta harfinin eklenmesiyle oluşturulurlar. Örneğin, ΘεOC (Tanrı) OC, ΙΗCΘΥC ΧΡΙCΤOC (İsa Mesih) IC XC, ΜΗΤΗΡ ΘΕΟΥ (Tanrı Anası) ΜΡ ΘΥ olarak kısaltılır. Gelecekte olarak, iki veya üç harfli kısaltmaların üst kısmına yatay bir çizgi çizilir (Hurtado, 2017: 1).

lizmi içinde önemli bir yer edinmiştir (Sengalevich, 2020: 306). Konstantinopolis'in kurucusu Büyük Konstantinos'un 312 yılında Milvian Köprüsü Savaşı esnasında gördüğü bir düş ile askerlerine kalkanlarının üzerine XP monogramını işlemelerini emretmesinin ve ardından savaşın kazanılmasının arkasında monogramın sembolik gücünün olduğu söylenebilir.⁵ Bu bağlamda monogramların Geç Antik Çağ ve Erken Hristiyanlık dünyasındaki kökenlerinin dini karakterli olması apotropaik anlamlarını de güçlendirmiştir.

Kutsal figürlerin monogramlarının yanında sivil monogramlar ve özellikle de yönetici sınıfın monogramları da kökenlerini Yunan monogramlarında bulmaktadır. Genellikle bir grafik yapı içinde birleştirilmiş bir kaç harften oluşan Yunan monogramları ilk olarak sikkelerde ortaya çıkmış ve Helenistik dünyada yaygınlaştıklarında üretimlere ilişkin kontrol işaretleri olarak işlev görmüşlerdi. Geç Antik Çağ'da ise kodlanmış kelimenin tüm harflerinden

Nomina sacra'nın kökeninin ve uygulamanın nedeni hakkında araştırmaların özeti için bk. (Garipzanov, 2018: 27). Yeni bir uygulama önerisi için bk. (Hurtado, 1998: 655-673). İlk Hristiyanların, kurtuluş ve onun nihai kaynakları olan Tanrı ve kutsal kişilere saygıyı ifade eden ve dini kimliklerin görsel bir ifadesi olarak işlev görmüş olan nomina sacra, 3. yüzyıldan itibaren okuyamaz Hristiyanlar için anlamlı hale gelmişti (Garipzanov, 2018: 29). Nomina sacra, kutsal sözcüklerin kısaltmasıdır ancak monogram değildir. Monogramın harflerin birbirine geçmesi ve sembol oluşturması kriterleri nomina sacra'da görülmemektedir. Nomina sacra, kutsal isimlerin sembolleştirilmesi yolunda bir adım olmuştur.

³ Nomina sacra'dan sonra Erken Hristiyanlık dünyasında kutsal kişiler için harfler ile grafik semboller üretmek için çok az zaman geçmiş olmalıdır. İsa'ya atıfta bulunmak için kullanılan ilk monogramlardan biri "stauogram" olarak adlandırılan TP *tau-rho* harflerinin üst üste bindirilmesiyle oluşan "Ⲧ" sembolüdür. Bu sembolün ilk Hristiyanların el yazmalarında İsa'nın çarmıha gerilmesine atıfta bulunarak kullanıldığı görülmektedir. (Hurtado, 2006: 212). Sulzberger, *tau-rho* sembolünün Büyük Konstantinos öncesi dönemde var olmadığını 4. yüzyılın ortalarından biraz önce ilk haç sembolleriyle ortaya çıktığını belirtmişti (1925: 447-448). Hurtado ise Sulzberger'in bu teorisine karşılık bu sembolün Konstantinos öncesi dönemde ortaya çıktığını ve hatta İsa'ya atıfta bulunan ilk sembol olduğunu savunur (2006: 215, 218).

⁴ Stauogram sembolünden kısa bir süre sonra İsa'nın isminin harflerinden oluşan semboller ortaya çıktı: *IX iota-chi* (IHCOCY XPICTOC) "✠", *XP chi-rho* (XPICTOC) "✠". Yunan yazıtlarında yer alan bu semboller Hristiyan kültürü, kutsallığa görsel referanslar olduğu için kolaylıkla benimsedi (Garipzanov, 2018: 29-30; Hurtado, 2006: 208-209). Mesih adının çeşitli monografik kısaltmaları olan kristogramlar Erken Hristiyanlık ve Erken Bizans dönemlerinde aksesuarlarda, mimari plastik eserlerde sıklıkla görülürler, bazen de 6. yüzyılın bazı gümüş sikkelerinde olduğu gibi, ana sembol haline gelip tek başlarına kullanılırlar (Grierson, 1982: 36). Bununla birlikte tüm bu semboller İsa'ya saygıyla atıfta bulunarak önemli bir ikonografik işlevi yerine getirmişlerdir (Hurtado, 2006: 211).

⁵ Konstantinos monogramının oluşumu ve kökeni ile ilgili tartışma için bk. (Sulzberger, 1925: 337-453; Marrou, 1978: 239-250).

oluşan monogramlar, kontrol işaretleriyle sınırlı kalmayıp kişi adları⁶, şefaath duaları gibi ritüel ifadelerini⁷ de kodlayan karmaşık sembollere dönüştüler (Garipzanov, 2021: 199; Garipzanov, 2018: 109-112).

Antik çağlardan Bizans'a miras kalan monogramlar, her zaman adını ve unvanını belirttiği belirli bir kişiyle veya belirli bir kurum veya toplulukla (darphane, manastır, aile veya hanedan) ilişkilendirilir (Sengalevich, 2020: 301). Hristiyanların ilk monogramları, katakomplarda görülmektedir. Bunların; kısaltma işaretleri olarak kullanılmadığı, kişisel isimlere vurgu yaptığı ya da belirli Hristiyan dilekleri iletmek amacıyla yazıldığı düşünülmektedir (Garipzanov, 2018: 113).⁸ 4. yüzyıl boyunca katakomp mezarlarında yaygın hale gelen monogramlar, ölen kişinin ismini kodlayabileceği gibi ölen akrabaları için mezar yaptırmış olan kişilerin de ismini kodlamış olabilirlerdi. (Garipzanov, 2018: 113-114). Bu tür kişisel monogramlar; lüks eşyalar, mühürler, mektuplar üzerinde sahiplik belirteci olarak da kullanılıyorlardı. Bu monogramlar şifreli bir dil gibi işliyordu. Sadece, kişinin yakın çevresi için anlamlıydılar, diğer insanlar için anlamsız semboller idiler. Monogramların sembol ve anlam arasındaki ilişkide tutarsız ve kararsız oldukları görülmektedir. İsim ve unvanları temsil ettikleri açıktır, ancak kolaylıkla anlaşılacak istemedikleri de bellidir. Onlar aslında temsil ettikleri kişinin imgeleridir. Harfler ve kelimeler mülkiyeti ima ederler ancak dikkati de buldukları nesneye odaklaştırmak istedikleri açıktır (Eastmond, 2016: 230).

Bizans'ta monogramların kötücül güçlerden koruyan mistik bir gücünün olduğuna da inanılıyordu. Bu bağlamda; monogramlar, ritüel ve liturjik alanlarda mistik semboller olarak yer aldılar (Garipzanov, 2021: 201-204; 210-212). Beden ve zihin arınması sürecinde bu semboller, mistik güçleri ile inananlara eşlik ediyorlar, Tanrı ve inananlar arasında köprü işlevi de görüyorlardı (Garipzanov, 2021: 212). Sanat eserleri üzerindeki yazıları ve monogramları inceleyen Eastmond'a göre monogramlar, izleyiciyi Tanrıya sunulan bir adak nesnesine baktığı konusunda uyarmaktadır. Adak insan ve Tanrı arasındadır ve Tanrı adağı yapanı bildiği için insanların bilmesine gerek yoktur. Monogramlarda somutlaşan gerçek duaya dikkat çekmek amaç-

⁶ Mücevherler ve tekstil eserler üzerindeki monogramlar, kullanıcının (sahibinin) kimliği hakkında bilgiyi ulaştırması bakımından değerlidir (Thomas, 2012: 132).

⁷ Örneğin, Hristiyanlar için kurtuluşun sembolik vaadi olan hayat (ΖΩΗ) ve ışık (ΦΩΣ) kelimeleri ile oluşturulmuş haç monogram Erken Bizans döneminden altın bir kolyede görülmektedir (Garipzanov, 2021: 206-207).

⁸ Katakomplarda görülen monogram örnekleri için bk. (Garipzanov, 2018: 112; Fig 4.3. 114, Fig 4.4.; 121, Fig. 4.9 a-b).

lanmıştı (Eastmond, 2016: 235). İstanbul Ayasofya, Aya İrini, Sergios ve Bakhos ve Şelçuk/Efes'teki Aziz İoannes kiliselerinde (Büyükkolancı, 2000: 19) İmparator Iustinianos ve imparatoriçe Theodora'nın monogramları bu işlevdedir. Burada, her bir kişi için birden fazla monogram bulunması bu teoriyi desteklemektedir. Bununla birlikte, Iustinianus'un Ayasofya'daki monogramlarının birkaç on yıl önce imparator Anastasios'un (491-518) sikkelerinde görülen monogramı⁹ ile aynı olması, monogramın imparatorun şahsından ziyade makamını temsil ettiğini (Seibt, 2016: 4) ve sembollerin bireylerden ziyade idealleri görselleştirdiğinin düşünülmesine yol açmıştır (Eastmond, 2016: 229-230). İmparatorların birden fazla monogramı olabileceği gibi sikkeler üzerinde de bazı imparatorların birden fazla çeşitli monogram kullandığı görülür (Grierson, 1982: 33).

Bizans'ta monogramların amaçları buldukları yere ve dönemin bağlamına göre değişmektedir. Sikkeler¹⁰, mühürler, anıtsal yapılar veya belgeler üzerindeki imparatorluk veya devlet görevlilerinin monogramları devlet iktidarının işaretleri; gümüş eserler, amphoralar, mühürler ve tuğlalar üzerindeki monogramlar ürünün kalitesini ve gerçekliğini göstermek için kontrol damgaları¹¹; mücevher, el yazması gibi kişisel eşyalar üzerinde mülkiyet işaretleri; mimari öğelerde, taş eserlerde, anıtsal resimde, seramikte veya mücevherde isim veya unvan yoluyla bağışlayıcı, sanatçı veya ustayı tanımlamak (Hörandner, 1991: 1397) ve kutsallığı vurgulamak işlevlerine sahip olmuştur. Genellikle bir monogramda birden fazla fonksiyonun iç içe geçtiği görülmektedir. Örneğin Iustinianus ve Theodora'nın kiliselerindeki mimari dekorasyon üzerindeki monogramları hem bağışlayıcı hem de devlet gücünün sembolü işlevlerine sahiptir (Sengalevich, 2020: 305).

Bizans'ta monogramlar, 6.-8. yüzyıllar arasında yoğun miktarda görülmektedir. 8-12. yüzyıllar arasında nadiren görülmüşler ve Palaiologos döneminde özellikle mimari anıtlarda, seramiklerde, el yazmalarında ve kitap ciltlerinde¹² yeniden yoğun olarak görülmeye başlamışlardır (Hörandner, 1991: 1397; Olivier, 2002: 323-331).

⁹ Kutu monogramlar ilk olarak I. Anastasios sikkelerinde görülmektedir. Örnekler için bk. (Sear, 1974).

¹⁰ Sikkelerde görülen imparatorluk monogramlarının başlıca biçimleri için bk. (Grierson, 1982: 34, tablo 1; Sear, 1974: 30).

¹¹ Üretici tarafından ürünlerinin üzerine yapılan monogramlar, ticari markaların da kökenini oluşturabilir (Guerro, 2015: 25).

¹² Örnekler için bk. (Canart, 2009: 220).

2. Bizans'ta Monogram Çeşitleri

Bizans dönemi boyunca görülen monogramlar görünüş şekillerine göre dört gruba ayrılabilir.

2.1. Kutu (Blok, Kare, Çift Çubuk) Monogramlar

Genellikle “H”, “N” ve “M” gibi büyük birkaç grafik karakterin (harfin) etrafında ona bitişik olarak harflerin konumlanmasıyla oluşan dört köşeli bir görünüme sahip monogramlardır. Antik çağlardan miras kalan kutu monogramlar, imparatorluğun sonuna kadar tüm zamanlarda değişen yoğunlukta kullanılmış ancak 4. yüzyıldan 7. yüzyılın başlarına kadar yoğun miktarda görülmüştür (Seibt, 2016: 2).

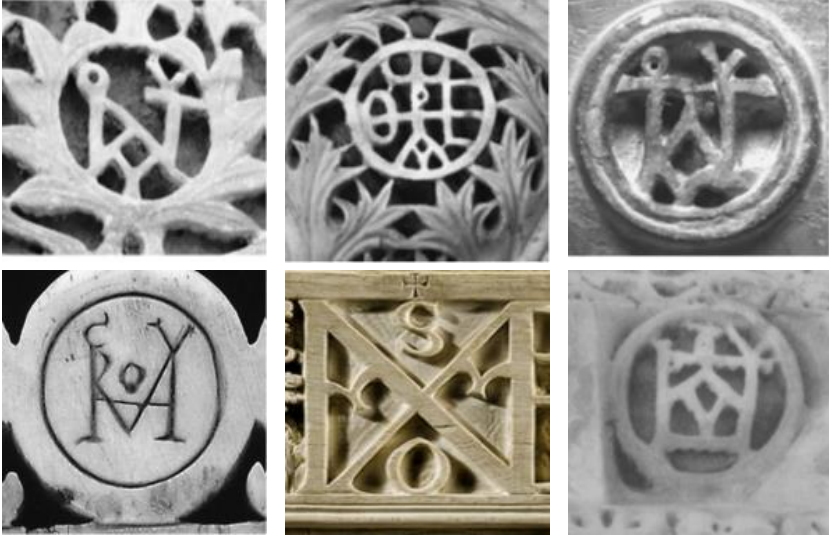
İlk imparatorluk monogramları, kutu monogramlarıydı ve bu monogramlar imparatorluk otoritesinin işareti olarak işlev görmüştü (Garipzanov, 2008: 165). Okuma yazma bilmeyen kişilerin imparatorun ya da devlet yetkililerinin monogramlarını kısa sürede tanımaları amaçlanmış olmalıdır (Seibt, 2016: 7). Bununla birlikte buradaki monogramların kontrol işaretleri olarak buldukları da göz ardı edilmemelidir. Bu tür monogramlı mühürler, üzerine basıldıkları ürünün saflığını garanti eden imparatorluk otoritesinin grafik sembolleri işlevine de sahiptiler (Garipzanov, 2018: 139).

Venedik San Marco Bazilikası vaftizhane giriş kapısı önünde bulunan iki büyük mermer sütun üzerinde yer alan asma yaprakları, uzun salkımları arasında bir dizi kutu monogram bulunur (Harrison, 1986: 143, 144, 154). İstanbul'da yapılan kazılardan sonra bu sütunların 1204 Haçlı istilası zamanında Konstantinopolis'ten alınarak buraya getirildiği anlaşılmıştır. Aziz Polyeuktos Kilisesi kazılarında ortaya çıkarılan mimari süsleme öğelerinde de birçok kutu monogram örneğine ulaşılmıştır (Harrison, 1986: 162, Fig. L; 216, Fig C; 12,13,14,15,16; Fotoğraf 111,112, 113, 114, 115, 118, 119, 120, 236).¹³ Aziz Sergios ve Bakhos Kilisesi sütun başlıklarında görülen kutu monogramlar, Aziz Polyeuktos'takilerin aksine kurucusu Basileios Iustinianos (ΒΑΣΙΛΕΩΣ ΙΟΥΚΤΙΝΙΑΝΟΥ)¹⁴ ve Theodora'nın (ΘΕΟΔΩΡΑ) adını ve unvanını kodlarlar. (Bardill, 2000: 2) Theodora'nın farklı monogramları İstanbul Ayasofya, Aya

¹³ Kilisede yapılan kazılar ile çıkarılan parçaların yazıtlarını okuyan Mango ve Sevcenko, yapıda çok fazla monogram olduğunu ve büyük bir kısmının da kırık olduğunu o nedenle okunamadığını belirtmişlerdir. Tamamen ve kısmen okunabilen parçaların ise tümünün kutu monogram olduğunu ve yedi parçanın okunabildiğini, bunlardan birinin Iustinianus monogramına benzediğini bununla birlikte hiçbirinin yapının banisi Anikia Iuliana ve yakınlarının adını vermediğini de belirtmişlerdir (Mango & Sevcenko, 1961: 246).

¹⁴ İmparator Iustinianos'un monogram örnekleri için bk. (Swainson, 1895: 106, Fig. 1-10).

İrini'de de görülür.¹⁵ Ancak bu kiliselerdeki sütun başlıklarında görülen monogramlarda Theodora için Augusta (ΑΥΓΟΥΣΤΑ) unvanı kullanılır. Iustinianus monogramını taşıyan bir frizin Konstantinopolis Büyük Saray'ın Marmara Surları üzerindeki deniz kapısı inşaatında yeniden kullanıldığı görülmektedir (Artamonoff, 2013: 139, 175). Kullanım yeri tespit edilememiş birçok mimari plastik eser üzerinde kutu monogramları görülmektedir.¹⁶



Görsel 1-6. Mimari plastik parçalarda görülen kutu monogram örnekleri. Sergios ve Bakhos Kilisesi güney batı galeri sütun ayrıntı Basileios Iustinianus (ΒΑΣΙΛΑΕΩΣ ΙΟΥΚΤΙΝΙΑΝΟΥ) monogramı (Garipzanov, 2018: 173; Fig. 6.6.e). Ayasofya ayrıntı Theodora (ΘΕΟΔΩΡΑ) monogramı (Garipzanov, 2018: 178; Fig. 6.9.d). Aya İrini Kilisesi Theodora monogramı (ΑΥΓΟΥΣΤΑ) (Garipzanov, 2018: 184; Fig. 6.12). Consecratio fildişi panel ayrıntı (Garipzanov, 2018: 132; Fig. 5.1.). Piskopos Maksimianus tahtı ayrıntı (Carile, 2020: 140). İstanbul Aziz Polyeuktos kilisesi buluntusu korniş ayrıntı (Mango & Sevckenko, 1961; Fig. 10).

Kutu monogramlar, sikke, mühür ve ağırlık¹⁷ gibi devlet otoritesini yaymanın en kolay yolları olan imparatorluk sanatı üzerinde de görülmektedir.

¹⁵ Theodora'nın farklı şekillerdeki monogramlarının örneklerinin listesi için bk. (Garipzanov, 2018: Fig. 6.10).

¹⁶ Örnekler için bk. (Doğan, 2019: 81; Cat. 23; SSM, 2010: 196; cat. 77).

¹⁷ Sikke örnekleri için bk. (Bates, 1971: Plate 3. 381, 390; Demirel-Gökçalp, 2009: Levha 13. 129, DOC 1 1992, 11, 12, 109, 218, 226; Demirel-Gökçalp, 2014: Levha 9/206; Grierson, 1982: Plate 3/57, 61; Plate 4/77; Plate 6/102; Plate 8/128; Plate 10/160; Plate 15/264; Sear, 1974: 71, cat. 254; Wroth, 1908a: Plate X, cat. 15, 16; Oyarçın ve Payveren, 2021: Levha 1, cat. 6, 7). Mühür

Gümüş ev eşyaları, amphoralar, unguentariumlar, tuğlalar, aksesuarlar, fildişi eserler, liturjik eşyalar, ikonalar¹⁸ kutu monogramların yoğun görüldüğü günlük kullanım eşyalarıdır. Buralarda kullanılan monogramlar, ürünün kalitesinin kanıtı olduğu gibi sahiplerinin kimliğinin de belirteci olarak işlev görmüştür. Bu monogramları Consecratio fildişi panel’inde olduğu gibi eşlik eden başka bir sembol ya da yazı olmadığı zaman deşifre etmek oldukça zordur (Garipzanov, 2018: 132, Fig. 5.1). Bununla birlikte fildişi malzemeden yapılmış olan Piskopos Maksimianus tahtının üzerindeki monogram gibi sembollerle birlikte bulunduğu deşifresi kolay olmaktadır.¹⁹



Görsel 7-9. Bronz ağırlık, 6. yüzyıl (Tekin, 2015: Resim 48/175). Cam ağırlık 500-650 civarı (Entwistle ve Meek, 2015: 4, Fig. 4/a). Altın yüzük, geç 5. yüzyıl (Spier, 2010: 15, Fig. 7).

örnekleri için bk. (Seibt, 2016: 4, Fig.3; 7, Fig. 7; Bulgurlu, 2016: 410 cat. 3, 6; Nesbitt, 1977: Fig. 4, 15, 16, 17; Vikan ve Nesbitt, 1980: 17, Fig. 34; Metivier, 2010: 66). Ağırlık örnekleri için bk. (Tekin, 2015: Plate 48./175; Palet 74, /269; Plate 110./413; Plate 121./458; Palte 122./459, 460; Plate 128./485; Plate 137./520; Tobias, 2015: Plate 192/720, 721; Plate 193/722, 723, 724; Plate 194/726; Plate 200/742; Entwistle ve Meek, 2015: Fig. 4/a, b; 10, Fig 11/c, g; Dalton, 1901: 134, cat. 675, 676; 135, cat. 679, 680; Vikan ve Nesbitt, 1980: 37, Fig. 86, 88).

¹⁸ Gümüş ev eşyası örnekleri için bk. (Dalton, 1901: 71, cat. 312, 315; 73, cat. 323; 78, cat. 354). Amphora örnekleri için bk. (Chichurov, 1991: 62, 63, 64, 65; Vroom ve Fındık, 2015: 291). Unguentarium örnekleri için bk. (Öztaşkın, 2013: 391, Cat. 59, 60). Tuğla örnekleri için bk. (Ousterhout, 2010: 251, fig 8; Onurkan, 1994: 49, D.46; 50, D.56). Aksesuarlar için bk. (Weitzmann, 1979: 317; cat. 293; Spier, 2010: 15, Plate 7, Plate 8a-b; SSM, 2010: 207; cat. 124; Dalton, 1901: 27, cat. 168, 169, 170; Papanikola-Bakirtzi, 2002: 584, cat. 829, 830; Dalton, 1912: 15, Cat. 88, 89, 90; 16, Cat. 91, 92; Laflı & Buora, 2021: 237, cat. 4; Kemer tokası: Tobias, 2011: Abb. 2/1, 5, 7, 9). Fildişi eserler için bk. (Weitzmann, 1979: 498; cat. 448; SSM, 2010: 203, cat. 99; Evans & Ratliff, 2012: 47, cat. 24/H.; Eastmond, 2010: 749, Resim 7). Liturjik eşyalar için bk. (SSM, 2010: 213, cat. 138). İkonalar için bk. (Evans & Ratliff, 2012: 55, cat. 27).

¹⁹ Taht, piskoposun Hristiyan hiyerarşisindeki rolünü belirten simgelerle doludur. Monogramın her iki yanındaki tavuskuşu, Yusuf hikâyeleri göksel dünyadaki ve imparatorluk hiyerarşisindeki yerini sembolleştirmektedir (Carile, 2020: 139-140).

2.2. Haç Monogramlar

Haç işaretinin dört ucunda ve kesişme yerlerinde konumlanan harfler ile oluşturulan haç monogramlar daha fazla harf tanımlamaya imkân sağladığı, ilahi gücüne inanılan haç işareti etrafında odaklandığı ve okuması daha kolay olduğu için 6. yüzyılda yaygın olarak kullanılmaya başlanmıştır. Olasılıkla haç vurgusu nedeniyle bu monogram kategorisi ikonoklazma dönemine önemli ölçüde hâkim olmuştur. 6. ve 7. yüzyıl haç monogramlarında haç kollarının daha kısa, harflerin daha büyük ve merkeze daha yakın olduğu görülürken; 9. yüzyılda kolların uzadığı, harflerin küçüldüğü, kenarlarda, haç çevresinde daha fazla işaret eklenmeye başladığı görülmektedir. 10. yüzyılın bir diğer özelliği haçin dört koluna çapraz olarak dört tane daha kol eklendiği²⁰ monogramlardır (Sengalevich, 2020: 303-304). Harflerin haç kolları olmadan haç şeklinde düzenlendiği monogramlar ise geç Bizans döneminde ortaya çıkmıştır.²¹

Haç monogramları ilk olarak I. Iustinus (518-527) sikkelerinde görülmektedir (Grünbart, 2022: 72; Grierson, 1982: 33).²² Bizans imparatorluk otoritesini yansıtan sikke, mühür ve ağırlıklar²³ üzerinde giderek kutu monogramın yerini almış ve imparatorluğun sonuna kadar yoğun bir şekilde kullanılmıştır. Mühürler üzerinde; haç monogramlar, kutu monogramlara göre harfler bitişik olmadığı için daha anlaşılır kelimeler ortaya çıkarması nedeniyle tercih edilmiş olmalıdır. Çünkü monogramlı mühür kendi başına otoriteyi temsil ediyordu ve en azından birçok muhatabın bir belgeyi, emri, mektubu mühürleyen kişiyi monogram yoluyla tanıyabilmesini sağlaması gerekiyordu (Seibt, 2016: 8). 6. yüzyılda sadece sikkelerde değil mimari parçalarda da görülmektedir. Günümüze ulaşan en erken örnekler sikkelerden sonra I. Iustinianus ve Theodora'nın İstanbul Ayasofya'sındaki mimari süs-

²⁰ Yıldız monogram örnekleri için bk. (Weitzmann, 1979: 49, cat. 48).

²¹ Örnekler için bk. (Sengalevich, 2020: 304; Papanikola-Bakirtzi, 2004: 111; cat. 56A,B; Kalamari & Mexia, 2001: 181, cat. 28; 183, cat. 29; Millet, 1899: 136, 139; Ödekan, 2007: 107).

²² Örnekler için bk. (DOC 1., 1992: 242, 254).

²³ Sikke örnekleri için bk. (DOC 4/1, 1999: 238; 335; Grierson, 1982: Plate 49/886, 887, 888, 889, 890; Plate 66/1103, 1105; Sear, 1974: 230, cat. 1395; 297, cat. 1784; 299, cat. 1794; 303, cat. 1813; Wroth, 1908a: Plate X, cat 14; Wroth, 1908b: Plate LIV. Cat. 3; Oyarçin ve Payveren, 2021: Levha 5, Cat. 123). Mühür örnekleri için bk. (Bulgurlu, 2016: 410, cat. 5, 11, 12; Altınoluk, 2021: 170/2, 3, 7, 171/13, 15, 17, 18, 19, 22, 23; Demirel ve Elam, 2018: 260, 261, 263, 264; Metivier, 2010: 67-71, 73). Ağırlık örnekleri için bk. (Tekin, 2015: Plate 30./109; Plate 135./513; Plate 136/514; Tobias, 2015: Plate 194/727; Plate 195/728, 729; Plate 196/730, 731, 732; Plate 197/733, 734, 735, 736, 737; Plate 199/738, 739, 740; Plate 200/741; Entwistle ve Meek, 2015: Fig. 4/c, d; Fig. 5/a, b; Dalton, 1901: 135, cat. 681, 682, 683, 684, 685; Lightfoot, 2012: 384, Fig. 11/3; 386, Pl. 11/9; Vikan ve Nesbitt, 1980: Fig. 87).

leme öğeleri üzerindeki haç monogramlarıdır. Louvre Müzesi koleksiyonunda bulunan bir mermer sütun başlığı üzerinde (Brooks, 2004: 112, Fig. 57)²⁴ yeri tespit edilememiş sütun başlıkları ve diğer mimari plastik eserlerin ve seramiklerin²⁵ üzerinde haç monogramlar kullanılmıştır. Kişisel kullanımları yansıtan günlük kullanım eşyaları olan aksesuarlar, gümüş eşyalar ve liturjik eşyalar²⁶ üzerinde de haç monogramlar yoğun olarak görülmektedir.



Görsel 10-12. Monogramlı başlık, Louvre Müzesi, 13.-14. Yüzyıllar (Papanikola-Bakirtzi, 2004: 112, cat. 57). Marias (Μαρία) isimli bir kadının mührü, 6.-7. Yüzyıllar (Altınoluk, 2021: cat. 19). Mühür Yüzük Manuel monogram (Papanikola-Bakirtzi, 2004: 45, cat.15).

Çoğunluğu haç monogramı olan bazı monogramlar, harflerine gizlenen iyi niyet dilekleri nedeniyle dua-yakarış monogramları olarak adlandırılır ve dilek belirtirler. 7.-11. yüzyıllar arasında yaygın olarak görülen bu monogramlar, genellikle Tanrı'ya ya da Tanrı anası Meryem'e dua ile ilgili bir isim ve unvandan oluşurlar (Sengalevich, 2020: 306). İstanbul Ayasofya'daki 10. yüzyıla ait İmparator Aleksandros (912 - 913) mozaiğinde ve 9. yüzyıla tarihlenen bronz kapı (güzel kapı) mozaiğinde, Ephesos buluntusu bir yüzük üzerinde (Pülz ve Kat, 2011: 198, Res. 3) isim ile birlikte ya da sadece yakarış,

²⁴ Louvre monogramın kime ait olabileceği ile ilgili tartışma için bk. (Moutafov, 2014: 129-135).

²⁵ Sütun başlıkları örnekleri için bk. (Karabacak, 2021: 77, 78, 79, 80). Mimari plastik eser örnekleri için bk. (Millet, 1906: 453-454; Karabacak, 2021: 89). Seramik örnekleri için bk. (Papanikola-Bakirtzi, 1999: 22, Fig. 6; Ödekan, 2007: 85).

²⁶ Aksesuar örnekleri için bk. Yüzük (Evangelatou-Notara & Mavrommati 2022: 69; Cat. Fig. 3.10; Vikan, 1987: 37, Fig. 12, 13, 39, Fig. 14, Papanikola-Bakirtzi, 2004: 45, Cat. 15; Pülz ve Kat, 2011: 198, Res. 1; 199, Res 3; Spier, 2010: 16, Plate 11a-c; SSM, 2010: 207, cat. 121, 219, cat. 185, 240, cat. 273; Dalton, 1901: 27, cat. 171; 28, cat. 172, 176, 177, 178, 179, 180; 29, cat. 183, 187; Papanikola-Bakirtzi, 2002: 438, cat. 571; 442, cat: 580; Vikan ve Nesbitt, 1980: 5, Fig. 9; 19, Fig. 37; Dalton, 1912: 16, Cat. 94, 95, 96, 97; 17, cat. 98, 99, 100, 102, 105; Spier, 2012: 132, cat. 21; 136, cat. 22; 140, cat. 23; Laflı & Buora, 2021: 239, cat. 8). Bilezik (Papanikola-Bakirtzi, 2002: 410, cat. 516). Küpe (Stanilov & Sengalevich, 2019: 110; Fig. 1.1). Fibula (Baran Çelik, 2016: 434, 442 res 2). Kemer tokası (Tobias, 2011: Fig. 2/2, 2/4, 2/7, 10/1, 10/2, 10/9; Garipzanov, 2018: 152, Fig. 5.12). Gümüş eşyalar için bk. (Dalton 1901: 82, cat. 378, 380; Garipzanov, 2018: 153, Fig. 5.13; 157, Fig. 5.14).Liturjik eşyalar için bk. (SSM, 2010: 213, cat. 139; Dalton, 1901: 46, cat. 284).

dilek ifadelerinin bulunması, monogramların mistik güçlerine inancın yoğun olduğu düşüncesini desteklemektedir.²⁷



Görsel 13. İstanbul Ayasofya İmparator Aleksandros mozaiği dua monogramı (Yazar arşivi).

2.3. Çubuk Monogramlar

Harflerin, uzun “T” ve “I” gibi dikey bir harfin ucuna ya da bitişik olarak yanlarına konumlandırılarak oluşturulan monogram türüdür. Bu monogramlarda dikey harf ana unsurdur. Bu monogramlar en erken 7. yüzyıl sikkelerinde özellikle de İmparator Heraklios, II. Konstans ve IV. Konstantinos’un sikkelerinin arka yüzünde görülmektedir.²⁸ 6. yüzyıla kadar kutu monogramlar sikkelerde yoğun olarak görülürken 7. yüzyılda çubuk monogramların olmıştır. Bu dönemden sonra Bizans sanatında görünüşleri nadirdir. Çubuk monogramın son dönem Bizans’ta kullanımlarının arttığı görülmektedir.²⁹ Tarnovo metropolü Trapezitsa’nın güneydoğu sektöründe bulunan bir sır altı seramik parçasında görünen monogram (Robov, 2015: Fig. 1) açık bir şekilde çubuk monogramdır. 14. yüzyıla tarihlenen bu seramik üzerindeki monogram, Bizans’ın son dönemlerinde yaygın olan iki veya daha fazla har-

²⁷ Bu monogramlarda “Aleksandros, Tanrım, hizmetkârına, Ortodoks ve inanan imparatora yardım et” [AAE I AN APOC Κύριε βοήθει τῷ σῶ δουλω, τῷ ὀρθοδόξῳ δεσπότη] yazmaktadır (Underwood ve Hawkins, 1961: 192). Her iki kapı kanadının ön yüzündeki 4 panelde gümüşle kakılarak işlenen 8 adet yakarış temalı haç monogramda Theophilos, Mikhail ve Theodora isimleri okunmaktadır (Swift, 1937: 137).

²⁸ Örnekler için bk. (Grierson, 1982: Plate 29/530; Plate 39/ 724; Plate 49/ 881, 882; DOC 2/1, 1993: 55, 110, 111; DOC 2/1, 1993: 108; Wroth, 1908a: Plate XXIII, cat. 10, 11, 12; Plate XXVI. 4; Plate XXX. Cat. 4; Plate XXXIV. Cat 8, 11, 12, 13; Plate XXXV. Cat. 1; Wroth, 1908b: Plate XXXVII. Cat. 20; Woods, 2020: Fig. 1/a, 1/b, 2/b, 3/a, 3/b, 9/b, 9/d, 10/a).

²⁹ Seramik örnekleri için bk. (Demangel ve Mamboury, 1939: 137, Fig. 184/14, 145, Fig. 195/11, 195/15, 146, Fig. 195/9; Parman, 1978: cat. 49a, 49b; François, 2017: 259, cat. 304).

fin yan yana birleşimi ile oluşan monogram çeşidine benzese de çubuk monogram olduğu aşikârdır.



Görsel 14-16. Follis, 7. yüzyıl, Romanos monogramı (Grierson, 1982: Plate 49/882). Follis, 7. yüzyıl, Heraklios monogramı (Woods, 2020: Fig. 2/b). Seramik 14. yüzyıl, Tarnovolu Aziz Theodosius'un monogramı (Robov, 2015: 285, Fig. 1).

2.4. Yan Yana Bitişen Harf Monogramlar

Kutu, haç veya çubuk monogramların görünüşünde olmayan, yan yana iki veya daha fazla harfin bitişirilmesi ile oluşturulan monogramlardır. Geç Antik dönemde görülmelerine karşılık geç Bizans döneminde daha çok yaygınlaşmışlardır. Bu monogram türü sikke³⁰, tekstil ve mühürlerde görülmekle birlikte en çok seramikler üzerinde bulunmaktadır. Sıraltı monogramlı sgrafitto veya champleve teknikli seramikler, kaliteli üretimleri ve monokrom özellikleri ile Geç Bizans kültürünün önemli bir özelliğidir. Genellikle kâse ve tabak türünde küçük boyutlu kapların iç yüzeyinde tondo kısmına yerleştirilen monogramlı örnekler Konstantinopolis başta olmak üzere Karadeniz ve Ege kıyılarından birçok arkeolojik siteden ele geçmiş ve 13.-14. yüzyıl arasına tarihlenmiştir (Sengalevich, 2016: 438).

Aziz Demetrios'un (ΔΗΜΗΤΡΙΟC) harflerinin bitişirilmesi ile oluşturulmuş monogramlı bir kap Selanik'te bulunmuş ve Aziz Demetrios Bazilikası ayazması ile ilişkilendirilmiştir (Papanikola-Bakirtzi, 2004: 48, Cat. 21; Papanikola-Bakirtzi, 2002: 186, cat. 206; Papanikola-Bakirtzis, 1987: 203-204).³¹ Aynı şekilde Mikhail (ΜΙΧΑΗΛ) monogramının tondoda bulunduğu kap da bir Başmelek Mikhail tapınağında kutsal su kaynağına saygı gösterilmesi ile bağlantılı olduğu düşünülmüştür (Michailidou, 2002: 187, cat.

³⁰ Örnekler için bk. (Sear, 1974: 390, cat. 2181).

³¹ Diğer Aziz Demetrios monogramlı seramik örnekleri için bk. (Karagianni, 2013: 46, Fig. 26, 27; Wallis, 1907: Plate VI. Fig. 12). Bu monogram için Prodromos (Πρόδρομος) okumasının yapılması da önerilmektedir (Sengalevich, 2016: 439).

208).³² Ayasuluk kazılarında Gregorios monogramlı dört kap,³³ Mikhail ve Demetrios monogramlı birer kap bulunmuştur (Parman, 1978: 65; cat 50). Seramiklerin tondosunda bulunan monogramlarda, Mikhail, Demetrios, Prodnomos, Andronikos, Goergios, Palaiologos isimleri ağırlıklı olarak okunabilmektedir (Demangel ve Mamboury, 1939: 148). Bununla birlikte sırlı seramik kapların iç kısmında görülen birçok monogram okunamamış ve tanımlanamamıştır.³⁴ Konstantinopolis, Selanik ve Bulgaristan'da monogramlı kapların üretimine ilişkin verilere de ulaşılmıştır.³⁵



Görsel 17-22. Çift başlı kartal dokuması detay, Dukas ve Paleologos monogramı 14. yüzyıl (Ball, 2006, 61). Sgraffito seramik, Aziz Demetrios monogramı (Karagianni, 2013: 46, Fig. 27). Sgraffito seramik, Paleologos monogramı, 14. yüzyıl (Sengalevich, 2018a: 158). K (Kappa) harfli monogramlı sgraffito seramik (Waksman vd., 2009: 460, İST81). Sgraffito seramik Mikhail monogramı (Ginkut, 2020: 246). Sgraffito seramik, Andronikos monogramı (Sengalevich, 2018b: Görsel 4/b).

Monogramatik yazının kullanılması her zaman okuryazarlığı ve dolayısıyla seçkinlere ait olma iddiasını gösterir. Bu nedenle geç Bizans dönemin-

³² Başmelek Mikhail monogramlı diğer seramik eserler için bk. (François, 2017: 257, cat. 296; Wallis, 1907: Plate VI. Fig. 11).

³³ Örnekler için bk. (Parman, 1978: cat. 49a, 49b).

³⁴ Buluntu örnekleri için bk. (Stevenson 1947: Pl. 20/33; Pasinli, 2001: 61; SC.99.97; François, 2017: 258, cat. 299, 303).

³⁵ İstanbul (Waksman vd., 2009: 459-466). Selanik (Papanikola-Bakirtzis, 1987: 202-204). Bulgaristan (Kuleff & Djngova, 1998: 219).

de monogramlar bir tür hanedan amblemi rolü de oynamıştır (Sengalevich, 2020: 310). Geç Bizans döneminde popüler olan aile-hanedan adlarının monogramlaştırılması önceki dönemlerde olmayan bir özelliktir. 14.-15. yüzyıllarda aile-hanedan monogramları bir tür moda haline gelmişti. 14. yüzyıla tarihlenen çift başlı kartal betimli kilise dokuma eserin ortasında madalyon içinde yan yana harflerden oluşan Δ ve K harfleri ile Dukas (ΔΟΥΚΑΣ) ve Π, Α, Λ ve Γ harfleri ile Paleologos (ΠΑΛΑΙΟΛΟΓΟΣ) hanedan monogramları görülmektedir (Ball, 2006: 59). Son Bizans hanedanı Paleologos monogramı imparatorluk sembolü olarak güç ve otorite belirteci bir ambleme yaklaşmaktadır (Seibt, 2016: 10).

Değerlendirme ve Sonuç

Kişiye veya gruba-aileye-kuruma özel bir dizi harfin bileşimi ile ismi (veya sözcük grubunu) niteleyen semboller olan monogramlar bir tür bulmaca gibidir. Bu nedenle de potansiyel olarak içerdikleri bilgilerden ziyade varlıkları aracılığıyla anlam elde etmek üzere tasarlanmışlardır (Eastmond, 2016: 220). Monogramı gören izleyici şifreli bir dil ile karşılaştığını anlar ve onu çözmeye çalışırken onunla baş da kurmuş olur. Böylece monogramın atıfta bulunduğu sözcük veya sözcükler tasarım ile birleşerek imgeye dönüşür ve akılda kalması da kolaylaşır.

Bir monogram Bizanslılar için kuşkusuz bir sözcük veya sözcük grubundan çok daha fazlasıydı. Yazının özelliklerini bozması, harfleri birbiri içine saklaması, üst üste getirmesi, mükerrer harfleri atlaması ve okunmaları için harf düzeni ve sistemini yok saymaları Bizans monogramlarının en belirgin özellikleri idi. Bizans monogramlarının kendine has oluşturduğu sistem modern araştırmacılar tarafından hala bulunamamış ve birçok monogram da okunamamıştır. Ancak tüm Bizans tarihi boyunca monogramların çok yaygın bir şekilde kullanılmış olmalarına bakacak olursak; sembolik ortaçağ dünyasında Bizanslıların rahatlıkla çözebileceği bir sistemi olduğu kuşkusuzdur. Zira monogramlar izleyicisinde istediği imgeyi oluşturmayı hedeflemektedirler.

Okunabilmiş Bizans monogramlarında imparator, hanedan ismi, dini veya imparatorluk görevlileri, kutsal kişilerin isimleri bulunmaktadır. İmparatorluk monogramlarının işlevleri ile ilgili çeşitli teoriler bulunmaktadır. En yaygın teori, monogramların imparatorun ve imparatoriçenin iktidarının sembolü olduğudur (Garipzanov, 2018: 168). Kuşkusuz sikke, mühür ve ağırlık gibi devlet otoritesini ve gücünü yaymanın en kolay yöntemi olan imparatorluk sanatı üzerindeki bu semboller bu işlevi yerine getirmiştir. Ancak

monogramların yoğun olarak görüldüğü sütun başlıkları üzerindeki işlevleri de iktidar sembolü olmaları mıdır? Anikia Iuliana'nın banisi olduğu yazıtındaki cesur sözleri ile anlaşılan Aziz Polyektos Kilisesi'nin sütun ve sütun başlıklarındaki monogramlardan hiç birinin Iuliana'ya ait olmamasına karşılık; çağdaşı imparator ve imparatoriçenin yapılarında birden fazla çeşitte monogramlarının olması durumu karmaşıklştırmaktadır. Eastmond, anıtsal yapılardaki monogramların Tanrı'ya sunulan adak nesnesinin kanıtı işlevini gördüğünü belirtmiştir (Eastmond, 2016: 235). Figürsel anlatımların maliyetinden dolayı grafiksel anlatımlar banilerin tercih edebileceği bir yöntem olmuş olabilir. Bununla birlikte, Aziz Sergios ve Bakhos'taki sütun üzerindeki kurucu monogramlarının hepsinin kutsal alana bakmasının amacı, Theodora ve Iustinianus'un İsa'ya bağlılık ve saygı işaretleri olarak da yorumlanabilir.

Bizans'ta monogramların kötücül güçlerden koruyan apotropaik işlevi olduğu da açıktır. Ortaçağın semboller dünyasında, Hristiyan inancının izini bırakmadığı alan neredeyse yoktur. Özellikle kristogram başta olmak üzere dini figürlerin monogramlarının yaygın kullanımı mistik güçlerine bağlanabilir. Antik Çağ'dan miras kalan 4. yüzyıldan itibaren yoğun olarak görülen kutu şeklindeki monogramların, 6. yüzyıldan itibaren haç monogramlara yerini bırakmasının nedeni kuşkusuz haçın ilahi ve mistik gücüne duyulan inançtır. Bizans İmparatorluğunun sona ermesine kadar görülen bu monogram çeşidi Bizans sanatında en çok örneğe sahip monogram çeşidi olduğu söylenebilir. Bunun nedeni ilahi gücüne inanılan haç etrafında harflerin birleştirilerek apotropaik etki yaratmak olabilir. Bizans'ın son döneminde özellikle seramikler üzerinde görülen monogram türü olan yan yana bitişen harf monogramlar, çoğunlukla melek ve aziz isimlerini verirler. Bu seramiklerde aziz isimlerinin vurgulanması mistik güçlere artan ilgi ile açıklanmaktadır (Ginkut, 2020: 227). Baş melek Mikhail ve diğer azizler koruyucu azizler olarak bilinir ve iyileştirici güce sahiplerdir. Monogramlı kaplar kutsal su veya ilaç için kullanılabilmesi gibi (Papanikola-Bakirtzi, 1999: 22) apotropaik işlevi nedeniyle liturjide kullanıldıkları da düşünülebilir. Özellikle son Bizans döneminde seramik eserlerin tondosunda yer alan aziz isimleri ile dini monogramların günlük kullanım eşyaları üzerinde yoğun olarak yer bulmasının nedeni muhtemelen 1206'daki Latin istilası sonrasında yeniden bir araya gelen halkın apotropaik güçlere duydukları ihtiyacın artmasıdır.

Bizans'ta gerçek kişinin yerine geçen kimlik ve mülkiyet belirteci olan monogramların en yoğun olarak anıtsal yapılar, sikkeler, mühürler, ağırlıklar, gümüş eserler, aksesuarlar (özellikle yüzükler), el yazmaları üzerinde

görölmeleri onların işlevlerini de çeşitlendirmektedir. Bununla birlikte kendine has bir yazım dili geliştirmiş olduğu görölen Bizans monogramlarının okuma yöntemi çözülemediği için çoğu monogramın çözülememesi günümüz araştırmacıları açısından önemli bir problemdir.

Kaynakça

- Altınoluk, Zeynep Sencan (2021). “Silifke Arkeoloji Müzesi’nden Bir Grup Bizans Kurşun Mührü”. *Çanakale Araştırmaları Türk Yıllığı*, 30: 147-172.
- Artamonoff, Nicholas (2013). *Artamonoff Bizans İstanbul’u İmgeleri 1930-1947*. Der. Günder Varinlioğlu. İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.
- Ball, Jennifer L. (2006). “A Double-Headed Eagle Embroidery: From Battlefield to Altar”. *Metropolitan Museum Journal*, 41: 59-64.
- Baran Çelik, Gülbahar (2016). “Yenikapı Theodosius Limanı Kazısı Zemberek Biçimli Fibulaları”. *Trade in Byzantium Papers from the 3rd International Sevgi Gönül Byzantine Studies Symposium*. Ed. P. Magdalino ve N. Necipoğlu. İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları, 431-444.
- Bardill, Jonathan (2000). “The Church of Sts. Sergius and Bacchus in Constantinople and the Monophysite Refugees”. *Dumbarton Oaks Papers*, 54: 1-11.
- Bates, George Eugene (1971). *Archaeological Exploration of Sardis Byzantine Coins*. Cambridge: Harvard University Press.
- Brooks, Sarah T. (2004). “Capital with Monogram”. *Byzantium: Faith and Power (1261-1557)*. Ed. Helen C. Evans. New York: The Metropolitan Museum of Art, 112.
- Bulgurlu, Vera (2016). “Yenikapı’daki Theodosius Limanı Kazılarında Bizans Kurşun Mühürleri”. *Trade in Byzantium Papers from the 3rd International Sevgi Gönül Byzantine Studies Symposium*. Ed. P. Magdalino ve N. Necipoğlu. İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları, 403-429.
- Büyükkolancı, Mustafa (2000). “1974-1998 Yıllarında Selçuk/Efes St. Jean Anıtı ve Çevresinde Yapılan Kazı, Restorasyon ve Çevre Düzenleme Çalışmaları”. *10. Müze Kurtarma Kazıları Semineri 26-28 Nisan 1999 Kuşadası*. Ankara: TC. Kültür Bakanlığı Yayınları, 19-24.
- Canart, Paul (2009). “Un manuscrit byzantin au monogramme d’un Agapètos”. *Scriptorium*, 63(2): 220-230.

- Carile, Maria Cristina (2020). "Ivory Production: Commerce, Culture and Power". *Ravenna and the Traditions of Late Antique and Early Byzantine Craftsmanship, Labour, Culture, and the Economy*. Ed. Salvatore Co-sentino. *Millennium Studies in the Culture and History of the First Millennium C.E.*, 85: 115-152.
- Chichurov, I. S. (ed.) (1991). *Byzantine Cherson Catalogue of Exhibition*. Moscow: Nauka.
- Dalton, Ormonde Maddock (1901). *Catalogue of Early Christian Antiquities and Objects from the Christian East*. London: Order The Trustees.
- Dalton, Ormonde Maddock (1912). *Catalogue of Finger Rings Early Christian, Byzantine, Teutonic, Medieval and Later*. London: Order of the Trustees.
- Demangel, Robert & Mamboury, Ernest (1939). *Le quartier des Manganes et la première région de Constantinople*. Paris: E. de Boccard.
- Demirel-Gökalp, Zeliha (2009). *Yalvaç Müzesi Bizans Sikkeleri*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Demirel-Gökalp, Zeliha (2014). *Malatya Arkeoloji Müzesi Bizans Sikkeleri Kataloğu*, İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları.
- Demirer, Ünal & Elam, Nilgün (2018). "Lead Seals of the Kibyra Excavations". *Adalya*, 21: 245-276.
- DOC 1 (1992). Bellinger, A.R. P. *Catalogue of the Byzantine Coins in the Dumbarton Oaks Collection and in the Whittemore Collection*, Vol. 1. Anastasius I to Marice 491-602, USA.
- DOC 2/1 (1993). Philip Grierson, *Catalogue of the Byzantine Coins in the Dumbarton Oaks Collection and in the Whittemore Collection*, Vol. 2/1, Phocas & Herakles 602-641, USA.
- DOC 4/1 (1999). *Catalogue of the Byzantine Coins in the Dumbarton Oaks Collection and in the Whittemore Collection*, Vol. 4/1, Alexius I to Alexius V (1081-1204), USA.
- Doğan, Sema (2019). "Heykeltraşlık ve Mimari Plastik Eserler". *Bir Koleksiyonerin Tutkusu Rahmi M. Koç Koleksiyonu'ndan Seçmeler*. Haz. Vera Bulgurlu. İstanbul: YKY, 57-94.
- Eastmond, Antony (2010). "Consular Diptychs, Rhetoric and the Languages of Art in Sixth-Century Constantinople". *Art History*, 33(5): 743-765.
- Eastmond, Antony (2016). "Monograms and the Art of Unhelpful Writing in Late Antiquity". *Sign and Design Script as Image in Cross-Cultural Per-*

- spective (300–1600 ce)*. Ed. B. M. Bedos-Rezak & J. F. Hamburger. Washington: Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 219–235.
- Entwistle, Chris & Meek, Andrew (2015), “Early Byzantine Glass Weights: Aspects of Function, Typology and Composition”. *Technical Research Bulletin*, 9: 1–14.
- Evangelatou–Notara, Florentia & Mavrommati, Kalliope (2022). “Not Even a Band on My Finger? Rings of Non-Elite Women”. *Secular Byzantine Women Art, Archaeology and Ethnography of Female Material Culture from Late Roman to Post-Byzantine Times*. Ed. Sophia Germanidou. New York: Routledge, 43–79.
- Evans Helen C. & Ratliff, Btandie (eds.) (2012). *Byzantium and Islam Age of Transition 7th–9th Century*. New York: The Metropolitan Museum of Art.
- Evans Helen C. (ed.) (2004). *Byzantium: Faith and Power (1261–1557)*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 112.
- Feind, Robert (2010). *Byzantinische Monogramme und Eigennamen Alphabetisiertes Wörterbuch/ Byzantine Monograms an Alphabetized Lexicon/ Byzantine Monograms and Personal Names*. Ragenstauf: Gietl Verlag.
- François, Veronique (2017). *La vaisselle de terre à Byzance, Catalogue des collections du Musée du Louvre*. Paris: Coédition Somogly/Louvre Editions.
- Frutiger, Adrian (1989). *Signs and Symbols Their Design and Meaning*. New York: Van Nostrand Reinhold.
- Garipzanov, Ildar (2018). *Graphic Signs of Authority in Late Antiquity and The Early Middle Ages 300–900*. New York: Oxford University Press.
- Garipzanov, Ildar (2021). “Late Antique and Early Medieval Monograms, From Producers’ Marks to Liminal Graphic Devices”. *The Hidden Language of Graphic Signs: Cryptic Writing and Meaningful Marks*. Eds. John Bodel & Stephen Houston. New York: Cambridge University Press.
- Ginkut, Natalia Vitalievna (2020). “Vizantiyskiye Polivnyye Sosudy XIV v. s Monogrammami iz Raskopok Khersona i Kreposti Chembalo”. *Antichnaya drevnost’ i sredniye veka*, 48: 225–253.
- Grierson, Philip (1982). *Byzantine Coins*. Berkeley: University of California Press.

- Grünbart, Michael (2022). “Das Kreuz mit den Monogrammen –und eine vernetzte Lösungsstrategie”. *Liber Amicorum Claus Pelling zum 90. Geburtstag*. Eds. T. Finkenauer & A. Nordheim. Tübingen: Tübingen Library Publishing, 71-80.
- Guerro, Fermin (2015). *A Study of the Development of Monograms: From Ancient Greek Coins to Contemporary Logos*. London: University of Reading.
- Harrison, R. Martin (1986). *Excavations at Saraçhane in Istanbul, V.1*. Princeton: Princeton University Press.
- Hörandner, Wolfram (1991). “Monogram”. *The Oxford Dictionary of Byzantium*. New York: Oxford University Press, 1397-1398.
- Hurtado, Larry (1998). “The Origin of the Nomina Sacra”. *A Proposal, Journal of Biblical Literature*, 117(4): 655-673.
- Hurtado, Larry (2006). “The Staurogram in Early Christian Manuscripts: The Earliest Visual Reference to the Crucified Jesus?”. *New Testament Manuscripts: Their Text and Their World*. Eds. Thomas J. Kraus & Tobias Nicklas. Leiden: Brill, 207-226.
- Hurtado, Larry (2017). “Earliest Christian Graphic Symbols and Earliest Textual References to Christian Symbols”. *Graphic Signs of Identity, Faith, and Power in Late Antiquity and the Early Middle Ages*. Ed. I. Garipzanov et al. Turnhout: Brepols, 1-14.
- Kalamari, Pali & Mexia, Angeliki (eds.) (2001). *The City of Mystras, Byzantine Hours Works and Days in Byzantium Athens-Thessaloniki-Mystras*. Athens: Hellenic Ministry of Culture.
- Karabacak, Yasin (2021). *İstanbul'un Keşfedilmeyi Bekleyen Sembolleri Monogramlar*. İstanbul: Gezilla Basın Yayın.
- Karagianni, Flora (2013). “City-Ports from Aegean to the Black Sea. An Overview of their Early Christian and Medieval Past”. *Medieval Ports in North Aegean and the Black Sea Links to the Maritime Routes of the East International Symposium*. Ed. Flora Karagianni. Thessaloniki, 23-46.
- Kuleff, Ivelin & Djingova, Romyana (1998). “Chemical Profile of Medieval Grafto Ceramic Finds V. Investigation of Archaeological Finds from Nessebar and Sozopol (Bulgaria)”. *Berliner Beiträge zur Archäometrie Band*, 15: 217-236.
- Lafli, Ergun & Buora, Maurizio (2021). “Inscribed Finger Rings from Late Antique and Byzantine Asia Minor”. *Cercetări Arheologice*, 28(1): 233-246.

- Lightfoot, Chris S. (2012). "Byzantine Weights and Related Material". *Amorium Reports 3: The Lower City Enclosure, Finds Reports and Technical Studies*. Eds. C. S. Lightfoot & E. A. Ivison. İstanbul: MAS, 379-386.
- Mango, Cyrill & Sevckenko, Ihor (1961). "Remains of the Church of St. Polyeuktos at Constantinople". *Dumbarton Oaks Papers*, 15: 243-247.
- Marrou, Henri Irene (1978). "Autour du monogramme constantinien". *Christiana tempora. Mélanges d'histoire, d'archéologie, d'épigraphie et de patristique*. Roma: École Française de Rome, 239-250.
- Metivier, Sophie (2010). "Sceaux des musées de Kayseri et de Nigde (Capadoce byzantine)". *Studies in Byzantine Sigillography 10*. Ed. J. C. Cheynet et al. Berlin: de Gruyter, 61-74.
- Michailidou M. (2002). "Glazed Bowl". *Everyday Life in Byzantium*. Ed. Demetria Papanikola-Bakirtzi. Athens: Hellenic Ministry of Culture, 187.
- Millet, Gabriel (1899). "Inscriptions byzantines de Mistra (Pl. XIV-XXIII)". *Bulletin de correspondance hellénique*, 23: 97-156.
- Millet, Gabriel (1906). "Inscriptions inédites de Mistra". *Bulletin de correspondance hellénique*, 30: 453-466.
- Moutafov, Emmanuel S. (2014). "A Byzantine Monogram of a Lady on a Marble Capital from the Louvre". *Rev. Roum. Hist. Art, Série Beaux-Arts, Tomeli*, 129-135.
- Nesbitt, John W. (1977). "Double Names on Early Byzantine Lead Seals". *Dumbarton Oaks Papers*, 31: 109-121.
- Olivier, Jean-Marie (2002). "Encore une reliure au monogramme des Paléologues". *Scriptorium*, 56(2): 323-331.
- Onurkan, Somay (1994). "Perge Tuğla Damgaları, Satır ve Monogram". *XII. Türk Tarih Kongresi, 12-16 Eylül 1994, C.1*. Ankara: TTK, 161-192.
- Ousterhout, Robert (2010). "Brickstamps from the Zeyrek Camii". *Bizans ve Çevre Kültürler*. Ed. Sema Doğan ve Mine Kadiroğlu. İstanbul: YKY.
- Oyarçin, Kasım ve Payveren, Merve (2021). "Erzurum Arkeoloji Müzesi Bizans Sikkeleri (2005-2017)". *TÜBAKED*, 24: 69-92.
- Ödekan, Ayla (ed.) (2007). *Kalanlar/The Remnants: 12. ve 13. Yüzyıllarda Türkiye'de Bizans*. İstanbul: Vehbi Koç Vakfı.
- Öztaşkın, Muradiye (2013). "Stratonikeia ve Lagina Kazılarında Bulunan Bizans Dönemi Seramikleri". Doktora Tezi. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi.

- Papanikola-Bakirtzi, Demetria (1987). "The Paleologan Glazed Pottery of Thessaloniki". *L'art de Thessalonique et des pays balkaniques et les courants spirituels au XIV siècle*. Ed. R. Samardžić. *Recueil des rapports du IVe colloque serbo-grec, Belgrade 1985*, Belgrad, 193-204.
- Papanikola-Bakirtzi, Demetria (2004). "Bowl with Ligature of the Name of Saint Demetrios". *Byzantium Faith and Power (1261-1557)*. Ed. Helen C. Evans. New York: The Metropolitan Museum of Art, 48.
- Papanikola-Bakirtzi, Demetria (ed.) (1999). *Byzantine Glazed Ceramics. The Art of Sgraffito*. Atina: Archaeological Receipts Fund.
- Papanikola-Bakirtzi, Demetria (ed.) (2002). *Everyday Life in Byzantium*. Athens: Hellenic Ministry of Culture.
- Parman, Ebru (1978). "Bizans Keramik Sanatı ve Ayasuluk Tepesinde Bulunan Bizans Keramikleri". Doktora Tezi. Ankara: Hacettepe Üniversitesi.
- Pasinli, Alpay (2001). "Pittakia ve Magnum Palatium-Büyük Saray Bölgesinde 1999 Yılı Çalışmaları (Eski Sultanahmet Cezaevi Bahçesi)". *11. Müze Çalışmaları ve Kurtarma Kazıları Sempozyumu*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 41-64.
- Pülz, Andrea M. ve Kat, Feride (2011). "Ephesos Bizans Dönemi Küçük Buluntuları- Malzemeye Genel Bakış". *Bizans Döneminde Ephesos*. Ed. Falko Daim ve Sabine Ladstätter. İstanbul: Ege Yayınları, 197-212.
- Robov, Mirko (2015). "Nov podglazuren monogram ot goiztochniya sektor na Trapezitsa". *Spisanie EPOHI Izdanie na Istoriceskiya fakultet na VTU Sv. sv. Kiril i Metodiy, XXIII(2)*: 279-285.
- Sear, David R. (1974). *Byzantine Coins and Their Values*. London: Seaby Publications.
- Seibt, Werner (2016). "The Use of Monograms on Byzantine Seals in the Early Middle-Ages (6th to 9th Centuries)". *Parekbolai*, 6: 1-14.
- Sengalevich, Georgi (2016). "Dimitrios or Prodrornos: The Case of a Popular Sgraffiti Ceramics Monogram". *Proceedings of the 23rd International Congress of Byzantine Studies Belgrade 22-27 August 2016, Thematic Sessions of Free Communications*. Ed. Dejan Dželebdžić & Stanoje Bojanin. Belgrade: AIEB, 438-439.
- Sengalevich, Georgi (2018a). "Vizantijska Sgrafito Keramika s Monogrami na Paleolozite". *Bulgarskoe-Spisanie za Arkheologija*, 6: 157-168.
- Sengalevich, Georgi (2018b). "Medieval Sgraffito Ceramics with Underglazed Monograms and Other Inscriptions from Bulgaria", *XII Congress*

- on Medieval and Modern Period Mediterranean Ceramics (Athens, October 21–27). Athens, 49–50.
- Sengalevich, Georgi (2020). “Monogramite vuv Vizantiiskata Pismena Kultura. Prinost Sistemnoto im Izsledvane”. *Carissimae Magistra Grato Animo*, 301–312.
- Spier, Jeffrey (2010). “Some Unconventional Early Byzantine Rings”. *Intelligible Beauty: Recent Research on Byzantine Jewellery*. Eds. Chris Entwistle & Noël Adams. London: British Museum, 13–19.
- Spier, Jeffrey (2012). *Byzantium and the West: Jewellery in the First Millennium*, London: Paul Holberton Publishing.
- SSM (2010). *Bizantion’dan İstanbul’a Bir Başkent’in 8000 Yılı*. İstanbul: Sakıp Sabancı Müzesi Yayınları.
- Stanilov, Stanislav & Sengalevich, Georgi (2019). “Notes on the Identification of an Earring with Monogram from the Benaki Museum in Athens”. *Archaeologia Bulgarica*, XXIII(3): 109–120.
- Stevenson, Robert B. K. (1947). “The Pottery, 1936–7”. *The Great Palace of the Byzantine Emperors, being a First Report on the Excavations Carried Out in Istanbul on Behalf of the Walker Trust (The University of St. Andrews) 1935–1938*. Ed. Gerard Brett et al. Oxford: Oxford University Press, 31–63.
- Sulzberger, Max (1925). “Le Symbole de la Croix et les Monogrammes de Jésus chez les premiers Chrétiens”. *Byzantion*, 2: 337–453.
- Swainson, H. (1895). “Monograms on the Capital of S. Sergius at Constantinople”. *Byzantinische Zeitschrift*, 105–107.
- Swift, Emerson H. (1937). “The Bronze Doors of the Gate of the Horologium at Hagia Sophia”. *The Art Bulletin*, 19(2): 137–147.
- Tekin, Oğuz (2015). *Corpus Ponderum Antiquorum et Islamicorum Turkey 3 Suna and İnan Kıraç Foundation Collection at Pera Museum part 2 Late Roman and Byzantine Weights*. İstanbul: Suna ve İnan Kıraç Vakfı.
- Thomas, Thelma K. (2012). “Ornaments of Excellence from the Miserable Gains of Commerce: Luxury Art and Byzantine Culture”. *Byzantium and Islam Age of Transition 7th–9th Century*. Eds. Helen C. Evans & Btandie, Ratliff. New York: The Metropolitan Museum of Art, 124–133.
- Tobias, Bendeguz & Weights, Glass (2015). *Corpus Ponderum Antiquorum et Islamicorum Turkey 3 Suna and İnan Kıraç Foundation Collection at Pera*

Museum part 2 Late Roman and Byzantine Weights. İstanbul: Suna and İnan Kıraç Vakfı.

- Tobias, Bendeguz (2011). "Riemenzungen mediterraner Gürtelgarnituren mit Monogrammen. Studien zur Chronologie und Funktion". *Acta Praehist. Et. Arch.* 43: 151-188.
- Underwood, Paul A. & Hawkins, Ernest J. W. (1961). "The Mosaics of Hagia Sophia at Istanbul: The Portrait of the Emperor Alexander: A Report on Work Done by the Byzantine Institute in 1959 and 1960". *Dumbarton Oaks Papers*, 15: 187-217.
- Vikan, Gary & Nesbitt, John (1980). *Security in Byzantium, Locking, Sealing and Weighing.* Washington: Dumbarton Oaks Center for Byzantine Studies Publications.
- Vikan, Gary (1987). "Early Christian and Byzantine Rings in the Zucker Family Collection". *The Journal of the Walters Art Gallery*, 45: 32-43.
- Vroom, Jonita & Findik, Ebru (2015). "The Pottery Finds. Die Türbe im Artemision Ein frühosmanischer Grabbau. Ayasuluk/Selçuk und sein kulturhistorisches Umfeld". *Österreichisches Archäologisches Institut Sonderschriften Band*, 53: 205-292.
- Waksman, Sylvie Yona et al. (2009). "Les ateliers céramiques de Sirkeci (İstanbul). Résultats de la campagne 2008". *Anatolia Antiqua*, XVII: 457- 467.
- Wallis, Henry (1907). *Byzantine Ceramic Art. Notes on Examples of Byzantine Pottery recently found at Constantinople with Illustrations.* London: British Museum.
- Weitzmann, Kurt (ed.) (1979). *Age of Spirituality: Late Antique and Early Christian Art, Third to Seventh Century.* New York: The Metropolitan Museum of Art.
- Woods, David (2020). "Greek Monograms and Countermarks in Seventh-Century Syria". *Coinage and History in the Seventh Century Near East 6.* Ed. Tony Goodwin. London: Archetype Publications, 101-120.
- Wroth, Warwick (1908a). *Catalogue of the Imperial Byzantine Coins in the British Museum Vol. 1.* London: Order of the Trustees.
- Wroth, Warwick (1908b). *Catalogue of the Imperial Byzantine Coins in the British Museum Vol. 2.* London: Order of the Trustees.

“COPE-Dergi Editörleri İçin Davranış Kuralları ve En İyi Uygulama İlkeleri” ereve-sinde aşağıdaki beyanlara yer verilmiştir:

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

ıkar atışması Beyanı: Bu makalenin araştırması, yazarlığı veya yayınlanmasıyla ilgili olarak yazarın potansiyel bir ıkar atışması yoktur.

The following statements are made in the framework of “COPE-Code of Conduct and Best Practices Guidelines for Journal Editors”:

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

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



BANDIRMA TEKKE CAMİİ HAZİRESİNDEKİ MEZAR TAŞLARI

Gravestones in the Graveyard of Bandırma Tekke Mosque

Yusuf ACIOĞLU*

Öz

Ölen kişiler hakkında birçok bilgiyi barındıran ve kültürel mirasın bir parçası olan mezar taşları, günümüzde farklı disiplinlerin çalışma alanı olmuştur. Yapılan çalışmalar sayesinde yitip giden bu değerlerimizin korunarak gelecek nesillere aktarılması sağlanmaktadır. Bu çalışmada da daha önce tek başına konu edilmemiş olan, Bandırma ilçe merkezi Haydar Çavuş Mahallesinde yer alan Bandırma Tekke Camii haziresindeki mezar taşları detaylı bir şekilde tanıtılarak alana bir katkı sunulması amaçlanmıştır. Bu kapsamda, caminin güneyinde avlu duvarıyla kuşatılan haziredeki 31 adet mezar taşının fotoğrafları çekilerek, ölçüleri alınmış ve tarihsiz olanlar sonda yer almak üzere kronolojik sırayla kataloğu yapılmıştır. Bunlardan 18'i erkek, 10'u kadın mezar taşı olup 3'nün ise kimliği belirlenememiştir. Mezar taşlarının tarih aralığı 1720/1721 ile 2008 arasında değişmektedir. Dönemin sanat anlayışına uygun bir şekilde bezemelerle süslenen mezar taşlarının bölgenin tarihi geçmişi, idari ve sosyal durumu hakkında birçok bilgiyi içerdiği görülmüştür. Bu açıdan kültürel ve sanatsal özelliklerinin yanı sıra Bandırma tarihine de ışık tutacak nitelikte oldukları anlaşılmıştır.

Anahtar Sözcükler: Balıkesir, Bandırma, Tekke Cami, hazire, mezar taşları.

ABSTRACT

Holding a lot of information about the deceased and being a part of cultural heritage, gravestones have become a field of study for various disciplines today. The studies in question ensure that these lost and gone values are preserved and handed down to future generations. In this study, it is aimed to make a contribution to the field by introducing the gravestones situated in the Bandırma Tekke Mosque's Graveyard, located in Haydar Çavuş Neighborhood in the district center of Bandırma, in detail as they have never been separately discussed before. In this regard, 31 gravestones situated in the graveyard surrounded by the courtyard wall in the south of the mosque were photographed, measured, and cataloged in chronological order, with the undated ones situated at the end. 18 gravestones among those belonged to a man, 10 of them belonged to a woman, and 3 of them could not be

* Doç. Dr., Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, Çanakkale/Türkiye. E-posta: yacioglu@comu.edu.tr. ORCID: 0000-0003-4142-9797.

identified. The date range of the gravestones varies between 1720/1721 and 2008. It was observed that the gravestones, decorated with carvings in conformity with the sense of the art of the period, hold a lot of information about the historical background, and administrative and social status of the region. In this respect, it was understood that they have the nature of shedding light on the history of Bandırma along with their cultural and artistic features.

Keywords: Balıkesir, Bandırma, Tekke Mosque, graveyard, gravestones.

Giriş

Kültürel mirasın bir parçası olan mezar taşları, ölen kişi hakkında çeşitli bilgiler vermenin yanı sıra, dönemin sanat anlayışının da taşta bir yansımasıdır. Bu nedenle edebiyat ve tarih gibi bilim dallarının dışında sanat tarihi biliminin de araştırma alanı olmuştur. Son yıllarda giderek artan mezar taşı çalışmaları ise bu mirasın gelecek nesillere aktarılması ve korunması açısından önem arz etmektedir. Özellikle yüzey araştırmalarında tespit edilen mezar taşlarının belgelenecek kayıt altına alınması da bu çalışmalara katkı sağlamaktadır. Bu kapsamda, 2018 yılında Bandırma’da gerçekleştirilen “Ortaçağ’dan Günümüze Balıkesir İli Yüzey Araştırması” (Dündar vd., 2020: 545-568) sırasında ilçe merkezinde tespit edilen mezar taşlarından Tekke Camii Haziresindeki bu makalenin konusunu oluşturmuştur.

Tekke Camii, Bandırma ilçe merkezinde Haydar Çavuş Mahallesi, Ali Hikmet Paşa Caddesi üzerinde (129 ada, 18 parsel) yer almaktadır. Caminin ilk yapılış tarihi bilinmemekle birlikte avlu duvarına bitişik olarak Ahyolulu Hacı Ali Efendi’nin annesi Şerife Hanım tarafından 1902 yılında yaptırılan çeşme (Işıkakdoğan, 2013: 61) ile yakın tarihlerde inşa edildiği düşünülmektedir (Sözlü, 2022: 381). Cami kare planlı, tek kubbeli ve kuzeybatı köşesindeki tek şerefeli minareden oluşmakta iken 2013 yılında yapılan restorasyon çalışmaları sırasında önüne kubbeli yeni bir bölüm eklenerek genişletilmiştir (BKTVKK Arşivi).

Hazire caminin güneyinde yer almakta olup avlu duvarıyla kuşatılmıştır. Tarih aralığı 1720/1721 ile 2008 arasında değişen -18’i erkek, 10’u kadın, 3’ü kimliği belirlenemeyen- toplam 31 adet mezar taşı bulunan hazire, Bursa Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Kurulu’nun 23.11.1991/2134 tarih ve sayılı kararıyla tescil edilmiştir (BKTVKK Arşivi). Buradaki mezar taşları ile ilgili daha önce detaylı bir çalışma yapılmamış ve tek başına ele alınmamıştır. Bu çalışmada; ölçülerinin alınması ve fotoğraflarının çekilmesi suretiyle belgelenecek -tarihsiz mezar taşları sonda yer almak üzere kronolojik sırayla- kataloğu yapılan Tekke Camii haziresindeki mezar taşları, form ve

süsleme özellikleri açısından incelenerek üzerlerindeki bilgilerle birlikte değerlendirilip Bandırma tarihi açısından önemi vurgulanmaya çalışılmıştır.

Katalog

Katalog No. 1: Mustafa'nın mezarı (Fotoğraf 1A / 1B)	
Mezar Tipi: Çerçeveli	Mezar Taşı Tipi: Dikdörtgen Başlık Tipi: -
Malzeme: Mermer	İşleniş Biçimi: Kabartma Yazı Türü: Sülüs
Boyutları: 60x18/20x10 cm. (Baştaşı) / 19x26x6 cm. (Ayaktaşı)	Tarihi: H. 1133 / M. 1720-1721
Kitabe:	
Ey karındaş dâr-ı dünyâ bî-vefâdur bî-vefâ	وفایی وفادربی دنیا اری د قرنداش ای
Kanı sultân-ı rûsül fahr-i cemî-i enbiyâ	انبیا جمیع فخر رسل سلطان قانی
İrişüp dest-i ecel ömrüm yakasın kıldı çâk	قلدی یقاسن عمرم اجل دست ایرشوب جاق
Hâk-sâr itdi vücûdum eyledi ömrüm hebâ	هبا عمرم ایلدی وجودم ایئدی خاکسار
Hâtif-i gaybî yazıpdur [u tamun] tarihine	تاریخنه تمک و یازیدر غیبی هاتف
Uçdı barut-ıla dünyâdan bekâya Mustafâ	مصطفا بقایه دنیادن باروتله اوجدی
Sene 1133	سنه ۱۱۳۳
Tanımı ve Özellikleri: Baştaşı aşağıdan yukarıya doğru genişleyen dikdörtgen biçimli olup başlık kısmı yerinde değildir. Kitabe çapraz bir şekilde yerleştirilen yedi satırdan oluşmaktadır. Mezarda ayaktaşının sadece sivri kemerli tepeliği bulunmaktadır. Tepelik üzerinde gövdeden başladığı anlaşılan ortada bir gül iki yanda ise birer lale motifi yer almaktadır.	

Katalog No. 2: - (Fotoğraf 2A / 2B)	
Mezar Tipi: Çerçeveli	Mezar Taşı Tipi: Kare Başlık Tipi: -
Malzeme: Mermer	İşleniş Biçimi: Kabartma Yazı Türü: Sülüs
Boyutları: 65x10x10 cm. (Baştaşı) / 37x24x6 cm. (Ayaktaşı)	Tarihi: H. 1134 / M. 1721-1722
Kitabe:	
Sene 1134	سنه ۱۱۳۴
.....
.....

Tanımı ve Özellikleri: Baştaşı kare biçimli olup başlık kısmı yerinde değildir. Kitabe çapraz bir şekilde yerleştirilen üç satırdan oluşmaktadır. Ayaktaşı dikdörtgen biçimli olup sivri kemerli tepelikle nihayetlenmiştir. Gövdesi üzerinde bir selvi ağacı motifi, tepeliği üzerinde ise akantus yaprakları ve güllerden oluşan bir çiçek demeti yer almaktadır.

Katalog No. 3: Hacı Halil'in mezarı (Fotoğraf 3)

Mezar Tipi: Çerçeveli	Mezar Taşı Tipi: Dikdörtgen Başlık Tipi: Sivri kemer
Malzeme: Mermer	İşleniş Biçimi: Kabartma Yazı Türü: Sülüs
Boyutları: 42x27x10 cm.	Tarihi: H. 1135 / M. 1722-1723
Kitabe:	
Merhûm el-Hâc	الحاج مرحوم
Halîl rûhuna	روحنه خليل
Fâtihâ sene 1135	١١٣٥ سنه فاتحه
Tanımı ve Özellikleri: Baştaşı dikdörtgen biçimli olup sivri kemerli tepelikle nihayetlenmiştir. Kitabe yatay bir şekilde yerleştirilen üç satırdan oluşmaktadır. Mezarda ayaktaşı bulunmamaktadır.	

Katalog No. 4: Abdurrahîm'in mezarı (Fotoğraf 4A / 4B)

Mezar Tipi: Çerçeveli	Mezar Taşı Tipi: Kare Başlık Tipi: -
Malzeme: Mermer	İşleniş Biçimi: Kabartma Yazı Türü: Sülüs
Boyutları: 66x10x9 cm. (Baştaşı) / 45x26/22x9 cm. (Ayaktaşı)	Tarihi: H. 1135 / M. 1722-1723
Kitabe:	
.....ol bu gûne der-kârدرکار بوکونه اول
Ölmek resm-i kadîm	قدیم رسم اولمک
Şerbet-i mevti sunar	صونر موتی شربت
Her câna cebren ayağ	ایاغ جبرن هر جانه
Lafzen ve ma'nen sebeb-i	سب معنان و لفظان
Mevtime târîhdür	تاریخدر موتمه
Bin yüz otuz	اوتوز یوز بیك
Beşde didüm	دیدم بشده

Bi'l-vidâ ba'de	بعده بالوداع
El-vidâ	الوداع
Abdurrahîm	عبد رحيم
Tanımlı ve Özellikleri: Baştaşı kare biçimli olup başlık kısmı yerinde değildir. Kitabe çapraz bir şekilde yerleştirilen on bir satırdan oluşmaktadır. Ayaktaşı aşağıdan yukarıya doğru daralan dikdörtgen biçimli olup tepelik kısmı kırık-tır.	

Katalog No. 5: Şeyh Muhammed Efendi'nin mezarı (Fotoğraf 5)	
Mezar Tipi: Çerçeveli	Mezar Taşı Tipi: Dikdörtgen Başlık Tipi: -
Malzeme: Mermer	İşleniş Biçimi: Kabartma Yazı Türü: Sülüs
Boyutları: 88x24x14 cm	Tarihi: H. 1144 / M. 1731-1732
Kitabe:	
El-fâtihâ	الفتاحه
Çeşm-i ibretle nazar kıl bu mezârım taşına	طاشنه مزارم بو قيل نظر عبرتله جسم
Bilmez ahvâlimi kimse gelmeyince başına	باسنه كلمينجه كمسه احوالمى بلمز
Alâmetden murâd olan duâdır	دعادر اولان مراد علامتدن
Bugün bana ise yarın sanadır	ساكادر يارين ايسه بكا بوكون
Merhûm ve mağfûrun leh (kırık)	مغفورله و مرحوم
Eş-şeyh Muhammed Efendi rûhuna (kırık)	روحنه افندى محمد الشيخ
Sene 1144	١١٤٤ سنه
Tanımlı ve Özellikleri: Baştaşı dikdörtgen biçimli olup başlık kısmı yerinde değildir. Kitabe çapraz bir şekilde yerleştirilen sekiz satırdan oluşmaktadır. Mezarda ayaktaşı bulunmamaktadır.	

Katalog No. 6: Şeyh Hâmid'in oğlu Feyzullah'ın mezarı (Fotoğraf 6A / 6B)	
Mezar Tipi: Çerçeveli	Mezar Taşı Tipi: Dikdörtgen Başlık Tipi: -
Malzeme: Mermer	İşleniş Biçimi: Kabartma Yazı Türü: Tâ'lik
Boyutları: 66x20x10 cm. (Baştaşı) / 30x28x8 cm. (Ayaktaşı)	Tarihi: H. 1151 / M. 1738-1739
Kitabe:	
İbnü Şeyh Hâmid tıfl-ı nev-reste	رسته نو طفل حامد شيخ ابن
Ucdü egnine çün kârı hükmu'llâh	الله حكم كارى چون اكننه اوچدى

Bâkîlere misl-i sabr-ı Eyyûb	ايوب صبر مثل لره باقي
Ecr-i azîm ihsân ide Allâh	الله ايده احسان عظيم اجر
Bir ehl-i hâl târîhini didi	ديدي تاريخنى حال اهل بر
Göçdi cinâna küçük Feyzu'llâh	الله فيض كچك جناه گوچدی
El-Fâtihâ sene 1151	۱۱۵۱ سنه الفاتحه
Tanımı ve Özellikleri: Baştaşı dikdörtgen biçimli olup başlık kısmı yerinde değildir. Kitabe kartuş içerisinde altı yatay silme ile ayrılan yedi satırdan oluşmaktadır. Son mısradan ebcedle tarih düşülmüştür. Ayaktaşı dikdörtgen biçimli olup sivri kemerli tepelikle nihayetlenmiştir.	

Katalog No. 7: Şerife Emetullah'ın mezarı (Fotoğraf 7)	
Mezar Tipi: Çerçevelevi	Mezar Taşı Tipi: Dikdörtgen Başlık Tipi: Omuzlu
Malzeme: Mermer	İşleniş Biçimi: Kabartma Yazı Türü: Sülüs
Boyutları: 118x35/44x9 cm.	Tarihi: H. 1152 / M. 1739-1740
Kitabe:	
Hayf ki bir tâze nihâl-i cemâl hâk-i helâke düşüp öldi	حاک جمال نحال تازه بر که حیف اولدی دوشوب هلاکه
Dü-tay bâğ-ı cihânda gülüp açılmadan oldı hazân-dîde	اچلمین کلوب جحانده باغ دوتای خزانیده اولدی
Uzlet-nümây eyleye tevfiğ-i şerîfin Hudâ cîsr-i sırât'lur reh	خدا شریفن توفیق ایلیه نماى عزلت ره صراطلور جسر
Ana reh-nümây fevtine târîh düşer yeke bin harf-i mücevher	یک دوشر تاریخ فوتنه رهنمای اکا مجوهر حرف بیک
İle bu beyti say gülşen-i ma'mûra dâru's-selâm	دار معموره کلشن صای بیٹی بو ایله السلام
Ola Şerife Emetu'llâha cây sene 1152	سنه جای الله امت شریفه اوله ۱۱۵۲
Tanımı ve Özellikleri: Baştaşı aşağıdan yukarıya doğru genişleyen dikdörtgen biçimli olup, omuzlu tepelikle nihayetlenmiştir. Tepeliğin altında dikdörtgen bir çerçeve içerisinde, yarım daire bir silme ile kuşatılmış içi içe geçmiş iki dairesel merkezden çıkan yedi kollu ışınsal bir motif yer almaktadır. Bu motifin altındaki kitabe ise kartuş içerisinde beş yatay silme ile ayrılan altı satırdan oluşmaktadır. Mezarda ayaktaşı bulunmamaktadır.	

Katalog No. 8: Seyyid Şeyh Hâmid Efendi'nin oğlu Şeyh Muhammed Sadul-

lah'ın mezarı (Fotoğraf 8A / 8B)	
Mezar Tipi: Çerçeveli	Mezar Taşı Tipi: Dikdörtgen Başlık Tipi: -
Malzeme: Mermer	İşleniş Biçimi: Kabartma Yazı Türü: Sülüs
Boyutları: 75x18x9 cm. (Baştaşı) / 74x23/29x10 cm. (Ayaktaşı)	Tarihi: H. 1161 / M. 1748
Kitabe:	
Merhûm es-seyyid	السيد مرحوم
Şeyh Muhammed Sad-	سعد محمد شيخ
ullâh ibn es-seyyid Şeyh	شيخ السيد ابن الله
Hâmîd Efendi	افندی حامد
Rûhuna rızâen	رضاء روحنه
Lillâhi'l-fâtihâ sene 1161	١١٦١ سنة الفاتحه لله
Tanımı ve Özellikleri: Baştaşı dikdörtgen biçimli olup başlık kısmı yerinde değildir. Kitabe kartuş içerisinde beş yatay silme ile ayrılan altı satırdan oluşmaktadır. Ayaktaşı aşağıdan yukarıya doğru genişleyen dikdörtgen biçimli olup üçgen tepelikle nihayetlenmiştir.	

Katalog No. 9: Tuzcu Seyyid Mahmud Ağa'nın mezarı (Fotoğraf 9A / 9B)	
Mezar Tipi: Çerçeveli	Mezar Taşı Tipi: Dikdörtgen Başlık Tipi: Paşalı Kavuk
Malzeme: Mermer	İşleniş Biçimi: Kabartma Yazı Türü: Sülüs
Boyutları: 125x32x12 cm. (Başta- şı) / 65x18/22x7 cm. (Ayaktaşı)	Tarihi: H. 7 Ramazan 1186 / M. 2 Aralık 1772
Kitabe:	
Hüve'l-bâkî	هوالباقى
Merhûm ve mağfûr el-muhtâc	المحتاج مغفور و مرحوم
îlâ rahmeti rabbi'l-gafûr	الغفور ربه رحمته الى
İslambol'dan Bandırma'ya müsâfereten	مسافرتاً باندريميه اسلامبولدن
Gelen Tuzcu Seyyid Mahmûd	محمود سيد طوزجى كلن
Ağa rûhuna rızâen li'llâh	رضاء الله روحنه اغا
Te'âlâ bi-hürmeti el-fâtihâ	الفاتحه برحمت تعالى
Sene 1186 Ramazân-ı şerîf 7	٧ شريف رمضان ١١٨٦ سنة
Tanımı ve Özellikleri: Baştaşı dikdörtgen biçimli olup Paşalı Kavuklu başlıkla nihayetlenmiştir. Kitabe kartuş içerisinde yedi yatay silme ile ayrılan sekiz	

satırdan oluşmaktadır. Ayaktaşı aşağıdan yukarıya doğru genişleyen dik-dörtgen biçimli olup sivri kemerli tepelikle nihayetlenmiştir.

Katalog No. 10: Süleymân Paşa'nın torunu, Hacı Emin Bey'in oğlu Süleyman Bey'in mezarı (Fotoğraf 10A / 10B)

Mezar Tipi: Çerçeveli	Mezar Taşı Tipi: Dikdörtgen Başlık Tipi: -
Malzeme: Mermer	İşleniş Biçimi: Kabartma Yazı Türü: Sülüs
Boyutları: 48x18/ 20x9 cm. (Baş- taşı) / 65x 12/17x7 cm. (Ayaktaşı)	Tarihi: H. 25 Muharrem 1205 / M. 4 Ekim 1790

Kitabe:

Süleymân Paşa	باشا سليمان
Torunu Hâcî	حاجى طورونى
Emîn Bey mahdûmu	محدومي بك امين
Süleymân Bey rûhuna	روحنه بك سليمان
Fâtihâ fî 25 Muharrem sene 1205	١٢٠٥ سنه م فى فاتحه

Tanımı ve Özellikleri: Baştaşı aşağıdan yukarıya doğru genişleyen dikdörtgen biçimli olup başlık kısmı yerinde değildir. Kitabe kartuş içerisinde dört yatay silme ile ayrılan beş satırdan oluşmaktadır. Ayaktaşı aşağıdan yukarıya doğru genişleyen dikdörtgen biçimli olup yarım daire kemerli tepelikle nihayetlenmiştir.

Katalog No. 11: Süleyman Paşa'nın oğlu Hacı Seyyid Muhammed Emin Bey Efendi'nin eşi Güzîde Usta'nın mezarı (Fotoğraf 11A / 11B)

Mezar Tipi: Çerçeveli	Mezar Taşı Tipi: Dikdörtgen Başlık Tipi: Üçgen Tepelik
Malzeme: Mermer	İşleniş Biçimi: Kabartma Yazı Türü: Sülüs
Boyutları: 105x30/41x10 cm. (Baştaşı) / 40x30/32x8 cm. (Ayaktaşı)	Tarihi: H. 3 Cumâde'l-evvel 1206 / M. 29 Aralık 1791

Kitabe:

Hüve'l-hallâku'l-bâkî	هو الخلائق الباقى
Hâlen Bandırma mübâya'a tahsiline	تحصيلنه مبايعه باندريمه حالا
Memûr dergâh-ı âlî kapucubaşilarından	باشيرندن قيوچى على دركاه مأمور
Merhûm Süleymân paşa-zâde inâyetlü	عنایتلو پاشازاده سليمان مرحوم
El-Hâc es-Seyyid Muhammed Emîn Bey	افندنك بك امين محمد السيد الحاج

Efendinin	
Câriyesi merhûme ve mağfûre ilâ rahmetihî	رحمته الی مغفوره و مرحومه سی جاریه
Rabbihi'l-gafûr Güzîde usta rûhuna	روحنه اوسطه کزده الغفور ربّه
El-fâtihâ sene 1206 fî 3 Cumâde'l-evvel	جا ۳ فی ۱۲۰۶ سنه الفاتحه
Tanımı ve Özellikleri: Baştaşı aşağıdan yukarıya doğru genişleyen dikdörtgen biçimli olup üçgen tepelikle nihayetlenmiştir. Kitabe kartuş içerisinde yedi yatay silme ile ayrılan sekiz satırdan oluşmaktadır. Ayaktaşı aşağıdan yukarıya doğru genişleyen dikdörtgen biçimli olup sivri kemerli tepelikle nihayetlenmiştir.	

Katalog No. 12: Hassa Silahşörlerinden Süleyman Ağa'nın oğlu Abdullah Efendi'nin eşi Hadice Hanım'ın mezarı (Fotoğraf 12A / 12B)	
Mezar Tipi: Çerçeveveli	Mezar Taşı Tipi: Dikdörtgen Başlık Tipi: Üçgen Tepelik
Malzeme: Mermer	İşleniş Biçimi: Kabartma Yazı Türü: Sülüs
Boyutları: 90x35/37x9 cm. (Başta- şı) / 61x31/33x7 cm. (Ayaktaşı)	Tarihi: H. 3 Muharrem 1229 / M. 26 Aralık 1813
Kitabe:	
Hüve'l-bâkî	هوالباقی
Bu cihân bâğında tâze bir nihâl-i gül idi	کول نحال بر تازه باغنده جان بو ایدی
Soldirdi bâd-ı ecel sânkî cihâna gelmedi	جحانه صانکی اجل بد صولردی کلمدی
Hâlen Bandırma mübâya'acısı hâssa	حاصه جیبسی مبیاعه باندرمه حالا
Silahşörlerinden Süleymân Ağa-zâde	اغزاده سلیمان سلحشورلرندن
Abdullâh Efendi'nin zevcesi merhûme	مرحومه سی زوجه افندیکنک عبدالله
Hadîce Hânım rûhuna Fâtihâ	فاتحه روحنه حاتم خدیجه
Fî 3 Muharrem sene 1229	۱۲۲۹ سنه م ۳ فی
Tanımı ve Özellikleri: Baştaşı aşağıdan yukarıya doğru genişleyen dikdörtgen biçimli olup üçgen tepelikle nihayetlenmiştir. Tepelikte yarım daire silme üzerinde ortada akantus yaprakları bunun iki köşesinde ise birer gül dalı yer alır. Kitabe kartuş içerisinde yedi yatay silme ile ayrılan sekiz satırdan oluşmaktadır. Ayaktaşı aşağıdan yukarıya doğru genişleyen dikdörtgen biçimli olup sivri kemerli tepelikle nihayetlenmiş ve üzeri kıvrık dallı bir gül ağacı ile bezenmiştir.	

Katalog No. 13: Hüseyin Ağa'nın oğlu Molla İsmail'in mezarı (Fotoğraf 13)

Mezar Tipi: Çerçeveli	Mezar Taşı Tipi: Dikdörtgen
Malzeme: Mermer	Başlık Tipi: Sarık
Boyutları: 54x20/22x10 cm.	İşleniş Biçimi: Kabartma
	Yazı Türü: Sülüs
	Tarihi: H. 1253 / M. 1837-1838
Kitabe:	
Hüseyin Ağa'nın	اغانك حسين
Mahdûmu merhûm	مرحوم محدومى
Molla İsmâil	اسماعيل ملا
Rûhuna Fâtihâ	فاتحه روحنه
Sene 1253	سنه ۱۲۵۳
Tanımı ve Özellikleri: Baştaşı aşağıdan yukarıya doğru genişleyen dikdörtgen biçimli olup sarıklı başlıkla nihayetlenmiştir. Kitabe kartuş içerisinde dört yatay silme ile ayrılan beş satırdan oluşmaktadır. Mezarda ayaktaşı bulunmamaktadır.	

Katalog No. 14: Dede oğlu Kuddise sıruhu hazretlerinin mezarı (Fotoğraf 14A / 14B)	
Mezar Tipi: Çerçeveli	Mezar Taşı Tipi: Dikdörtgen
	Başlık Tipi: Sarıklı Fes
Malzeme: Mermer	İşleniş Biçimi: Kabartma
	Yazı Türü: Tâ'lik
Boyutları: 83x32/33x8 cm. (Baştaşı) / 58x24/28x6 cm. (Ayaktaşı)	Tarihi: H. 1255 / M. 1839-1840
Kitabe:	
Hüve'l-bâkî	هوالباقى
Merhûm ve mağfûr dede-zâde	زاده دده مغفور و مرحوم
Kuddise sıruhu hazretlerinin	حضرتلر تك سره قدس
Rûh-ı şerîfine rızâen li'llâh Fâtihâ	فاتحه لله رضاء شريفنه روح
Sene 1255	سنه ۱۲۵۵
Tanımı ve Özellikleri: Baştaşı aşağıdan yukarıya doğru genişleyen dikdörtgen biçimli olup sarıklı fes başlıkla nihayetlenmiştir. Kitabe kartuş içerisinde dört çapraz silme ile ayrılan beş satırdan oluşmaktadır. Ayaktaşı aşağıdan yukarıya doğru genişleyen dikdörtgen biçimli olup sivri kemerli tepelikle nihayetlenmiş ve üzerine bir selvi ağacı motifi işlenmiştir.	

Katalog No. 15: Altıncı-zâde Hasan Ağa'nın oğlu Fındık Hâcı Hüseyin Ağa'nın mezarı (Fotoğraf 15A / 15B)	
Mezar Tipi: Çerçeveli	Mezar Taşı Tipi: Dikdörtgen Başlık Tipi: Azîz Fes
Malzeme: Mermer	İşleniş Biçimi: Kabartma Yazı Türü: Tâ'lik
Boyutları: 114x34/36x10 cm. (Baş-taşı) / 35x31/32x4 cm. (Ayaktaşı)	Tarihi: H. 1298 / M. 1880-1881
Kitabe:	
Hüve'l-bâkî	هوالباقى
Yapışdum dâmen-i pâk-i rızâya herçi bâdâ bād	باد باداً هرچه رضا پاک دامن یابشدم
Sarıldım hâk-i pâ-y-i Mustafâ'ya herçi bâdâ bād	باداً هرچه مصطفی خاکپایی صارلدم باد
Zuhûrât-ı cevâba tâb u tâkâtsiz kalup hayrân	قلوب تاققتسز تاب جوابه ظحورات خیران
Siğindim dergeh-i lutf-ı Hudâ'ya herçi bâdâ bād	باداً هرچه خدایه لطف درکه صغندم باد
Altıncı-zâde Fındık el-Hâc Hüseyin	حسین الحاج فندق زاده التتجی
Ağa ibnü Hasan Ağa'nın rûhuna Fâtihâ	فاتحه روحنه اغانک ابن اغا
Sene 1298	سنه ۱۲۹۸
Tanımı ve Özellikleri: Baştaşı aşağıdan yukarıya doğru genişleyen dikdörtgen biçimli olup Azîz Fes başlıkla nihayetlenmiştir. Kitabe kartuş içerisinde yedi çapraz silme ile ayrılan sekiz satırdan oluşmaktadır. Kitabe kartuşunun etrafı sarmaşıkla kuşatılmış olup üstte ortada bir fiyonk yapan iki yana doğru uzanan birer gül motifi yer almaktadır. Ayaktaşı aşağıdan yukarıya doğru genişleyen dikdörtgen biçimli olup üçgen tepelikle nihayetlenmiştir.	

Katalog No. 16: Ahıskalı Eyyûb Ağa'nın mezarı (Fotoğraf 16A / 16B)	
Mezar Tipi: Çerçeveli	Mezar Taşı Tipi: Dikdörtgen Başlık Tipi: Azîz Fes
Malzeme: Mermer	İşleniş Biçimi: Kabartma Yazı Türü: Nesih
Boyutları: 98x21/24x10 cm. (Baş-taşı) / 78x21x6 cm. (Ayaktaşı)	Tarihi: H. 1301 / M. 1883-1884
Kitabe:	
Hüve'l-bâkî	هوالباقى
Ahışhavî	اخشخوی

Eyyûb Ağa	اغا ايوب
Rûhuyçün	روحیجون
Fâtihâ sene 1301	۱۳۰۱ سنه فاتحه
Tanımı ve Özellikleri: Baştaşı aşağıdan yukarıya doğru genişleyen dikdörtgen biçimli olup Azîzî Fes başlıkla nihayetlenmiştir. Kitabe yatay bir biçimde yazılan beş satırdan oluşmaktadır. Ayaktaşı dikdörtgen biçimli olup üçgen tepelikle nihayetlenmiştir.	

Katalog No. 17: Hacı Ali Efendi'nin oğlu Hafız Sami Efendi'nin oğlu İsmail Hakkı'nın mezarı (Fotoğraf 17A / 17B)	
Mezar Tipi: Çerçeveveli	Mezar Taşı Tipi: Dikdörtgen Başlık Tipi: -
Malzeme: Mermer	İşleniş Biçimi: Kabartma Yazı Türü: Tâ'lik
Boyutları: 41x22/24x7 cm. (Baştaşı) / 53x14/19x5 cm. (Ayaktaşı)	Tarihi: H. 1317 / M. 1899-1900
Kitabe:	
Âh mine'l-mevt	الموت من آه
Hâcî Alî Efendi-zâde	زاده افندی علی حاجی
Hâfız Sâmi Efendi'nin	افندیك سامی حافظ
Mahdûmu İsmâil Hakkı rûhuna Fâtihâ	فاتحه روحنه حقى اسماعیل مخدومی
Sene 1317	۱۳۱۷ سنه
Tanımı ve Özellikleri: Baştaşı aşağıdan yukarıya doğru genişleyen dikdörtgen biçimli olup başlık kısmı kırıktır. Kitabe kartuş içerisinde dört çapraz silme ile ayrılan beş satırdan oluşmaktadır. Ayaktaşı aşağıdan yukarıya doğru genişleyen dikdörtgen biçimli olup sivri kemerli tepelikle nihayetlenmiştir.	

Katalog No. 18: Ferîk Ahmed Fâzıl Paşa'nın kızı ve Bandırma Redif livası kumandanı Mirliva Hacı İsmail Paşa'nın eşi Emine Şevkiyye Hanım'ın mezarı (Fotoğraf 18A / 18B)	
Mezar Tipi: Kapak taşı	Mezar Taşı Tipi: Silindirik Başlık Tipi: -
Malzeme: Mermer	İşleniş Biçimi: Kabartma Yazı Türü: Tâ'lik
Boyutları: 150x21 cm. (Başta- şı) / 141x20 cm. (Ayaktaşı)	Tarihi: H. Ramâzan 1319 / M. Aralık/Ocak 1901-1902

Kitabe:	
Hüve'l-bâkî	هوالباقى
.....
.....
.....
Medîne-i münevvere muhâfızı merhûm Ferîk	فريق مرحوم محافظى مُنوره مدنه
Ahmed Fâzıl Paşa kerîmesi ve Bandırma	باندرمه و سى كريمه پاشا فاضل احمد
Redîf livâsı kumandanı mirlivâ	ميرلوا قومادانى لواسى رديف
Saâdetlü Hâcî İsmâil Paşa halîlesi	سى حليله پاشا اسماعيل حاجى سعادتلو
Emîne Şevkiyye Hânım rûhuna Fâtihâ	فاتحه روحنه حانم شوقيه امينه
Sene 1319 Ramâzan yevm-i Pençşembe	پنچشمبه يوم رمضان ۱۳۱۹ سنه
Tanımı ve Özellikleri: Baştaşı silindirik gövdeli olup altta ve üstte akantus yapraklarıyla bezenmiş, dilimli üç kademeli tepelikle nihayetlenmiştir. Kitabe akantus yapraklarının oluşturduğu bir kartuş içerisinde dokuz yatay silme ile ayrılan on satırdan oluşmakta olup serlevha bölümünün üstünde bir Osmanlı arması yer almaktadır. Ayaktaşı silindirik gövdeli olup altta ve üstte akantus yapraklarıyla bezenmiş, dilimli üç kademeli tepelikle nihayetlenmiştir. Ayak-taş üzerinde vazodan çıkan kıvrık dallı gül ağacı motifi işlenmiştir.	

Katalog No. 19: Siroz fırka-i askeriyesi kumandanı Ferik Said Paşa Hazretleri-nin Kayınbiraderleri Bitlis vilâyeti defter-i hâkânî memuru Şevket Bey'in kızı Esmâ Seher Hanım'ın mezarı (Fotoğraf 19A / 19B)	
Mezar Tipi: Kapak taşı	Mezar Taşı Tipi: Dikdörtgen Başlık Tipi: Bitkisel
Malzeme: Mermer	İşleniş Biçimi: Kabartma Yazı Türü: Tâ'lik
Boyutları: 152x33/34x8 cm. (Baştaşı) / 152x33/34x7 cm. (Ayaktaşı)	Tarihi: H. 14 Zi'l-hicce 1321 / M. 2 Mart 1904
Kitabe:	
Hüve'l-bâkî	هوالباقى
Siroz fırka-i askeriyesi	سى عسكریه فرقه سيروز
Kumandanı ferîk saâdetlü	سعادتلو فريق قومادانى
Sâid Paşa hazretlerinin	حضرتلرينك پاشا سعيد
Kâim-i birâderleri Bitlis vilâyeti	ولليتى بتليس برادرلرى قائم
Defter-i hâkânî memûrî izzetlü	عزتلو مأمورى خاقانى دفتر

Şevket Bey'in kerimesi	سى كريمه بك شوكت
Olup genç yaşında	ياشنده كنج اولوب
İken vefât eden Esmâ Seher	سحر اسما ايدن وفات ايكن
Hânım'ın rûh-ı şerîfiyçün	شريفچون روح خانمك
Li'llâh'il-fâtihâ	الفاتحه لله
Sene 1321 14 Zi'l-hicce'ti'l-şerîf	الشريف الحجة ذى 14 1321 سنة
<p>Tanımı ve Özellikleri: Baştaşı aşağıdan yukarıya doğru genişleyen dikdörtgen biçimli olup akantus yapraklarından oluşan bitkisel bir tepelikle nihayetlenmiştir. Kitabe kartuş içerisinde on yatay silme ile ayrılan on bir satırdan oluşmaktadır. Ayaktaşı aşağıdan yukarıya doğru genişleyen dikdörtgen biçimli olup akantus yapraklarından oluşan bitkisel bir tepelikle nihayetlenmiştir. Ayaktaşı üzerinde vazodan çıkan kıvrık dalı gül ağacı motifi işlenmiştir.</p>	

Katalog No. 20: Bandırma redif kumandanı Ali Paşa Hazretlerinin torunu Emine Bedia Hanım'ın mezarı (Fotoğraf 20)	
Mezar Tipi: Çerçeveli	Mezar Taşı Tipi: Dikdörtgen Başlık Tipi: Bitkisel
Malzeme: Mermer	İşleniş Biçimi: Kabartma Yazı Türü: Tâ'lik
Boyutları: 63x27/28x8 cm. (Baştaşı)	Tarihi: H. 1323 / M. 1905-1906
Kitabe:	
Bandırma redif kumandanı	قوماندانى رديف باندرمه
Saâdetlü Alî Paşa hazretlerinin	حضرتلرينك پاشا على سعادتلو
Hafîdesi Emîne Bedî'a Hânım'ın	حانمك بديع امينه سى حفيده
Rûhuna Fâtihâ sene1323	سنة فاتحه روحنه 1323
<p>Tanımı ve Özellikleri: Baştaşı aşağıdan yukarıya doğru genişleyen dikdörtgen biçimli olup ortasında bir gülbezek olan ve iki yana doğru açılan palmye yapraklarından oluşan bir tepelikle nihayetlenmiştir. Mezarda ayaktaşı bulunmamaktadır.</p>	

Katalog No. 21: Ahyolulu Hacı Ali Efendi'nin oğlu Hacı Hâfız Sami Efendi'nin kızı Fâtîma'nın mezarı (Fotoğraf 21A / 21B)	
Mezar Tipi: Çerçeveli	Mezar Taşı Tipi: Dikdörtgen Başlık Tipi: Bitkisel
Malzeme: Mermer	İşleniş Biçimi: Kabartma Yazı Türü: Tâ'lik

Boyutları: 62x24/25x5 cm. (Baştaşı) / 49x20x5 cm. (Ayaktaşı)	Tarihi: H. 14 Zilkâde 1329 / M. 6 Kasım 1911
Kitabe:	
Ahyolulu Hâcî Alî Efendi-zâde	زاده افندی علی حاجی احویلی
Hâcî Hâfız Sâmi Efendi'nin kerîmesi	سی کریمه افندیڭ سامی حافظ حاجی
Fâtıma nakşiyîye masûme-i merhûmenin rûhuna el-Fâtihâ	نک مرحومه معصومه نقشیه فاطمه الفاتحه روحنه
14 Zilkâde sene 1329	ذناقعهده ۱۴ ۱۳۲۹ سنه
Özellikleri / Süslemeleri: Baştaşı aşağıdan yukarıya doğru genişleyen dikdörtgen biçimli olup sivri kemerli tepelikle nihayetlenmiştir. Tepelik üzerinde ise akantus yaprakları ve güllerden oluşan bir çiçek demeti yer almaktadır. Kitabe kartuş içerisinde dört çapraz silme ile ayrılan beş satırdan oluşmaktadır. Ayaktaşı dikdörtgen biçimli olup sivri kemerli tepelikle nihayetlenmiş ve üzerine bir selvi ağacı motifi işlenmiştir.	

Katalog No. 22: Kozluca muhacirlerinden Hacı Osman Efendi'nin eşinin mezarı (Fotoğraf 22)	
Mezar Tipi: Çerçeveveli	Mezar Taşı Tipi: Dikdörtgen Başlık Tipi: Sivri Kemer
Malzeme: Mermer	İşleniş Biçimi: Kabartma Yazı Türü: Tâ'lik
Boyutları: 47x26x5 cm. (Baştaşı)	Tarihi: H. 11 Safer 1329 / M. 11 Şubat 1911
Kitabe:	
Âh mine'l-mevt	الموت من أه
Kozluca muhâcirlerinden Hâcî Osmân	عثمان حاجی محاجرلرندن قوزلجه
Efendi zevcesi rûhuna Fâtihâ	فاتحه روحنه سی زوجه افندی
Sene 1329 Saferü'l-hayr 11	صفرالحیر ۱۳۲۹ سنه ۱۱
Tanımı ve Özellikleri: Baştaşı dikdörtgen biçimli olup sivri kemerli tepelikle nihayetlenmiştir. Kitabe kartuş içerisinde üç çapraz silme ile ayrılan dört satırdan oluşmaktadır. Mezarda ayaktaşı bulunmamaktadır.	

Katalog No. 23: Ahyolulu Hacı Ali Rıza Efendi Hazretlerinin mezarı (Fotoğraf 23A / 23B)	
Mezar Tipi: Çerçeveveli	Mezar Taşı Tipi: Silindirik Başlık Tipi: -
Malzeme: Mermer	İşleniş Biçimi: Kabartma Yazı Türü: Sülüs

Boyutları: 152x27 cm. (Başta- şısı) / 148x26 cm. (Ayaktaşı)	Tarihi: H. 1330 / M. 1911-1912
Kitabe:	
Hüve'l-bâkî	هوالباقى
Tarîk-i Nakşibendî Hâlidî	حالى نقشبدى طريق
Şeyh-i kirâmından	كرامندن شيخ
İşbu dergâh-ı şerîf	شريف درگاه اشيو
Bânî ve pôst-nişîn	پوستشئين و بانى
Ahyolulu el-Hâc Alî Rızâ	رضا على الحاج اخيولى
Efendi kuddise sirruhu	سيرة قديس افندى
Hazretlerinin rûh-ı	روح حضرتلرينك
Kudsîlerine Fâtihâ	فاتحه قدسيلرينه
Sene 1330	سنة ۱۳۳۰
Tanımı ve Özellikleri: Baştaşı silindirik gövdeli olup kitabesi kartuş içerisinde dokuz yatay silme ile ayrılan on satırdan oluşmaktadır. Ayaktaşı da silindirik gövdeli olup üzerinde herhangi bir süslemeye yer verilmemiştir.	

Katalog No. 24: Ahyolulu Hacı Ali Rıza Efendi Hazretlerinin eşi Fâtîmâtü'z-Zehrâ Hatun'un mezarı (Fotoğraf 24A / 24B)	
Mezar Tipi: Çerçevesiz	Mezar Taşı Tipi: Dikdörtgen
	Başlık Tipi: Bitkisel
Malzeme: Mermer	İşleniş Biçimi: Kabartma
	Yazı Türü: Tâ'lik
Boyutları: 111x27/30x8 cm. (Baştaşı) / 90x24/29x6 cm. (Ayaktaşı)	Tarihi: H. 28 Muharrem 1333 / M. 16 Aralık 1914
Kitabe:	
Hüve'l-bâkî	هوالباقى
Tarîkât-ı aliyye-i nakşibendiyye-i hâlidîyye	خاليديه نقشبنديه عليه طريق
Meşâyihinden Ahyolulu el-Hâc Alî	الحاج اخيولى مشايخندن
Rızâ Efendi kuddise sirruhu	سيرة قدس افندى رضا
Hazretlerinin hâlemi Fâtîmâtü'z-Zehrâ	الزهرا فاطمة حرمى حضرتلرينك
Hâton rûhuna rızâen li'llâh	لله رضاء روحنه حاتون
El-Fâtihâ 28 Muharremü'l-haram sene 1333	سنة الحرام محرم ۲۸ الفاتحه ۱۳۳۳
Tanımı ve Özellikleri: Baştaşı aşağıdan yukarıya doğru genişleyen dikdörtgen biçimli olup stilize akantus yapraklarından oluşan bir tepelikle nihayet-	

lenmiştir. Kitabe kartuş içerisinde altı çapraz silme ile ayrılan yedi satırdan oluşmaktadır. Ayaktaşı aşağıdan yukarıya doğru genişleyen dikdörtgen biçimli olup üçgen tepelikle nihayetlenmiştir.

Katalog No. 25: Tevfik Paşa'nın oğlu Hasan Neşet'in mezarı (Fotoğraf 25A / 25B)	
Mezar Tipi: Çerçevesiz	Mezar Taşı Tipi: Dikdörtgen Başlık Tipi: Hamidi Fes
Malzeme: Mermer	İşleniş Biçimi: Kabartma Yazı Türü: Tâ'lik
Boyutları: 88x30x7 cm. (Baştaşı) / 88x27/29x6 cm. (Ayaktaşı)	Tarihi: H. 1333 / M. 1914-1915
Kitabe:	
Âh mine'l-mevt	الموت من أه
On sekiz yaşında Balkanları etdim rezm-gâh	ایتدم بالقانلری یا شیمده سکز اون رزمگاه
Hâinânın say-ı mehînlere oldu mâni'a	مانعه اولدی مهینلری سعی خاتنانک
Ya şehîd ya intikâm sevdâsına koşdum bu dem	دم بو قوشدم سوداسنه انتقام یا شحید یا
Yirmi bir yaşında erişdi hayâta hâtîme	حیاته اریشدی یا شیمده بر یکرمی خاتمه
Zâbitân kardaşlarımla Müslümânlardan ricâm	رجام مسلمانلردن قرداشلرمله ضابطان
Tevfik Paşa-zâde Hasan Neşet'e bir Fâtihâ	فاتحه بر نشینته حسن زاده پاشا توفیق
Sene 1333	سنة ۱۳۳۳
Tanımı ve Özellikleri: Baştaşı dikdörtgen biçimli olup Hamidi Fes başlıkla nihayetlenmiştir. Kitabe kartuş içerisinde yedi çapraz silme ile ayrılan sekiz satırdan oluşmaktadır. Ayaktaşı aşağıdan yukarıya doğru genişleyen dikdörtgen biçimli olup sivri kemerli tepelikle nihayetlenmiş üzerinde bir selvi ağacı motifi işlenmiştir.	

Katalog No. 26: Hacı Bilâl Efendi Hazretlerinin mezarı (Fotoğraf 26A / 26B)	
Mezar Tipi: Çerçevesiz	Mezar Taşı Tipi: Silindirik Başlık Tipi: -
Malzeme: Mermer	İşleniş Biçimi: Kabartma Yazı Türü: Sülüs
Boyutları: 103x21 cm. (Baştaşı) / 83x19 cm. (Ayaktaşı)	Tarihi: H. Receb 1334 / M. Mayıs/Haziran 1916
Kitabe:	
Hüve'l-bâkî	هو الباقی

Tarîk-i Nakşibendî-i hâlidî	خالدی نقشبندی طریقت
Şeyhlerinden	لریندن شیخ
El-hâc Bilâl Efendi	افندی بلال الحاج
Kuddise sırruhu hazretlerinin	حضرتلرینک سزه قدس
Rûhuna rızâen li'llâh el-Fâtihâ	الفاتحه لله رضاء روحه
Receb-i şerîf 1334	۱۳۳۴ شریف رجب

Tanımı ve Özellikleri: Baştaşı silindirik gövdeli olup kitabesi kartuş içerisinde yedi satırdan oluşmaktadır. Ayaktaşı da silindirik gövdeli olup üzerinde herhangi bir süslemeye yer verilmemiştir.

Katalog No. 27: Arif Ağa'nın eşi Emine Hanım'ın mezarı (Fotoğraf 27)

Mezar Tipi: Çerçeveli	Mezar Taşı Tipi: Dikdörtgen
	Başlık Tipi: Sivri kemer
Malzeme: Mermer	İşleniş Biçimi: Kabartma
	Yazı Türü: Rik'a
Boyutları: 80x23x8 cm. (Baştaşı)	Tarihi: H. 12 Teşrinievvel 1930 / M. 12 Ekim 1930
Kitabe:	
Hüve'l-bâkî	هوالباقی
Fenâdan bekâya eyledi rihlet	رخلت ایلدی بقایه فنادن
Ede Hak kabrini ravza-i cennet	جنت روضه قبرینی حق ایده
Ârif Ağa zevcesi	سی زوجه آغا عارف
Emîne Hânım rûhuna Fâtihâ	فاتحه روحه خانم آمینه
12 Teşrinievvel 1930	۱۲ اول تشرینی ۱۹۳۰
Tanımı ve Özellikleri: Baştaşı dikdörtgen biçimli olup sivri kemerli tepelikle nihayetlenmiştir. Kitabe kartuş içerisinde beş çapraz silme ile ayrılan altı satırdan oluşmaktadır. Mezarda ayaktaşı bulunmamaktadır.	

Katalog No. 28: Bandırmalı Ali Öztaylan Efendi Hazretlerinin mezarı (Fotoğraf 28A / 28B)

Mezar Tipi: Çerçeveli	Mezar Taşı Tipi: Silindirik
	Başlık Tipi: -
Malzeme: Mermer	İşleniş Biçimi: Kabartma
	Yazı Türü: Sülüs
Boyutları: 140x27 cm. (Baştaşı) / 127x27 cm. (Ayaktaşı)	Tarihi: M. 1.8.1913 / 4.8.2008
Kitabe:	

Hüve'l-hayyü'l-bâkî	الباقى هو الحى
İncinmedi incitmedi ikrâmını minnet	منت اكرامنى اينجتمدى اينجتمدى
Bildi ahlâk-ı hamîde sâhibi	صاحبى حميده احلاق بيلدى
İnsân-ı kâmil tarîk-i nakşiyîye ve tarîk-i	نقشيه طريق كامل انسان
Mevleviyeden mücâz Bandırmalı Alî	على لى بانديرمه مجاز دن مولويه
Öztaılan Efendi hazretlerinin	حضرتلرينك افندى اوزتايلان
Rûhıyçün el-Fâtihâ	الفاتحه روحچون
Sene 1.8.1913 / 4.8.2008 (Ketebehu Hüseyin)	سنه ۱۹۱۳-۸-۱ / ۲۰۰۸-۸-۴ حسين كته
Tanımı ve Özellikleri: Baştaşı silindirik gövdeli olup kitabesi kartuş içerisinde yedi yatay silme ile ayrılan sekiz satırdan oluşmaktadır. Ayaktaşı da silindirik gövdeli olup üzerinde kitabenin Türkçe okunuşuna yer verilmiştir.	

Katalog No. 29: Hacı Arif'in oğlunun mezarı (Fotoğraf 29)	
Mezar Tipi: -	Mezar Taşı Tipi: Dikdörtgen Başlık Tipi: Sivri kemer
Malzeme: Mermer	İşleniş Biçimi: Kabartma Yazı Türü: Sülüs
Boyutları: 44x26x8 cm. (Baştaşı)	Tarihi: -
Kitabe:	
Âh mine'l-mevt	الموت من أه
Bandırma ahâlîsinden	اهاليسيندن باندرمه
Ârif hâce-zâde	زاده خواجه عارف
(kırık)	
Tanımı ve Özellikleri: Kırık halde herhangi mezardan bağımsız olarak yerde duran baştaşı dikdörtgen biçimli olup sivri kemerli tepelikle nihayetlenmiştir.	

Katalog No. 30: - (Fotoğraf 30A / 30B)	
Mezar Tipi: Kapak taşı	Mezar Taşı Tipi: Dikdörtgen Başlık Tipi: Sivri kemer
Malzeme: Mermer	İşleniş Biçimi: Kabartma Yazı Türü: -
Boyutları: 40x16x5 cm. (Baştaşı) / 68x23/24x8 cm. (Ayaktaşı) /	Tarihi: -

94x52 cm. (Kapak)	
Kitabe: -	
Tanımı ve Özellikleri: Baştaşı dikdörtgen biçimli olup üçgen tepelikle nihayetlenmiştir. Taşın yüzeyinde herhangi bir süsleme ve kitabe yoktur. Ayaktaşı aşağıdan yukarıya doğru genişleyen dikdörtgen biçimli olup sivri kemerli tepelikle nihayetlenmiş, taşın üzerinde vazodan çıkan kıvrık dallı gül ağacı motifi işlenmiştir.	

Katalog No.31: - (Fotoğraf 31A / 31B)	
Mezar Tipi: Çerçeveli	Mezar Taşı Tipi: Dikdörtgen Başlık Tipi: Sivri kemer
Malzeme: Mermer	İşleniş Biçimi: Kabartma Yazı Türü: -
Boyutları: 46x18/20x5 cm. (Baştaşı) / 22x14x6 cm. (Ayaktaşı)	Tarihi:
Kitabe: -	
Tanımı ve Özellikleri: Baştaşı aşağıdan yukarıya doğru genişleyen dikdörtgen biçimli olup sivri kemerli tepelikle nihayetlenmiştir. Taşın yüzeyinde herhangi bir süsleme ve kitabe yoktur. Ayaktaşı dikdörtgen biçimli olup kırıktır ve üzerinde herhangi bir süsleme yer almaz.	

Değerlendirme ve Sonuç

Caminin güneyinde avlu duvarıyla kuşatılan hazire içerisindeki mezarlıklara bakıldığında bu alanın 2013 yılında caminin restorasyonu sırasında düzenlendiği ve bazı mezarların çerçeve taşlarının yenilediği anlaşılmaktadır (Fotoğraf 32-33-34). Bu nedenle mevcut durum göz önünde bulundurularak mezar tipleri değerlendirilmiştir. Buna göre hazirede, çerçeveli mezar (Kat. No. 1-17, 20-28, 31) ve kapak taşlı mezar (Kat. No. 18, 19, 30) olmak üzere iki mezar tipi görülmektedir. Yerinde olmayan bir mezar taşının (Kat. No. 29) ise mezar tipi belirlenememiştir. Mezar taşlarının gövde biçimleri kare (Kat. No. 2, 4), dikdörtgen (Kat. No. 1, 3, 5-17, 19-22, 24, 25, 27, 29-31) ve silindirik (Kat. No. 18, 23, 26, 28) olmak üzere üç tiptedir. Bu taşlardan bazıları silindirik (Kat. No. 18, 23, 26, 28) olduğu için başlığa sahip değildirler. Bazılarında (Kat. No. 1, 2, 4, 5, 6, 8, 10, 17) ise başlıklar yerinde değildir. Başlığı bulunan taşlarda ise başlık tipleri şu şekildedir; üçgen tepelik (Kat. No. 11, 12), sivri kemerli tepelik (Kat. No. 3, 22, 27, 29, 30, 31), omuzlu tepelik (Kat. No. 7), bitkisel tepelik (Kat. No. 19, 20, 21, 24), paşalı kavuklu başlık

(Kat. No. 9), sarıklı başlık (Kat. No. 13), sarıklı fes başlık (Kat. No. 14), azizi fes başlık (Kat. No. 15, 16) ve hamidi fes başlıktır (Kat. No. 25).

Mezar taşlarının tamamında malzeme mermer olup, süsleme ve kitabeler kabartma yöntemiyle işlenmiştir. Kitabelerde sülüs (Kat. No. 1-5, 7-13, 23, 26, 28, 29) nesih (Kat. No. 16), rik'a (Kat. No. 27) ve tâ'lik (Kat. No. 6, 14, 15, 17-22, 24, 25) hat kullanılmıştır. Kitabe metinlerinde ise genellikle kalıp ifadelerin (Kat. No. 3, 5, 8-14, 16-24, 26-29) kullanıldığı görülmekle birlikte özellikle ebcedle tarih düşülen dört mezar taşı (Kat. No. 1, 4, 6, 7) ile iki mezar taşında (Kat. No. 15, 25) edebi metinlerin kullanıldığı görülmektedir. Bu metinlerde yer adı olarak "Bandırma" (Kat. No. 9, 11, 12, 18, 20, 28) isminin dışında "İslambol" (Kat. No. 9), "Ahıska" (Kat. No. 16), "Medine-i Münevverre" (Kat. No. 18), "Siroz" (Kat. No. 19), "Bitlis" (Kat. No. 19), "Ahyolu" (Kat. No. 21, 23, 24) ve "Kozluca" (Kat. No. 22) gibi isimlere de rastlanmaktadır. Yine kişilerin meslekleri, lakapları ve tarikatları gibi birçok bilgide (Kat. No. 9, 11, 12, 15, 18, 19, 20, 24, 26, 28) bu metinlerde yer almaktadır. Bununla birlikte akrabalık ilişkileri de dikkat çeken bir diğer husustur. Bu bağlamda akrabalık ilişkileri bulunan mezar taşları şu şekildedir; Ahyolulu Hâcî Alî Rıza Efendi (Kat. No. 23), eşi Fâtımâtü'z-Zehrâ Hatun (Kat. No. 24), torunları İsmâil Hakkı (Kat. No. 17) ve Fâtıma (Kat. No. 21); Şeyh Hâmid Efendi'nin oğulları Feyzullâh (Kat. No. 6) ve Muhammed Sadullâh (Kat. No. 8); Süleymân Paşa'nın gelini Güzide Usta (Kat. No. 11) ve torunu Süleymân Bey'dir (Kat. No.10). Diğerleri arasında bir akrabalık ilişkisi belirlenememekle birlikte daha çok şehrin ileri gelenleri ve yakınlarının mezarları olduğu anlaşılmaktadır. Bunlar arasında; Ferîk Ahmed Fâzıl Paşa'nın kızı ve Bandırma Redif livası kumandanı Mirliva Hacı İsmail Paşa'nın eşi Emine Şevkiyye Hanım (Kat. No. 18), Siroz fırka-i askeriyesi kumandanı Ferik Said Paşa Hazretlerinin kayınbiraderleri Bitlis vilâyeti defter-i hâkânî memuru Şevket Bey'in kızı Esma Seher Hanım (Kat. No. 19), Bandırma redif kumandanı Ali Paşa Hazretlerinin torunu Emine Bedia Hanım (Kat. No. 20), Tevfik Paşa'nın oğlu Hasan Neşet (Kat. No. 25) ve Bandırmalı Ali Öztaylan Efendi'nin (Kat. No. 28) mezar taşları dikkat çekmektedir.

Mezar taşları üzerinde daha çok bitkisel süsleme olarak; gül ağacı (Kat. No. 12-18-19-30), selvi ağacı (Kat. No. 2-14-21-25), gülbezek (Kat. No. 20), akantus (Kat. No. 2-12-18-19-21-24), palmiye (Kat. No. 20), çiçek demeti (Kat. No. 2-21), gül (Kat. No. 1-2-12-15-21) ve sarmaşık (Kat. No. 15) tercih edilmiştir. Nesne olarak vazo (Kat. No. 19), şekil olarak ise yedi kollu işinsal motif (kat. No. 7) ve Osmanlı arması (Kat. No. 18) kullanılmıştır.

Bandırma Tekke Camii haziresini konu alan bu çalışmada hazirede yer alan mezar taşları üzerinde durulmuştur. Hazirede, tarih aralığı 1720/1721 ile 2008 arasında değişen 18'i erkek, 10'u kadın, 3'ü kimliği belirlenemeyen olmak üzere toplam 31 adet mezar taşı incelenmiştir. Üzerlerinde barındıkları birçok bilgilerle Bandırma'nın geçmişine ışık tutan ve dönemin sanat anlayışına göre bezemelerle süslenen bu mezar taşları ve hazirenin 2013 yılında cami restorasyonu sırasında bakımlarının yapılarak yeniden düzenlendiği anlaşılmıştır. Bu anlamda birer tapu senedi niteliğindeki mezar taşlarının tıpkı burada olduğu gibi diğer hazire ve mezarlıklarda da aynı şekilde bakımının yapılarak korunması her geçen gün yitip giden bu değerlerimizin gelecek nesillere aktarılmasını sağlayacaktır. Buna ilaveten hazire ve mezarlıklardaki mezar taşlarının detaylı bir şekilde ele alınarak kayıt altına alınması da onların kalıcı olmalarını sağlamak açısından oldukça önemlidir. Bu nedenle daha önce ele alınmayan Bandırma Tekke Camii haziresindeki mezar taşlarının tanıtılmasının Bandırma tarihine ve kültürel birikimine bir katkı sağlayacağı kanaatindeyiz.

Kaynakça

- BKTVKK (Bursa Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Kurulu) Arşivi.
- Dündar, Mesut vd. (2020). "Ortaçağ'dan Günümüze Balıkesir İli Yüzey Araştırması 2018 Yılı Çalışmaları". *37. Araştırma Sonuçları Toplantısı (Diyarbakır, 17-21 Haziran 2019)*, C.3. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 545-568.
- Işıkakdoğan, Abdülbaki (2013). *Balıkesir Çeşmeleri*. Yüksek Lisans Tezi. Van: Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Sözlü, Halil (2022). *Balıkesir'de Türk-İslâm Dönemi Eserleri*. Balıkesir: Balıkesir Büyükşehir Belediyesi Kent Arşivi Yayınları.

Ekler



Foto.1A/Kat.No.1; Foto.1B/Kat.No.1; Foto.2A/Kat.No.2; Foto.2B/Kat.No.2



Foto.3/Kat.No.3; Foto.4A/Kat.No.4; Foto.4B/Kat.No.4; Foto.5/Kat.No.5



Foto.6A/Kat.No.6; Foto.6B/Kat.No.6; Foto.7/Kat.No.7; Foto.8A/Kat.No.8



Foto.8B/Kat. No.8; Foto.9A/Kat.No.9; Foto.9B/Kat.No.9; Foto.10A/Kat.No.10



Foto.10B/Kat.No.10; Foto.11A/Kat.No.11; Foto.11B/Kat.No.11; Foto.12A/Kat.No.12



Foto.12B/Kat.No.12; Foto.13/Kat.No.13; Foto.14A/Kat.No.14; Foto.14B/Kat.No.14



Foto.15A/Kat.No.15; Foto.15B/Kat.No.15; Foto.16A/Kat.No.16; Foto.16B/Kat.No.16



Foto.17A/Kat.No.17; Foto.17B/Kat.No.17; Foto.18A/Kat.No.18; Foto.18B/Kat.No.18



Foto.19A/Kat.No.19; Foto.19B/Kat.No.19; Foto.20/Kat.No.20; Foto.21A/Kat.No.21



Foto.21B/Kat.No.21; Foto.22/Kat.No.22; Foto.23A/Kat.No.23; Foto.23B/Kat.No.23



Foto.24A/Kat.No.24; Foto.24B/Kat.No.24; Foto.25A/Kat.No.25; Foto.25B/Kat.No.25



Foto.26A/Kat.No.26; Foto.26B/Kat.No.26; Foto.27/Kat.No.27; Foto.28A/Kat.No.28



Foto.28B/Kat.No.28; Foto.29/Kat.No.29; Foto.30A/Kat.No.30; Foto.30B/Kat.No.30



Foto.31A/Kat.No.31; Foto.31B/Kat.No.31; Foto.32.Bandırma Tekke Camii



Foto.33.Caminin güneyindeki hazire; Foto.34.Hazirenin genel görünüşü

“COPE-Dergi Editörleri İçin Davranış Kuralları ve En İyi Uygulama İlkeleri” çerçevesinde aşağıdaki beyanlara yer verilmiştir:

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

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

The following statements are made in the framework of “COPE-Code of Conduct and Best Practices Guidelines for Journal Editors”:

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

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



OSMANLI'DA SİPAHİ VE KÖYLÜ BAĞLAMINDA DEVLET KAPISI

Government Office in the Context of Cavalry and Peasantry in the Ottoman Empire

Savaş YILMAZ*

öz

16. yüzyılın ikinci yarısı Osmanlı siyasi yapısında; buhranlar ile bidatların zuhur ettiği, saray içi hizipler arası mücadelelerin yoğunlaştığı, liyakatlı devlet adamlarının pasifize edildiği bir buhran dönemi idi. Merkez ve taşra yöneticilerinin; suistimalleri, rüşvet ile yakınlarını koruyup kollamaları, değişik şekillerde kanunda ve defterde olmayan angaryaları ile reâyâyâ zulüm ve zorbalıkları bu dönemde yoğunluk kazanmıştı. Bu bağlamda yönetimde beliren olumsuzlukların, reâyânın gündelik yaşamında ne gibi rahatsızlıklara neden olduğu ile kır yerleşkelerindeki sipahinin; yönetimdeki otorite boşluğunda yararlanarak, kanuna ve deftere uymayan hallerinin neler olduğunun araştırılması gerekmiştir. Osmanlı hazinesinin doğrudan gelir kalemleri arasında yer alan kır yerleşkelerinde toplanan vergiler önemli bir paya sahipti. Üretim üzerinde birinci derecede etkili olan köylü ile sipahinin etkileşimleri; kır yerleşkelerindeki rekolteye olumlu ya da olumsuz yansımaları olduğu için hazinenin gelirini de doğrudan etkilemekteydi. Son dönemlerde doktora tezleri ile makalelerde sipahi ile köylüye dair yayınlar kısmen yapılmış olsa da kanun-ı kadîmin bozulduğu III. Murat dönemine dair sipahi ile köylü münasebetleri hakkında doğrudan yayınların azlığı dikkat çekmektedir. Bu mecrada üretimin iki önemli sacayağını oluşturan köylü ile sipahinin, yönetim için ne kadar önemli olduğu ile bu iki sınıfa karşı yönetimin bakış açısının araştırılması gerekmiştir. Çalışmamızda köylü ile sipahi anlaşmazlıkları hakkındaki hükümleri ihtiva eden mühimme defterleri, ana kaynak olarak kullanılmıştır.

Anahtar Sözcükler: Divân-ı hümayûn, sipahi, reâyâyâ/köylü, arz-i hal, hüküm.

ABSTRACT

The second half of the 16th century was a period of crises in the Ottoman political structure during which innovations occurred with crises, the struggles of the factionists within the palace intensified, and efficient statesmen were passivated. It was in this period that the malfeasance of central and rural managers' nepotism for and protection of their relatives through bribery, the cruelty and persecution they applied to rayah with illegal and unreasonable drudgery gained intensity. It is nec-

* Dr., Milli Eğitim Bakanlığı, Kayseri/Türkiye. E-posta: syilmaz3840@hotmail.com. ORCID ID: 0000-0002-6979-6495.

essary to investigate, in this context, what adversities in the daily life of rayah stemmed from the problems that arose in the management and what the circumstances incompatible with law and the book were in the authority gap in the management of cavalry in rural areas. The taxes collected from the rural people constituted a considerable quantity among the revenue sources of the Ottoman treasury. The interaction between cavalrymen and peasants, who are primarily effective in production had a reflection, positive or negative, in yield, and consequently affected the revenue of the treasury directly. Although cavalry and peasantry related publications have recently been made in part in doctoral dissertations and articles, the scarcity of direct publications on cavalry-peasantry relationships in the period of Murat the Third, during which *kanun-ı kadîm* (laws-related to penalization, management, and finance-imposed by the Ottoman sultans in agreement with Islamic rules) degenerated, has drawn attention. In this context, it has become necessary to research how important for the management the cavalry and peasantry, two important pillars of production, and the vantage point from which the management see these two classes. *Mühimme defteri* (the official records of assembly in the Ottoman Empire), which contains judgements about the cavalry-peasantry disagreements, has been used as the main source in our study.

Keywords: Divân-ı hümâyûn, sipahi, peasant, the state of supply, provision.

Giriş

Osmanlı Devleti'nin siyasi yapısı üzerinde doğrudan etkili olan toprak düzeni; kendi içinde bütünlüğü olan unsurlarla, askerî/denetleyen ve reâyâ/denetlenenlerin aynı amaç doğrultusunda hareket edecekleri şekilde oluşturulmuştu. XVI. yüzyılın ikinci yarısında bu anlayışta uzaklaşmaya başlanmasında; idari yapıda beliren otorite boşluğu (Lütfi, 1979: 49), hazinenin gelir ve gider dengesinin bozularak giderlerin karşılanması için tımar sisteminden iltizam sistemine geçilmesi, tahsildarların görevlerini suistimal edişleri gibi olumsuzluklar etkili olmuştu (Barkan, 2000: 228). Ayrıca III. Murat döneminde hazinenin giderlerinin muazzam açık vermesi, vergi oranlarının artırılması (İnalçık, 2000: 60) ile vergilerin tahsilindeki kanunsuzluklar vs. kır yerleşkelerinin denetimi ile güvenliğinde bazı olumsuzluklara yol açmıştı (Barkan, 2000: 228). Tımar sisteminde yapısal değişikliğe gidilmesi ile sisteminin bozulmaya başlaması, üretici kesim reâyâ/köylü üzerinde olumsuzlukları beraberinde getirmişti. Karamursal tımar sisteminden, iltizam sistemine geçişin III. Mehmet döneminde; Osmanlılar ile Macarlar arasındaki savaş masraflarının karşılanamamasının bir sonucu olarak başladığı hakkında bilgi vermiş (Karamursal, 1989: 8) ise de iltizam sistemine geçiş Kanunî döneminde başlamıştı (Çakır, 2003: 36).

Osmanlı toprak düzenindeki köylü, tarım ve tarıma bağlı iş kollarından hayvancılık vs. üretim eksenli bir ekonomik yapı içerisinde emek yoğunluklu gündelik yaşamını sürdürme sürecinde iken sipahi ile zaman zaman değişik sorunlar nedeni ile karşı karşıya gelmişti. Sipahinin görev ve sorumlulukları, kanun ve defterle belirtildiği için bunlar keyfi uygulamada bulunup köylüye zulüm yapamazlardı (Albayrak, 1973: 192-93-94-195). Ancak Kanun-ı kadîmin bozulması (Cin, 2016: 85) ile merkezi yönetimde gönderilen hükümlerin işlerliğini kaybetmeye başlaması (Yılmaz, 2021: 1535), 1512-1575 yılları arasında yağma ile eşkıyalık olayları vs. gibi suçların kır yerleşkelerinde yoğunlaşması (Akdağ, 2013: 226), sipahilerin keyfi uygulamalarda bulunmasına yol açmıştı. Kanunda ve defterde olmayan uygulamalar zuhur edip üretici kesim üzerinde angaryalar/zulümler dayanılmaz hale gelince kanunname (Barkan, 2001: 128) ile adaletnâmeler yayınlanarak bu bidatlarla son verilmesi emredilmişti (İnalçık, 2005: 88-89). Sipahiler buna rağmen kır yerleşkelerinde keyfi uygulamalarda bulunmaktan çekinmemişlerdi (Cezar, 1965: 153). Zira sipahilerin yönetim sisteminin bir unsuru olması, devlet kapısındakiler ile irtibat kurmalarını sağlamaktaydı. Özellikle kadı (ehl-i şer') ile sipahinin (ehl-i örf) zulümleri; köylerin viraneye dönmesinde, üretimin sekteye uğratılmasında, kır yerleşkelerinde; can, mal, namus güvenliğinin kalmamasında belirleyici olmuştu (Yılmaz, 2017: 247). Bu durum adli ve idari yapının iki unsurunun kadı ile sipahinin, kır yerleşkelerini geçimlik hale getirdiklerini göstermekteydi. Devlet kapısındakiler, üretimin ve güvenliğin sağlanmasından ziyade kendi çıkarları peşinde kır yerleşkelerini kazanç kapısı haline getirmişlerdi. Bu menfur zihniyet; devletin kuruluş felsefesindeki, adil yönetim anlayışı ile de bağdaşmamaktaydı. Bozulmaya başlayan düzenin yeniden sağlanmasına yönelik ilk adaletnâmeyi Kanunî, ikincisini de III. Murat yayınlıyarak devlet kapısındakilerin yolsuzlukları ile ahlaksızlıklarını önlemeye çalışmışlardı (Akdağ, 2013: 267).

Toprakla bütünleşen köylünün, yönetim sistemindeki önemi daha beylik yıllarında iken bilinmekteydi. Padişahların, köylüye veli nimet nazarıyla bakmalarından (Yılmaz, 2017: 66), hazinenin gelirleri üzerinde doğrudan hayati öneme sahip olmalarından kaynaklanmıştı (İslamoğlu, 2010: 225). Toprağa bağlı gelirlerin yoğunlukta olduğu; XVI. yüzyılın ikinci yarısında, kır yerleşkelerinde yaşanacak olumsuzlukların doğrudan hazine üzerinde etkilerinin görülmesi gecikmeyecekti. Bu saikle kanunnamede görev ve sorumlulukları belirlenen iki sınıfın; kendilerinden istenilen davranışlarda bulunmaları, üretimi sürdürmeleri, vergilerini zamanında tahsildara vererek toplanan vergilerin de hazineye teslim edilmesi için gerekli tedbirler alınmıştı

(Pulaha ve Yücel, 1988: 14-15). İklimsel koşullar nedeni ile yaşanan; kuraklık, don, sel (Yılmaz, 2019: 751) ile hasaratin meydana getireceği rekolte kayıplarından (Karademir, 2017: 75) köylünün mağdur edilmemesinin yanı sıra can, mal ve namus güvenliğinin sağlanması gibi konularda da merkezi yönetim gerekli tedbirleri almıştı (Orhonlu, 1990: 23).

Köylü, sipahiler (Pulaha ve Yücel, 1988: 15) başta olmak üzere ehl-i örf ile ehl-i şer'in zulümleri karşısında da sessiz kalmamış, yaşanan sorunları kaza mahkemelerine taşımışlardı. Ancak mahkemelerin haksız karar verdiği kanaati köylüden hâsil olur ise devletin en yüksek icracı kurumu Divân-ı hümayûna hallerini arz ederek haklarını meşru dairede ararlardı (Mumcu, 1976: 109). Köylü, devletin verdiği haklar bağlamında hareket ederek gündelik yaşamda karşılaştığı sorunların üstesinden gelmeye çalışırdı.

1. Osmanlı'da Köy ve Köylü

Osmanlı'nın yerleşik ekonomik hayatı iki ana unsurdan, şehirliler ile köylülerden oluşmaktaydı (Emecen, 2004: 364). Köylüler, tarımla organik bağı olan emek yoğunluklu gündelik yaşamını sürdüren kesim olup (Yılmaz, 2017: 49) dirlik sahibinin raiyyeti statüsünde idiler. Osmanlı toprak düzeninde köylünün tasarruf ettiği arazi, mülkü olmayıp sadece hür kiracı konumundaydı (Lewis, 2009: 152). Ekip biçtikleri topraklar üzerinde kiracı statüsündeki köylülerin başta evleri olmak üzere bağ, bahçe, değirmenleri özel mülkleri arasındaydı (Öz, 1999: 82). Devlet, arazilerin tapusunu uhdesinde tutarak ekinlik alanların, herhangi bir neden ile parçalanıp küçülmesini ya da ek ilavelerle büyük çiftliklere dönüşmesini engellemek istemişti (Genç, 1989: 19). Böyle bir yapı içerisindeki köylünün üretim aracı bir çift öküz ile sapanı idi. Vergilendirmede ise öküz sayısı kriter olarak belirlenmişti. Köylünün, öküzü ölür ise herhangi bir mağduriyet yaşanmaması için vergi alınmazdı (İnalçık, 1989: 1). Öküz, ekinlik alanların işlenmesinden, ürünlerin harman edilmesine kadar günümüzün traktörü mesabesinde bir öneme sahip idi (İnalçık, 2015: 246).

Tarımsal üretimin temeli ise köy haneleri idi (Kia, 2013: 113). Hane; karı, koca, evlenmemiş çocuklar ile bazen gelin, güvey ile torunlardan oluşmaktaydı. Kır yerleşkelerinde ataerkil bir aile yapısının olması vergilendirmede de evin erkeğinin baz alınmasını gerektirmiş idi (Yılmaz, 2017: 50). Köylü ürün üzerinden vergilendirilir, tasarrufundaki ekinlik yerleri ekip biçmez ise çift bozan vergisi ile cezalandırılırdı (Halaçoğlu, 2014: 16). Vergilendirmede ise toprağın verimliliği dikkate alınarak kıraç ve verimsiz araziler 130, verim-

liliği vasat araziler 100, verimli araziler 80 dönüm olarak hesaplanırdı (Öz, 1999: 43).

Mühimme defterlerinde, köy için karye tabiri kullanılmış ise de biz burada köy ifadesini kullanacağız (BOA, MD 51, h. 19, s. 45). Osmanlı'da köylerin kuruluşundan adlandırılmasına (Halaçoğlu, 2004: 211) kadar belirli bir zihniyetin olduğu hatta iş kollarına göre köylerin kurulduğu bilinmektedir. Osmanlı'da en küçük yönetim yeri köyler, siyasi yapının çekirdeğini oluşturmuştu (Yılmaz, 2021: 134). Köy yerleşkelerinin düzensiz ve plansız olmadığı, sınır taşlarının olmasından da anlaşılmaktadır (Faroqhi, 2010: 109). Köylerden bazıları stratejik amaçlı kuruldukları için buldukları yerlerin bakım, onarım ile güvenliğinin sağlanmasına kadar birçok hizmetleri yerine getirirdi. Buralardaki köylüler, hizmetlerine binaen tekâlif-i örfiye ve avarız-ı divaniye vergilerinden muaf tutulurlardı (Orhonlu, 1990: 40-41). Osmanlı'da köyler idari olarak bir üst yönetim yeri kazalara bağlanmıştı. Kazaların adli işlerine kadılar bakarlardı. Kazalarda kadının iş yoğunluğu nedeni ile köy yerleşkelerindeki sorunların çözümü (İnalçık, 1989: 8) ile buraların düzeninin sağlanmasında köy kethüdası ile naipiler sorumlu tutulmuşlardı (Yılmaz, 2021: 134).

Tarım ve tarıma bağlı iş kollarının yoğunluk kazandığı kır yerleşkelerinin düzeninin sağlanmasından, üretimin planlanmasına kadar tımar sistemi belirleyiciydi. Bu sistemden XVI. yüzyılın ikinci yarısında uzun süren savaşların hazinenin muazzam oranlarda açık vermesine (Pamuk, 2017: 122), yol açması, tımar sisteminden mukataa sistemine geçişi hızlandırmıştı (Khoury, 2003: 83-84). Uzun süren savaş masraflarının karşılanması için zaman zaman sipahinin elindeki toprağı çeşitli bahanelerle merkezi yönetim el koyarak başkasına ya satar ya da nakit para karşılığında kiralardı (Griswold, 2002: 12). Khoury, devletin mukataa sistemine geçişini, bir köyün maksimum ödeyebileceği vergilerin önceden tespit edildiğini belirterek hazinenin gelir kaybı yaşamadığını söyleyip olumlu karşılamıştır (2003: 95). Cin ise kısa süreli bir yararın belirli bir süre sonra mültezimlerin fazla vergi toplamaları nedeni ile devletin zararına yol açtığını, köylülerin aşırı vergilere tahammül edemeyerek devlete güvenlerini yitirdiklerini belirtmektedir (Cin, 2016: 89). Mültezimlerin zimmetlerinde iki yüz otuz bin akçe olduğu ancak yirmi üç bin akçesini teslim ettikleri için geri kalanın ellerinden alınarak hazineye teslim etmeleri, Erzurum beylerbeyi ile defterdarına emredilmişti (BOA, MD 27, s. 335, h. 799). Mültezimlerin yolsuzlukları nedeni ile tasarruflarındaki has, tımar ile ulufelerine el konulmasına karar verilmişti (BOA, MD

24, s. 100, h. 273).¹ Alınan kesin kararlara rağmen bunların zulüm ile haksızlıklarına mani olunamamıştı. Mültezimler devlet malını (akçe) zimmetine geçirdikleri gibi köylülerden fazladan cerime adı altında paralar almışlar, parası olmayanların ise evlerini, bağlarını ve bahçelerini sattırarak elde edilen parayı zimmetlerine geçirmişlerdi (BOA, MD 27, s. 338, h. 808). Mültezimler kanuna göre vergi almayıp köprülerden mal geçirenlerden dahi vergi alarak zulüm yapmışlardı (BOA, MD 23, s. 39, h. 80). Mukataa sistemine geçiş ile mültezimlerin haksızlıkları, köylü üzerinde yoğunlaşmıştı. Kırsaldan, kent merkezlerine göçleri hızlandırmış bu durum ise kırsaldan sağlanan vergi oranlarından ciddi kayıplara yol açmıştı. İşte zulüm ve angaryalar karşısında köylü; kanuni hakkını kullanarak kendilerine yapılan baskı ve angaryaların önlenmesini istemişti. Bunların haklı isteklerine olumlu cevap verilmemesi; ekinlik alanları terk ederek konargöçerlere katılmalarına ya da kendilerinden kudretli kişilerin himayesine girmelerine neden olmuştu (Farroqhi, 2016: 35-37).

Emeği ile kır yerleşkelerini şenlendirip ekip biçerek vergilerini ödeyen köylüler, devletin asıl sermaye gücünü oluşturmuşlardı. Kanun-ı kadimin bozulması ile devlet otoritesinde görülen zafiyetler sipahilerin keyfi uygulamalarda bulunarak köylüleri sermaye gibi görmelerine giden kapıyı aralamamıştı. Kamunun menfaati için üreten, vergi veren köylü, kamu düzeninin bozulmasıyla sipahi için üreten, vergisini sipahiye ödeyen duruma düşürülmüştü. Her ne kadar merkezi yönetim, köylülerin arzlarına bağlı olarak kır yerleşkelerindeki sorunları çözmeye çalışmış ise de bu hususta yeterli olamadığı, Divân-ı hümayûna sunulan arzların yoğunluğundan anlaşılacaktır.

2. Osmanlı Toprak Düzeninde Sipahi

Osmanlılar'ın toprak düzeni; toprağın tasarrufunun adil bir şekilde paylaşılarak toprakta maksimum seviyede yararlanılmayı amaçlamaktaydı. Köylü, devletin vermiş olduğu toprağı ekip biçmekle mükellefti. Toprağı ekip vergisini ödedikçe, köylünün toprağını kimse alamazdı. Ölmesi halinde tasarrufundaki toprak varislerine aynı şartlar dâhilinde geçirdi. Hiçbir kimse toprağı alıp satamaz, vakfa çeviremez ve mülk edinemezdi. Ancak köylü tasarrufundaki toprağı belli bir ücret karşılığında sipahi nezaretinde devredebilir, sipahi de kullanım hakkı olan yeri, yeni bir kişiye tapuya verebilirdi (Albayrak, 1973: 23). Sipahinin görevlendirilmeleri, merkezi yönetimce veri-

¹ Benzer bir hükümde yolsuzluk yapanların sancakları ile dirliklerinin alınarak idari ve mali cezaya çaptırılacakları belirtilmiştir. Bk. (BOA, MD 24, s. 22, h. 64).

len bir berat ile gerçekleşirdi (BOA, MD 69, s. 310, h. 610) Sipahi, köylünün vergisini vermemesi durumunda mahkemeye verirdi (Yılmaz, 2021: 140). Sipahinin doğrudan geliri ise ürünler üzerinde aldığı pay idi. Geliri artırmak isteyen sipahi, tohumu olmayan köylüye yardımda bulunarak arazinin ekilmesini sağlayıp buradaki ürün üzerindeki gelirini artırmayı amaçlardı (Tabakoğlu, 2005: 247). Dağlık ve bataklık yerlerin tarıma açılması sipahinin onayına bağlıydı. Köylüler, tasarruf ettikleri ekinlik arazileri dahi birbirine sipahinin iznini almadan devredemezlerdi. Sipahi de varisi olmayan ekinlik yerleri alıp tasarruf edemezdi (Albayrak, 1973: 92). Osmanlı toprak sisteminde sipahinin aslî görevi ise vergilerin düzenli toplanmasını sağlayarak dirlik olarak verilmiş köylerde yaşayıp toprağın ekilip biçilmesini sağlamak idi (İnalçık, 2000: 110). Miri araziden belirli bir yerin sorumluluğuna sahip olan sipahi, toprağın sahibi de değildi (Cin, 2016: 82). Merkezi yönetim, tımar sisteminde sipahilerin aşırı güçlenip kontrolsüz hareket etmelerine izin vermemişti (Tabakoğlu, 2005: 245).

Köylünün, devlet ile bağının kır yerleşkelerinde sağlayan sipahi; devletin tarım politikasının sürdürülmesinde, üretimden tüketime kadar bazı görev ve yetkilere sahip olmaları nedeni ile bazı vergilerden muaf tutulmuşlardı. Devletin hakkını koruyup köylünün sorunlarını gidermekle mükellef olan sipahi, buldukları kır yerleşkelerinde daimi görev yapamazlardı. Böylece sipahilerin belirli aralıklara yer değiştirmeleri aralarında bir bağ kurmalarına mani olduğu (Faroqhi, 2016: 14-15) için organize suç örgütü kuramamışlardı. Bu durumun olumlu yanları olduğu gibi olumsuz yanları da bulunmaktaydı. Sipahilerin görev yerlerinde uzun süreli kalamayışları; arazinin ıslahından, nehirlerin suyollarının temizlenememesine kadar bazı sorunlara yol açmıştı. Toprağın su ile buluşamamasının doğal bir sonucu olarak mahsullerin rekoltesinde düşüşler yaşanmaktaydı (White, 2013: 106-107).

3. Sipahi-Köylü Sorunları

Osmanlı kanunlarında; Müslim ya da gayr-i müslim köylü, devlet arazisini ekip biçtiği için vermek zorunda olduğu vergileri tahsil eden görevliler bulunmaktaydı (Akdağ, 2011: 402). Bu görevliler arasında; kır yerleşkelerinde güvenliğin sağlanmasından, üretimin sürdürülmesine ve vergilerin toplanmasına kadar görevleri yerine getiren sipahi bulunmaktaydı. Sipahi ile köylünün görev ve sorumlulukları kanunla belirlenmiş olduğu için iki sınıf arasındaki ihtilaflı hususların çözümünde kanuna ve deftere bakılması gerektiği mülki amire belirtilirdi (BOA, MD 24, s. 30, h. 89).

Köylü üretim araçları bir çift öküz, sapan ile tasarrufundaki toprağı eker ve biçerdi. Köylü, kanunların vaz' ettiği sorumlulukları yerine getirir, onun haricinde sipahiye bedelsiz hizmet yapmak zorunda değildi. Emeğini hiçbir kimse sömüremezdi. Osmanlı kanunları, köylünün hakkını ve sorumluluğunu garanti altına almasına (İnalçık, 2015: 248) rağmen bu iki sınıf arasında çıkan ihtilafların ana kaynağı tarafların özellikle sipahinin haksızlık yapmasından kaynaklanmıştı (BOA, MD 24, s. 30, h. 89). Bazen de köylünün de sorumluluğunu yerine getirmemesi sorunların çıkmasına neden olmaktaydı. Hamideli Beyi, divana bir arz sunarak Hacı köyü ahalisinin yirmi yıldan beri ekip biçtikleri yerlerdeki ürünlerin vergisini sipahilerine vermedikleri gibi kötü ahlakları ile çevrede tanındıklarını belirtmişti. Bu husus hakkında köy halkının durumlarının araştırılmasına, tahsil edilmeyen vergilerin alınarak sicillerinin başkente gönderilmesine karar verilmişti (Yıldırım vd., 1998: 148). Akçahisar'a bağlı bazı köyler, ağnam ile cizye vergilerini vermedikleri gibi sahildeki gemileri yağlayarak huzursuzluk oluşturmuşlardı. Vergilerin eksiksiz tahsil edilmesine, köylüleri galeyana getirerek yağma ve talanda bulunduranların yakalanarak haklarından gelinmesine karar verilmişti (Yıldırım vd., 1998: 162). Hasanlu köyü sipahisi, köy halkından Ya'kûb Fakih'in vergisini vermediğini divana arz etmesi üzerine yakalanıp hapsedilmesine karar verilmişti (BOA, MD 69, s. 197, h. 392). Delvine sancağına bağlı birkaç köyün isyan ederek Venedik'e bağlı olduklarını iddia edip sipahiye haraç ve ispençe vergilerini vermemişlerdi. Bu hususta isyan edenlerin itaat altına alınması Avlonya beyine emredilmişti (BOA, MD 23, s. 179, h. 380).

Köylü, sipahiye vermek zorunda olduğu öşrünü kendisi götürmekle mükellefti. Sipahinin buğdayının harmanını hazırlar, üç güne kadar evinde misafir ederdi. Osmanlı'nın, Balkanlardaki köylüsü ise sipahinin samanı ile arpasını sağlamak zorundaydı. Şayet görev ve sorumluluğunu yerine getirmez ise sipahi tarafından cezalandırılırdı. Sipahinin gelir kaynağı; 1/10 ile bazı yerlerde toprağın verimliliğe göre 1/5 oranında tahsil ettiği vergiler idi. Sipahilerin vergileri toplarken; kanun ve defterde olmayan uygulamaları, köylülerce devletin en yüksek kurumu divana arz edilmişti. Şikâyet konularının başında verginin zamanında toplanmaması, köylere gidip köylülerde bedava yem, yemek, arpa, saman, koyun, kuzu, yağ, bal almaları, sinikilik adı altında yeni vergiler ihdas edip fazladan vergiler toplamaları, kanun ve defterde olmayan uygulamalara karşı koyanları ağır bir şekilde cezalandırmaları, odunluk adı altında uzak yerlere odun çektirmeleri, ellerindeki ürünleri fahiş fiyatlarla köylüye cebren satmaları gelmekteydi (Ercan, 2011: 87-88). Ayrıca vergilerin aynı mi nakdi mi toplanacağı kanunda belirtilmesine rağmen

men bu kurala uymamaları, ekinlik alanlar üzerindeki keyfi tasarrufları ile tapu işlemlerindeki uygulamaları, köylüler ile yaşadıkları sorunların başında gelmekteydi (İnalçık, 2000: 111-112).

Sipahi ile köylü arasındaki sorunların asıl nedeni ise köylünün; sipahinin nezareti ve denetimi altında olması ile işlerinden önce sipahinin işlerinin yapılmasına yönelik emirdi. Bu emir bazı sorunlara yol açtığı için kaldırılmış ise de bir süre sonra tekrar sipahinin lehine olacak şekilde uygulanmaya başlanmıştı. Sipahiler, bir parça toprağa sahip olabilmek için köylülerden yararlanabileceği hükmünü (Faroqhi, 2016: 69), suistimal ederek köylülere angarya ve zulüm yapmışlardı. Sipahilerin kanun maddesinde güç almaları onların serkeşliği ile kanunsuzluklarını artırmış ise de asıl güçleri kadırlarla iş birlikteliklerinden kaynaklanmaktaydı. Bu durumda ise taşradaki ehl-i örf ile ehl-i şer'in, yağma ve talan ile mal toplayarak zenginleşme arzuları etkili olmuştu (Akdağ, 2013: 277). Köylüler yaşadıkları angarya ile zulüm karşısında ekinlik yerlerini terk edeceklerine dair divana arz-ı hal sunarak haksızlıkların giderilmesini talep etmişlerdi (BOA, MD 23, s. 630, h. 486). Ayrıca haksız uygulamalar karşısında şikâyetlerinin yankılandığı yerlerin başında kadı mahkemeleri olsa da burada haksızlığının giderilmediği kanısının oluşması halinde herkesin müracaat ettiği divana ihtilafı konuları sunarlardı. Burada kimsenin sosyal statüsüne bakılmaksızın, adaletin tecellisi için kararlar verilirdi (Salomon, 2014: 203).

3.1. Vergilerin Tahsilindeki Suistimler

Köylü ile devlet kapısındakilerin, ilişkilerinin belirlenmesinde tarafların ekonomik beklentileri ile kanunla belirlenen sorumlulukları belirleyici idi (Singer, 2008: 22). Köylülerin tasarrufundaki hayvanları ile ekinlik arazileri, arı kovanları kayıt altına alınarak vergiye tabii tutulurdu. Verilerin sürekliliğinin sağlanması için kayıtlar belirli aralıklarla yenilenirdi (Lewis, 2009: 154). Köylülerin vergilendirilmesinde dönüm üzerinde; çift, nim çift, bennâk, müccerred hareket edilmişti (Emecen, 2004: 367). Ağnam vergisinin tahsili ile ne zaman alınacağı; “Yerlûde ve yürükde iki koyuna bir akçe almak kânündür ve dahi koyûniyle kuzu bir sâyılmak dahi ba'zı yerlerde kânündür ve koyûn bit-tamâm dölüb döküb itidal-i şiddetden sonra mah-i abrilde alınur ve ba'zı yerde mâyisda alınur...” (Pulaha ve Yücel, 1988: 27), sürü de 300 koyundan oluşmaktaydı. Her bir sürüde 5 akçe alınması kanundu. Bazı yerlerde sürülerde alınan vergiler; âlâ, evsât ile ednâ olarak sınıflandırılarak tahsil edilirdi (Halaçoğlu, .2014: 28-29). Köylülerin ödemek zorunda oldukları vergiler; “... ağıl resmi, ağnâm resmi, aku resmi, bağ resmi, bağçe resmi, balık öşrü, bennâk resmi, boyunduruk resmi, cizye resmi, çift resmi bu vergiyi de kendi

içinde üç kısma ayırabiliriz. I. arazii öşriyye, II. arazii haraciye, III. arz-ı memleket, çift bozan resmi, dönüm resmi, dühan resmi, gerdek resmi, ispenç resmi, kovan resmi, yaylak resmi gibi reâyâdan vergiler alınırken bu vergilerin haricinde kâunnâmelere göre şu vergilerinde alındığını bilinmektedir; Bad-ı hevâ, bevabî, berat, bezirhane, mevâşi, cerime, çobaniyye, mizan, kabban, kantar...” gibi vergiden oluşmaktaydı (Çağatay, 1947: 484). Köy yerlerinde vergilerin tahsilinde arzın efendisi de olarak bilinen sipahiler de sorumluydular. Sipahiler vergi üzerinde belirli bir pay aldıkları için hem kendilerinin gelir kaybı yaşamamaları hem de hazinenin akaratında bir sorun oluşmaması için kır yerleşkelerinin viraneye dönmemesi için gayret ederlerdi. Köyünü terk edenler on beş yıl geçmemiş ise kadının da oluruyla zorla yerlerine getirilirlerdi (Kia, 2013: 107).

Padişahın sadık kulları; devlet kapısındakiler, sorunların çözümünde devletin lehine olacak şekilde hareket etmelerinden (Akça 2010: 156) ziyade şahsi çıkarları doğrultusunda hareket ederek köylüleri gelir kapsı olarak görmeye başlamışlardı. Bosna ve Hersek sancaklarının mehâyif müfettişi, kadı, subaşı ile sipahinin işbirliği yaparak köylüye ağır angaryalar yüklediklerini, vergileri de zamanında tahsil etmeyerek daha sonra köylüden fazladan vergiler topladıklarını divana arz etmişti (Yıldırım vd., 1998: 254). Gelibolulu Mustafa Âli bu husus hakkında; “Reaya buğday ve arpa için boncuk boncuk gözyaşı dökerler, faydasını da sapkın bekçiler ve zalim kapıcılar görürdü.” (2015: 183) diyerek köylülerin ne halde olduğunu belirtmişti.

Sipahilerin, kır yerleşkelerinde daha rahat hareket edip kanuna ve deftere bağlı kalmamalarında, patrimonyal bürokratik yapıda işbirliğinde buldukları üst düzey yöneticilerden kaynaklanmıştı. Özellikle kadıların vergilerin tahsilindeki usulsüzlük ve yolsuzlukları onları adeta kanunsuzluk için güdülemişti (Yılmaz, 2017: 251). Kadılar vergilerin tahsilinde kanun ve deftere uymayan davranışlarda bulunarak zulüm yapmışlardı (Demirci ve Arslan, 2012: 78). Kaza yerleri devletin kırsala açılan kapısı konumundaydı. Bu saikle buraların yönetimde bulunan kadılara geniş yetki ve sorumluluklar verilmişti. Kırsal yerlerde vergilerin kanuna ve deftere göre tahsilinde birinci derece kadılar sorumlu tutulduğundan, herhangi bir yolsuzlukta merkezi yönetimin te'dibi/azarı ile karşılaşarlardı (BOA, MD 69, s. 334, h. 646).

3.2. Angarya ve Zulümler

Köylünün, devlet kapısındakiler tarafından istismar edilip angarya ve zulme uğramaması için “Ve reayanın akçesiz yemlerin ve yemeklerin ve koçların ve bargirlerin ve kendülerin meccanen istihdam olunmaya ...

erbâb-ı tımar olanlar reayaların sürüb ve çayırların biçtirüb taşıdub yığdır-dıktan sonra otluk için tekrar akçelerin almayalar ... Alursa ehl-i hüküm men' eyleye” (Barkan, 2001: 323) şeklinde buyrultular yayınlanmıştı. Düzenin sağlanması haksızlıkların önlenmesine yönelik padişahın yürütme yetkisini kullanan ehl-i örf, taşrada keyfi uygulamalarda bulunmaması için herhangi bir husus hakkında kadının bilgisine başvurup onayını alması gerek-mekteydi (Ergenç, 2006: 138). Ünal, köylülere angarya ve zulüm yapanların ehl-i örfün olduğunu belirtmektedir (Ünal, 2012: 33). Aslında idari ve adli yetkilere sahip kadıların da çeşitli bahaneler ile köylülere angarya ve zulüm yaptıkları da bilinmektedir (Yılmaz, 2021: 126-127). Bolvadin kadısı, köylülerin at, katır ile öküzünü cebren alıp kadınlarını yoldan çıkararak pek çok zulüm yapmıştı (BOA, MD 71, s. 27, h. 52). Samsun kadısı, çeltikçi ve menzilci köy halkından hizmetlerine binaen vergilerden muaf olmalarına rağmen emr-i şerif gereğince diyerek köylülerin yüz bin akçe vergi vermeleri gerektiğini belirtmiş ayrıca vergi hususunda bidatlar oluşturarak köylülere angarya ve zulüm yapmıştı (BOA, MD 71, s. 69, h. 140). Osmanlı yönetim sisteminde ehl-i örf ile ehl-i şer'in, halkın güveliği ile huzurunu sağlayarak hukuk ve kanuna bağlı kalmaları gerek-mekteydi (Yıldırım vd., 1994: 13).

Mora beyi ile kadısına gönderilen hükümde zaim ile sipahilerin selem akdi adı altında halka borç verdikleri, hasat zamanında borçlarını almaya-rak halkın borcunu on katına çıkardıkları, halkın ise ne borcunu ödeyebildiği ne de ziraat yapabildiği belirtilmişti. Sipahilerin de ispençe vergisini nakit olarak değil de aynı olarak defterde belirtildiği şekilde tahsil ederek köylüye zulmetmemeleri emredilmişti (Yıldırım vd., 1994: 15-16). Kablak köyündeki sipahi, aynı alması gereken öşürleri nakit alıp evler basıp köylünün malına, ırzına tecavüz etmesi nedeni ile nefy/sürgün edilmişti (BOA, MD 69, s. 50-1, h. 88). Köylülerin nakdinin olmayacağı düşünülerek bazı vergiler nakit alın-mazdı. Bedre köylüleri, hurma, penbe, soğan, bakla ve diğer hububatın aynı olarak vaktinde alınmadığı için Cesan Bedre beyi ile tahsildarlarının zulüm yaptıklarını divana arz etmişlerdi (BOA, MD 23, s. 608, h. 439). Sipahi Hızır, Seralı köyünde boş bir arazinin ekilip biçilmesi için köylüden iki kişiye on beş filori karşılığında vermişti. Köylüden birinin filorisini istemesi üzerine verme-diği gibi kırbaçla dövüp yaralamıştı. İsa'nın öküzü ile yarım dönüm arazisini, Süleyman'ın iki katırını ve köylülerden pek çoğunun binek hayvanları ile ekinlik yerlerini zorla alarak zulüm yapmıştı. Aslen ecnebi olan sipahinin, tımarı rüşvet ile aldığı divana arz edilmesi üzerine sipahinin teftiş edilmesine, hakkında şikâyetle bulunanlar ile mahkemede yüzleştirilip davasının görülmesine karar verilmişti (BOA, MD 27, s. 327, h. 780). Karahisâr-ı Şarkî

kadisına gönderilen hükümde Sipahi Mustafa'nın, gayr-i müslim halktan fazladan haraç alıp almadığını araştırarak fazla alınan vergi var ise hak sahiplerine vermesi emredilmişti (Yıldırım vd., 1994: 62). Selçuk beyi Mehmet'e gönderilen hükümde sipahinin eşkiyaya yardım ederek köylünün malını çaldırıldığı belirtilerek bu duruma mani olması emredilmişti (Yıldırım vd., 1994: 131-132). Kefe beyine gönderilen hükümde Çerkes Bey ile sipahinin, köylünün koyunlarını zorla alarak zulmettikleri belirtilerek suçluları yakalatarak gereğini yapması buyrulmuştu (Yıldırım vd., 1994: 161). Çorum beyi ve kadısına gönderilen hükümde sipahinin at hırsız olması nedeni ile yakalanıp küreğe konulmak üzere başkente gönderilmesi emredilmişti (Yıldırım vd., 1995: 77). Şehirköy kadısına gönderilen hükümde Yukarı Balyotna köylüleri, sipahiler ile subaşların köyde bir ay kalarak köylüden bedava ekmek, koyun ve tavuk aldıkları gibi köylüye pek çok zulüm yaptıklarını arz etmeleri üzerine tımarlarının alınarak hak sahipleri ile davalarının görülmesine karar verilmişti (Yıldırım vd., 1995: 77). Tımışvar beylerbeyine gönderilen hükümde zeamet sahipleri ile sipahilerin, köylerinde hapishane kurup köylüleri suçlu suçsuz ayırımı yapmadan buraya atıp pek çok zulüm yaptıkları belirtilmişti. Hapishanenin yıkılıp zeamet sahipleri ile sipahilerin, tımarlarının alınarak devlet kapısından azledilmeleri buyurulmuştu (Yıldırım vd., 1998: 68).

Kır yerleşkelerinde ziraatın yanı sıra hayvancılıkta köylülerin ek gelirleri arasındaydı. Devlet, köylülerin sahip oldukları hayvanlar üzerinde ağnam vergisi alınmasını kurala bağlamıştı. Tahsildarların iki koyuna bir akçe ile her üç yüz koyuna resm-i ağıl vergisi olarak beş akçe almaları belirlenmişti. Ancak tahsildarlar, satılan ya da telef olan koyunlar üzerinde köylüye angarya yükledikleri gibi her koyun için dörder akçe olarak haksızlıklar yapmışlardı. Bu hususta vergilerin kanuna ve deftere göre alınması, telef ya da satılmış koyunlar üzerinde vergi alınmayıp mevcutlar üzerinde alınmasına, tahsildarların zulmü nedeni ile viraneye dönmüş köyün yeniden şenlendirilip ahalinin köylerine gönderilmesine dair Semendre beyine hüküm gönderilmişti (BOA, MD 26, s. 87, h. 228). Sol kolda olan (Edirne) kadılara gönderilen hükümde cizye vergisinin kişi başı beş yüz akçe, ağnam vergisinin de iki koyuna bir akçeden fazla alınarak köylüye zulüm yapıldığı için köylerin viraneye döndüğü, vergilerin kanuna ve deftere göre tahsil edilmesi gerektiği aksi takdirde azille kalınmayarak şiddetli cezalara çaptırılacakları belirtilmişti (BOA, MD 70, s. 18, h. 30).

Kır yerleşkelerinde sipahilerin, kanunsuzluklarının yanı sıra köylülerin namusuna yönelik gayr-i ahlaki davranışları da olmuştu. Avlonya kadısına gönderilen hükümde Sipahi Ahmet'in eşkiya olup erkek çocuklarını kaçıрма-

sı nedeni ile yakalanıp hapsedilmesi buyurulmuştu (Yıldırım vd., 1994: 39). Sipahi Mustafa'nın, fahişeler ile birlikte olup içki içtiği yönündeki şikâyetlerin araştırılması Çorum beyi ile kadısına emredilmişti (Yıldırım vd., 1994: 57). Çakrofça köyünde Sipahi İlyas'ın, kadın ve erkek çocukların ırzına geçmeye çalışması nedeni ile tımarının alınmasına karar verilmişti (Yıldırım vd., 1995: 179-180). Kır yerleşkelerinde can, mal ve namusun korunması gibi görevleri olan sipahiler (BOA, MD 26, s. 129, h. 339) yetkilerini suistimal ederek gayr-i ahlaki davranışlardan bulunmuşlardı. Sipahi Mehmet, namuslu kadınların ırzına geçerek ahlaksızlık yapmıştı (BOA, MD 23, s. 133, h. 271).

4. Sipahi ile Köylü Arasındaki Sorunlara Dair Merkezi Yönetimin Tutumu

Osmanlı siyasi yapısında, herkese şikâyetlerini sunabilme imkânı verilmişti (Faroqhi, 2008: 286). Merkezi yönetim, köylü ve sipahinin görev ve sorumluluklarına göre davranmaları için tedbirler almıştı. Sipahi ile köylünün herhangi bir nedene bağlı sundukları arzlar ya da arz-ı haller görmezden gelinmeyerek sorunun çözümüne dair bağlı bulunulan idari birimlere sancak ile genellikle kazalara hükümler gönderilmişti (İnalcık, .2005: 54). Ayrıca taşraya gönderilen buyrultulara hakkaniyetle uyulup uyulmadığının araştırılması, taşranın bu saikle kanuna göre yönetilip yönetilmediğinin kontrol edilmesi ile keyfi uygulamalarla köylüye angarya yapılıp yapılmadığının anlaşılması için teftişler yaptırılırdı. Yapılan soruşturma ve kovuşturma sonucunda suçlu bulunanlar çeşitli cezalara çaptırılarak devlet kapısından azledilmeleri (Yılmaz, 2021: 1528-29-1530), köylünün huzur ve güven içerisinde gündelik yaşamını sürdürmeleri için gayret edilirdi. Merkezi yönetimin en büyük korkusu, kır yerleşkelerinin terk edilip ekinlik yerlerin boz kalmasıydı. Trablus sancağındaki seksen köyün harap olmasının nedenlerinin araştırılarak ayrıntılı bir dosyanın hazırlanması sancakbeyine emredilmişti (Yıldırım vd., 1998: 421). XVI. yüzyılda neşredilen kanunnamelerde; "...sipahilerin cüz'i bahâne ile tımarları alınmaya..." ile "Ve bir raiyyet sipâhisinin sınırında ziraat idecek yer var iken ol yeri koyub varub âhar sipahi yerinde ekse bir öşür sipahisine ve bir öşür ekdüği yere vire Ve eğer râzı olmazsa gele sipâhisi yerinde eke. Ammâ sipahisinin yeri olmasa ekdüği yere öşür vire" (Barkan, 2000: 269-271) şeklinde belirtilmişti. Ayrıca devlet politikası gereğince köylülerin yerlerini terk etmemelerine, köylerini terk edenlerin buldurularak getirtilip mevcut yapının sürdürülmesine oldukça dikkat edilirdi (Yılmaz, 2017: 57-58).

Merkezi yönetim, sipahi ile köylüyü birbirini denetleyen iki ana güç olarak düşünmüştü. İki sınıfın mevcudiyeti toprağa bağlı olarak görülüp devlet politikası bu şekilde oluşturulmuştu. Toprağın ekilip biçilmesinden, vergile-

rin tahsili ile güvenliğin sağlanmasına kadar bazı ayrıcalıklar her ne kadar sipahiye verilmiş ise de köylüye de bu görev ve sorumlulukların yerine getirilip getirilmediğinin tespiti için sistemin dış paydaşı gibi görülüp arz-ı hal hakkı verilmişti. Öyle ki kadıların, divana sundukları arz-ı hallerinden önce görev yerlerindeki şikâyetleri işleme komayıp gerekli incelemeyi yapmalarını, azillerinin bir gerekçesi olarak kanun maddesinde belirtilmişti (Barkan, 2001: 270). Bu şekilde köylünün herhangi bir haksızlık ya da angarya ile karşılaşmaması için idari ve adli tedbirler alınmıştı. İdari ve adli tedbir sadece sipahiye karşı alınmamış olup herhangi bir neden ile suç işleyen köylülere karşıda bu tedbirler uygulanarak suçlunun statüsüne bakılmaksızın kadı huzuruna çıkarılmaları sağlanırdı (Singer, 2008: 13). Bu şekilde sistemin bozulmasında etkili olan iki taraftan biri cezalandırılarak mevcut yapının sürdürülmesi amaçlanırdı.

Kır yerleşkelerinde üretimden, elde edilen hasılatın pazarlanmasına kadar devletin denetleyici ve düzenleyici bir pozisyonda bulunması; üretimin sekteye uğramamasına, birim alanda elde edilen üründe maksimum seviyede faydalanılmasına yönelik idi. Merkezi yönetim, mahsulün rekoltesi üzerinde olumsuzluk yaratacak iklimsel ve beşeri etkenlerden köylünün korunması hususunda da oldukça dikkatli davranmıştı. Üretimdeki herhangi bir kıtlığın, ürünlerin fiyatının aşırı artmasına ve akçenin değer kaybetmesi ile enflasyonun yükselmesine yol açtığı için dikkatli olunmuştu (Kütükoğlu, 2010: 109). Kır yerleşkelerindeki toprağın verimliliğine göre belirlenen dönüm hesabı, kaza yerlerindeki iş yerlerinin belirlenmesinde de kullanılmıştı. İş yerleri ortalama büyüklükte olup ustaların elinde, cemaat halinde ticari faaliyetlerini yürütecek şekilde oluşturulmuştu. Bu şekilde üretim ile tüketim arasında bir bağ kurularak ihtiyaçların karşılanması amaçlanırdı (Genç, 1989: 20).

Sipahi ile köylü arasındaki sorunları önlemeye yönelik idari tedbirler arasında belki en etkili olanı adli soruşturmalarda köy halkı mesul tutularak suçta şahsılık aranmamıştı. Köylüler birbirinden sorumlu tutularak toplumsal bir ağ kurulmuştu. Bir nevi kefillik sistemi ile adli soruşturmada, zanlıların tespiti ile suçluların ele geçirilmesi amaçlanarak vergilerini vermeyenler tespit edilmek istenmişti (Emecen, 2004: 368). Ancak devir bahanesi ile ehl-i örf ile ehl-i şer', emrindekiler ile köylere girerek zulüm yapmasına belirli sürede olsa müsaade edilmemişti. Bu uygulama bir süre sonra vergi matrahında düşüşlerin yaşanmasına neden olduğu için son verilmek istenmişti. Köylüler bu uygulamaya son verilmemesi için direnmişler ve merkezi yönetim ile pazarlık yapmışlardı (Faroqhi, 2016: 72).

Sorunların çözümünde merkezi yönetim, köylüyü vergi mükellefi olarak sipahiyi de kır yerleşkelerinde devletin siyasi yapısının dinamik bir gücü olarak görmüştü. Bu saikle üretimin sürdürülmesi ile vergilerin hakkaniyetle tahsil edilmesi için gayret etmişti. Vergilerin zamanında alınması, aynı nitelikteki verginin iki kez değişik adlarla köylüden tahsil edilmemesi, çift resmi vergisi ile kovan resminin tahsilinde sancakbeyi, subaşı ile sipahilerin ayrı ayrı bu vergiyi alarak köylüyü bunaltmamaları için vergilerin tahsilinde sadece sipahi sorumlu tutulmuştu. Böylece köylüden fazla vergi alınmasının önüne geçilmişti. Özellikle aşar vergisinin tahsilinde sipahi ile mültezimlerin yolsuzluğuna son vermek için bu verginin bir hafta içinde köylüden tahsil edilmesine şayet sipahi ile mültezim vaktinde gelmezler ise aşar vergisi köy imamı, kethüda nezaretinde, harmanda hesaplanarak bunlar tarafından alınması için ambara konulması alınan tedbirlerden idi (İnalçık, 2015: 167-168). Köylünün en çok istismar edildiği hususların başında vergilerin kanuna ve deftere göre tahsil edilmemesi gelmekteydi. Bu hususta “...beğlerbeği ve mirlivâ ve voyvodaları ve ümena ... zaleme tâifesi ziyâde atlu ve re’âyânın üzerine çıkarmayub mufassal ve meccanen yem virdiklerin ve arpa ve saman ve koyun ve kuzu ve tavuk ve sâir me’kûlât kısmen cebren aldırmayub ve hukuk-ı şer’a ve rüsum-ı örfiyelerin dahi şer’ ve kânûn ve defter mucibince aldırub ziyâde almırmayasın ...” (BOA, MD 69, s. 207, h... (hüküm numarası bulunmamaktadır)² kesin bir karar verilmişti. Merkezi yönetim; “...hıfâfı defter virgü diyu nesne almış ise giru virdirub...” (BOA, MD 27, s. 14, h. 45), cizye ve ağnam, ispençe vergilerinin zamanında tahsil edilerek (BOA, MD 48, s. 13, h. 33) köylünün mağdur edilmemesi gerektiğini belirtmişti. Avarız, cizye ve ağnam vergisinin tahsilinde herhangi bir yolsuzluk yapılması halinde dirlik ve mansıbların alınmakla kalınmayıp cezalandırılacakları mülki amirlere (kadı) belirtilmişti (BOA, MD 70, s. 164, h. 109).

Köylü ile üretim üzerinde kontrolör görevi yapan sipahinin kanuna ve deftere göre davranmaları için merkezi yönetim gerekli tedbirleri almıştı. Vergi kaybının yaşanmayıp rekoltenin düşmemesi, suni nedenlere bağlı sorunların yaşanmaması için kır yerleşkelerinde; üretim, huzur, güvenlik gibi hususlarda ödün verilmemeye çalışılmıştı. Merkezi yönetim sipahi ile köylü arasındaki sorunların çözümünde üretimin temini ile vergilerin tahsilinde sorunların yaşanmaması için kadılara yetki vermişti. Sipahi ile köylü arasın-

² Köylüden kanuna ve deftere göre vergi tahsil edilmesi hakkında hükümler için bk. (BOA, MD 69, s. 208, h. 415; BOA, MD 69, s.332, h. 644).

daki sorunların çözüm yolu hukuk kuralları olarak belirlenmiş idi (Tabakoğlu, 2005: 244).

Sonuç

Osmanlı siyasi yapısının harcını oluşturan toprak düzeni keşmekeş bir yapıdan olmayıp kendi içerisinde uyumlu, üretim ile tüketim arasında bağı kurulduğu bir zihniyetle oluşturulmuştu. Toprak düzeni; üretime dayalı kalınma planı dâhilinde gıda ihtiyaçlarının karşılandığı, hazinenin gelirlerinin düzenli olarak sağlandığı bir yapı üzerinde gelişimini sürdürmüştü. Kanunî döneminde bu çok amaçlı işleyen toprak düzeninde bozulmaların emareleri görülmeye başlamıştı. Bu bozulma III. Murat döneminde hızlanmıştı. Bu durumda hazinenin nakde olan ihtiyacının karşılanması etkili olmuştu. XVI. yüzyılın ikinci yarısında tımar sistemi ile iltizam sisteminde; kır yerleşkelerinin güvenliğinden, vergilerin tahsiline kadar pek çok görevi olan sipahilerin kanuna ve deftere göre hareket etmemeleri, kır yerleşkelerinin harap olmasına, köylünün dağılırarak bağı, çubuğunu ve ekinlik yerlerini terk etmesine neden olmuştu.

Tarım ve tarıma bağlı iş kollarındaki ürünlerde alınan vergiler hazine için önemli bir akarat oluşturmaktaydı. Kır yerleşkelerinin viraneye dönmesi ile ekinlik yerlerin boz kalması hazinenin gelirlerinde ciddi kayıplara yol açmıştı. Köylünün kanunnameler ile hak ve sorumlulukları aynı sipahi gibi belirtilmesine rağmen iki sınıf arasındaki sorunların yaşanmasında kanunî kadîmin bozulması ile taşrada bozgunluk ve fesat; celali isyanları döneminde, merkezi yönetimin otoritesini, taşra üzerinde kaybetmesinden kaynaklanmıştı. Taşraya gönderilen fermanlar ile adaletnâmeler adeta işlevini kaybetmiş bir belge niteliğine dönüşmüştü. Kaos ve fesat döneminde sipahiler, köylüler üzerinde angarya ve zulmü yalnız başına değil aynı zamanda kadılar, sancakbeyleri, eşkıya ile yapmışlardı. Adeta bir suç batağı oluşturularak zenginleşmenin yolları aranmıştı. III. Murat döneminde kır yerleşkelerinde köylünün güvenliğinin sağlanamaması ile ceberut bazı sipahilerin zulmü; ekinlik yerlerin boz kalmasına, hazinenin düzenli gelirlerinde bir azalmanın yaşanmasına neden olmuştu. Merkezi yönetim sorunların çözümü için gayret etmiş ise de yetersiz kalmış, kır yerleşkeleri viraneye dönüşmüştü.

Kaynakça

Akça, Gürsoy (2010). *Osmanlı Devletinde Bilgi ve İktidar*. Konya: Palet Yayınları.

- Akdağ, Mustafa (2011). *Türkiye'nin İktisadî ve İçtimaî Tarihi*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Akdağ, Mustafa (2013). *Türk Halkının Dirlik ve Düzenlik Kavgası "Celâlî İsyanları"*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Albayrak, Sadık (haz.) (1973). *Budin Kanunnâmesi ve Osmanlı Toprak Meselesi*. İstanbul: Tercüman Yayınları.
- Barkan, Ömer Lûtfi (2001). *XV ve XVI'ncı Asırlarda Osmanlı İmparatorluğunda Ziraî Ekonominin Hukukî ve Malî Esasları Kanunlar*. Haz. Hüseyin Özdeğer. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Rektörlük Yayınları.
- Barkan, Ömer Lütü (2000). *Osmanlı Devleti'nin Sosyal ve Ekonomik Tarihi Tetkikler-Makaleler*. Haz. Hüseyin Özdeğer. İstanbul: Üniversitesi Rektörlük Yayınları.
- Cezar, Mustafa (1965). *Osmanlı Tarihinde Levendler*. İstanbul: İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi Yayınları.
- Cin, Halil (2016). *Osmanlı Toprak Düzeni ve Bu Düzenin Bozulması*. Ankara: Berikan Yayınevi.
- Çağatay, Neşet (1947). "Osmanlı İmparatorluğu'nda Reâyâdan Alınan Vergi ve Resimler". *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi*, 5(5): 483-511.
- Çakır, Baki (2003). *Osmanlı Mukataa Sistemi (XVI-XVIII. Yüzyıl)*. İstanbul: Kitabevi Yayınları.
- Demirci, Süleyman ve Arslan, Hasan (2012). *Osmanlı Türkiyesi'nde Eşkiya, Devlet ve Siyaset*. İstanbul: Yalın Yayıncılık.
- Emecen, Feridun, M. (2004). "Osmanlı'da Yerleşik Hayat Şehirliler ve Köylüler". *Osmanlı Sosyal İktisat Tarihi Makaleler*. Der. Alâaddin Aköz. Konya: Selçuk Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Yayınları.
- Ercan, Fuat (2011). *Kırsal Yapıda Toplumsal Değişme*. İstanbul: Kayhan Matbaacılık Yayınları.
- Ergenç, Özer (2006). *XVI. Yüzyılın Sonlarında Bursa*, Ankara: TTK Yayınları.
- Faroqhi, Suraiya (2008). *Osmanlı Dünyasında Üretmek, Pazarlamak, Yaşamak*. Çev. Gül Çağalı Güven ve Özgür TÜresay. İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayınları.
- Faroqhi, Suraiya (2010). *Osmanlı Şehirleri ve Kırsal Hayatı*. Çev. Emine Sonnur Özcan. İstanbul: Doğu Batı Yayınları.

- Faroqhi, Suraiya (2016). *Devletle Başa Çıkmak, Osmanlı İmparatorluğu'nda Siyasal Çatışmalar ve Suçlar 1550-1720*. Çev. Hamide Koyukan Bejsovec. İstanbul: Alfa Yayınları.
- Gelibolulu Mustafa Âlî (2015). *Siyaset Sanatı Nushatü's-Selâtin*. Haz. Faris Çerçi. İstanbul: Büyüyen Ay Yayınları.
- Genç, Mehmet (1989). "Osmanlı İmparatorluğunda Devlet ve Ekonomi". V. *Milletlerarası Türkiye Sosyal Ve İktisat Tarihi Kongresi*. İstanbul: TTK Yayınları.
- Grissold, William j. (2002). *Anadolu'da Büyük İsyân 1591-1611*. Çev. Ülkün Tansel. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Halaçoğlu, Yusuf (2004). "Kolonizasyon ve Şenlendirme". *Osmanlı Sosyal İktisat Tarihi Makaleler*. Der. Alâaddin Aköz. Konya: Selçuk Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Yayınları.
- Halaçoğlu, Yusuf (2014). *XVIII. Yüzyılda Osmanlı İmparatorluğu'nun İskân Siyaseti ve Aşiretlerin Yerleştirilmesi*. Ankara: TTK Yayınları.
- İnalcık, Halil (1989). "Köy, Köylü ve İmparatorluk". V. *Milletlerarası Türkiye Sosyal ve İktisat Tarihi Kongresi*. İstanbul: TTK Yayınları.
- İnalcık, Halil (2000). *Osmanlı İmparatorluğu'nun Ekonomik ve Sosyal Tarihi 1300-1600*. Çev. Halil Bertkay. İstanbul: Eren Yayıncılık.
- İnalcık, Halil (2005). *Osmanlı'da Devlet, Hukuk, Adâlet*. İstanbul: Eren Yayıncılık.
- İnalcık, Halil (2015). *Adâlet Kitabı*. Ed. Bülent Arı ve Selim Aslantaş. İstanbul: Yeditepe Yayınları.
- İnalcık, Halil (2015). *Devlet-i Aliyye Osmanlı İmparatorluğu Üzerine Araştırmalar-I*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- İslamoğlu, Huricihan (2010). *Osmanlı İmparatorluğu'nda Devlet ve Köylü*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Karademir, Zafer (2017). *İmparatorluğun Açlıkla İmtihani, Osmanlı Toplumunda Kıtlıklar (1560-1660)*. İstanbul: Kitap Yayınevi.
- Karamursal, Ziya (1989). *Osmanlı Malî Tarihi Hakkında Tetkikler*. Ankara: TTK Yayınları.
- Khoury, Dina Rızk (2003). *Osmanlı İmparatorluğu'nda Devlet ve Taşra Toplumunu Musul, 1540-1834*. Çev. Ülkü Tansel. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.

- Kia, Mehrdad (2013). *Osmanlı İmparatorluğu'nda Gündelik Hayat*. Çev. Özgür Özol. İstanbul: Pozitif Yayınları.
- Kütükoğlu, Mübahat S. (2010). *XVI. Asırda Çeşme Kazasının Sosyal ve İktisâdî Yapısı*. Ankara: TTK Yayınları.
- Lewis, Raphaela (2009). *Osmanlı'da Gündelik Yaşam*. Çev. Adile Runa Orhunsoy. Ankara: Alter Yayıncılık.
- Lütfi, Ahmet (1979). *Osmanlı Adalet Düzeni*. Sadeleştiren: Erdinç Beylem. İstanbul: Fatih Yayınevi.
- Mumcu, Ahmet (1976). *Hukuksal ve Siyasal Kararlar Organı Olarak Divan-ı Hümayun*. Ankara: Ankara Üniversitesi Hukuk Fakültesi Yayınlarından No: 394.
- Orhonlu, Cengiz (1990). *Osmanlı İmparatorluğu'nda Derbend Teşkilâtı*. İstanbul: Eren Yayıncılık.
- Öz, Mehmet (1999). *XV-XVI. Yüzyıllarda Canik Sancağı*. Ankara: TTK Yayınları.
- Pamuk, Şevket (2017). *Osmanlı İmparatorluğu'nda Paranın Tarihi*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Pulaha, Selami ve Yücel, Yaşar (haz.) (1988). *I. Selim Kanûnnâmesi (1512-1520) ve XVI. Yüzyılın İkinci Yarısının Kimi Kanunları*. Ankara: TTK Yayınları.
- Schweigger, Salomon (2014). *Sultanlar Kentine Yolculuk 1578-1581*. Çev. Türkis Noyan. İstanbul: Kitap Yayınevi.
- Singer, Amy (2008). *Kadılar, Kullar, Kudüslü Köylüler*. Çev. Sema Bulutsuz. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Tabakoğlu, Ahmet (2005). *İktisat Tarihi Toplu Makaleler I*. İstanbul: Kitabevi Yayınları.
- Ünal, M. Ali (2012). *Osmanlı Sosyal ve Ekonomik Tarihi*. İstanbul: Paradigma Yayınları.
- White, Sam (2013). *Osmanlı'da İsyân İklimi erken Modern Dönemde Celâli İsyânları*. Çev. Nurettin Elhüseyni. İstanbul: Alfa Yayınları.
- Yıldırım, Hacı Osman vd. (haz.) (1994). (1994). *5 Numaralı Mühimme Defteri (973/1565-1566), Özet Transkripsiyon*. Ankara: Başbakanlık Devlet Arşivleri Genel Müdürlüğü Osmanlı Arşivi Daire Başkanlığı.

- Yıldırım, Hacı Osman vd. (haz.) (1995). *6 Numaralı Mühimme Defteri (972/1564 1565), Özet Transkripsiyon*. Ankara: Başbakanlık Devlet Arşivleri Genel Müdürlüğü Osmanlı Arşivi Daire Başkanlığı.
- Yıldırım, Hacı Osman vd. (haz.) (1998). *7 Numaralı Mühimme Defteri (975-976/1567 1569), Özet Transkripsiyon*. Ankara: Başbakanlık Devlet Arşivleri Genel Müdürlüğü Osmanlı Arşivi Daire Başkanlığı.
- Yılmaz, Savaş (2017). *III. Murat Döneminde Divân-ı Hümayûn Gündeminde Osmanlı Köyü ve Köylüsü*. Doktora Tezi. Ankara. Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Yılmaz, Savaş (2019). “XVI. Yüzyılın İkinci Yarısında Üretimden Pazara Osmanlı Köylüsünün Karşılaştığı Yapısal Sorunlar ve Bu Sorunlara Karşı Merkezi Yönetimin Aldığı Tedbirler”. *Vakanüvis-Uluslararası Tarih Araştırmaları Dergisi*, 4(2): 746-778.
- Yılmaz, Savaş (2021). “XVI. Yüzyılda Osmanlı Taşra Yönetiminde Mehayif Müfettişleri”. *Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 23(4): 1521-1541.
- Yılmaz, Savaş (2021). *Osmanlı Devletinde Bürokrasi ve Tebaa (Kuruluştan XVI. Yüzyıla Kadar)*. Ankara: Sonçağ Akademi Yayınları.

Arşiv Belgeleri

- Belge-1: BOA, MD 23, s. 39, h. 80.
- Belge-2: BOA, MD 23, s. 133, h. 271.
- Belge-3: BOA, MD 23, s. 179, h. 380.
- Belge-4: BOA, MD 23, s. 608, h. 439.
- Belge-5: BOA, MD 23, s. 630, h. 486.
- Belge-6: BOA, MD 24, s. 22, h. 64.
- Belge-7: BOA, MD 24, s. 100, h. 273.
- Belge-8: BOA, MD 24, s. 30, h. 89.
- Belge-9: BOA, MD 26, s. 129, h. 339.
- Belge-10: BOA, MD 26, s. 87, h. 228.
- Belge-11: BOA, MD 27, s. 14, h. 45.
- Belge-12: BOA, MD 27, s. 335, h. 799.
- Belge-13: BOA, MD 27, s. 327, h. 780.
- Belge-14: BOA, MD 27, s. 338, h. 808.
- Belge-15: BOA, MD 48, s. 13, h. 33.

- Belge-16: BOA MD 51, h. 19, s. 45.
Belge-17: BOA, MD 69, s. 50-1, h. 88.
Belge-18: BOA, MD 69, s. 197, h. 392.
Belge-19: BOA, MD 69, s. 310, h. 610.
Belge-20: BOA, MD 69, s. 334, h. 646.
Belge-21: BOA, MD 70, s. 18, h. 30.
Belge-22: BOA, MD 70, s. 164, h. 109.
Belge-23: BOA, MD 71, s. 27, h. 52.
Belge-24: BOA, MD 71, s. 69, h. 140.

“COPE-Dergi Editörleri İçin Davranış Kuralları ve En İyi Uygulama İlkeleri” çerçevesinde aşağıdaki beyanlara yer verilmiştir:

Yazarın Notu: Bu makale, yazarın 2017 yılında tamamladığı “III. Murat Döneminde Divân-ı Hümâyûn Gündeminde Osmanlı Köyü ve Köylüsü” başlıklı doktora tezinden üretilmiştir.

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

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

The following statements are made in the framework of “COPE-Code of Conduct and Best Practices Guidelines for Journal Editors”:

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

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

Author’s Note: *This article was produced from the author’s doctoral thesis titled “Ottoman Villages and Peasants in the Agenda of the Divan-ı Hümâyûn in the Period of Murat III”, which he completed in 2017.*



BİR KALE KÖY YERLEŞİMİ: BABAKALE

A Fortress and Village Settlement: Babakale

Emre KOCABIYIK*

Şerif KORKMAZ*

Öz

Osmanlı Devleti'nde kaleler sınır ve iç bölgelerdeki kaleler olmak üzere ikiye ayrılır. Babakale, bölgenin korsan ve eşkıyadan temizlenerek güvenliğinin sağlanması amacıyla inşa edilen bir iç bölge kalesidir. Babakale Kaymak Mustafa Paşa tarafından yaptırılmıştır. Kale yapı malzemeleri bölgeden karşılanmış ve yapımında bölge ahalisi çalıştırılmıştır. Bir iç kale niteliğinde küçük ve sade bir yapı olan Babakale'nin inşası kısa süre içerisinde tamamlanmıştır. Nisan 1727 tarihinde başlayan kale inşası, 1728 yılı yaz aylarında sona ermiştir. Kale yapıldıktan sonra bölgedeki korsanlık faaliyetleri sona ermiştir. Kale pek çok teftiş ve onarım geçirmiştir. Zamanla kale yanında bir köy yerleşimi de oluşmuştur. 1839 yılında Babakale'de yaklaşık 1000, yüzyıl sonunda ise 3000 kişi yaşamaktaydı. Kaledeki askeri personelin temel ihtiyaçlarını karşılamak üzere köyde bir çarşı da yapılmıştır. Köyde 1839'da 33, 1840'ta 26, 1845 yılında ise 25 kişi esnaflık ve ticaret yapmaktaydı. Köyde en yoğun yapılan meslek bıçakçılıktı. Babakale'de bir liman, iki cami, iki hamam ve beş çeşme bulunuyordu. Köyde tahıl ve zeytinyağı üretimi yanında bağcılık önemli bir yere sahipti.

Anahtar Sözcükler: Babakale, Bababurnu, Kaymak Mustafa Paşa, korsan, Ayvacık.

ABSTRACT

In the Ottoman Empire, fortresses were divided into two categories: border fortresses and inner fortresses. Babakale is an inner fortress built with the aim of ensuring the region's security by eliminating pirates and bandits. Babakale was constructed by the governor Kaymak Mustafa Pasha. The construction materials for the fortress were sourced from the region, and the local population was employed in its construction. Babakale, being a small and modest inner fortress, was completed within a short period of time. The construction of the fortress began in April 1727 and was finished in the summer of 1728. After the construction of the fortress, pirate activi-

* Yüksek lisans öğrencisi. Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Tarih Anabilim Dalı, Çanakkale/Türkiye. E-posta: emrekcbyk.12345@gmail.com. ORCID: 0009-0007-2348-8095

* Prof. Dr., Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, İnsan ve Toplum Bilimler Fakültesi, Tarih Bölümü, Çanakkale/Türkiye. E-posta: serif@comu.edu.tr. ORCID: 0000-0001-6697-260.

ties in the region ended. The fortress underwent several inspections and repairs over time. Eventually, a village settlement formed next to the fortress. Around 1000 people were living in Babakale in 1839, and by the end of the century, the population had reached 3,000. A market was built in the village to meet the basic needs of the military personnel stationed in the fortress. In 1839, there were 33 tradesmen in the village, which decreased to 26 in 1840, and then to 25 in 1845. The most common occupation in the village was cutlery. Babakale had a port, two mosques, two public baths, and five fountains. In addition to grain and olive oil production, viticulture held an important place in the village.

Keywords: Babakale, Bababurnu, Kaymak Mustafa Pasha, pirate, Ayvacık.

Giriş

Kaleler genellikle yol kavşağı, ana yol, geçit yeri, dağlar arasındaki boğaz, denize uzanan burun, kıydan uzaktaki adacıklar, köprübaşları gibi stratejik yerlerde inşa edilmiş ve bu sırada arazinin tabii özelliklerinden de yararlanılmıştır. Kalenin konuşlandırılacağı yer seçilirken o mevkiinin kolay ve az sayıda kuvvetle savunulabilmesi, gerektiğinde içeridekilerin dışarı çıkabilmesi, uzun süren kuşatmalara dayanabilmek için su ihtiyacını sağlayacak imkânlarla sahip olması, mümkünse bir veya birkaç tarafında doğal engeller bulunması gibi şartlar göz önünde tutulmuştur (Eyice, 2001: 234-242). Osmanlı Devleti'nde kaleler sınır kaleleri ve iç bölgelerdeki kaleler olmak üzere ikiye ayrılırdı. Sınırlardaki kaleler her an düşman tehdidine karşı teyakkuz halinde, bolca asker ve mühimmat barındırması bakımından büyük kaleler olup, içerisinde sivil halkın yaşadığı mahalleler bulunurdu (Göger, 2014: 63).

Yapım Süreci

Babakale'nin bulunduğu bölge *İlyada Destanı*'nda ve antik çağlarda "Lektos/Lekton" olarak geçmektedir (Homeros, 2017: 308). Strabon, Babakale ve çevresini anlatırken buranın İda Dağı'na çıkacak olanların denizden ilk ayak basacakları yer olduğunu yazmıştır. Ayrıca İda Dağı'nın en uç etekleri olarak Babakale'yi (Lekton Burnu) bu dağın sınırı olarak kabul etmiştir (Strabon, 2000: 93). Piri Reis bu mevki "Emek Yemez Burnu" olarak tanımlamaktadır (Piri Reis, 1970: 144). Osmanlı belgelerinde ise bu bölgeye "Baba Burnu" (Belge-1) kale yapıldıktan sonra ise "Baba Kalesi", "Hırzü'l-bahr" (Belge-2) adları verilmiştir (Belge-3). Kale yapılmadan önce bu mevki korsan yatağı olarak bilinmektedir (Belge-4). Piri Reis'e göre burada Emek Yemez Baba Türbesi dışında herhangi bir yerleşim yeri bulunmamaktadır (Piri Reis, 1970: 148). Başka bir kaynaktan ise Bababurnu "bayındır olmayan kuru bir sahil" olarak tarif edilmiştir (Raşid Mehmed Efendi, 2013: 1544). 18. yüz-

yılın ilk yarısında böyle bir yere kale yapılmasının sebebi, bölgenin korsan ve eşkıyadan temizlenerek güvenliğinin sağlanmasıdır. Kale kapısı üzerinde yer alan kitabede kalenin yapılış gerekçesi yer almaktadır. Kitabeye göre, burası Frenk korsanları için güvenilir bir pusu yeridir. Buraya gelen “hain din düşmanları” için en iyi esir alma yeridir. Kapudan Mustafa Paşa bu zarar verici duruma vakıf olunca hemen işe koyulup buraya surlar çektirmiş, çeşitli binalar yaptırarak burayı iskân etmiştir (Uysal, 2008: 121). Köy yerleşimi de kale yapıldıktan sonra oluşmuştur.

Kale yapımında görevlendirilen Kaymak Mustafa Paşa, 18. yüzyılın ilk yarısında yaşamış ve 1730 Patrona Halil İsyanı esnasında hazin bir şekilde katledilmiş bir Osmanlı veziridir (Aktepe, 1969: 15). Lale Devri Osmanlı siyasetinin tanınmış simalarından olan Kaymak Mustafa Paşa (Altınay, 1973: 172), küçük yaşta saraya alınmış, Nevşehirli İbrahim Paşa'nın kızıyla evlenerek ona damat olmuştur (Atak, 2020: 169). 1718'de vezir rütbesiyle tevkii (nişancı) ve İstanbul kaymakamı tayin edilmiştir. Kaymak Mustafa Paşa son olarak Ocak 1721 yılında kaptan-ı deryâ olmuş ve 1730'da vefat edene kadar bu görevi yürütmüştür (Süreyya, 1996: 1200).

Kalenin inşa süreci arşiv belgelerine göre 1727/1728 yıllarında olmuştur. Nisan 1727 tarihinde başlayan inşaat, 1728 yılı yaz aylarında sona ermiştir. Bir iç kale niteliğinde olan Babakale, küçük ve sade bir yapı olduğundan yapımı kısa süre içerisinde tamamlanmıştır. 2 Nisan 1727'de Ezine serdarı, Midilli, Molova, Edremit, Tuzla, Gelibolu, Şehirköyü naibleri, Midilli nazırı, yeniçeri serdarları, Bozcaada kadısı ve vilayet ayanlarına hükümler gönderilerek kale inşası için emirler verilmiştir (Belge-5). Kale yapımında bölgedeki, Edremit, Tuzla, Midilli, Molova, Kolonya, Ezine, Bayramiç ve Çan kazaları ahalileri çalıştırılmıştır. İlk önce sadece Tuzla ve Ezine kazaları ahalileri görevlendirilmiş, ancak bunların yetersiz kalması üzerine diğer kazalardaki ahali de çağırılmıştır. Kalede çalışma nöbetleşe ve imece yöntemiyle yapılmıştır (Belge-6). Kalenin inşaatında kullanılan kireç, kiremit, kereste, moloz taşı ve tuğla gibi yapı malzemeleri bölgeden karşılanmıştır. Babakale'nin yapımında bölgeye oldukça yakın olan Behramkale, Eski İstanbulluk antik şehirlerinin harabelerinden sökülen taşlar da kullanılmıştır (Belge-7). Edremit şehir ahali, ayanlarının tahrikiyle kale yapımında gelip çalışmak istememiştir. Bunun üzerine Ekim 1727 tarihinde Edremit naibi, yeniçeri serdarı, vilayet ayanına bir ferman gönderilip sert şekilde ikaz edilerek, Tuzla ve Ezine ahali gibi gelip imece usulü nöbetleşe çalışmaları emredilmiştir (Belge-8).

Babakale'nin Kısımları

Babakale dikdörtgen şekliyle tipik bir Osmanlı iç kale örneğidir. Bu doğrultuda yerleşim alanı dışındaki iç kaleler grubuna dâhil edilmiştir (Boran, 2001: 11). Bababurnu'nun en ucunda kuzey-güney yönlü uzayan kale, 3508 metrekare alanı kaplamaktadır. Diğer tüm kalelerde olduğu gibi Babakale'nin içinde askerlerin ihtiyaçlarını gidermek için çeşitli yapılar inşa edilmiştir. Bunların başlıcaları cami, çeşme, hamam, fırın, cebehane ve koğuşlardır. Kalenin girişinde solda bir çeşme harabesi mevcuttur (Uysal, 2008: 120-121). Kalenin kuzeydoğu ve güneydoğu burçlarının altındaki bölümler zindan olarak kullanılmıştır (Türker, 1988: 140).

Yapıya ana giriş kuzeydoğu cephenin ortasında yer alan kapıdan sağlanmaktadır (Acioğlu, 2015: 100). Kale kapısı, kalenin en önemli savunma yerlerinden olup, genellikle kalın ve kuvvetli ağaçlardan yapılır, üzerleri de demir ya da bakır levhalarla kaplanırdı (Sevgen, 1959: 7). Babakale, standart bir kalede olması gereken çoğu özelliğe sahiptir. Kale kapısı büyük ve tahtadan, dışı da demir kaplıdır. Mevcut kapı sonradan yapılmıştır. İlk ve orijinal kapı harap halde girişte durmaktadır. Girişte muhafızların beklemesi için yapıldığı düşünülen nişler vardır (Uysal, 2008: 120). Ana kapının dışında bir de uğrun kapı denen kapılar vardır. Bunlar saldırı anında gizli tünel vazifesi gören, dışarı haberci çıkmasını sağlayan, düşmanı arkadan çevirmeye yarayan daha ufak boyutlu kapılardır (Parlak, 2010: 969). Babakale'deki uğrun kapı ana kapının dışında bir de güney duvarında cebehanenin yanında küçük bir kapıdır. Kale bedenleri yaklaşık 8 metre yüksekliğinde ve 2,5 metre kalınlığındadır. Babakale'nin denize bakan kısımları uçurum olduğu için ayrıca bir savunma sistemine ihtiyaç duyulmamıştır. Arkası dağlık, önü kayalıklarla dolu bir uçurum olan bu yer savunan için zaten oldukça korunaklıdır. Bu yüzden hendek ve hisarpeçe yapıları burada yoktur. Ayrıca 2,5 metre genişliğindeki duvarlarının da çok kalın olmadığı söylenebilir (Acioğlu, 2013: 23, 40). Hisarpeçe, kalenin kapısını ya da köprüyü koruyan, asıl sur duvarının biraz önünde ve ondan daha alçak yapılan set halindeki duvara verilen adıdır (Eyice, 2001: 235).

Bir şehrin kale ve sur dışında kalan kısmına “varoş” denirdi (Sevgen, 1959: 7-8). Sonraları nüfusun artıp şehrin büyümesiyle dış surlar ortadan kalkmış ve varoşlar da şehrin bir parçası haline gelerek günümüzdeki birçok şehrin çekirdeğini oluşturmuşlardır (Aydın, 2007: 15). Aynı zamanda yerleşimdeki alışveriş de varoş kısmında gerçekleşirdi. Kalede yaşayan halk, ihtiyacını buradaki alışverişle giderirdi (Gürbüz, 2013: 381) Babakale'nin varoş kısmını kalenin yapımından sonra oluşan köy oluşturmaktadır.

Görevliler ve Mühimmat

Kalenin en üst yöneticisi diğer Osmanlı kalelerinde olduğu gibi dizdardı. Kaledeki idari yapı, dizdarın en üst yetkili olduğu bir hiyerarşiye dayalıydı. Bunun başyardımcısı da kethüdaydı. Bunların dışında kalede kâtip, imam, kapıcı, topçu, humbaracı, kale neferleri gibi askeri ve dini görevliler bulunmaktaydı. Bunlar dizdarın sorumluluğunda görevlerini ifa ederlerdi. Dizdar, kaledeki muhafızların kumandanı ve kaledeki en üst rütbeli yöneticidir. Şehrin asayışı, kaledeki değerli eşyaların korunması, vergi tahsil gibi görevleri vardı. Dizdarın yardımcıları ise kethüda, bölükbaşı, kale imamı, müezzin, kapıcı, topçu, nöbetçi, terzi, marangoz ve kale erleriydi. Merkezdeki kapıkulu ocaklarının yeniçeri, cebeci, sipahi gibi bölüklerine mensup olanlar arasından seçilen dizdarlar beratla tayin edilirdi. Dizdar bulunduğu yerin kadısına ve beylerbeyi ile sancakbeyine karşı sorumluydu ve herhangi bir başarısızlığı ve görevini kötüye kullanması durumunda bunların arzı ile azledilebilirlerdi. Bunun dışında genellikle ölüm sebebiyle görevleri değişirdi. Emri altındaki askerlerin azil ve tayininde söz sahibi olan dizdarlar orta dereceli tımar sahibiydiler (Oğuzoğlu, 1994:480-481).

İnşasından 1821 yılına kadar geçen dönemde Babakale’de en az yedi dizdar görev yapmıştır. Babakale’de dizdarlık vazifesi 1728 yılından 1792’ye kadar iki kişi tarafından yürütülmüştür. Bu tarihten sonra ise sık sık kale dizdarları değişmiştir. Bunlardan Mehmed bin Ahmed ve Mehmed Emin Halife, vefat eden babalarının yerine göreve gelmiştir. Bir sorun yaşanmadığı takdirde dizdarlık görevi Babakale’de kaydıhayat şartıyla ifa edilmiştir (Belge-9).

Kethüda, kale erlerinin dirlik ve düzeninin sağlanması ve diğer bütün hizmetlerin yerine getirilmesinde dizdarla ortak sorumluluğa sahipti. Tayin usulleri ve bağlı bulunduğu makamlar dizdarinkiyle aynıdır. Kale kethüdalarına da görevleri karşılığında dirlik verilirdi (Batmaz, 1996: 5). 4 Ağustos 1734 tarihli bir deftere göre bu tarihte Babakale’nin kethüdası Ömer bin Hacı Halil’dir. Bu kişi görevini günlüğü 20 akçeye yürütmektedir (Belge-10). Belgenin tarihine bakıldığında Ömer bin Hacı Halil’in Babakale’nin ilk kethüdası olma ihtimali de oldukça yüksektir.

Kale erleri kale savunmasında görevli olan askerlerdi. Dizdar ve kethüdaya bağlı olan kale erleri, onların arzı üzerine merkezden beratla tayin olurlardı ve bunlara görevleri karşılığı tımar tevcih edilirdi (Gürbüz, 2013: 381). Kale erleri topçu, humbaracı, cebeci, tüfenkendaz, yerli kulu, gönüllü, beşli, farisan gibi çeşitli askeri sınıflardan oluşmaktaydı. Bunlardan yeniçe-

riler nöbetle ve üç seneliğine kalede görev yapar, hizmeti bitenlerin yerine merkezden başka bir orta gönderilirdi. Bu askeri grubun gece gündüz kaleyi beklemekten başka kale dışında hazine beklemek, kılavuzluk yapmak gibi görevleri de vardı (Batmaz, 1996: 6). Babakale küçük bir iç kale olduğundan diğer kalelerde bulunan askeri sınıfların bazıları yoktu. Her kalede bulunan topçu birlikleri Babakale’de büyük çoğunluğu oluşturmaktaydı. Ayrıca humbaracı birlikleri ve gulam askerleri de bu kalede bulunmaktaydı. Tıpkı dizdarlık gibi bu görevler de babadan oğula geçebiliyordu. Ölen kişinin oğlunun olmadığı durumlarda ise dizdar ya da kendi sınıfının ağasının referansı ile başkası atanıyordu (Belge-11).

Ağustos 1734 tarihinde kalede 12 zabitan, 48 mustahfız ve topçu askeri olmak üzere 60 askeri görevli mevcuttu. Kale içindeki camide ise 6 görevli bulunuyordu (Belge-12). 1830 Temmuzunda Babakale’de 1 mülazım, 7 çavuş, 4 onbaşı ve 70 nefer olmak üzere 82 askeri görevli bulunuyordu (Belge-13). 1840 yılında Babakale’de 55 askeri görevli istihdam ediliyordu. Bunlar bir yüzbaşı, bir mülazım, iki çavuş ve bir onbaşı olmak üzere beş rütbeli ve 50 neferdi. 1845 yılında ise kalede 60 askeri personel görev yapıyordu (Belge-14).

Babakale savunma amacıyla yapılmış, karakol vazifesi gören bir kale olup korsanlık faaliyetlerini büyük ölçüde önlemiş ve bölgenin güvenliğini temin etmiştir. Ancak korsanlık tehlikesi bertaraf edildiği dönemlerde kalenin atıl kaldığı anlaşılmaktadır. 1814 yılında kaleyi ziyaret eden Polonyalı seyyah Raczyński, kalenin boş olduğunu belirtmiştir (1980: 110). Zaman zaman kaledeki disiplinsizlik ve asker sayısındaki azlık ahalinin şikâyetiyle belgelere yansımıştır. 1818 yılında kale dizdarının kaleyi terk edip zevk ve sefaya daldığı hakkında ahali şikâyette bulunmuştur (Belge-15). 1893 yılında kalede asker bulunmadığını ifade eden bir dilekçe yazan ahali, güvenlikleri için kaleye asker yerleştirilmesini istemiştir (Belge 16). Babakale ahalsinin şikâyetleri daha sonraki yıllarda da devam etmiştir. 1901 yılında kalede birkaç bekçi asker kaldığı yine ahalinin verdiği şikâyet dilekçesinde yer almaktadır. Ahali eskiden olduğu gibi kalede asker bulundurulmasını talep etmiştir (Belge-17).

Kalelere savunma gücünü veren askeri mühimmatlardır. Askeri donanımı olmadan bir kaleden bölgenin güvenliğini sağlaması beklenemez. Babakale diğer kaleler gibi farklı savunma silahlarıyla donatılmış bir kaledir. Kaleye ilk mühimmat kale yapılıp yapılmaz askerlerle birlikte yerleştirilmiş olup daha sonraki tarihlerde belli aralıklarla kaleye mühimmat sevki yapılmıştır. Haziran 1771 tarihinde siyah barut talebi İstanbul’a iletilmiş ve Geli-

bolu baruthanesinden 20 kantar barut Babakale'ye gönderilmiştir (Belge-18). Mart 1773 tarihli bir belgede, kaledeki toplar ve mühimmatla tamir edilmesi gereken kısımlar kaydedilmiştir. Buna göre çeşitli çaplarda toplam 15 topun kundak ve tekerlekleri tamire muhtaç hale gelmiştir. Ayrıca kalede ihtiyaç duyulan zincir, mikras fitil vs. gibi malzemeler talep edilmiştir (Belge 19).

<i>Masraf Kalemleri</i>	<i>Masraf /kuruş</i>
Demirci ustalarının yevmiyesi	1280
Satın alınan 6 kantar ham demir	1920
Arabacıların yevmiyesi	2100
Bıçkıcıların yevmiyesi	1300
Satın alınan büyük kavak ağacı	600
Maydoslu dülger kalfanın yevmiyesi	1160
Kundaklara sürmek için satın alınan katran	560
Eyüp Reis'e 3 defa verilen gemi taşıma ücreti	1000
Behramlı Mehmet Reis'e 3 defa verilen gemi taşıma ücreti	1200
Marangozların yevmiye ücreti	3614
Satın alınan kömür ve nakliyesi	1650
Demirci Kiptilere verilen yevmiye	1130
Satın alınan taban tahtası ve tekerlekler zıvanalık	57
Kundak malzemeleri masrafı için ayrılan para	263
Toplam tutar	17.834

Tablo 1. Babakale Top Kundaklarının Tamir Masrafları-Haziran 1773 (Belge-20).

Tabloda kalede yenilenen 27 adet top kundağı için yapılan kereste, ham demir masrafı ve ustaların ücretlerine yer verilmiştir. Zaman zaman kalede dizdar bulunmamasından kalenin idari ve askeri fonksiyonunu kaybettiği anlaşılmaktadır. Eylül 1798 tarihli Babakale ahalisinin yazdığı bir arzuhalde kalede dizdarın olmadığı ifade edilmiştir. Arzuhal içeriğinden kale halkının korku içerisinde yaşadığı anlaşılmaktadır. Korkunun sebebi ise, Akdeniz'deki Hristiyan korsanların İslam şehirlerine tasallut ve taarruz etmeleridir. Savunmasız olan Babakale'de harp mühimmatı bulunmadığı gibi kale tamire muhtaç durumdadır. Bunun için öncelikli olarak Kızılca Tuzla kazası ayanı Osman Ağanın kale muhafazasına tayin edilerek, gereken kale tamirlerini yapması talep edilmiştir (Belge-21).

Eylül 1821 tarihinde kale dizdarı müderris, imam ve ahaliden oluşan 68 kişi bir arzuhal yazarak izbandut korsan saldırıları neticesinde kaledeki 28

adet topun harap olduğunu belirtmişlerdir. Buna göre, 50-60 parça izbandut gemisi kale civarında demir atmış gelip geçen gemilere saldırarak ve filikalarla karaya çıkararak erzak ve yiyecek vs. tedarik edip, bazen gelip geçen tüccar gemilerini ele geçirmeğe çalışmaktadırlar. Kaleden top ve tüfenk atışıyla korsanlara fırsat verilmemiştir. Gece gündüz kalede nöbet beklenmektedir. Acil olarak askeri mühimmata ihtiyaç olduğu ifade edilmiştir (Belge-22).

19. yüzyılın ilk yarısında bölgede deniz korsanlarının etkili olduğu ve Babakale'nin korumasız ve dizdarsız olduğu anlaşılmaktadır. Temmuz 1828'de Tuzla Kazası voyvodasının Bahr-i Sefid Boğaz muhafızına gönderdiği yazıda Midilli'de yapımı biten iki korvetin İstanbul'a giderken Babakale açıklarında korsan gemilerinin saldırısına uğradığı bildirilmiştir. Bunun üzerine Osmanlı gemileri Babakale limanına sokulmuş ve onları takip eden eşkiya gemilerine kaleden top atışlarıyla karşılık verilmiştir. Tuzla voyvodası çok sayıda asker tedarik ederek kaleye gitmiştir. Çıkan çatışmalarda kalenin bazı mahalleri de harap olmuştur. Yaşanan bu çatışmadan sonra kaledeki mühimmat oldukça azalmıştır (Belge-23). Bu tarihten sonra devletin Babakale'deki savunma tedbirlerini artırdığı ve gereken askeri mühimmatı gönderdiği ve sık sık kaleyi teftiş ettirdiği görülmektedir. 1830 yılı Temmuz ayında Babakale'deki askeri mühimmat, Bahr-i Sefid Boğazı seraskeri Hacı Ali Paşa ve bir mühendis tarafından denetlenmiştir. Kuzeybatı (Türbe Tabyası), Güneybatı (Sancak Tabyası), Kuzeydoğu (Zindan Tabyası), Güneydoğu (Cebehane Tabyası) tabyaları teftiş edilmiştir. Tabyalarda bulunan 28 adet topun 18 adeti denize bakan tabyalarda, 10 adeti köy tarafındadır. Bu toplar bakır ve demirden yapılmış şahi ve balyemez cinsi toplardır (Belge-24). 1836 yılının yaz aylarında kale bir daha teftiş edilmiştir. Kaledeki eksikler belirlenerek gerekli malzemeler kaleye gönderilmiş ve gereken onarımlar yapılmıştır (Belge-25).

Babakale'de Yaşam

Nüfus

1839 yılında Babakale köyü ve kalede toplam 169 hanede 377 erkek nüfus yaşamaktadır. Bu nüfusun %72'si (272 kişi) faal nüfustur. Geri kalan 105 kişinin 2'si yaşlı diğerleri ise erkek çocuklardan oluşmaktadır. Faal nüfusun büyük çoğunluğu kalede subay ve asker olarak görev yapmaktadır. Köyde yaşayan erkek nüfusun yaş ortalaması 23,9 olup oldukça genç olduğu görülmektedir (Belge-26). 1840'ta Babakale'de 191 vergi mükellefi bulun-

maktadır. Buna ek olarak köyde 10 dul kadın yaşamaktadır (Belge-27). 1845 yılında ise, köyde ve kalede 190 vergi mükellefi bulunmaktadır.

Babakale, 1889 yılında basılan *Kamusu'l-A'lam* adlı eserde, Bababurnu yakınında “Baba” kasabası olarak kaydedilmiştir. 4000 nüfusu olan köyde sağlam bir limanın bulunduğu ve vaktiyle meşhur yatağan bıçaklarının imal edildiği yazılıdır (Şemseddin Sami, 1306/1889: 1177-1178). 1894 tarihli başka bir kaynakta Babakale, Ayvacık kasabası dâhilinde gayet küçük ve korunaklı bir limanı olan 3000-4000 nüfuslu bir kasaba olarak kaydedilmiştir. Babakale'nin eskiden mükemmel ve meşhur yatağan bıçaklarının üretimiyle şöhret kazandığı belirtilmiştir (Ali Cevad, 1311/1894: 135).

Meslek, Servet ve Gelir Dağılımı

Babakale temettuat defterlerinde erkek nüfusun meslekleri, iktisadî faaliyetleri ve gelirleri hakkında çok önemli bilgiler yer almaktadır. Kırsal yerleşim birimlerinde nüfusun temel geçim kaynağı çiftçiliktir. Ancak Babakale'deki askeri sınıfın varlığı, köyde esnaf ve ticaret faaliyetini artırmıştır.

Meslekler	Yıllar		
	1839	1840	1845
Kale Askeri Personeli	80	55	60
Görevli (İdari/Dini)	10	6	2
Esnaflık ve Ticaret	33	26	25
Tarım	9	7	101
Mesleği Belirtilmeyen	245	97	2
Toplam	377	191	190

Tablo 2. Nüfusun Mesleki Dağılımı (Belge 28).

1839 yılında Babakale'de istihdam edilen asker sayısı 80'dir. Kalede Yüzbaşı Hacı Ahmetoğlu Elhac Mustafa komutasında 5 mülazım, 2 çavuş, 3 onbaşı ve 69 nefer görev yapmaktadır. Bu neferlerin tümü topçu neferi olarak kaydedilmiştir. Köyde idari ve dini görevliler ise iki muhtar, iki imam, bir müderris dört molla'dır. 1839 tarihli nüfus defterinde tarımla uğraşanların tümü yazılmamış olup, sadece 9 kişi rençber olarak kaydedilmiştir. 1840 yılında Yüzbaşı Hacı Mustafa komutasında kalede 55 asker görev yapmaktadır. Kalede bir mülazım, iki çavuş ve bir onbaşı ve 50 nefer yer almaktadır. Bir köy muhtarı, iki imam, bir müderris ve iki molla ise diğer görevlilerdir. Esnaflık yapan ve ticaretle uğraşan 26 kişi vardır. Ayrıca 1840 defterinde 10 dul kadın ayrı olarak yazılmıştır. 1845 yılında da kale komutanı Yüzbaşı Hacı Mustafa'dır. Kalede bir mülazım bir çavuş, iki onbaşı ve 55 topçu neferi bulunmaktadır. 7 topçu neferinin de askerlik dışında çiftçilikle iştiğal ettikleri

görölmektedir. 1845 sayımında köyde tarımla uğraşan 101 kişi kaydedilmiştir.

Osmanlı Devleti 1840 sayımlarında tebaanın servetini, 1845 sayımlarında ise gelirlerini tespit etmiştir. Kayıtlara göre köyde hem 1840 hem de 1845 sayımlarında en yüksek servet ve gelire sahip olan kişi kale komutanı Yüzbaşı Hacı Mustafa'dır. 1839 nüfus sayımında orta boylu kır sakallı olarak eşkali verilen Yüzbaşı Hacı Mustafa 50 yaşındadır. 1840 sayımına göre yüzbaşının serveti 14150 kuruştur. Yüzbaşı, 3 ev, 200 dönüm tarla, 2 bağ (7,5 dönüm ve 5 dönüm), 300 dönüm mera, 2 dükkân, 1 mağaza, 150 adet zeytin ağacı, 6 inek ve dana, 15 koyun, zeytinyağı mengersi (4/1 hisse) sahibidir. Yüzbaşı Mustafa, 1845 sayımlarında ise 4128 kuruşla köyde en yüksek gelire sahip kişidir. Yüzbaşının Babakale'de 3, Yaylacık köyünde 1 dönüm bağı, Tuzla Medrese vakfında 87, Külahlı köyünde icara verdiği 132 dönüm tarlası, Babakale'de 8, Külahlı köyünde 50 zeytin ağacı, 3 baş inek, 15 baş koyuna sahiptir.

Esnaflık ve Ticari Faaliyetler

1840 ve 1845 temettuat sayımlarında Babakale'deki ticari faaliyetlerin türleri, esnaf sayısı ve dükkân sayıları hakkında veriler yer almaktadır. Babakale'de esnaflık yapan ve ticaretle işigal eden 1839'da 33, 1840 yılında 26, 1845 yılında ise 25 kişi bulunmaktadır. Köyde en başta gelen meslek bıçakçılıktır. Köydeki esnafın yarısı bıçakçılık yapmaktadır. Bugün de bıçakçılık mesleği köyde devam etmekte olup, Babakale adıyla üretim yapılmaktadır. Köyde bugün bıçakçılık yapan iki dükkân kalmıştır. 1814 yılında Türkiye'ye gelen Polonyalı gezgin Raczynski, Babakale köyünde, Türklerin savaşlarda kullandığı hançer ve saldırıların yapıldığı atölyelerle meşhur olduğunu belirtmiştir. Kılıçların imalinde kullanılan demir çubukların ise Sicilya dökümhanelerinden geldiğini söylemiştir. Üretilen malların genelini Şamlı müşteri bulduğunu da eklemiştir (1980: 109-111). Esnaf türlerine ve ticari faaliyetlere bakıldığında köyde ve kalede yaşayanların temel ihtiyaçlarını karşılamak amaçlı olduğu anlaşılmaktadır. Ulaşım sektöründe deveci, gemici ve kayıkçı esnafı çalışmaktadır. Köyde şehirlerarası ticaret yapan bir Hayriye tüccarı da bulunmaktadır.

Meslekler	Yıllar/Sayı		
	1839	1840	1845
Aktar	-	-	1
Babuçcu	5	3	-
Balıkçı	-	2	-

Bıçakçı	6	13	10
Debbağ	1	2	-
Değirmenci	1	-	-
Deveci	7	2	3
Dülger		-	1
Gemici	1	1	4
Kahveci	1	-	1
Kalaycı	2	1	1
Kasap	1	1	-
Kayıkçı	3	-	3
Kıyıcı	1	-	-
Kömürcü	1	-	-
Oduncu	2	-	-
Semerci	1	1	-
Tüccar	-	-	1
Toplam	33	26	25

Tablo 3. Babakale'deki Esnaf Türleri ve Sayıları

Ticari ve Dini Yapılar

Çarşı ve Dükkânlar

Çarşı, kalenin hemen karşısında, köy meydanından içeri doğru uzanıyordu. Kalenin banisi Kaymak Mustafa Paşa, kale içinde ve dışında hamam ve dükkânlar inşa ettirmişti (Belge-29). Paşa'nın son vakfiyesinde inşa edilen dükkânlar yer almaktadır (Aktepe, 1969: 28). 1840 yılında köyde 54 ticari mekân bulunmaktadır. Köydeki dükkân ve mağaza sayısı bir köy yerleşimi için oldukça fazladır. Bunun sebebi ise kalede istihdam edilen askerlerin temel ihtiyaçlarını karşılamaktır. Köyde balıkçılık ve deniz taşımacılığı da yapılmaktaydı. Bunun için kullanılan 9 sandal ve 5 pereme (iki kürekli kayak) bulunuyordu.

Her iki sayımda Babakale'deki esnaf sayısı aynı kalmasına rağmen, 1845 temettuat defterinde ticari mekân sayısında büyük bir düşüş görülmektedir. Bu sayımda dükkân sayısı 5 olarak kaydedilmiştir. Mağazalar ise hiç kaydedilmemiştir. Beş yıl içerisinde dükkân ve mağaza sayısındaki bu düşüşün sebebi, muhtemelen kalenin atıl kalmasıyla veya deftere kaydedilmemiş olmasıyla açıklanabilir. 1845 yılında köyde 12 pereme faaliyet göstermektedir. Bababurnu doğal bir limana sahiptir. Babakale yapılırken aynı zamanda Kaymak Mustafa Paşa tarafından bir liman da inşa edilmeye

başlanmıştır (Belge-30). Kısa süre içerisinde liman ve iskele tamamlanıp hizmete açılmıştır (Belge-31).

Ticari Mekân Adı	Yıllar	
	1840	1845
Fırın	3	1
Kahvehane	5	1
Hamam	1	
Pabuççu	2	
Yel değirmeni	4	4
Su değirmeni	1	1
Kalaycı	1	
Mağaza	12	
Dükkân	23	5
Zeytinyağı Mengenesi	2	2
Toplam	54	14

Tablo 4. Köydeki Ticari Mekânlar

Dini Yapılar

Ulu Camii (Varoş Camii)

Babakale’de kale içinde ve dışında olmak üzere iki tane cami inşa edilmiştir. Kale içindeki caminin bugün sadece temel kalıntısı ve minare harabesi mevcuttur. Köy içindeki camii “Kaymak Mustafa Paşa Camii” ya da “Cami-i Kebir” (Belge-32) olarak bilinir. Belgelerde “kale varoşunda bulunan cami” olarak da tarif edilmektedir (Belge-33). Camiinin minare yanında ve batı tarafında iki adet kitabesi mevcuttur. Güneye bakan kitabede Hicri 1139/M.1727 tarihi, girişteki kitabede ise H.1140/M.1728 tarihleri bulunmaktadır. Cami görevlileri maaşlarını Kaymak Mustafa Paşa vakfından almaktaydı (Aktepe, 1969: 28).

Latif Baba Türbesi

Köye ismini veren baba için Emek Yemez Baba, Latif Baba, Sultan Baba, Baba Sultan, Hak Yemez Baba, Peksimet Yemez Baba isimleri kullanılmaktadır. En eski kaynak Piri Reis’in *Kitab-ı Bahriye*’sidir. Bu eserde “Emek Yemez” burnunun yıldız taraflarının gemi barınamayacak kadar sarp olduğu, burun üzerinde namazgâhı olan Emek Yemez Baba’nın koyun güden bir ermiş olduğu yazılıdır. Bu zat hürmetine gelip geçen gemilerden denize pek simet atılır, martılar bunlara üşüşürmüş (Piri Reis, 1970: 148). 1873 *Cezayir-i Bahr-i Sefid Salnamesi*’nde Emek Yemez ile Baba Sultan farklı kişiler olarak

kaydedilmiştir. Buna göre, Emek Yemez Sultan, Paşa Karyesi'nde, Baba Sultan ise Babakale'de medfundur (1290/1873: 100). Latif Baba ismi ise Ulu Camii'nin ana giriş kitabesinde "Bu karanlık yeri aydınlatan Latif Baba" şeklinde geçmektedir. Bugün, Baba Sultanın türbesi kalenin hemen yanındadır. Türbe küçük bir oda şeklindedir.

Sosyal Yapılar

Hamam

Babakale'de kalenin içinde ve dışında olmak üzere iki hamam mevcuttur. Bu hamamların varlığı köyün kuruluşuna kadar gitmektedir. 1766 yılına ait bir belgede Mustafa Paşa'nın kale içine ve kale dışına yaptırdığı iki hamamdan bahsedilmektedir (Belge-34). Kale içindeki hamam bugün mevcut değildir. Köy hamamının bir kısmı restore edilerek günümüzde ziyarete açılmıştır.

Çeşmeler

Babakale köyünde günümüze ulaşan Yalı, Çarşı, Ahmed Ağa, Hanım ve Yukarı Çeşmeleri bulunmaktadır. Limanda yer alan Yalı Çeşmesi abidevi bir eser olarak, günümüze ulaşmıştır. Seyyahların gravürlerinden denizcilerin bu çeşmeden su ikmal yaptıkları görülmektedir. Çeşmede herhangi bir tarih ya da kitabe bulunmamaktadır. Çarşı Çeşmesi köy meydanında yer almaktadır. 1727/28 tarihli Çarşı Çeşmesi kitabesinden banisinin Mustafa Paşa olduğu anlaşılmaktadır. Ahmed Ağa Çeşmesi köyün iç tarafındadır. Çeşmedeki mermerlerin üzerinde selvi ağacı ve rozet motifleri bulunmaktadır. Ayrıca yıldız şeklindeki Süleyman Mührü motifi de yer almaktadır. Bunun üzerinde bir tarih ve en üstte de kitabe ile tarih bulunmaktadır. Çeşmenin kitabesi iki satırdır, küçük bir kısmı tahrip olmuştur. Kitabesine göre 1738 yılında inşa edilmiştir. Hanım Çeşmesi ve Yukarı Çeşmenin kitabeleri yoktur. Sanat tarihi bakımından incelendiğinde her iki çeşmenin 18. yüzyıla ait olabileceği düşünülmektedir (Uysal, 2008: 127-128).

Eğitim Yapıları

Rüşdiye Mektebi

Köydeki rüşdiye mektebi Abdülaziz Efendi'nin öncülüğünde yaptırılmıştır. Abdülaziz Efendi Babakale doğumlu olup İstanbul'da tahsil yapmıştır. Ahmed Abdülaziz Efendi Babakale'nin büyük bir kasaba olmasına rağmen, ahalisinin fakir olduğunu belirterek köyde bir rüşdiye mektebi açılması için hükümete başvurmuştur. Mektep, Ümmügülüm Hatun Medreseleri Vakfı gelirlerinden inşa ettirilmiştir. Binanın alt katı sıbyan, üst katı ise rüşdiye

mektebidir. Haziran 1875'te mektep binası tamamlanmıştır. Mektebe muallim-i evvel olarak aylık 600 kuruş maaşla Darülmualimîn mezunlarından Kal'a-i Sultaniyeli Ali Efendi tayin edilmiştir. Bevvablığa da 80 kuruş aylık ile İsmail getirilmiştir (Belge-35).

Tarım ve Hayvancılık

19. yüzyılda Osmanlı İmparatorluğu çok büyük ölçüde tarıma bağımlıydı ve yüzyıl sonuna dek de öyle kaldı. Osmanlı Devleti bir tarım imparatorluğuymuştu, vergi gelirlerinin çoğu tarımsal kaynaklardan alınıyordu (Güran, 1992: 229). Osmanlı Devleti'nde tarım iktisadî hayatın temelini teşkil etmekteydi. Bu yüzden toprak en önemli geçim kaynağı olarak görülmüştür. Köylerde yaşayan aileler kendi ihtiyaçlarını karşılayacak kadar toprağa sahiptiler. Ahalinin sahip olduğu tarla, bağ, bahçe, çiftlik, mera gibi araziler, zeytin, palamut gibi ağaçlar defterde belirtilmiştir. Arazilerin dönüm ve gelirleri de ayrıca kaydedilmiştir.

Yıllar	Araziler/Dönüm			
	Tarla	Bağ	Bahçe	Mera
1840	2949,5	286,5	16,5	406
1845	1831	200	-	-

Tablo 5. Babakale'de Ekili/Dikili Araziler

1840 yılındaki temettuat sayımına göre, köyde yaşayan 132 kişinin bir tarlası, 180 ailenin bir bağı ve 14 kişinin bir bahçesi bulunmaktadır. Görüldüğü üzere köyde yaşayan ailelerin çoğunluğunun bağ sahibi olduğu ve köyde bağcılığın yoğun şekilde yapıldığı anlaşılmaktadır. Babakale köyünde zeytin ağacı bol miktarda bulunuyordu. 2668 zeytin ağacı ve 2847 zeytin fidanı deftere kaydedilmiştir. Zeytinyağı elde etmek için köyde 2 zeytinyağı imalathanesi vardı. 1845 yılında ise 2181 adet zeytin ağacı kaydedilmiştir. Köyde ekilen ürünler ise buğday, arpa, nohut, burçak idi.

Hayvancılık

Hayvan yetiştiriciliği, en önemli zirai faaliyetlerden biridir. Tarımla uğraşan haneler, hayvanları koşum ve yük taşıma işlerinde, gübre sağlamak ve çiftçinin kendi ailesinin peynir, yağ, süt, et, deri ve yapağı ihtiyacını gidermek için beslerlerdi. Tarla tarımını temel faaliyet olarak yürüten çiftçiler, hayvanları üretim faaliyetlerinin yardımcı araçları olarak kullanırlar. Buralarda hayvanlar, gübre sağlar, taşıma, çift sürme, harman işlerini görür, çiftçinin hayvan ürünü ihtiyacını karşılardı. Buna karşılık hayvancılığı temel faaliyet olarak yürüten bir işletme, pazar için et, yağ, süt, deri ve yapağı üretmek üzere hayvan yetiştirirdi (Güran, 1992: 100). Babakale köyünde

hayvan yetiştiriciliği ziraî üretime yardımcı olmak üzere yapılmaktaydı. Babakale köyündeki büyükbaş hayvanlar üç grupta ele alınabilir. Bunlar koşum hayvanları (karasığır öküzü), yük ve binek hayvanları (beygir, merkep, deve, kısarak) ve sığır türü hayvanlardır (inek ve dana). Küçükbaş hayvanlar ise koyun ve keçidir.

Hayvan Türleri	Yıllar	
	1840	1845
İnek	300	146
Dana	11	-
Beygir	55	-
Merkep	92	-
Deve	39	8
Karasığır Öküzü	33 çift	35
Kısarak	46	12
Katır	2	-
Tay	3	-
Koyun	537	299
Keçi	738	224

Tablo 6. Büyük ve Küçükbaş Hayvanlar/Baş

Tabloda görüldüğü üzere köyde büyükbaş hayvan olarak en çok inek ve dana, yük hayvanı olarak beygir, merkep ve deve beslenmektedir. Deve ve beygir aynı zamanda şehirlerarası nakliyecilikte kullanılmaktadır. Köyde arıcılık faaliyeti sınırlı bir oranda yapılmaktadır. 1840 yılında iki aile 7, 1845 yılında sadece bir aile 10 arı kovanına sahiptir. Arıcılık gelir getirici bir alan değildir.

Sonuç

Bugüne kadar daha çok Babakale'nin mimarisi üzerine çalışmalar yapılmıştır. Kalenin yapım süreci ve köyün kuruluşu hakkındaki bilgiler oldukça yetersiz kalmıştır. Bababurnu stratejik öneme sahip bir mevkidir. Korsanlar buradaki doğal limanı mesken tutup hem karada hem denizde uzun zaman yağmalar yapmışlardı. Dönemin padişahı III. Ahmed bu durumdan haberdar olmuş ve buraya bir kale yapılması için Kaymak Mustafa Paşa'yı görevlendirmiştir. Kalenin yapımında bölgedeki ahali çalıştırılmıştır. Kale inşaat malzemeleri civardaki şehirlerden kara ve deniz yoluyla karşılanmıştır. Babakale dikdörtgen şekliyle tipik bir iç kale örneği olup, yapımı kısa süre içerisinde tamamlanmıştır. Nisan 1727 tarihinde başlayan kale inşaatı, 1728 yazında bitirilmiştir. Kaledeki askerlerin günlük ihtiyaçlarını karşılamak amacıyla

Kaymak Mustafa Paşa tarafından liman, cami, çeşme, hamam, fırın, çarşı yaptırılmış ve vakıflar tesis edilmiştir. Kale daha sonraki yıllarda pek çok onarım geçirmiştir.

Hem bölgenin güvenli hale gelmesi hem de kaledeki askerlerin ihtiyaçlarının karşılanması amacıyla, kalenin yanında zamanla bir köy yerleşimi oluşmuştur. Babakale köyünde 1839 yılında 1000, 19. yüzyıl sonunda ise yaklaşık 3000 kişi yaşamaktaydı. Köyde küçük de olsa esnaflık ve ticari faaliyetler de yapılmaktaydı. Köydeki çarşıda 1839'da 33, 1840'ta 26, 1845 yılında ise 25 kişi esnaflık ve ticari faaliyetlerde bulunuyordu. En yoğun yapılan meslek ise bıçakçılıktı. Köyde tahıl ve zeytinyağı üretimi yanında bağcılık önemli bir yere sahipti. Kuruluş dönemlerinde dizdar, 19. yüzyıl da ise yüzbaşı rütbesinde bir komutan tarafından idare edilen Babakale'de 48 ile 70 arasında topçu askeri görev yapmıştır. Babakale'nin savunma gücü ise yaklaşık 15 ile 28 arasında değişen toplarla sağlanmıştır. Bölgede korsanlık tehlikesi bertaraf edildiği dönemlerde kalenin atıl bırakıldığı anlaşılmaktadır. Bu yüzden köy ahalisi güvenliklerini tehlikede gördükleri zamanlarda arzuhaller yazarak kale için asker ve mühimmat talebinde bulunmuşlardır. Babakale bölgedeki korsanlık faaliyetlerini önlemek amacıyla yapılmıştır. Bu amacın büyük ölçüde gerçekleştiği ve bölgenin güvenli bir hale gelmesi üzerine bir köy yerleşiminin de oluştuğu görülmektedir.

Kaynakça

- Acioğlu, Yusuf (2013). *Çanakkale'deki Osmanlı Dönemi Yapıları*. Doktora Tezi. Çanakkale: Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi.
- Acioğlu, Yusuf (2015). "Çanakkale'deki Osmanlı Kaleleri". *Çanakkale Araştırmaları Türk Yılığ*, 19: 93-122.
- Aktepe, M. Münir (1969). "XVIII. Yüzyıl Vezirlerinden Kaptân-ı Derya Kaymak Mustafa Paşa'ya Ait Vakfiyeler". *Vakıflar Dergisi*, 8: 15-29.
- Ali Cevad (1311/1894). *Memalik-i Osmaniyye'nin Tarih ve Coğrafya Lügati 1*. Dersaadet (İstanbul): Kasbar Matbaası.
- Altınay, Ahmed Refik (1973). *Lale Devri*. Haz. Haydar Ali Dirioz. Ankara: MEB.
- Atak, Erkan (2020). "Kaptan-ı Derya Kaymak Mustafa Paşa'nın İstanbul'daki İmar Faaliyetleri". *Tokat Gaziosmanpaşa Üniversitesi Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi*, ÖS, 1(1): 168-181.
- Aydın, Mahir (2007). "Kaleler". *Osmanlı Askeri Tarihi, Kara, Deniz ve Hava Kuvvetleri 1792-1918*. Ed. Gültekin Yıldız. İstanbul: Timaş Yayınları.

- Batmaz, Eftal Şükrü (1996). “Osmanlı Devlet’inde Kale Teşkilatına Genel Bir Bakış”. *Ankara Üniversitesi Osmanlı Tarihi Araştırma ve Uygulama Merkezi Dergisi*, 7: 1-8.
- Boran, Ali (2001). *Anadolu’daki İç Kale Cami ve Mescitleri*. Ankara: TTK.
- Eyice, Semavi (2001). “Kale”. *İslam Ansiklopedisi*, C.24. İstanbul: TDV Yayınları, 234-242.
- Göger, Veysel (2014). *16. Yüzyıl Osmanlı Kale Kuşatmaları (Strateji, Taktik, Kuşatma Aşamaları ve Teknolojisi)*. Doktora Tezi. İstanbul: Marmara Üniversitesi.
- Güran, Tefik (1992). “Zirai Politika ve Ziraatta Gelişmeler 1839-1876”. *150. Yılında Tanzimat*. Haz. Hakkı Dursun Yıldız. Ankara: TTK.
- Gürbüz, Adnan (2013). “Osmanlı Klasik Döneminin Kale ve Mustahfızân Defterleri”. *Osmanlı Coğrafyası Kültürel Arşiv Mirasının Yönetimi ve Tapu Arşivlerinin Rolü Uluslararası Kongresi (İstanbul, 21-23 Kasım 2012)*. Ankara: Tapu ve Kadastro Genel Müdürlüğü Arşiv Dairesi Başkanlığı Yayınları, 379-391.
- Homeros (2017). *İlyada*. Çev. Azra Erhat ve A. Kadir. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Mehmed Süreyya (1996). *Sicill-i Osmanî 4*. Haz. Nuri Akbayer. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Oğuzoğlu, Yusuf (1994). “Dizdar”. *İslam Ansiklopedisi*, C.9. İstanbul: TDV Yayınları, 480-481.
- Parlak, Sevgi (2010). *Osmanlı Öncesi Anadolu Kalelerinde Kapılar*. Doktora Tezi. İstanbul: İstanbul Üniversitesi.
- Piri Reis (1970). *Kitab-ı Bahriye 1*. Haz. Yavuz Senemoğlu. İstanbul: Tercüman.
- Raczynski, Edward (1980). *1814’te İstanbul ve Çanakkale’ye Seyahat*. Çev. Kemal Turan. İstanbul: Tercüman.
- Râşid Mehmed Efendi ve Çelebizade İsmail Âsım Efendi (2013). *Tarih-i Râşid ve Zeyli 3*. Haz. Abdülkadir Özcan vd. İstanbul: Klasik Yayınları.
- Salname-i Vilayet-i Cezair-i Bahr-i Sefid (1290/1873)*. Def’a 4. Cezair-i Sefid Vilayeti Matbaası.
- Sevgen, Nazmi (1959). *Anadolu Kaleleri I*. Ankara: Doğu Ltd. Şirketi.
- Strabon (2000). *Coğrafya, Antik Anadolu Coğrafyası (Kitap 12, 13, 14)*. Çev. Adnan Pekman. İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları.

Şemseddin Sami (1306/1889). *Kamusu'l-A'lam 2*. İstanbul: Mihran.

Türker, Çiğdem (1988). "Anadolu Yarımadası'nın En Batı Ucunda Yer Alan Tipik Bir Osmanlı Köyü Babakale". *Türk Etnografya Dergisi*, 18: 139-143.

URL-1: "Babakale Kalesi". <https://www.canakkaletravel.com/galeri/babakale-kalesi.html>. (Erişim: 02.07.2023).

Uysal, Ali Osman (2008). "Kaymak Mustafa Paşa'nın Hatırası: Babakale". *Ayvacık Değerleri Sempozyumu (Ayvacık, 29-30 Ağustos 2008)*. Çanak-kale: Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Yayınları, 120-147.

Arşiv Belgeleri

Belge-1: BOA, A. DVNSMHH.d, no: 75, Hüküm 188, 16 Şevval 1013.

Belge-2: BOA, C.DH, no: 39/1944, 10 Muharrem 1140.

Belge-3: BOA, A.MKT. no: 85/19, 28 Cemaziye'l-Ahir 1263.

Belge-4: BOA, A.DVNSMHH.d, no:75, Hüküm 188, 16 Şevval 1013.

Belge-5: BOA, A. DVNSMHH.d, no: 134, Hüküm 151, 152, 153, 155, 162, 10 Şa'ban 1139.

Belge-6: BOA, A. DVNSMHH.d, no: 134, Hüküm 320, 592, 1305, 1306, 1307, 1308, 1309, 20 Şa'ban 1140.

Belge-7: BOA, A. DVNSMHH.d, no: 134, Hüküm 151, 156, 161, 162, 10 Şa'ban 1139.

Belge-8: BOA, A.DVNSMHH.d, no: 134, Hüküm 767, 10 Rebi'ül-Evvel 1140.

Belge-9: BOA, C.AS, no: 284/ 11807,1219/ 54687, 13/625, 144/ 6342, 507/ 21163.

Belge-10: BOA, D.HMH.d, no: 21602, Sayfa 10, 4 Rebi'ül-Evvel 1147.

Belge-11: BOA, AE. SMHD.I, no: 252/20585, 26 Zilhicce 1149.

Belge-12: BOA, D. HHM.d, no: 21602, Sayfa 10, 4 Rebi'ül-Evvel 1147.

Belge-13: BOA, D. BŞM.d, no: 9776, Sayfa 26, 27, 9 Safer 1246.

Belge-14: BOA, ML. TMT. no:4900, 5113.

Belge-15: BOA, C. ZB, no: 8/358, 6 Safer 1234.

Belge-16: BOA, DH. MKT, no: 139/8, 14 Rebi'ül-Evvel 1311.

Belge-17: BOA, DH. MKT, no: 2445/7, 17 Ramazan 1318.

Belge-18: BOA, C.AS, no: 1033/45328, 4 Safer 1185.

Belge-19: BOA, C.AS, no: 61/2866, 7 Muharrem 1187.

Belge-20: BOA, C.AS, no: 995/43494, 10 Rebi'ül-Evvel 1187.

- Belge-21: BOA, C.AS, no: 824/35045, 21 Rebi'ü'l-Evvel 1213.
Belge-22: BOA, C.AS, no: 880/37795, 23 Zilhicce 1236.
Belge-23: BOA, HAT, no: 859/38313, 29 Zilhicce 1237.
Belge-24: BOA, D.BŞM.d, no: 9776, Sayfa 30, 9 Safer 1246.
Belge-25: BOA, C.AS, no: 174/7585, 29 Safer 1252.
Belge-26: BOA, NFS.d, no: 13651, Sayfa 11, 29 Zilhicce 1251.
Belge-27: BOA, ML.TMT.4900.
Belge-28: BOA, NFS.1203; BOA, ML.TMT.4900; BOA, ML.TMT. No: 5113.
Belge-29: BOA, C.AS, no: 427/17722, 25 Zilkade 1179.
Belge-30: BOA, C.DH, no: 39/1944, 10 Muharrem 1140.
Belge-31: BOA, C.AS, no: 427/17722, 25 Zilkade 1179.
Belge-32: BOA, HAT, no: 1533/13, 29 Zilhicce 1230.
Belge-33: BOA, C.EV, no: 67/3316, 21 Rebi'ü'l-Evvel 1178.
Belge-34: BOA, C.AS, no: 427/17722, 25 Zilkade 1179.
Belge-35: BOA, İ.DH, no: 703/49178, 10 Cemaziye'l-Evvel 1292.

Ekler



Ek 1. 1829 Yılına Ait Babakale Keşif Defterlerinden Bir Sayfa



Ek 2. Babakale'nin Havadan Görünümü (URL-1).

“COPE-Dergi Editörleri İçin Davranış Kuralları ve En İyi Uygulama İlkeleri” çerçevesinde aşağıdaki beyanlara yer verilmiştir:

Yazarların Notu: Bu makale, Prof. Dr. Şerif Korkmaz danışmanlığında, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsünde Emre Kocabıyık tarafından yapılan “Babakale: İnşa, Yerleşim, İdari ve Sosyal Hayat” başlıklı yüksek lisans tez çalışması temel alınarak üretilmiştir.

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

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

Katkı Oranı Beyanı: Her iki yazar; çalışmanın hazırlanması, sonuçların yorumlanması ve makalenin yazılması aşamalarında eşit katkı sağlamıştır.

The following statements are made in the framework of “COPE-Code of Conduct and Best Practices Guidelines for Journal Editors”:

Authors' Note: This article was produced on the basis of the master's thesis titled “Babakale: Construction, Settlement, Administrative and Social Life” conducted by Emre Kocabıyık at Çanakkale Onsekiz Mart University Graduate Education Institute under the supervision of Prof. Dr. Şerif Korkmaz.

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

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

Author-Contributions Statement: Both authors; contributed equally to the preparation of the study, the interpretation of the results, and the writing of the article.



SEMBOİLİK SİYASET VE AYASOFYA: NECİP FAZİL KISAKÜREK ÖRNEĞİ

Symbolic Politics and Hagia Sophia: The Case of Necip Fazıl Kısakürek

Eylem ARSLAN*

Cumhur ASLAN*

ÖZ

Sosyal bilimler literatüründe sembol, siyaset ve ideoloji birbiriyle oldukça yakından ilişkili kavramlardır. Sembolik siyaset kavramı ise sembollerin siyasi düşünce ve temsilcileri tarafından ideolojik bir araç olarak kullanılması anlamına gelir. Bu bağlamda sembolik siyaset; sembol, siyaset ve ideoloji arasındaki ilişkiyi anlamaya olanak sağlar. Türk sembolik siyaseti özelinde ise Ayasofya, içerdiği farklı sembolik anlamlar ve ideolojik kavramlar neticesinde geçmişten günümüze dek bir araç olagelmıştır. Hem Doğu hem de Batı kültürüne ait olan Ayasofya, Türk siyasi ideolojilerindeki Doğu-Batı ikiliğinin somutlaştığı başlıca yapılandırmalardır. Bu nedenle aidiyet duygusu, üstünlük ve kutuplaşma için de elverişli bir semboldür. Özellikle İslamcı ve milliyetçi-muhafazakâr bakış açısında Ayasofya Cami sembolü sıklıkla kullanılır. Bu sembolü kullanan önemli isimlerden biri ise İslamcı düşünür ve yazar Necip Fazıl Kısakürek'tir. Kısakürek'in Ayasofya ile ilgili söylemleri, sembollerin siyasi ve ideolojik özelliklerini içerir. Dolayısıyla Ayasofya'nın sembolik siyasetteki rolünü ortaya koymak amacıyla çalışmamızda Necip Fazıl Kısakürek'in Ayasofya Hitabesi'ndeki söylemlerine eleştirel söylem çözümlemesi yapılmıştır. Böylelikle ideolojilerin meşrulaştırılmasında ve iktidar/güç ile hegemonyanın kurulmasında Ayasofya'nın nasıl araçsallaştırıldığı açıklanmaya çalışılmıştır.

Anahtar Sözcükler: Ayasofya, eleştirel söylem çözümlemesi, ideoloji, Necip Fazıl Kısakürek, sembolik siyaset.

ABSTRACT

Symbols, politics and ideology are closely related concepts in the social sciences literature. The concept of symbolic politics means using symbols as an ideological tool by political thought and its representatives. In this context, symbolic politics provides opportunities to understand the relationship between symbols, politics and

* Bilim uzmanı. Çanakkale/Türkiye. E-posta: eylemarslan93@gmail.com. ORCID: 0000-0003-3413-2979.

* Prof. Dr., Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi, Sosyoloji Bölümü, Çanakkale/Türkiye. E-posta: cumhur.aslan@gmail.com. ORCID: 0009-0006-7576-6571.

ideology. In Turkish symbolic politics, Hagia Sophia has been a tool from the past to the present as a result of the different symbolic meanings and ideological concepts it contains. Hagia Sophia, which belongs to both Eastern and Western cultures, is one of the main structures of the East-West duality in Turkish political ideologies. For this reason, it is also a useful symbol for sense of belonging, superiority and polarization. The symbol of Hagia Sophia Mosque is frequently used mainly in the Islamist and nationalist-conservative perspectives. Necip Fazıl Kısakürek, an Islamist thinker and author, is one of the important names who use this symbol. The discourses of Kısakürek about Hagia Sophia contains the political and ideological features of the symbols. Therefore, in our study, in order to reveal the role of Hagia Sophia in symbolic politics, critical discourse analysis was made on the discourses of Necip Fazıl Kısakürek in “Ayasofya Hitabesi” (Speech on Hagia Sophia). Thus, it has been tried to explain how Hagia Sophia was instrumentalized in the legitimization of ideologies and the establishment of power and hegemony.

Keywords: Hagia Sophia, critical discourse analysis, ideology, Necip Fazıl Kısakürek, symbolic politics.

Giriş

Kilise-cami-müze-cami döngüsündeki Ayasofya; Türk siyaseti, Türk siyasi ideolojileri ve aktörleri için çoğunlukla tartışmalı bir konudur. Ayasofya'nın statüsünün “ne olduğu, ne olacağı, ne olması gerektiği” sorularına Türk siyasetinin her döneminde rastlayabiliriz. Bu sorulara verilen cevap ise siyasi iktidarların ve aktörlerin temsil ettiği ideolojilere göre değişiklik gösterir. Ayasofya'ya statüsü üzerinden yüklenen sembolik anlamlar ve bu anlamlar üzerinden yaratılan birleştirici-çatışmacı unsurlar; bir başka deyişle sembolik siyaset, Ayasofya'nın dini ya da kültürel mekân olma boyutunun aşılmasına ve iktidarı/hegemonyayı kurmakta ya da sürdürmekte bir araç olarak kullanılmasına neden olabilmektedir. Bu anlamda Türk siyaseti için olduğu kadar, bu çalışma için de problematiktir.

Ayasofya'nın 10 Temmuz 2020'de müzeden camiye çevrilmesi, 1950'lerden sonra ses bulan muhafazakâr düşünce ve aktörlerinin sembolik siyaseti ile günümüz sembolik siyaseti arasında bir süreklilik olduğunu ve sembolik siyasetin toplumsal gerçekliği inşa eden yapısını göstermesi açısından önemli bir gelişmedir. 2020'nin siyasi iktidarınca milliyetçi muhafazakâr ve İslamcıların Ayasofya hakkındaki söylemleri yeniden üretilmiş ve Ayasofya'nın yeniden cami olması, Osmanlı-İslamcı literatür kullanılarak meşrulaştırılmıştır. Nitekim şiir, yazı ve düşünceleriyle Osmanlı-İslamcı literatüre katkıda bulunan ve Ayasofya konusunda söylemleri olan isimlerden biri ise Necip Fazıl Kısakürek'tir.

Kısakürek (1904-1983), *Büyük Doğu Dergisi*¹ ile birlikte toplumda ve siyasette eksik gördüğü İslamcı sesi duyurmaya çabalamıştır. Bu anlamda *Büyük Doğu Dergisi* yalnızca edebi eserleri değil; Cumhuriyet'in kurucu zihniyetine karşı alternatif bir düşünce hareketi olan "Büyük Doğu" ideolojisini de temsil eder. Büyük Doğu ideolojisinde Tanzimat Dönemi ile başlayan ve Cumhuriyet Dönemi ile devam eden Batılılaşma/modernleşme hareketleri, İslami değerleri yok saydığı ve Türk toplumunun ve devletinin özüne uygun olmadığı yönünde eleştirilir (Şahin, 2019). Bu nedenle Kısakürek'in düşüncesinde Batılı unsurların değil; Osmanlı'nın Tanzimat'tan önceki imparatorluk zamanlarındaki gibi İslami değer ve sembollerin ön planda olduğu büyük, kutsal, güçlü bir Doğulu toplum ve devleti yeniden uyandırma ideali vardır (Kısakürek, 1968).

Kısakürek, *Büyük Doğu Dergisi*'nin yanında, Milli Türk Talebe Birliği² adındaki öğrenci ve gençlik hareketi bünyesinde etkin rol almıştır. Milli Türk Talebe Birliği'nce düzenlenen ve içinde geleceğin siyasi aktörlerinin de olduğu öğrenci ve gençlere konferanslar vermiştir (Koç, 2022). Bunlardan biri ve çalışmamızı ilgilendireni 1965'te MTTB binasında yaptığı "Ayasofya Hitabesi" olarak bilinen konferansıdır (Azak, 2014). Ayasofya Hitabesi (Kısakürek, 1968), Ayasofya'nın siyasi ve ideolojik bir sembol olarak kurulduğu ve hatta günümüzde de sürdürüldüğü düşünsel zemini göstermesi açısından oldukça önemli bir metindir. Dolayısıyla çalışmamızda Necip Fazıl Kısakürek'in Ayasofya Hitabesi'nden hareketle Ayasofya sembolünün ideolojileri meşrulaştıran ve iktidar ile hegemonyayı kurma çabasında rol oynayan yapısı açıklanmaya çalışılmış ve bu doğrultuda ideolojik unsurları açığa çıkarmayı mümkün kılan eleştirel söylem çözümlemesinden yararlanılmıştır.

Sembolik Siyaset

Sosyal bilimler literatüründe "sembolik siyaset" kavramı için üzerinde anlaşılacak belli bir tanım yoktur. Ancak siyasi düşünce ve pratikler dâhilinde herhangi bir nesnenin, durumun ya da olayın sembolik anlamıyla kullanılması olarak açıklanabilir. Esasında bir "siyaset yapma biçimi" olan sembolik

¹ Necip Fazıl Kısakürek tarafından 1943 yılında çıkarılan *Büyük Doğu Dergisi*, 1943-1944 arası edebi bir nitelik taşıırken 1945-1946 yıllarından itibaren "İslami ve siyasi" bir çizgi izlemeye başlamıştır (Akin, 2018: 106).

² Milli Türk Talebe Birliği (MTTB), 1916 yılında Darülfünun öğrencileri tarafından kurulan ve 1980'e kadar siyasi faaliyetlerine devam eden bir öğrenci/gençlik oluşumdur (Koç, 2022). Özellikle 1960'lı yıllar ile birlikte İslamcı ve milliyetçi-muhafazakâr bir çerçevede etkinliklerine devam etmiştir (Koç, 2022: 24).

siyaset, siyasi aktörlerin amaçları doğrultusunda çeşitli sembolleri kullanmasına karşılık gelir (Tokdoğan, 2020).

Sembollerin düşünceleri somutlaştırmaya yarayan ideolojik bir gösterge olması, herhangi bir sembolün toplumda var olan düşünce sistemlerine göre farklı anlamlar barındırabileceğini gösterir. Toplumsal, siyasi ve ideolojik çeşitlilikler; sembollerin olumlu, olumsuz ya da tarafsız algılanmasında rol oynar. Başka bir deyişle, semboller birleştirici olabileceği gibi kutuplaştırıcı da olabilir ve bazı birey ya da gruplarda güçlü bir anlam taşıyabilir. Bu anlamda kültürel, siyasi ya da dini bir sembol aidiyet duygusunun sınırlarını çizer; bir yandan bir düşünceye ait olmayı mümkün kılar, diğer yandan bir düşünceye ait mesafeyi belirler (Smith, 2017: 29-40'dan akt. Koca, 2020).

Çeşitli düşüncelerin, kimliklerin ve yaşama biçimlerinin ifadesini bulduğu en önemli alanlardan biri siyasi oluşumlar ve aktörleridir. Bir siyasi oluşum ya da siyasi aktör toplumsal alanda varlık göstermek adına dâhil olduğu siyasi ideolojiye ait söylemleri, sembolleri ve pratikleri kullanarak o ideolojinin hem temsilciliğini üstlenir hem de yeniden üretimini sağlar.

“Toplum nasıl yönetilmeli ve nasıl yaşamalı?” sorularına bir cevap niteliğinde olan siyasi ideolojilerin ve siyasi aktörlerin başlıca amaçlarından biri iktidarı ve hegemonyayı kurmaktır. İktidar; toplum üzerinde söz söyleme, karar alma ve güç mekanizmasına karşılık gelirken Gramsci'nin “hegemonya” kavramı, “toplumsal rıza yoluyla yönetmek” anlamına gelir (Eagleton, 1996).

Toplumun maddi ve somut unsurların yanı sıra zihinsel pratiklerden ve kültürel değerlerden oluşması; siyasi iktidarların ya da iktidara aday aktörlerin bu zihinsel pratikler ve kültürel unsurlar aracılığıyla toplumsal onayı almak ve kültürel iktidarı sağlamak istemesine sebebiyet verir. Bu nedenle medyada, şehirlerde, mekânlarda ve siyasi söylemlerde “ortak duyu”lara dayanan değer ile semboller oldukça sık yer eder (Gramsci, 1992: 49'dan akt. Özer, 2020: 35). Kimi zaman da kültürün ihmal edilmiş değer ve sembolleri üzerinden karşı-hegemonya kurulur (Eagleton, 1996: 114). Her iki durumda değer ve semboller, siyasi ideolojilere göre yeniden anlam kazanır ya da var olan anlamını yitirir.

“Hegemonya” ve “karşı-hegemonya” kavramları, toplumsal kültürün egemen unsurları ile geri planda kalmış unsurları arasındaki çatışmayı göstermesi bakımından da önemlidir. Bir toplumda ortak ve egemen duygular kadar ortak olmayan pek çok duygu, düşünce, grup ve kimlik vardır. Nitekim

siyasi ideolojilerdeki çeşitlilik de “ortak” olamamaktan kaynaklıdır. Bu nedenle siyasi iktidar ve aktörler; topluma özgü farklılıkları ve çatışan değer, grup, kimlikleri kendi ideolojileri çerçevesinde yorumlar. Aynı zamanda kendi siyasi ve kültürel iktidarlarını meşrulaştırmak ve ideolojik çerçevelerine kitleleri katmak adına bizzat “dost/düşman” ayırımına gider (Schmitt, 2006: 47-49). Bu anlamda bazı semboller de biz/onlar ayırımını güçlendirecek; hatta kitleleri kutuplaştıracak ve düşmanlaştıracak şekilde tedavüle sokulur ya da var olan sembollere karşı-hegemonya olarak tedavülden kaldırılır.

Modern çağdan beri siyasi ve kültürel iktidarı sağlamanın ve sürdürmenin yolu toplumun sahip olduğu zihniyetten ve bu zihniyete uygun ideolojik araçlardan geçmeye başlamıştır (Eagleton, 1996). Özellikle somut politikalarla topluma iyi bir yaşam sunamayan siyasi düşünceler ve temsilcileri olan aktörler, mevcut ideolojik ve sembolik unsurları bünyesinde toplar. Toplumsal ve siyasal alan, ideolojik gösterge olarak kabul ettiğimiz semboller üzerinden anlaşılan ya da çatışan bir özelliğe bürünür. Böylece sembollerin bir ideolojik araç olarak üretilmesi/yeniden üretilmesi ya da dolaşımdan kaldırılması gibi süreçleri kapsayan “sembolik siyaset” yaygınlaşmıştır.

Tokdoğan (2020), Türkiye’de 1950’lerden beri sembolik siyasete sıklıkla başvurulduğunu savunur. Sembolik siyasette ise başlıca olarak kitlelerin duygularına seslenen ve mobilize eden güçlü sembollerin kullanıldığına dikkat çeker. Ona göre siyasi iktidar ve aktörler, milliyetçi ve manevi sembollerini kullanarak topluma duygusal bir yatırım yaparak kitlelerin o siyasi iktidara, aktöre ve sembollere bir duygusal yatırım yapmasına neden olur (2020: 41). Milli ve manevi duygular üzerinden yapılan yatırımlar, kimliklerin inşasında rol oynar ve kitleleri mobilize etmek; çeşitli kimliklerin belli semboller altında birleşmesiyle gerçekleşir. Tokdoğan’ın bu görüşleri, Türkiye’deki sembolik siyasetin duygular ve duygudaşlık üzerinden kurulduğunu göstermesi açısından oldukça önemlidir.

Milli ve manevi duyguları uyandırmanın ve duygudaşlığı sağlamanın başlıca yolu ise toplumun tarihsel ve zihinsel geçmişine referans veren milli ve manevi zafer anlatılarıdır. Şimdiki zamanda kendine ait yeni ve güçlü bir sembolü dolaşıma sokamayan siyasi iktidar ya da ideolojik gruplar, geçmişin zafer sembollerinden yararlanır. Çeşitli kahramanlık hikâyeleri, mitler, fetihler, kuruluşlar ve siyasi ya da dini liderler; şimdinin düşünce kalıplarına ve pratiklerine eklenerek bu zafer anlatılarının günümüzdeki siyasi oluşumlarla özdeşleşmesi sağlanır (Tokdoğan, 2020). Böylece geçmiş; şimdiki ve geleceği meşrulaştırmanın aracı olur. Svetlana Boym’un (2009) “yeniden

kurucu nostalji” olarak tanımladığı bu durumda, özellikle modernleşmenin zihinsel içeriğiyle uyumluluk gösteremeyen bir takım siyasi ideolojiler ve temsilcileri, geçmişin sembol, mit ve komplolarını yeniden üreterek “milliyetçi şahlanışlar” barındıran anlatıları öne sürer (2009: 76). Kimi zaman ise bu şahlanışlar, dini de içeren bir milliliği kapsar ya da tamamen dini bir nitelik taşır. Dolayısıyla geçmişin dini sembolleri ve mitleri de sembolik siyaset için oldukça elverişlidir.

Kültürel, milli ya da dini; siyasi alanda kullanılan sembollerin çok çeşitli olup genellikle toplumun kolektif hafızasında yer edinen/yer edinmeye yatkın olanların tercih edildiğini söyleyebiliriz. Aynı zamanda toplumun kolektif hafızasında yer edinen tüm semboller, o anki toplumsal koşullarda yaygın olsa da olmasa da egemen siyasi düşünce ekseninde yeniden yaygınlaşma ihtimalini taşır. Bu nedenle sembolün siyaset için işlevi, yalnızca siyasi ideolojileri toplumsal gerçeklikte somutlaştırması değil; toplumsal gerçekliği yeniden inşa etmeye de yaramasıdır. Özellikle kültürel iktidarı sağlayamadığını düşünen siyasi iktidarlar sembolik siyasete bunu sağlayabilmek adına başvurabilir.

Sonuçta, araştırılmaya ve geliştirilmeye açık yorumsamacı bir kavram oluşunu da kabul etmek suretiyle sembolik siyasetin özelliklerini şu şekilde sıralayabiliriz: 1. İdeolojilere içkindir. 2. Siyasi/kültürel iktidar, hegemonya ve karşı-hegemonya kurma ve koruma amacı taşır. 3. Toplumsal sembolleri ideolojik bir araç olarak kullanır. 4. Toplumsal sembolleri siyasallaştırır. 5. Kitlelerin duygularına seslenerek onları mobilize eder. 6. Birleştirici ve kutuplaştırıcı sembolleri devreye sokar. 7. Tarihsel ve zihinsel geçmişe ait güçlü sembolleri kullanır. 8. Toplumsal gerçekliğin inşasında rol oynar (Tokdoğan, 2020). Türk siyaseti özelinde değerlendirdiğimizde ise Ayasofya'nın sıraladığımız maddelerin tümünü açığa çıkartabilecek bir sembol olduğunu söylememiz mümkündür.

Türk Sembolik Siyasetinde Ayasofya

“Kutsal Bilgelik” anlamındaki Ayasofya (Hagia Sophia), 537’de Bizans İmparatorluğu tarafından kilise olarak inşa edilmiştir. İstanbul’un (Konstantinopolis) en büyük ve görkemli kilisesi olacak şekilde tasarlanması ise imparatorluğun dini ve siyasi üstünlüğünü kanıtlama yolunda Ayasofya'nın başlıca sembol olarak konumlandığı anlamına gelir (Azak, 2014). Somut din savaşlarının hüküm sürdüğü modern öncesi çağda Bizans imparatorları, Hristiyanlığın ve iktidarlarının çok tanrılı dinlere ve bu anlayıştaki devletlere

galip geldiğini Ayasofya’da somutlaştırmıştır (Necipoğlu, 1992’den akt. Azak, 2014).

1453’te Osmanlı İmparatorluğu’nun İstanbul’u işgali ile Ayasofya’nın statüsü ve sembolik anlamı ilk defa değişime uğrar. İmparatorluk kilisesi, bu sefer İmparatorluk camiye dönüşür. Hristiyan figürlerine ait mozaikler kapatılır, minareler eklenir ve Ayasofya’nın içi ve etrafı Osmanlı-İslam eserleriyle donatılır (Solak, 2021). İslam’a ait önemli günler, başlıca burada kutlanır (Süssheim, 1993’ten akt. Azak, 2014). Böylece Ayasofya, Bizans’a ve Hristiyanlığa karşı zaferin sembolü olarak yeniden konumlandırılır. Bir başka deyişle Bizans gibi Osmanlı İmparatorluğu’nda da Ayasofya, dini ve siyasi üstünlüğün tescillendiği bir mekân haline gelmiştir (Akan, 2008: 80).

Osmanlı İmparatorluğu yıkıldıktan sonra kurulan Türkiye Cumhuriyeti, 1923’ten 1934’e kadar Ayasofya’nın cami statüsünü değiştirmez. Hatta bu dönemde ilk Türkçe ezan Ayasofya’da okutulurak İslam’ı Türkçeleştirme, millileştirme yolunda bir politika izlendiği gösterilir (Dikici, 2006). Uzun yıllar boyunca imparatorluk camisi olarak Osmanlı-İslam anlayışının ve pratiklerinin sürdürüldüğü yapı, üçüncü kez bir iktidarın sona erip diğerinin başladığına sahne olur. Cumhuriyet rejimine geçiş ve ulus-devletleşme sürecinde toplumsalda hala mevcut olan Osmanlı-İslam sembollerine milli bir devlet ve milli bir kimlik anlayışı içeren semboller ile karşı-hegemonya kurulur.

1934’te çıkarılan bir kararnameyle Ayasofya müze yapılarak ikinci kez statü değişikliğine uğrar. Böylece Bizans, Osmanlı ve 1934’e kadar Türkiye Cumhuriyeti’nde ibadethane olan yapı, iktidarların dini kimliklerine dair bir zafer ve üstünlük sembolü olmaktan çıkar. 1935’te ziyarete açılan Ayasofya müzesinde Bizans’a ait mozaiklerin yanı sıra Osmanlı levhaları da sergilenir (Solak, 2021). Ayasofya’nın geçmişte her iki imparatorluğa ve her iki dine ait olduğu gösterilerek tarihi ve kültürel bir miras oluşu vurgulanır. 537’den 1453’e kadar Hristiyanlığın, 1453’ten 1934’e kadar İslamiyet’in başlıca sembolü Ayasofya; 1934 ile geleneksel-dini yapısından koparak modern-laik bir sembolik anlam kazanır (Gür, 2010).

Ayasofya’nın statüsündeki üçüncü değişiklik ise 10 Temmuz 2020’de gerçekleşir. 1934’teki müze kararnamesi iptal edilerek Ayasofya’nın yeniden cami olmasına ve ibadete açılmasına karar verilir. Böylelikle 1950’lerden itibaren milliyetçi-muhafazakâr ve İslamcı çevrelerce talep edilen “Ayasofya Cami”, 86 yıl sonra Osmanlı-İslam sembolü olarak tekrar tedavüle sokulur. Nitekim bu; Ayasofya’nın dini üstünlük sembolizmine geri dönüşünün

yanı sıra, günümüz iktidarının sembolik siyasetinin Yeni-Osmanlıcı düşünceden beslendiğini gösterir.

1923-2020 arasındaki sembolik siyaset incelendiğinde Ayasofya'nın Türk siyasi aktörleri için çoğunlukla iki farklı anlamda bulunduğunu söyleyebiliriz. Bunlardan ilki Ayasofya'nın tarihi ve kültürel bir dünya mirası ve Doğu-Batı köprüsü olduğunu savunan modern-laik anlayış; ikincisi ise Ayasofya'nın Hristiyan Batı karşısındaki zaferi ve üstünlüğü simgelediğini vurgulayan Yeni-Osmanlıcı anlayıştır (Azak, 2014; Gür, 2010; Özekmekçi, 2020; Tokdoğan, 2020).

Modern-laik anlayış, Cumhuriyet'in değer ve sembollerini öne sürer; Yeni-Osmanlıcı anlayış, İslami değer ve sembolleri Osmanlı geçmişine de referansla ön plana çıkarır. Bu noktada Türk siyasetinde Yeni-Osmanlıcı düşüncenin Cumhuriyet'in kurucu ideolojisine karşıtlıkla ortaya çıktığını söylemeliyiz. Cumhuriyet'in milli, modern, laik bir toplum ve kimlik inşasının dini değer, sembol ve kimlikleri yitime uğrattığını savunan muhafazakâr aktörler, bu düşüncelerinin temelini "Negatif Batı" imgesinden (Bora, 2007) ve Osmanlı nostaljisinden alır (Tokdoğan, 2020). 1950 ile birlikte Ayasofya'nın camiden müzeye çevrilmesi ihanet, taklitçilik, evsizlik/yurtsuzluk ve mağduriyet olarak okunur. Yeniden cami olması ise "İslami eve dönüş" hayalinin ve hedefinin bir sembolüdür (Tokdoğan, 2020). Dolayısıyla Türk siyasi ideolojilerindeki ikilikler; Ayasofya'nın statüsü ve sembolik anlamı üzerinden devam ettirilir ve Ayasofya, bu ikiliklerin bir sembolü haline gelerek siyasallaşır.

2020'nin Cumhurbaşkanı ve iktidar partisi AKP'nin lideri olan Recep Tayyip Erdoğan, Ayasofya'nın yeniden cami olarak açılmasına ilişkin konuşmasında Ayasofya'nın müze kararnamesinin iptalini ve yeniden cami olmasını meşrulaştırmak adına 1950'den beri dolaşımda olan tüm İslamcı ve milliyetçi-muhafazakâr söylem ile temaları yeniden üretmiştir (URL-1). Müzeye dönüşmesi kararını veren Cumhuriyet zihniyetine düşmanlaştırıcı söylemler kurarak Fatih'in laneti gibi dinsel ve mitsel vurgular kullanmıştır (URL-1). Böylelikle kolektif hafızanın çatışan değerlerini yeniden hatırlatmış olup kültürel iktidarını geçmişin güçlü sembolleri yoluyla kurmaya çabalar (Tokdoğan, 2020).

Diğer yandan Ayasofya'nın 2020'deki değişimi, AKP ve Erdoğan iktidarının da temsilciliğini üstlendiği Yeni-Osmanlıcı düşüncenin Cumhuriyet zihniyetine karşı-hegemonyasının bir göstergesidir. Erdoğan, 2020'ye kadar Ayasofya'nın ibadete açılıp açılmayacağı konusunda çelişkili ifadelerde

bulunsa da özellikle İstanbul seçimlerini CHP'nin kazanmasından sonra bir telafi olarak Ayasofya'nın yeniden cami olması için adım atmıştır. Böylece İslamcı romantizmde ve Yeni-Osmanlılıkta ayrı bir önem atfedilen İstanbul ve Ayasofya, yeniden fethin ve modern-laik Cumhuriyet ideolojisine karşı bir zaferin sembolü olur (Tokdoğan, 2020). Bu sürece kadar muhafazakâr aktörlerin sembolik siyasetinde mağduriyet olarak sunulan Ayasofya sembolü ise 2020 ve Erdoğan ile birlikte muktedirlik temalarını içermeye başlar. İktidara/güce sahip olmayı tanımlayan muktedirlik kavramı, Osmanlı ile benzer şekilde Ayasofya'nın cami statüsünde somutlaşır. Nitekim yaklaşık yirmi senelik AKP iktidarı süresince modern ve laik kimliğin yerine alternatif olarak kurulan Osmanlı-İslamcı kimlik de resmîyet kazanmıştır (Tokdoğan, 2020). Bu nedenle günümüzde Ayasofya'nın cami olması, milliyetçi-muhafazakâr ve İslamcılar için her şeyden önce “Müslümanların dirilişi” anlamına gelmektedir (URL-1).

Tüm bu gelişmelerin ve değişimlerin gösterdiği üzere Türk siyasi hayatı için Ayasofya; belli bir grubun ve kimliğin ideolojik göstergesi olarak o grubun/kimliğin seslendiği kitleyi mobilize eden, birleştirici ve kutuplaştırıcı anlamlar içeren, toplumsal gerçekliğin inşasında rol oynayan ve iktidar ile hegemonyanın kurulmasında/sürdürülmesinde kullanılan etkili bir semboldür.

Araştırmanın Yöntemi

Bu çalışmanın yöntemi, nitel araştırma yöntemlerinden biri olan eleştirel söylem çözümlemesidir. Eleştirel söylem çözümlemesi, adından da anlaşılacağı üzere, söylemlerin eleştirel çözümlemesini yapmayı mümkün kılar. 1970'ler ile yaygınlaşan bu yöntemin “eleştirel” niteliği, söylemler aracılığıyla kurulan ideolojileri ve ideolojiyi içeren kavramları açığa çıkarmaya çalışmasından kaynaklıdır. Böylece diğer söylem çözümlemesi yöntemlerinden biçim ve içerik olarak ayrılarak günümüzde özellikle Marksist araştırmaların ve medya çalışmalarının başlıca yöntemlerinden biri olmuştur.

Eleştirel söylem çözümlemesinin belli bir kurucusu olmamasına rağmen öne çıkan isimleri; Voloşinov, Fairclough, Van Dijk ve Ruth Wodak vb. dilbilimciler ve eleştirel teorisyenlerdir. Hem disiplinler arası olması, hem de nitel bir yöntem olması sebebiyle araştırma konusuna ve araştırmacıya göre kılavuz alınacak isimler değişebilir. Bu çalışmada ise özellikle Teun A. Van Dijk'in bakış açısından yararlanılmıştır.

Van Dijk'e göre (2003) söylem, ideolojileri öğrenmenin başlıca yoludur. İçinde bulunduğumuz toplumda dil aracılığıyla çeşitli ilişkiler kurarız. Bu

ilişkiler ve söylemler, çevremizdeki bireylere/gruplara ait ideolojileri kavramamıza neden olur. Bireyler ve gruplar hakkındaki düşüncelerimiz ise seçtiğimiz kelimelerde ortaya çıkar. Kelimeleri tercih etme biçimi, zihinsel yapıyla ve farklı ideolojilere bakış açısı ve tutumlarla bağlantılıdır (Van Dijk, 2003: 55). Toplumdaki ideolojik söylemler ise çoğunlukla “ideolojik stratejiler” yoluyla yayılır. Bu stratejiler ise ait olunan grubun/düşüncenin sadece olumlu özelliklerini sunmak ve vurgulamak ile karşıt grubun/düşüncenin sadece olumsuz özelliklerini sunmak ve vurgulamaktır (Van Dijk, 2003: 79).

İdeolojik söylemin temeli, biz/onlar ayırımına dayanır. *Bizin* düşüncesi, kimliği, pratikleri, sembolleri olumlu sunulurken *onların* düşüncesi, kimliği, pratikleri, sembolleri olumsuz sunularak karşıtlıklar üzerinden bir meşrulaştırma gerçekleştirilir. Buna siyasilerin ve belli bir düşünceyi yaymaya çalışan diğer toplumsal aktörlerin söylemlerinde oldukça sık rastlarız. Eleştirel söylem çözümlemesinde özellikle bu vurgulara dikkat etmek, bir ideolojinin neye dayanarak ve neye karşıtlıkta kurulduğunu ortaya çıkarmaya fayda sağlar. Diğer yandan Van Dijk, bireyin ya da grupların sahip olduğu ideolojide nesnel hakikati örtmenin bazı stratejileri de olduğundan ve bunların genellikle “kurbanlaştırma” ve “mağduriyet” temalarıyla birlikte işlediğinden bahseder (Van Dijk, 2003: 80-86). İdeolojik söylemlerde biz/onlar ayırımı kadar dramatikleştirmeye ve manipülasyona da sıkça rastlanır. Her iki şekilde ideolojik söylemin amacı, ideolojileri dolaşıma sokarak toplumsal gerçeklik üzerinde etki edebilmektir.

Van Dijk’in söylem stratejileri ve eleştirel söylem çözümlemesi, sözlü veya yazılı söylemleri veri kabul ederek söylemlerin ardındaki zihinsel yapıyı ve ideolojik ilişkileri açıklayan ve yorumlayan elverişli bir yöntemdir. Bu doğrultuda çalışmamızda da Ayasofya sembolüne yüklenen anlamların, ideolojilerin ve ideolojiye ilişkin kavramların ortaya çıkarılması için Necip Fazıl Kısakürek’in Ayasofya Hitabesi olarak da bilinen söylemlerine eleştirel çözümleme yapılmak istenmiştir.

Necip Fazıl Kısakürek’in Ayasofya Hitabesi’nin Eleştirel Söylem Çözümlemesi

Necip Fazıl Kısakürek, Ayasofya Hitabesi’ne Ayasofya’yı lafta bile mülkiyet altına alamadıklarından başlar (Kısakürek, 1968: 11). Ona göre İslam’ın ruhunu ve anlamını içselleştiren bir toplumda Ayasofya bahis bile edilmeden kendiliğinden ibadete açılacaktır. Bu yüzden öncelikle Ayasofya’nın ibadete açılmasını istemek durumunda kalmanın sorgulamasını yapar:

Biz kimden, neyi istiyoruz? ... Atalarımızın... Ata derken halimize bakıp başımızı döğdüğümüz nur insanların... Tohum atarcasına her tarafa serptiği kubbelerden birini... 700 bin kilometre kareye indikten ve bu halin ismine Milli Kurtuluş dedikten sonra... Toprağı kaybedilmiş kubbelerden birini mi istiyoruz? İnsana gülerler! (Kısakürek, 1968: 11).

Osmanlı İmparatorluğu ve Türkiye Cumhuriyeti'ni topraklar üzerinden kıyaslayan Necip Fazıl Kısakürek'e göre Kurtuluş Savaşı, toprakların kaybedilmesi adına meşrulaştırılmıştır. Dolayısıyla Türk milliyetçilerinin gurur ve kahramanlık kaynağını içselleştirmedini söylememiz yanlış olmaz. O, daha çok, Osmanlı'nın ihtişamlı günlerine atıfla kurulan ve esasında Müslüman ülkesi ve temsilcisi olmanın gurur kaynağı olduğu İslamcı ideolojiye sahiptir. Bu nedenle modern ulus-devletin zihniyetinin ve sembollerinin karşısında durur.

Kısakürek'te Cumhuriyet zihniyetine karşıtlık, "Ata" söylemi üzerinden de kurulur. Ata olarak bahsedilenler İslamcı ve fetihçi anlayışlarıyla övgüyü hak eden Osmanlı padişahlarıdır; Cumhuriyet'in kurucuları ise hem toprakları hem de Osmanlı-İslam değer ve sembollerini yitime uğratarak ülkenin maddi ve manevi kaybına neden olmuştur. Ona göre Ayasofya'nın müzeleştirilmesi de böyle bir kayıptır ve yeniden cami olmasını talep etmek durumunda kalmak; toplumdaki İslamcı ruhun, kimliğin ve Türk Devleti'nin mecazi anlamda küçüldüğünü gösterir. Bu küçülmenin başlıca sorumlusu ise özgürlük ve uygarlık gibi değerleri benimseyerek Batılılaşmaktır:

Bizi bu hale getiren, annemizin cennet kokulu baş örtüsünü sarhoş kusmuşuna bez diye kullanan, ahlakımızı Parisin Dünya çapındaki Şabane kernanesinden daha aşağıya düşüren, milli kültürümüzü çöplüğe ve milli iktisadımızı kumarhaneye çeviren, zekamızı maymunlaştıran ve kalbimizi kanserleştiren tarihi 126 yıllık ceryanın, kendi öz evimizde, yüzümüze kapadığı oda, ruh ve mukaddesat odamız... Ayasofya budur! 126 yıl boyunca dışarıdan Batı emperyalizmasının, içerden de onların sadık ajanları sıfatıyla kozmopolitlerin, yahudilerin, dönmelerin, masonların ve nihayet hepsinin birden... idare ettiği bu ceryan, Ayasofya'yı müzeye çevirmekle, sağlık müzelerindeki bal mumundan firengili suratlar şeklinde, Türkün öz ruhunu müzeye kaldırmış oldu (Kısakürek, 1968: 11).

Kısakürek, Batı ve değerlerini benimsemenin ahlaksızlığa ve yozlaşmaya neden olduğunu savunur. Modern ve laik Türk devletinin toplumun kültü-

rünü, ekonomisini ve düşünce yapısını çöpe dönüştürdüğünü ise oldukça uç örneklerle vurguladığı dini-manevi söylemlerle güçlendirir. Böylece muhafazakârlık ve modernleşme arasındaki çatışma, kutsal olanı korumak/yitirmek üzerine temellendirilmiştir olur. Bu anlamda Ayasofya'nın müzeleştirilmesi, tüm kutsal değerlerin ve Müslüman-Türk kimliğinin tedavülünden kalktığını gösteren bir sembol olarak sunulur.

Batı, 1839 Tanzimat Fermanı ile birlikte içeriden ve dışarıdan kuşatan bir düşmandır (Kısakürek, 1968). Necip Fazıl Kısakürek, Batılılaşmayı sadece Türkiye Cumhuriyeti'ne özgü görmeyerek geçmişteki tüm modernleşme adımlarının karşısında yer alan bir tutum benimser. Fakat onun için Cumhuriyet, Batı/düşman işgalinin somutlaştığı bir kavrama denk düşer. Türk sağ siyasetinde sıkça rastlanan "Batı'nın ajanları" söylemi ve Türk sağının düşmanlaştırdığı imgelerden olan "Yahudiler, Masonlar, kozmopolitler" tekrar edilerek beka kaygısını dinamik tutan, Batı ve Doğu'yu kutuplaştıran bir yol izler. Kısakürek'e göre bir tek Fatih Sultan Mehmet, Müslüman-Türk'ün amacını gerçekleştirmeyi başarmıştır ve bu nedenle Türk tarihinin en kıymetli aktörüdür:

Yalnız Fatih'tedir ki, kendi zaman ve mekânına göre, dava hedefini, muhteşem veya muazzam bir tamamlık içinde buluyoruz. İşte bütün bunları (senbolize) eden, remizlendiren de, doğu ve batı Dünyalarının kavşak noktası, cihanın en güzel beldesi İstanbul ve onun kalbi Ayasofya... eski Bizans eseri ve yeni Tekbir Yuvası tarihi kubbe... (Kısakürek, 1968: 12).

II. Mehmet'e atfedilen önem, İstanbul'u fethetmesine dayanır. İstanbul'un Bizans şehri olarak Hristiyanlığın başkenti olması Fatih ile birlikte değişerek İstanbul artık İslam'ın başkenti olmuş, o zamana kadar kilise olan Ayasofya camileştirilmiştir. Bu nedenle metinde gördüğümüz gibi Fatih, İstanbul ve Ayasofya; başlıca olarak İslam'ın Hristiyanlığa zaferinin sembolleri olarak kabul edilir. Bu semboller üzerinden Osmanlı ve Bizans'ın zihniyeti ve değerlerinin tarihsel ve maddi koşulları es geçilerek bir dinin diğer dine üstünlüğü üzerinden ideolojik bir tatmin duygusu yaşanır. Aynı zamanda "Ayasofya, bir mânanın, zıt mânaya taarruz ve onu zebun edişinin, bütün Dünyada eşi olmayan âbidesi... Zıt mekânda gâlip ruh..." (Kısakürek, 1968: 12) olarak sahip olmanın, ele geçirmenin, güce ulaşmanın; yani iktidarın bir sembolüdür. Dolayısıyla Kısakürek'in söylemlerinde maddeyi dışlayarak anlam boyutunu vurgulaması, üstünlüğün ve gücün elde edildiği maddi dünyanın dini-manevi semboller ile ideolojik bir meşrulaştırmasına karşılık gelebilmektedir.

Necip Fazıl Kısakürek, Ayasofya'yı diğer kilise ve camilerden sembolik anlamı gereği üstün tutar. Ona göre kiliseden çevrilip çevrilmemesi önemli olmaksızın hiçbir cami, Ayasofya kadar İslamcı ruhun temsilini üstlenemez. Nitekim müzeleştirilmesi de aşağıdaki alıntıdaki gibi dramatikleştirilerek mağduriyet söylemleri ile ifade edilmiştir:

Dünyada hiçbir milletin başına gelmemiş bir felakete yol açılıyor; Ayasofya, Türkün öz evi ve anayurdu içinde, güya Türklerin eliyle mânasından koparılıyor, duvarlarından Allah ve Resulünün mukaddes isimleri indiriliyor, iç sıvaları kazılıp putlar meydana çıkarılıyor ve Hilâlden ziyade Salibin faziletlerini ilâna memur bir müze, yani içinde islâmiyetin gömülü olduğu bir lahit haline getiriliyor. Artık o, basit bir taş yığınıdır. ... “Buyurun ne duruyorsunuz; gelin ve bizi esir edin!” diyen bir hava yaşıyor (Kısakürek, 1968: 12).

Yapının “güya” Türkler tarafından müzeye çevrilmesi ve müze kavramının “işgal” ile bir tutulması, yine “Batı ve işbirlikçileri” temasının devreye sokularak içte ve dışta sürekli bir savunuyu halinde olmak gerekliliğine dikkat çeker. Ayasofya'nın müze statüsü, anlamsız ve başıboş kaldığının; İslam sembollerinin de artık iktidarda ve üstün olmadığına göstergesidir. Bu anlamda Ayasofya üzerinden Cumhuriyet döneminin zihniyeti ve pratikleri, bütüncül bir din eleştirisi ve mağduriyeti biçiminde vurgulanır.

Ayasofya'nın kapatılması işte böyle olmuştur. Ve Türk tarihine mukaddesatına, ruhuna ihanetlerin en büyüğü şeklinde meydana gelmiştir. Türk'ü İstiklâl Savaşında yoktan var ettiğini iddia eden bir zümre ve (klik) zihniyeti Ayasofya ile Türk vatanını, göklerdeki aslî ve hakikî vatanı ile beraber satmıştır (Kısakürek, 1968: 12).

Kısakürek, Ayasofya'nın ibadete kapatılıp müze olmasını “vatana ihanet” olarak tanımlar. Türk tarihine ve İslam'a ihanet edildiğini, hatta vatan topraklarının satıldığını iddia etmesi; toplumsal gerçekliği uç noktalarda değerlendiren rövanşist bir tutumda olduğunu gösterir. Batı ve onun taklitçisi olan Cumhuriyet zihniyetinin Türk toplumunun ruhunu, ahlakını, ekonomisini ve siyasetini bozan bir unsur olduğunu savunarak Ayasofya üzerinden sadece bütüncül bir din eleştirisi yapmakla kalmaz; siyasi muhalifliğini de ortaya koyar. Ona göre İslami değer ve semboller üzerine kurulmayarak modernleşmeye ayak uydurmaya çalışan bir devlet, Batı tarafından bile aşağılanır. Dolayısıyla Cumhuriyet ve İslam arasında kurduğu ikiliğin özünde modernleşme öncesine ait Doğu Batı, Osmanlı Bizans, İslamiyet Hristiyanlık çatışması vardır.

Ayasofya'nın Kapularıyla beraber ruhumuzu kilitledir. Onun için her mâna, her hikmet, her münasebet Ayasofya'ya bağlı... Nasıl bütün yollar Romaya çıkarsa, Türk mânevi kurtuluş davasının bütün meseleleri de Ayasofya'ya ve onu müzeleştiren ellere çıkar. Ayasofya açılmalıdır! Türkün kapanık bahtıyla beraber açılmalıdır.

Ayasofya'yı kapalı tutmak, mânada bütün camileri ve cami mefhumunu kapalı tutmaktır. ... Ayasofya'yı kapalı tutmak, Allah'a söğmeğe, Kurana tükürmeğe, Türk tarihini kubura atmağa, Türk ifetini kirletmeğe, Türk vatanını satmağa denk bir suçtur (Kısakürek, 1968: 13).

Ayasofya'nın ibadete açılması ve yeniden cami statüsünü alması, "manevi kurtuluş davası" için ön koşuldur. Manevi kurtuluş davası ise Cumhuriyet modernleşmesi ile geri planda kalan İslamcı düşünce ve kimliğin iktidarını ve hegemonyasını kurma arzusunu ifade eder. Bu nedenle müzeleştirdikten sonra Cumhuriyet'in modern-laik simgesi haline gelen Ayasofya'nın yeniden Osmanlı-İslam sembolü olması gerektiğine ilişkin söylemler; dinin tamamen yitirileceğine ilişkin travmatik, düşmanlaştırıcı ve manipülatif şekilde kurulur. Bu dava için ise öncelikle Cumhuriyet zihniyetinin aktörleri ve sembolleri hedef gösterilir. Böylelikle toplumda ikilik ve çatışmalar üretilerek Ayasofya'yı ibadete açmak, Osmanlı-İslamcı ideolojiyi ve muhafazakâr kimlikleri bir hayal ve hedef altında birleştiren siyasi bir özellik kazanır (Tokdoğan, 2020). Nitekim Kısakürek, Ayasofya Hitabesi'ni bitirirken gençlere seslenerek manevi kurtuluş davasının toplumsal gerçekliği yeniden inşa edeceğine olan inancını da vurgulamıştır:

Allah tarafından mühürlenmiş kalplerin kapısını mühürlediği Ayasofya, yine onların aynı şekilde mühürlemeğe yeltenip de hiçbir şey yapamadığı, günden güne kabaran akınını durduramadığı ve çığlaşacağı günü dehşetle beklediğim mukaddesatçı Türk Gençliğinin kalbine eş açılacak... (Kısakürek, 1968: 13).

Eleştirel söylem çözümlemesinde incelenen metnin bağlamı oldukça önemlidir. Bu bağlam, metnin yazarının bakış açısı ve metnin ortaya çıktığı tarih ile mekân kadar seslendiği kitlenin ideolojik özelliklerini de içerir (Van Dijk, 2009'dan akt. Şah, 2012). Buna göre Necip Fazıl Kısakürek'in Ayasofya üzerinden kutsal değerlere sahip çıkan muhafazakâr Türk gençliğine seslenmesi, onun hedef aldığı kitleyi ve kitlenin ideolojik özelliklerini göstermektedir. Milliyetçi-muhafazakâr ve İslamcı düşüncenin yayıldığı bir tarihte Ayasofya mekânının Osmanlı-İslam sembolüne atıfla kurulan bu metinde

Kısakürek'in söylemleri, muhafazakâr-dini düşünce ve kimliklerin ekseninde kurulmuştur.

Sonuç

Ayasofya'nın sembolik, dini ve siyasi yönünü Necip Fazıl Kısakürek örneği ile açıklamaya çalıştığımız bu çalışmada sembollere yüklenen anlamların siyasi ideolojiler çerçevesinde değişip dönüştüğünü söylememiz mümkündür. Bu bağlamda özellikle sembolik siyaset kavramına değinmemiz ve çalışmanın yöntemi olarak eleştirel söylem çözümlemesini tercih etmemiz; sembollerin siyasi, ideolojik ve toplumsal işlevlerine bütüncül bir yaklaşıma olanak sağlamalarından dolayıdır. Nitekim ideolojiler, söylemler aracılığıyla yayılır ve semboller ideolojilerin somut bir göstergesi olarak toplumsalda yer alır. Siyaset ise içinde barındırdığı iktidar, muhalefet, güç, çatışma, hegemonya, karşı-hegemonya ilişkileri dolayısıyla ideolojik söylemlerin ve sembollerin sıklıkla kullanıldığı; düşünce biçimlerini anlamayı, yaymayı ve toplumsal gerçekliği inşa etmeyi mümkün kılan bir alandır.

Herhangi bir grubun ya da aktörün siyasi düşünce ve pratikleri bir sembol etrafında birleşebilir, sembol üzerinden meşru kılınabilir ve sembol aracılığıyla farklı düşünce ve pratikler olumsuzlanabilir. Kısaca “sembolik siyaset” dediğimiz bu siyaset yapma biçiminde bir sembol; siyasi/kültürel iktidarı sağlamak, hegemonya kurmak, kitleler üzerinde etki etmek ve “biz”in düşünce ve pratiklerini yayıp “onlar”ın düşünce ve pratiklerini tedavülden kaldırmak adına ideolojik bir araç olma niteliği kazanabilir. Bu anlamda Türk siyasi ideolojileri ve kimlikleri için de Ayasofya'nın hem birleştirici hem kutuplaştırıcı, hem de ideolojileri meşru kılan bir yanı vardır.

Ayasofya'ya yüklenen ideolojik ve sembolik anlamlar, tarihsel geçmişten ve geçmişin zihniyet kalıplarından bağımsız değildir. Cumhuriyet modernleşmesiyle ortaya çıkan modern-laik düşünce ve kimlik, muhafazakâr düşünce ve kimliğin dine dayalı iktidarının/gücünün yittiğini gösterir. Böylece muhafazakâr grup ve aktörler, ideolojik bir direnç göstererek Cumhuriyet zihniyetine ve modernleşmeye karşı Osmanlı-İslamcı söylem ve sembollerini tedavüle sokmaya başlar. Necip Fazıl Kısakürek'in Ayasofya Hitabesi'nde gördüğümüz gibi, Ayasofya'nın cami-müze sembollerindeki karşıtlık da geçmişteki Batı-Doğu ve İslamiyet-Hristiyanlık ayrımlarının temel alındığı bir Cumhuriyet-Osmanlı ikiliğine dayanır. 1950'lerden beri milliyetçi-muhafazakâr ve İslamcı oluşumlar ile aktörler, iktidarı sağlama ve karşı-hegemonya kurma arzusuyla Osmanlı'nın Bizans karşısındaki güç-üstünlük

sembolü olan Ayasofya'nın cami statüsü etrafında birleşip Cumhuriyet'in modern-laik müze statüsünü dışlamıştır.

İslamcı ideolojinin ve literatürünün yapı taşlarından biri olan Necip Fazıl Kısakürek'in Ayasofya hakkındaki söylemleri, Türk sağ siyasetinin ve Osmanlı-İslam düşüncesinin konu ile ilgili örnek bir okumasını yapmamıza olanak sağlar. Nitekim Ayasofya Hitabesi ile kurulan tüm söylemler, 1950'lerden günümüze kadar kimi siyasi iktidar ve aktörlerce de sıklıkla kullanılmıştır. Söylemler aracılığıyla Cumhuriyet zihniyeti ve aktörleri; Batı taklitçiliği, iç/dış düşmanlar, beka kaygısı, dini mağduriyet ve vatana ihanet gibi unsurlarla özdeşleştirilirken Türk devleti ve toplumunun ihmal edilmiş esas kültürü olarak görülen Osmanlı-İslam sembolleri ile aktörleri övülür (Kısakürek, 1968).

Aynı zamanda Necip Fazıl Kısakürek, Ayasofya'nın ibadete açılmasını savunan ilk aktörlerden olmuştur (Azak, 2014). Kısakürek'in yalnızca teorik boyutta kalmayıp pratiğe de önem vermesi; Müslümanların Hristiyan Batı'ya fethini/gücünü somutlaştıran Ayasofya'nın artık Müslüman-Türk'ün gücünün kanıtlanması amacıyla yeniden cami olması adına toplanılan ve ideolojik söylemlerin yanında pratiklerin de sahnelendiği bir boyuta ulaşmasına neden olur. Dolayısıyla hem geçmişte telafi etmeye yarayan hem de geleceği inşa eden hedefleri barındıran bir sembol olarak tüm manevi anlamları ile birlikte siyasallaşır (Tokdoğan, 2020). İslamcı düşüncenin pasif tavrını aşım eyleme geçmesinde Kısakürek, bir "eşiktir" (Bora, 2020: 442).

Ayasofya'nın 10 Temmuz 2020'de yeniden cami olması, sembolik siyasetin toplumsal gerçekliği kuran yapısını göstermiştir. 1960'larda Kısakürek'in seslendiği mukaddesatçı Türk gençliğinin içinde 2020'de siyasi iktidar olan aktörler vardır. Bu aktörler, Osmanlı-İslam söylem ve sembollerini yeniden üretilip Cumhuriyet'in değer ve sembollerini tedavülden kaldırmıştır. İslamcı düşünce ve kimliklerin Batı-Cumhuriyet zihniyetinden almak istediği rövanş, 2020'de Ayasofya üzerinden gerçekleştirilmiştir.

Ayasofya, geçmişten günümüze dek içerdiği söylem ve anlamlar itibarıyla Türk siyasi hayatı ve Türk toplumu için hem sürekliliğin hem de değişimin yaşandığı bir sembol olma özelliğini göstermektedir. Kiliseden camiye, camiden müzeye ve son olarak da müzeden camiye çevrilen yapı; İslamcı ve milliyetçi-muhafazakâr ideolojilerin egemen düşünce olarak var olduğunu ve Osmanlı etkisinin sürdüğünü ortaya çıkarır. Cumhuriyet'in modern-laik ideolojisi, pratikleri ve kimliği değişime uğramış; Cumhuriyet öncesinin

muhafazakâr ve mukaddesatçı ideolojisi, pratikleri ve kimliği modern Türk devletine ve kültürüne eklenmiştir.

Kaynakça

- Akan, Erkin (2008). *Cumhuriyet Döneminde Ayasofya*. Yüksek Lisans Tezi. Çanakkale: Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Akın, Mahmut Hakkı (2018). “İslamcılığın Fetret Devri, Büyük Doğu Dergisi ve Necip Fazıl Kısakürek”. *İslam’ı Uyandırmak Çok Partili Yaşama Geçilirken İslamcı Düşünce ve Dergiler, C.2*. Ed. Lütfi Sunar. İstanbul: İlem Yayınları, 101-123.
- Azak, Umut (2014). “Muhafazakâr Milliyetçiliğin Bitmeyen Davası: ‘Mahzun Mabed’ Ayasofya”. *Toplum ve Bilim*, 131: 236-263.
- Bora, Tanıl (2007). “Milliyetçi-Muhafazakâr ve İslamcı Düşünüşte Negatif Batı İmgesi”. *Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce, C.3*. Ed. Murat Gültekin-gil ve Tanıl Bora. İstanbul: İletişim Yayınları, 251-256.
- Bora, Tanıl (2020). *Cereyanlar Türkiye’de Siyasi İdeolojiler*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Boym, Svetlana (2009). *Nostaljinin Geleceği*. Çev. Ferit Burak Aydar. İstanbul: Metis Yayınları.
- Dikici, Ali (2006). “İbadet Dilinin Türkçeleştirilmesi Bağlamında Türkçe Ezan Denemesi ve Buna Gösterilen Tepkiler”. *Yakın Dönem Türkiye Araştırmaları*, 10: 77-104.
- Eagleton, Terry (1996). *İdeoloji*. Çev. Muttalip Özcan. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Gramsci, Antonio (1992). “Culture and Ideological Hegemony”. *Culture and Society*. Ed. Jeffrey Charles Alexander & Steven Seidman. Cambridge: Cambridge University Press, 47-54.
- Gür, Berin Fatma (2010). “Arşiv(sel) Mekân: Sultanahmet Meydanı ve Yakın Çevresi”. *Cumhuriyet’in Mekânları Zamanları İnsanları*. Der. Elvan Altan Ergut ve Bilge İmamoğlu. Ankara: Dipnot Yayınları, 69-81.
- Kısakürek, Necip Fazıl (1968). “Ayasofya”. *İslam Medeniyeti Dergisi*, 1(10): 11-13.

- Koca, Oğuzhan (2020). “Türkiye’de Muhafazakâr, Milliyetçi ve Sol Düşüncelerde Siyasal Bir Sembol Olarak Atatürk”. *Ankara Üniversitesi SBF Dergisi*, 75(4): 1469-1489.
- Koç, Nurgün (2022). “Milli Türk Talebe Birliği: Bir Öğrenci Yapılanması ve Necip Fazıl Kısakürek”. *Türk İslam Medeniyeti Akademik Araştırmalar Dergisi*, 17(33): 23-63.
- Necipoğlu, Gülnur (1992). “The Life of an Imperial Monument: Hagia Sophia after Byzantium”. *Hagia Sophia from the Age of Justinian to the Present*. Ed. Robert Mark & Ahmet Şefik Çakmak. Cambridge: Cambridge University Press, 195-225.
- Özekmekçi, Mehmet İnanç (2020). “Türk Sağında Ayasofya İmgesi”. *Türk Sağ: Mitler Fetişler Düşman İmgeleri*. Der. İnci Özkan Kerestecioğlu ve Güven Gürkan Öztan. İstanbul: İletişim Yayınları, 283-307.
- Özer, Ömer (2020). *Haber Söylem İdeoloji: Eleştirel Haber Çözümlemeleri*. Konya: Literatürk Academia Yayınevi.
- Schmitt, Carl (2006). *Siyasal Kavramı*. Çev. Ece Göztepe. İstanbul: Metis Yayınları.
- Smith, Anthony (2017). *Etno-Sembolizm ve Milliyetçilik*. Çev. Bilge Firuze Çallı. İstanbul: Alfa Yayınları.
- Solak, Mustafa (2021). *Atatürk ve Ayasofya, İddialar-Gerçekler*. İstanbul: Kaynak Yayınları.
- Süssheim, Karl (1993). “Aya Sofya”. *Encyclopaedia of Islam*. Leiden: Brill.
- Şah, Umut (2012). “Eşcinsellik Bir Hastalıktır [ve Dahası] Sapkınlıktır, Bir Eleştirel Söylem Analizi Denemesi”. *Söylem Çalışmaları*. Ed. Sibel Arko-naç. Ankara: Nobel Yayıncılık, 209-222.
- Şahin, Osman Erdal (2019). “Necip Fazıl Kısakürek’in Düşünce Eksenini ve Siyasal Aksiyonu”. *Celal Bayar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 17(4): 1-16.
- Tokdoğan, Nagehan (2020). *Yeni Osmanlıcılık: Hınç, Nostalji, Narsisizm*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- URL-1: TCCB (2020). “Millete Sesleniş Konuşması”. <http://tccb.gov.tr/konusmalar/353/120589/millete-seslenis-konusmasi> (10.07.2020).
- Van Dijk, Teun Adrianus (2003). “Söylem ve İdeoloji, Çok Alanlı Bir Yaklaşım”. Çev. Nurcan Ateş. *Söylem ve İdeoloji, Mitoloji-Din-İdeoloji*. Haz. Barış Çoban ve Zeynep Özarlan. İstanbul: Su Yayınevi, 13-112.

Van Dijk, Teun Adrianus (2009). "Critical Discourse Studies: A Sociocognitive Approach". *Methods of Critical Discourse Analysis*. Ed. Ruth Wodak ve Michael Meyer. London: Sage, 62-86.

Ekler

15 MAYIS 1968

İSLAM MEDENİYETİ

SAYFA : 11



ENÇLER!

Ayasofya üzerinde çok lâf ettik. Amma lâfa bile onu tasarruf edebilmiş, mülkiyetimiz altına alabilmış değiliz!

Bana öyle geliyor ki, yalnız mânayı anlasak, yalnız onu yerine getirebilsek, Ayasofya'nın kapıları sabır taşı gibi çatlar, kendi kendisine açılır. İsterse açılmasın; ondan sonra her şey, küçük bir tatbikat işinden ibaret

kalır.

Biz kimden, neyi istiyoruz? Yemen'den Viyana'ya Fas'tan Kafkasya'ya kadar en aşağı 10 milyon kilometre karelik bir zemin üzerinde... Evet, böyle bir zemin üzerinde... Atalarımızın... Ata derken halimize bakıp başımızı döğdüğümüz nur insanların... Tohum atarcasına her tarafa serptiği kubbe-lerden birini... 700 bin kilometre kareye indikten ve bu halin ismine Millî Kurtuluş dedikten sonra... Evet, bütün bunlardan sonra... Toprağı kaybedilmiş kubbe-lerden birini mi istiyoruz?

İnsana gülerler! Herhangi bir yıldızda, bu türlü iddialara giren milletleri sürececek bir timarhane olsa, bizi oraya sürerler.

Älemde çüceleşmiş devlerin, eski rollerini takınmasından daha çirkin bir tablo yoktur.

Çüceleşmeydin! Şimdi devin haklundan nasıl bahsediyorsun?

Derler, böyle insalara, milletlere...

Evet, sevgili gençler; bir manzumemde söylediğim gibi, kellelerimizi tırnaklarımızla yerinden söküp iki diz kapağımıza yerleştirmenin ve sonra ikinci bir başla onu seyretmenin, küssaca ulvi nefis muhasebesine girişmenin artık günü geldiğini kabul edelim. Ve avaz avaz haykıralım ki, bizi şiltesi 3 katayı kaplayan dev, çüceleştirdiler. Sonra ona iki santim boy ilâve edip batının bat yazarı veya bir pazarı elbiselerini giydirdiler.

Peşinden de :

— İşte sana lâyk (özgürlük) ve (uygarlık) budur!

Dediler.

Bu bakımdan Ayasofya... Bakın nedir? Bu bakımdan Ayasofya...

Biz bu hale getiren, annemizin cennet kokulu baş örtüsünü sarhoş kusmuşuna bez diye kullanan, ahlâkımızı Parisin Dünya çapındaki Şabane kernanesinden daha aşağıya düşüren, millî kültürümüzü çöplüğe ve millî iktisadımızı kumarhaneye çeviren, zekâmızı maymunlaştırıp ve kalbimizi kanserleştiren tarihi 126 yıllık çeryaan, kendi öz evimizde, yüzümüze kapadığı oda, ruh ve mukaddesat odamız... Ayasofya budur!

126 yıl boyunca dışardan Batı emperyalizmasının, içerden de onların sadık ajanları sıfatıyla kozmopolitlerin, yahudilerin, dînmcilerin, masonların ve nihayet hepsinin birden ana sermayesi ve gönüllü fedaisi halinde, adı Türk küfür tip ve zümrelerin idare ettiği bu çeryaan, Ayasofya'yı müzeye çevirmekte, sağlık müzelerindeki bal mumundan firengilli suratlar şeklinde, Türkün öz ruhunu müzeye kaldırmış oldu.

Ayasofya

NECİP

FAZIL

KISAKÜREK

Freng kelimesinden gelen firengiye veya "firengi" ismine dikkat ediniz! Türk'ün mukaddesatına firengilli bir surat gibi bakan bu insanlardır ki, "firengi" mefhumunun ta kendisidirler ve çigirlerine kadar frengillidirler.

— Şimdi buradan saffet devrimize geçelim:

Şairin:

Şâyestedir denile,
Älem senin mezarın...
Dedikten sonra:
Hâlâ gelir zeminden
Tekbiri zar-ü zârın...

Diye belirtmeye çalıştığım; dâva ve gayesi bakımından Büyük İskender ve Sezar'ı oda hizmetçiliğine kabul etmeyecek kadar üstün hükümdar, başbuğ ve (alsiyon) adamı Fatih, İstanbul'u fethedip onun kalbi Ayasofya'da namazını oda ettiği zaman, cenubi Fransa'da kırılıp, Viyana'da batıyı tekrar dişleyecek olan İslâm taarruz kuskacının mihver çivisini ele geçirmişti.

Ayasofya işte bu incecik mildir, bu çividir; onu İslâm kuskacına birleştiren Fatih Sultan Mehmet'dir; ve eğer ondan sonra kuskacın kapatılmadığı, suç, kapatılmayanlardadır. Fatih'e düşen şerefse, erişilir soydan değildir. Kendisinden sonra, Kanuni Sultan Süleyman gibi, iyi ile kötü arasındaki ayırıcı çizgiden başka bir şey olmayan meccanî, bedava İhtişam kahramanı, kararların ve denizlerin yüce hakanına kadar süren muazzam (alsiyon) akışında en büyük hız payı, yine Fatih'tir. Kanuni devrinde teşekkül eden büyük âhenk tablosunun unsurları, Ebussunut efendi gibi Şeyhülislam, Sokulu gibi Sadrazam, Baki gibi şair, Sinan gibi mimar ve Barbaros gibi amiral, sa-

dece ve sadece ve sadece, Fatih'in, hareket noktasına bu milli yerleştirmeye kıskaç yüzüsuyu hürmetine yetmiş büyükler...

Tarihimizde, Fatih'ten başka her hükümdarın (aksiyon) u, isterse vatana eklediği toprak Fatih'inkinden bin misli fazla olsun, ulvi kemâl ve noksan-sızlık mânasına, tamam olmaktan uzaktır. Yalnız Fatih'tedir ki, kendi zaman ve mekânına göre, dâvâ hedefini, muhteşem veya muazzam bir tamamlık içinde buluyoruz.

İşte bütün bunları (senbolize) eden, remizlendiren de, doğu ve batı Dünyalarının kavşak noktası, cihanın en güzel beldesi İstanbul ve onun kalbi Ayasofya...

Salibin ağırlığından kurtarıp hilâlün kanatları ile kendisine gök kubbe yolu açılan, böylece 20. asır Dünyasına gerçek medeniyet ve ebediyet mimarisinin en olduğunu kendisiyle gösterdiği, batı aklı ve doğu ruhunu birleştirici, eski Bizans eseri ve yeni Tekbir-Yuvası tarihi kubbe...

Demek ki, Ayasofya, ne taş, ne çizgi, ne renk, ne hacim, ne cisim ne de bütün bunların madde senfonisi; sadece mâna, yalnız mâna...

İstanbul'daki Süleymaniye, Edirne'deki Selimiye, bunlara karşılık da Roma'daki (Senpiyer) ve Paris'teki (Noturdam), bizde ve onlarda daha niceleri, madde ve hatta gayelerine bağlı mâna kıymeti olarak, Ayasofya'nın eşik taşına bile denk olamaz. Zira bunlardan herbiri kendi gayesinin tabii şartları içinde, tek tarafı olarak yükseltilmiş eser... Ayasofya ise bunların yanında bir kümes bile olsa, öyle bir nasibin sahibi ki, ne madde, ne de tek tarafı mâna ölçüsü ile ona varmak kabil... Ayasofya, bir mânanın, zat mânaya tarazz ve onu zebun edişinin, bütün Dünyada eşli olmayan âbidesi... Öbürleri, belli başlı bir ruh içinde birer mekânda, Ayasofya mekân içinde ruh... Zat mekânda gâlip ruh... Yer yüzünde çok kilise camiiye ve nice cami, kiliseye çevrilmiştir. Amma, böylesi, tarih şartları bakımından tekdir. Fatih Sultan Mehmet bu hikmeti sezdi; ve Ayasofyayı, İstanbul gibi misilsiz bir mahfazanın içinde, Güneş çapında bir pırıltı gibi zabıt ve fethetti.

Tarihimizde daha nice zabıt ve fetih hareketinin kahramanı var; niçin hiçbirinin adı has isim olarak Fatih değil?

Zira Fatih bu dâvanın gerçeği, öbürleri taklidi de ondan...

İmdi:

Biraz evvel işaret ettiğimiz gibi, (Imperium Romanum) dan üstün bir imparatorluğun dev adamı olan Türk'ü, binbir tarihi salk yüzünden cüceleştiriyorlar, 10 milyon kilometre karelik bir servet ve nimet zeminini 700 bin kilometre murabba ve fakir bir ana vatan kadrosuna kadar indiriyorlar, fakat bütün bu olanlara rağmen Fatih'in o kadar meharetle yerine oturttuğu milli söküp atamıyorlar, çekip alamıyorlar. Zira İstanbul ve Ayasofya, muazzam nasibi icabı, anavatanı bitişik ve onun içinde kalıyor; hiçbir şey yapılamayınca da, Dünyada hiçbir milletin başına gelmemiş bir felâkete yol açıyor; Ayasofya, Türk'ün öz evi ve anayurdu içinde, güya Türklerin ilyele mânasından koparılıyor, duvarlarından Allah ve Re-

sulünün mukaddes isimleri indiriliyor, iç sivaları kazılıp putlar meydana çıkarılıyor ve Hilâlden ziyade Salibin faziletlerini ilâna memur bir müze, yani içinde islâmîyetin gömülü olduğu bir lahit haline getiriliyor. Artık o, basit bir taş yığındır. Öyle bir taş yığını ki, sadece kendisinde koyulan ulvi mânanın katillerini ilân ve ihtiarı kalmıyor; üstelik, her an Salibin ağzından salyasını akıtıcı bir iştah telkîniyle, Türk'ün ruhiyle beraber maddesini, maddesiyle beraber de ruhunu huristyanlık âlemine paşkeş çeken, "Buyurun, ne duruyorsunuz; gelin ve bizi esir edin!" diyen bir hava yaratıyor.

Ayasofya'nın Hilâl hakimiyetinden uzaklaştırılmasıyla düşmana açılan gayret, bir ordunun harp plânlarını satmaktan beter bir tehlike ve suç belirtir. Eğer o kökünden traş edilse ve yıkılsa bir şey değil de, bu haliyle, bütün bir milleti ve tarih her an öldürüp yine diriltin ve tekrar öldüren bir felâket...

Böylece, Batı Dünyasının bize içimizden, içimizdeki ajanları vastasıyla yaptığını, ne Haçlılar yapabili, ne Moskof, ne de Ayasofya'nın gözü dönmüş şehvetlisi Yunanlılar...

Milyonluk bir orduda, bir emirle, herkes silâhını kalbine dayayıp tetiği çekse ve intihar etse, bu emrin o orduya vereceği zararı hangi düşman sağlayabilir?...

Ayasofyanın kapatılması işte böyle olmuştur. Ve Türk tarihine mukaddesatına, ruhuna ihanetlerin en büyüğü şeklinde meydana gelmiştir. Türk'ü İstiklâl Savaşında yoktan var ettiğini iddia eden bir zümre ve (kilk) zihniyeti Ayasofya ile Türk vatanını, göklerdeki aslı ve halkı vatanı ile beraber satmıştır.

Allah diyen bu millet mutlaka kalacak; ve kalacağına göre, öteki dünyadakinden evvel, bu Dünyada hesap günü açacaktır.

Ayasofya, muayyen bir idare ve zihniyetin getirdiği, ruhi, ahlâki, içtimai, iktisadi, idari, siyasi felâketler ilyele batı dünyasına hediye edilen milli kıymetler kutusu üzerindeki Piyoklu kurdeldir. Topyekün şahsiyetlerini düşmana teslim edici böyle hediyeleri veren milletler ise, hediye alanlar nazaran da hakir ve zelildir.

İşte Kıbrıs dâvası...

O kadar Batılıştığımızı, mahut tabirlerle uygarlaştığımızı, özgürleştığımızı, kendisinde olduğumuzu iddia ettiğimiz Batının bize muamelesine dikkat etmiyoruz musunuz?

Bizim, kendimizi, kendimizden saymamamız paahasına, Batılı, bizi asla kendisinden saymıyor. O, ne Doğulu ne de Batılı, bu mukallit ve bulamaç insanı benimsemiyor ve ismini taşıdığı (Greko-Lâtin) medeniyetinin piçleşmiş uzunu, sefil Yunanlıyı, şumarık çocuğu halinde her an tatmin ve bize tercih etmekten başka bir şey düşünmüyor. Büyük İngiliz şairi Lord (Bayrın'ın) Türklere karşı topraklarında yattığını bilmeyen diplomatlarımız, hâlâ selâmeti, Türk'ün öz şahsiyetinde değil, Batılıya Batılı görünmek özentisinde arıyor.

Hayır! Batılıdan, sığıntısı olmak yoluyla sağlanabilecek hiçbir himâye ve sehabet mevcut değildir.

Biz bu kafa ile gittikçe de başımıza neler geleceğini görecekleriz.

Bütün bu mânalar Ayasofya'ya bağı... Daha neler ve neler!...

Türk İstiklâl Savaşının temiz ruhuna leke düşürülenler, o ruha ve onun müsbet temsilcilerine rağmen, kazanılmış bir istiklâli topyekün tersine çevirme yoluna girmişlerdir.

Belirttik ki, kendi öz mukaddesat ve tarihini kendi öz yurdunda maskara edenlere, o mukaddesat ve tarihin düşmanları hürmet etmez, tiksintiyle bakar. İşte, Dünyada ve dış politikada yüzümüzü kapayan kapılar bunun için örtülüyor. Doğrudan doğruya bunun için olmasa da, dolayısıyla bunun için... Şahsiyetizliğin ceremesi... Bunun içindir ki, Avrupa, köküne kadar şahsiyet heykeli 2. Abdülhamit Han'a, onu baş düşman bildiği halde, hürmet ediyordu. Almanya imparatoru (Vilhelm) siyaseti ondan öğrendiğini söylüyor ve Prens (Bismark) Abdülhamit nefretle dolu iken, onu, asrın en büyük siyasi dehası gösteriyordu. Eğer Abdülhamid'e, Ayasofya'yı Müze yapması karşılığında bütün dünya hazinelerini vereceklerini söyleseler, nefrete reddeder. Devletini ve hayatını almakla tehdit etseler, son damla kanına kadar alıtmaktan çekinmezdi. Dinsiz (Wolter) in, Allah Resülü'ne ait, onun mukaddes has ismini taşıyan piyesini, Fransız Tiyatrolarından Fransa devleti marifetiyle kaldırtan, yoksa bu işin harp sebebi olacağını Fransa hükümetinin suratına çarpan, ulu Hakan Abdülhamit Han'dan başka kim olabilmıştır? O Abdülhamit Han ki, bunca ordusundan yalnız bir tanesiyle, bir kaç gün içinde Atina kapılarında görünürmüş ve küçükük bir Yunan şumarıklığını, onlara Ayasofya'dan bahsettirmek yerine (Akropol) yalanlarında ordugâh kurmakla cezalandırılmıştı. Şimdi O Yunanlı, baykuş gözlerini üzerimize dikmiş, birinde Ayasofya, o birinde Rumeli Hisarının hayâli, İstiklâl Savaşındaki küstahlığından beter bir nefis emniyeti içinde şaklaşır duruyor da, bizde, onun iki gözünü birden çıkaracak (enerji) den eser görünmüyor.

Sebeb?

Sebeb açık: Ayasofya'nın Kapularıyla beraber ruhunuzu kıldilediler. Onun için, her mâna, her hikmet, her münasebet Ayasofya'ya bağı... Nasıl bütün yollar Romaya çıkarsa, Türk mânevî kurtuluş davasının bütün meseleleri de Ayasofya'ya ve onu müzeleştirilen ellere çıkar.

Ayasofya açılmıyordur!

Türkün kapamak bahtıyla beraber açılmıyordur. Ayasofya'yı kapalı tutmak, mânada bütün câmilere ve câmi mefhumunu kapalı tutmaktır. Çünkü onların hepsi birer mekân, Ayasofya ise ruh... Anlatık!

Ayasofya'yı kapalı tutmak, Yunanlıya "ben yapamıyorum; sen gel de kendi hesabına aç!" demekten farkıdır...

Aman yarabbi!

Bizim camiden müzeye döndürdüğümüzü, onun

müzedan kiliseye çevirmek istediğini açıkca görüyoruz. Ana yurt içindeki mukaddesat (sembol) üni nasıl aslı heyetine getireniyoruz, Ayasofya'nın mânasını, Yunanlı kadar olsun, idrâk edemiyor muyuz? Bu meselede Yunanlıya olum yapmayı, Yunanlıdan ders alarak ona karşı koymayı anlıyamıyor muyuz?

Ayasofya'yı kapalı tutmak, Birleşmiş Milletler Afrika'nın yayınam ülkelerine kadar aleyhimize rey verdirip kendileri güya müstenkif kalan batılara "artık benim hayat hakkım kalmadı!" demektir. Bu kadarını olsun kestiremiyor muyuz?

Ayasofya'yı kapalı tutmak, bu toprağın üstündeki 30 milyon ve altındaki 30 milyar Türk'ün, semaları tutan lânetine hedef olmaktadır. Hissedemiyor muyuz?

Ayasofya'yı kapalı tutmak, Allaha söğmeğe, Kurana tükürmeğe, Türk tarihini kubura atmağa, Türk İftitini kirletmeğe, Türk vatânını satmağa denk bir suçtur. Niçin bu yakıcı, kavurucu, kül edici gerçeği ortaya dökemiyoruz?

Gençler, Gençler!

Bu gün mü, yarın mı bilemem!

Fakat Ayasofya açılacak! Türkün bu vatanda kâhıp kalmayacağından şüpheli olanlar, Ayasofya'nın da açılıp açılmayacağından şüpheli edebilirler.

Ayasofya açılacak!... Hem de öylesine açılacak ki, kaybedilen bütün mânalar, zincire vurulmuş, kan revan içinde masumlar gibi, ağlaya ağlaya, üstünü başını yırtı yırtı, onun açılan kapularından dışarıya fırlayacak!... Öylesine açılacak ki, bu millete iyilik etmiş sanılan kötülerle, kötülük etmiş sanılan iyilerin gizli dosyaları da onun mahzenlerinde ele geçecek...

Ayasofya açılacak!... Bütün değer ölçülerini, tarih hükümlerini, Dünyalar arası mahsup sırlarını, her işi ve her şey hakkındaki gerçek niyarları çerçeveyi aziz bir kitap gibi açılacak...

Allah tarafından mühürlenmiş kalplerin kapısını mühürlediği Ayasofya, yine onların aynı şekilde mühürlemeğe yeltenip de hiç bir şey yapmadığı, günden güne kabaran akınını durduramadığı ve çıkacağı günü deşsetle beklediğim mukaddesatçı Türk Gençliğinin kalbine eş açılacak...

Ayasofya'yı artık önüne geçilemez bir sel, bu sel açacak...

Bekleyin gençler!...

Biraz daha rahmet yağsın...

Her rahmetin arkasında bir sel vardır.

Hepimiz şöyle diyelim:

— O selin üstünde bir saman çöpü olsam daha ne isterim?

Gençler!

Kayaları biçecek, ormanları traş edecek ve betonarmeleri söküüp götürececek olan bu sel yakındır.

Allah, mukaddes Zatının ve Resûlünün dostlarıyla beraberdir.

Ek 1. Kısakürek'in "Ayasofya" Adlı Yazısı (Kısakürek, 1968).

“COPE–Dergi Editörleri İçin Davranış Kuralları ve En İyi Uygulama İlkeleri” ereve-sinde aşağıdaki beyanlara yer verilmiştir:

Yazarların Notu: Bu makale, Prof. Dr. Cumhuri Aslan danışmanlığında, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsünde Eylem Arslan tarafından tamamlanan “Bir Sembolik Siyaset Aracı: Ayasofya” başlıklı yüksek lisans tezinden yararlanılarak üretilmiştir.

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

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

Katkı Oranı Beyanı: Her iki yazar; çalışmanın hazırlanması, sonuçların yorumlanması ve makalenin yazılması aşamalarında eşit katkı sağlamıştır.

The following statements are made in the framework of “COPE–Code of Conduct and Best Practices Guidelines for Journal Editors”:

Authors’ Note: This article was produced by using the master’s thesis titled “An Instrument of Symbolic Politics: Hagia Sophia” completed by Eylem Arslan at Çanakkale Onsekiz Mart University Graduate Education Institute under the supervision of Prof. Dr. Cumhuri Aslan.

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

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

Author-Contributions Statement: Both authors; contributed equally to the preparation of the study, the interpretation of the results, and the writing of the article.



2000 ÖNCESİ TÜRK SİNEMASININ KÜLTÜREL DİŞAVURUMU: KİMLİKSİZLİK, BASMAKALIPLAŞMA VE ZİHNİYET SORUNU

Cultural Expression of Pre-2000 Turkish Cinema: Lack of Identification, Stereotyping and the Problem of Mindset

Gülseren DİNVAR PEKŞEN*

ÖZ

İnsan toplumlarının sosyo-kültürel koşullardan da beslenen kimlik kavramının tanımı; tarihsel süreç içerisinde postmodern döneme gelinceye dek kapsamını genişleterek çeşitlendirmiştir. Bu çalışma özelinde de farklı düşünsel bağlantılara ve karmaşık bir karaktere sahip olan kimlik kavramı, psikoloji ve felsefe alanlarının ilişki kurduğu ve Türk sinemasında da karşılık bulduğu düşünülen; benlik, özdeşleşme, öteki, aidiyet, cinsiyet gibi temsil yapıları çerçevesinde incelenmiştir. Kimlik kavramına ilişkin literatür taraması yöntemiyle elde edilen bulgular neticesinde, farklı dönemlere ait filmlerdeki kimlik temsilleri, sosyolojik film eleştirisi yöntemiyle çözümlenmiştir. Sinema filmlerinin kültürle olan ilişkisini değerlendirmek, anlatı kodlarının nitelik bakımından neler içermekte olduğu ve nasıl bir zihniyetin ürünü olarak dışavurum aracına dönüştüğünü araştırmak bu çalışmanın temel amacıdır. Çalışmada sinema filmlerinin sadece kimlikleri ve içerdikleri anlamları temsil etmediği, aynı zamanda anlam kurucu bir pozisyonda kimi zaman toplum mühendisliği görevini de üstlenmekte olduğu varsayımından hareket edilmiştir. Bu bağlamda basmakalıplaşmış bir anlatı formuna dönüşerek uzun bir dönem boyunca tekrar edilmiş kimliksiz temsillerinin büyük bir zihniyet sorununun kültürel dışavurumu olduğu ve Türk sinemasını da kimliksiz kıldığı sonucuna ulaşılmıştır.

Anahtar Sözcükler: Türk sineması, sosyolojik çözümleme, zihniyet, kimlik sorunu, basmakalıplaşma.

ABSTRACT

The definition of the concept of identity, which is also fed by the socio-cultural conditions of human societies, has expanded and diversified its scope in the historical process until it comes to the postmodern period. In this study, the concept of identity, which has different intellectual connections and a complex character, has been examined within the framework of representational structures such as self, identifi-

* Arş. Gör., Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Radyo-Televizyon ve Sinema Bölümü, Çanakkale/ Türkiye. E-posta: gulseren.dinvar@comu.edu.tr. ORCID 0000-0002-5147-3014.

cation, other, belonging, gender, which are thought to be related to the fields of psychology and philosophy and to find a response in Turkish cinema. As a result of the findings obtained by the literature review method regarding the concept of identity, identity representations in films belonging to different periods were analyzed by sociological film criticism method. The main purpose of this study is to evaluate the relationship of cinema films with culture, to investigate what the narrative codes contain in terms of quality and what kind of mentality they turn into a means of expression. In the study, it is assumed that movies do not only represent identities and the meanings they contain, but also sometimes take on the task of social engineering in a meaning-making position. In this context, it has been concluded that the identityless representations, which have been transformed into a stereotypical narrative form and repeated over a long period of time, are the cultural expression of a major mentality problem and render Turkish cinema without identity.

Keywords: Turkish cinema, sociological analysis, mindset, identity problem, stereotyping.

Giriş

Geçtiğimiz yüzyılın ikinci yarısından bu yana, disiplinlerarası tartışmaların odak kavramlardan biri haline gelen kimlik; günümüzde özellikle etnisite, milliyet, din, cinsiyet ve göç konulu araştırmaların ana problem konuları arasında gösterilmektedir. Söz konusu araştırmalardan elde edilen ortak bulgular; kimlik algısının modern toplumlarda giderek değişim gösterdiği ve kimliğin disiplinler arası çatı bir kavram olarak değerlendirilmekte olduğu yönündedir. Sinemada temsil çalışmaları ise mevcut toplumsal gerçek ile filme aktarılan gerçek arasındaki benzerlikler ve farklılar odağında ilerlemektedir. Sinematik atmosferi oluşturan dilsel, işitsel, görsel kodların çağrışımları, doğrudan ve dolaylı olarak taşıdıkları anlamlar kısaca neyi, nasıl temsil etmekte oldukları, çalışmaların esas ilgilendikleri noktalarıdır. Dönemin iklimine, atmosfer yapısına ilişkin etkili bir kayıt, silinmez bir izdüşüm olan sinema filmleri kültürel dışavurumun taşıyıcısı olarak incelenir. Çünkü sinema bir sanat, bir iletişim ya da bir dışavurum aracı olmanın yanı sıra insana yaklaşım biçimidir. İnsana yaklaşım biçimi ise bir inanç, bir dünya görüşü, bir zihniyet sorunudur (Adanır, 2006: 11). Çalışmada da “kimlik” kavramı literatürde yer alan yaklaşımlar, kuramlar ekseninde araştırılacak; sınıf, öteki, aidiyet, toplumsal cinsiyet gibi Türk sinemasındaki temsil yapıları ve bu yapıların içindeki tüm kültürel davranış repertuarları- sosyal kabuller, etik kurallar, değerler, statüler, normlar, roller- bağlamında değerlendirilmeye çalışılacaktır. Çalışmanın araştırma alanı şu soruların kapsa-

mında sınırlandırılmıştır: Türk sinemasındaki kimlik temsillerinin, toplumsal alandan etkilenme ve toplumun zihniyet yapısını etkileme biçimi nasıldır? Tarihsel ve kültürel süreçte kolektif bilinçdışının, toplumsal hafızanın inşa edilmesi ve kuşaklara aktarımı konusunda, Türk sinema anlatılarının eğilimi ne yöndedir? Bu araştırma soruları etrafında çalışmanın sorunu: 2000 öncesi Türk sinemasındaki kimlik anlatılarının kültürel yapıyla ve zihniyetle olan ilişkisi nedir? olarak belirlenmiştir. Buradan hareketle de çalışmanın amacı: Türk sinemasında defaatle inşa edilen kimlik temsillerinin toplum ve kültürle olan ilişkisini değerlendirmek, anlatı kodlarının nitelik bakımından neler içermekte olduğu ve nasıl bir zihniyetin ürünü olarak dışavurum aracına dönüştüğünü araştırmaktır. Bu araştırma amacı ve sorunu ekseninde; 2000 öncesi Türk sinemasındaki kimlik temsilleri sosyolojik film eleştirisi yöntemiyle iç göç, sınıf, toplumsal cinsiyet temaları üzerinden çözümlenecektir. Çalışmada filmlerin kimlikleri ve içerdikleri anlamları yalnızca temsil stratejileriyle tanımlamakla kalmadıkları, aynı zamanda anlam inşa edicisi bir pozisyonda toplum mühendisliği görevini de üstlenmekte oldukları varsayımından yola çıkılmıştır. Alanyazın içerisinde -satır arasında geçen görüşlerin aktarımı dışında- kapsam ve araştırma problemi bakımından benzer yönde bir çalışma örneğine rastlanmamaktadır. Toplumsal zihniyetin kültürel dışavurumu olan sinema anlatılarının çözümlenmesi ve sinematik evrende tasarlanan kimlik temsillerinin topluma nüfus eden etkilerinin değerlendirilmesi bakımından araştırma konusunun önemli sosyolojik çıktılar içermekte olduğu düşünülmektedir. Çalışma konusu da bu iki temel gerekçeye veri sağlamak adına önemlidir.

1. Yöntem ve Yaklaşım

Sosyolojik film eleştirisi yöntemi; filmleri sosyal ve sosyolojik ölçütlere göre değerlendirme ilkesine bağlı eleştirel bir film çözümlenme yöntemidir. Bu eleştirel yöntemde eser sahibinin, yaratıcının öznel tavrı, kişisel zevkleri ya da eserin estetik yönü değerlendirilmez. Filmin üretilmiş olduğu dönemin ya da filmde anlatılan hikâyenin dönemindeki sosyal alanlarının incelenmesini temel alır. Eleştirinin esas ilgilendiği ve eleştiri ögesine dönüştürdüğü konular da filmlerdeki sosyal yaşama ilişkin sosyolojik gözlem yapılabilecek her türlü olay, olgu ve organizasyonlar ilişkindir. Sosyolojik eleştiride eserin estetik değerine ilişkin bir yargıya yer verilmez keza eserler asla bu bağlamda değerlendirilmez. Eleştirinin çıktıları da eserin taşıdığı, ifade ettiği anlamların toplumla ilişkisinin görünen ve görünmeyen veçhelerine ilişkindir. Büyük ölçüde sosyolojik gözlemlerin aktarılması ve topluma ait durumların deşifre edilerek, toplumsal yapılarla ilişkin tespitlerin ortaya konulması

amaçlanır (Moran, 2002: 86). Çalışmada da sosyolojik eleştiri yöntemi, araştırmanın amaçlarıyla örtüşen bir zemine sahip olması nedeniyle tercih edilmiştir. Sosyoloji bilimiyle paralel bir ilerleme gösteren bu yöntem; “film-leri bir toplumun değer yargılarını, normlarını, ideallerini ve dünya görüşünü yansıtan birer kültür ürünü olarak ele almaktadır.” (Özden, 2004: 154). Bu bakımdan çalışmanın amacına, soru ve sorununa en uygun veri işleme alanı sağlayan yöntem de sosyolojik film eleştirisi yöntemidir. Sosyolojik film eleştirisi yöntemiyle; döneme ait sosyal bağlamlar, temsil sistemleri öne çıkan ana izlekler üzerinden incelenecek, sinemadaki kültürel dışavurumun nedenlerine ve sonuçlarına ilişkin çıktılar değerlendirilmeye çalışılacaktır. Sosyolojik çözümleme için kullanılacak temaların seçiminde amaçlı örnek-leme tekniğine başvurulmuştur. Amaçlı örnekleme, araştırmanın sınırları içerisinde araştırmaya en yüksek oradan katkı sağlayacağı düşünülen bi-rimlerin, belirlenen ölçüt kriterine göre seçilmesiyle yapılan örneklemedir. Çalışmanın temel ölçüt kriteri; 2000 öncesi Türk sinema anlatılarındaki ka-rakterlerin kimlik inşalarında kurucu roller üstlenen; iç göç, toplumsal cinsi-yet, sınıf izlekleridir. Türk sinemasındaki kimlik temsilleri alanyazın içerisinde de genellikle göç, toplumsal cinsiyet, sınıf temalarıyla ilişkilendirilerek de-ğerlendirmelere konu olmaktadır. Bu çalışmada da sosyolojik eleştiri yön-temiyle, amaçlı örnekleme tekniği kullanılarak seçilen izleklerin kapsamı dâhilinde; 2000 öncesi Türk sinemasındaki kültürel dışavuruma ilişkin zihni-yet temelinde bir değerlendirme ortaya konulmaya çalışılmıştır.

2. Bulgular

2.1. Benlik Yapısından Kimlik İnşasına

Kimlik kavramını bağımsız olarak ilk defa gündemine alan bilim dalı felsefedir. “Kimlik kavramı Sokrates’in kendini tanısından başlayarak, nice bilgilerden geçip Freud’a gelinceye kadar felsefenin en öncelikli sorunu olmuştur.” (Gözübüyük Tamer, 2014: 83). Kimliğe ilişkin olarak ilk kavram-sal tanımlamayı ise İngiliz düşünür John Locke yapmıştır. Locke’a göre kim-lik, bir idrak, hatırlama ve şuurluluk halidir. Bu anlayışa göre kimlik, insanla-rın düşünme, kendilerini ifade etme ve geliştirme biçimlerinin asli, değişmez karakteri olarak tanımlanmaktadır (Öztürk, 2014: 5). Felsefe alanında Loc-ke’tan ilham alan Leibnitz, Kierkegaard, Hume, Kant, Heidegger vb. gibi dü-şünürler de varlığı ve varoluşu anlama noktasında kimlik kavramıyla ve de dolayısıyla “özdeşlik” kavramı ile ilgilenirler. Felsefe alanında genel olarak kimlik “özdeşlik” kavramı ile ilişkilendirilerek değerlendirilmektedir. Özdeşlik kavramının terminolojik bağlamda karşılığı ise aynı/aynılıktır. Özdeşlik bir şeyin kendisi ile aynı olması ve kendisinden başka bir şey olamaması halidir.

Yani bir şey neyse odur ve kendisinden başka bir şey olamaz (Hall, 1998; Hançerlioğlu, 1993: 317). Özdeşlik ve kimlik arası ilişkiyi sosyolog Gordon Marshall'ın "benliğimiz konusunda dün, geçen yıl, ondan önceki yıl, vb. kimsek yine o olduğumuz yolundaki öznel bir bütünlük, tutarlılık ve süreklilik duygusu 'ben kimim?' sorusuna verdiğimiz başka herkesten ayrı, eşsiz bir insan olduğumuz yolundaki cevabımızdır" (Marshall, 1999: 447) şeklindeki kimlik tanımı açıklamaktadır. Öznel bir bütünlük, tutarlılık ve süreklilik duygusu ile "ben kimim?" sorusuna verilen cevaplar; bireyin yaşam şartlarını değiştirip, dünyanın bir ucuna gitmesi durumunda dahi değişmez bir bütünlükte, benzer niteliktedir. Çünkü birey nereye giderse gitsin kendi bütünsel kimliğini oluşturan benlik yapısı ile özdeşlik içerisinde ve mekânsal değişikliklere rağmen yine kendi benliğinde olmaya devam edecektir. Dolayısıyla kimliğine ilişkin verdiği cevaplar, kendini tanımlarken başvurduğu ifadeler, sıfatlar, unvanlar zamanla değişebilir. Ancak bireyin özdeşlik halinde olduğu benlik yapısı nereye giderse gitsin kimliğini yeniden ve yeniden inşa etmek üzere peşi sıra gelir. Bireyin dış dünyada olup bitenler üzerinden süzdükleriyle, kendi iç dünyasına bakma deneyimi de özdeşlikle birlikte gelişir. Kendini keşfetme, kim olduğunu, nerede konumlandığını anlama ve kimliğine ilişkin yeni düşüncüler edinmenin tetikleyici gücüdür özdeşleşme. Bu noktada bireyin/ grupların yönelimi; gündelik hayat rutini içerisinde sürekli olarak farklı nesnelere, başka kişilere ya da gruplara yönelse de kaçınılmaz bir son olarak yine dönüp dolaşıp kendine, yani onu oluşturan kimliğine ilişkin olarak biçimlenecektir. O halde "kimliği mesele edinmek kendiliğe dair düşünümdür; kendiliğin soruşturulmasıdır." (Altunoğlu, 2009: 7). Bu soruşturma esnasında beliren yanıtlar ekseninde de birey kendi kimliklerini yeniden ve yeniden inşa edebilir, kendini bilebilir, yeni tanımlar üzerinden ifade edebilir.

Kimlik araştırmacıları özdeşlik ve benlik arası ilişkiyi; bireylerin/ grupların dış dünyayı ve bu sayede kendi iç dünyalarını anlamalarına ilişkin geniş bir imkân alanı olarak değerlendirirler. Özellikle özcü yaklaşımlar kimliğin kararlı, istikrarlı ve sabit yapıda olduğu görüşünü, özdeşlik ilişkisi bağlamında yorumlarlar. Kimlik tartışmaları da esas olarak psikodinamik ve sosyolojik olmak üzere bu iki kutbun özcü yaklaşımın sabitlik ilişkisine ilişkin itirazları üzerinden gelişir. Özcü yaklaşım kimliğin tutarlı ve yaşam boyunca az çok aynı kalan eşsiz bir nüve ya da öz (gerçek ben) olduğu varsayar. Hem sosyolojik hem psikanalitik gelenek ise kimliğin yaratılmış ve kurulmuş karakterini vurgular (Marshall, 1999: 406). 1930'lu yıllarda klasik sosyoloji teorisinde sembolik etkileşimcilik yaklaşımının önemli isimlerinden biri olarak George

Herbart Mead'ın zihin, benlik ve toplum ilişkilerini de incelediği sosyal psikoloji alanındaki çalışmaları, benlik/kimlik kavramının tekil-tek bir özneyi imleyen yapısından ve çağrışımından giderek uzaklaşmanın önünü açar. Kimliklerin süreç içerisinde iç içe geçmesi, kaynaşması, kültürel kimliklerin giderek melezleşmesi, hibrit bir görünüme dönüşmesi de kimlik araştırmalarının kimliğin toplumsal olarak inşa edildiği yönündeki verilerini doğrular. Giderek benin, benlik alanının soruşturulması da makro boyutlu bir ben ve benlik çerçevesine bakma gereksinimi belirir. Bütünsel kimliği tanımlayan tüm toplumsal örüntülere odaklanma süreci hızlanır.

Psikoloji alanında kimlik kavramı daha çok benlik olarak değerlendirilmektedir. Çünkü psikolojide kimlik; benlik ve kişilik birlikte ele alınarak, çözümlenmeli ve tanımlanmalıdır (Ergun, 2018: 9-43). Benlik, en genel anlamıyla, kişinin kendini başka herkesten ve her şeyden ayrı, eşsiz bir bütünlük olarak hissetmesi ve bu şekilde bilincinde olan tümel varlık olma halidir (Budak 2000: 123). Faydacı kuramcılarının öncü isimlerinden biri olan William James ve Mead'e göre de kimliğin belirleyicisi olan benlik, iki aşamalı bir süreci takip eder. William James'a göre; bireyler içinde yaşadıkları toplumun parçaları olarak benlikleri dışında toplumsal bir kimlik de üstlenmektedirler. James ile benzer biçimde Mead; Gestalt'ın "birey" ve Durkheim' in "toplum" yaklaşımları üzerinden "benlik" kavramının sosyal bağlamını inşa etmeyi dener (Alpman, 2018: 11). Mead'e göre; "ben" olarak kişi kendisinin farkındadır ve kendisini öteki kimselerin tutumlarına göre de şekillendirirken özdeşlik halinde olduğu benlik yapısının dışında değildir. Benlik, bireyin kim olduğunu tarif etmenin yanında toplumun tüm fertleriyle olan ilişkisi dâhilinde sürekli olarak yeniden ve yeniden kurgulanan toplumsal bir örüntüye, fenomenlere de karşılık gelmeye başlar. Burada özdeşleşmeyle toplumsal düzeyde kurgulanmış kategorilere koymayla ilgili bir süreç devreye girer. 1970'lerin ortalarına gelindiğinde ise; kimliğin toplumsal inşasına ve sürekliliğine dair yaklaşımlar, Henri Tajfel ve John Turner tarafından geliştirilmiş olan toplumsal/sosyal kimlik kuramının etkisiyle daha da pekişir (Alpman, 2018: 92). Tajfel ve Turner benlik yapısının algısal ve bilişsel temellerini, grup üyeleriyle etkileşim, gruplar arası ilişkiler ekseninde araştırırlar. Yürüttükleri bir dizi grup çalışmasıyla kimliğin toplumsal kurgusuna dikkat çekmeyi hedeflerler.

Sosyal kimlik kuramı; bireylerin aidiyet hissiyle etkileşimde bulunduğu grupların iç dinamiklerinin, üyelerinin duygu, düşünce ve davranışlarını şekillendirmede önemli bir etkileme potansiyeline sahip olduğu öngörüsüne dayanmaktadır. Sosyal kimlik, benlik duygusunun ayrılmaz parçasıdır. Özel-

likle ırksal ve ulusal gruplara dayalı toplumsal kimlikler -verili, hatta “haya-
li” olduğu zaman dahi- özsayı duygusunu hissetmek açısından önemlidir.
Sosyal kimlik kuramına göre; birey için anlamlı olan bir grup üyeliği, aidiyet-
le birlikte bireyin öz kimliğinin zayıflamasına ve sosyal kimliğinin grup
normlarına bağlı olarak gelişmesine sebep olmaktadır. Gündelik yaşam
içerisinde de benlik, başkalarının davranışlarımıza verdiği geri bildirimler ve
onlarla olan ilişkilerimiz doğrultusunda biçimlenmektedir (Bilgin, 2007;
Kelly, 1993: 60). Bu durumda bireylerin gerçek benlik ve ideal benlik olmak
üzere iki farklı kimlik inşası geliştirmeleriyle sonuçlanmaktadır. Gerçek ben-
lik algısı, bireyin kendini dış dünyayla beraber ve dış dünyadan bağımsız
nasıl gördüğü, nasıl değerlendirdiği, dilsel olarak hangi sözlerle tanımladık-
larıyla ilişkilidir. Bireyin kendinden bahsederken hangi özelliklerinden yola
çıkarak tanımlamalar yaptığı, baskın benlik yapısının neler olduğu konusun-
da çeşitli fikirler verebilir. Gerçek benlik algısı, bireyin kendini nasıl değer-
lendirdiği ve yaşamını nasıl bir benlik yapısı ile sürdürmekte olduğu gibi bil-
giler içerir. İdeal benlik algısı ise, olmak istediği konumu ve kendisi için inşa
etmek istediği benlik yapısını ifade etmektedir. Kişinin olduğu ve/veya ol-
makta olduğu kişilik yapısının ötesinde, kim olmak istediği ideal benlik inşası
ile ilgilidir. Bu inşa bireyin ilgi alanları, hayranlıkları, aşkın doyumlara, arzuları
etrafında zaman içerisinde şekillenir ve aktif olarak değişir. İdeal benlik in-
şasında birey, kendi varoluşu için ulaşmak istediği konumu bir aşkınlık nok-
tası, ulvi bir hedef olarak belirler. Gerçek benliği ile kendisinin bir üst benlik
yapısı olarak projelendirdiği ideali arasında ciddi bir uçurum olması halinde
de birey, ideal benliğinin referans değerine ulaşabilmek adına eyleme geçer
ya da eylemlerine yön verir. Bu bakımdan ideal benlik inşası bir tür kırbaç
görevi görerek bireyin gelişmesine imkân sağlayıcı, harekete geçmesi konu-
sunda motive edici, güdüleyici bir iç kamçı olarak da yorumlanabilir.

2.2. Farklı Perspektifler Ekseninde Kimliklerin Toplumsal İnşası

Jeffrey Weeks kimlik kavramını; “Bazı insanlarla nelerinizin ortak olduğuna ve sizi başkalarından neyin farklılaştırdığına ilişkin bir ait olma sorunu” (1998: 85) olarak değerlendirir. Benzer nitelikte ortaklık, aidiyet ilişkisine dair kimlik yorumu, Bozkurt Güvenç’in “kimlik, kişilerin ve çeşitli büyüklük ve nitelikteki toplumsal grupların ‘kimsiniz, kimlersiniz?’ sorusuna verdikleri cevaplar bütünüdür” (1995: 3) şeklindeki tanımında da vurgulanmaktadır. Toplumsal hayat içerisinde varlığını idame ettirme kaygıları taşıyan bireyler için, geçmiş dönemlerden bugüne değin aidiyet hissi önemli bir sığınaktır. Fiziksel ve sosyal olarak toplumsal hayata karışan birey, asıl benliğini ve benliğine yerleşen kimliğini toplumda şekillendirir. “Bir toplumda doğan

bireylerin çok büyük bir bölümü, toplumun kurumlarının özelliği ne olursa olsun, toplumun belirlediği yönde davranışta bulunurlar” (Benedict, 2000: 257). Bu sayede bireyler aidiyet hissi ile şekillenen toplumsal/ sosyal kimlik inşaları sayesinde; dışardaki tehlikelere karşı grup içerisinde destek bulma ihtimallerini çoğaltmış olurlar. Güvenli ortamı kendileri için garantiye alma dürtüsü aidiyet hissini tetikler. Dolayısıyla dış saldırılara karşı kendini daima güvende hissetmeye güdülenmiş olan bireyler, grubun/topluluğun kimlik yapısını modeller. Bu model kimliği tüm detaylarıyla benimseyebileceği gibi, kendine uygun şekilde biçimlendirerek de temsil etmeye başlayabilir. Nuri Bilgin de sosyal kimliği kolektif kimlik olarak tanımlar ve bu kimliğin grup üyeleri açısından bir adres, resim içeriği olduğunu belirtir (Bilgin, 2009).

“Toplumsal düzlemde kimlik; tarihten, coğrafyadan, biyolojiden, üretken ve üretmeye yönelik kurumlardan, kolektif hafızadan, kişisel fantezilerden, iktidar aygıtlarından ve dinsel vahiylerden etkilenecek oluşmaktadır” (Castells, 2006: 14). Kişisel kimliğin bireyin sosyal kimliğini etkilediği, sosyal kimliğin de kişisel kimliğin gelişimine önemli düzeyde katkılar sağladığı genel bir kabuldür, ancak sadece bu etkileşim ilişkisi üzerinden kimliklerin açıklanması mümkün değildir. Özellikle sosyal kimlik kuramı ve bireyin sosyal kimliğiyle öz kimliği arasındaki karşılıklı ve karmaşık ilişkiyi, yüksek oranda sosyal kimliğin belirlenim alanında değerlendirmesi ve kimliğin daha pek çok belirleyici faktörünü göz ardı etmesi nedeniyle indirgemeci bulunmaktadır (Hogg & Vaughan, 2010: 64). Bir topluluğun-grubun kolektif-sosyal kimliği, üyelerinin az ya da çok birlikte oluşturdukları ve paylaştıkları temsillerdir. Ancak ne kadar kendi öz kimliklerini içerdiği bilinemez. Sosyal kimlik kuramının, gündelik yaşamla kurduğu bağlantının bazı gruplar düzeyinde kalması ve kimi sosyal konuları odak dışı bırakarak ihmal ettiği gerçeği mevcut eleştirileri doğrular niteliktedir.

Kültürel araştırmalar ekolünün önemli kuramcılarında biri olan Stuart Hall’un kimlik yorumu ise; bahsi geçen, sosyal yaşamda da güçlü, dönüştürücü etkilere sahip olan tüm etmenleri özellikle aidiyet, özdeşleşme, temsil meselelerini de kapsayıcı bir analizdir. Hall’un kavramsal analizi; pek çok bakımdan, özellikle sosyal kimlik kuramı yaklaşımının sıklıkla eleştirildikleri indirgemeci net tanımlardan ve belirlenim ilişkilerinin sabit yorumlarından uzak bir çözümleme alanı sağlamaktadır. Stuart Hall, oldukça geniş bir etki sarmalına işaret eder biçimde kimliği; “sürekli değişim içerisinde hiçbir zaman tamamlanmayan, bizi konumlayan ve kendimizi konumladığımız farklı durumlara verilen isimlerdir, geçmişin öyküleridir” (Oğuz, 2013: 131) şeklinde tanımlar. Hall’un kimlik ilgili yorumu; kimliğin toplumsal, kültürel yapı

içerisinde aidiyet ile dizayn edilmekte olduğu ve dış çevreye, ötekine karşı dil gibi araçlarla temsil edildiği gibi, oldukça geniş bir yelpazede çözümler silsilesidir. Başta kimliklerin temsil edilimleri, dışarıda olana, ötekilere karşı nasıl sunuldukları; sosyal olarak var olma mücadelesi veren bireyleri/grupları anlamak, çözümler noktasındaki tutarlı ve kucaklayıcı yaklaşımı ile Hall, kimlik konusunda ciddi bir referans noktasıdır. Hall, kültürel alanın içinden ürettiği, o güne dek üzerinde durulmamış, ihmal edilmiş; etnisite, kimlik, alt-kültürel gruplar, popüler kültür, müzakereci okuma vb. kavramlarla, kapitalist sistem içinde (Oğuz, 2013: 131) pek çok konuya ışık tutup, “ötekinin” görünür olması konusunda da alanyazınına önemli katkılar sağlamıştır.

Hall’e göre de bireyin kimseliğini oluşturan tarihi ve kültürel yapılarla, sosyal yaşamdaki kimliği arasında sıkı bir ilişki söz konusudur. Ancak bu yönüyle kimlik, yeniden oluşum, üretim ve aktarımın alanında kültürel yapının ve temsil ilişkilerinin dışında değil, aksine daima içinde konumlanmaktadır. Dolayısıyla ortak tarihsel mirasa ve atalardan gelen kültürel birikime sahip olan insanlar için ortak bir benlik yapısından söz etmek elbette kaçınılmazdır (Hall, 1998: 173-174). Örneğin; Nuri Bilgin’in “bir insan grubunun kimliği, belirli bir töze göndermeksizin, tarihsel olarak oluşturulmuş, inşa edilmiş bir temsiller sistemine dayanmaktadır” (Adanır, 2010: 715) yorumu da Hall’un temsil ilişkisiyle benzerlik kurmaktadır. Bir topluluğun veya grubun kolektif kimliği, üyelerinin az ya da çok paylaştıkları temsiller sistemine karşılık gelmektedir.

Tüm bu teorilerden/yaklaşımlardan hareketle; genel bir değerlendirme, opsiyonel bir tanım ortaya koymak gerekirse kimlik; bireyin özdeşlik ilişkisi kurduğu benlik yapıları ile aidiyet hissettiği kültürel ve toplumsal dünyası etrafında şekillenen, hiçbir zaman sabitlenmeyen, kendisini tanıtırken başvurduğu dilsel aktarımların, ifadeler ve temsiller bütünüdür. Toplumsal/ kolektif yönü olduğu gibi, kendi içsel bir dünyası da olan bireylerin “ben kimim?” sorusunun kaynağına inerek, kendine bakma ve özünün farkında olma bilincidir. O halde kimlik; bireylerin sahip olduğu çeşitli temsil yapılarının, dünya görüşlerinin, tanımlar dizgesinin, imaj tasarımlarının ve üstlenmekte olduğu tüm toplumsal rollerin kapsamlı bileşkesidir. Bu noktada da sosyal kabuller, etik kurallar, değerler, statüler, normlar, roller kısacası tüm kültürel repertuar kimliğin belirleyici etmenidir. Bu irili, ufaklı belirleyiciliği değişken dinamik unsurlar, kaynağını içinden çıktığı, ait olduğu kültürel yapılardan almaktadır.

2.3. 2000 Öncesi Türk Sineması “Neyi”, “Kimi”, “Nasıl” Temsil Eder?

2000 öncesi Türk sinemasında hikâyenin taşıyıcı unsurlarından biri olan karakterlerin kimlikleri, genellikle tek bir özellik üzerinden temsil edilir. Gerçek yaşamla mesafesi oldukça belirgin olan, bir hayli yüzeysel anlatımlarla geçiştirilen, asla insani bir derinliğine sahip olmayan kartonize karakterler; dönemin neredeyse tüm anlatılarına hâkimdir. Son derece yüzeysel kurgulanan kimliksiz kahraman anlatıları, kendi klişelerini de kendi iç mekânlarında üretmiştir. Bu dönem televizyon ve sinema anlatılarında cinsiyet ve sosyal sınıf kalıplarıyla örülmüş, stereotipler üzerinden hikâyeye anlatma geleneği ön plandadır. Stereotip; genellikle anlaşılabilir, basmakalıp, kolayca tanımlanabilecek bir insana ya da insan grubuna ait imajlar bütünü olarak tanımlanabilir. Giyim-kuşam, kültürel geçmiş, eğitim durumu, konuşma aksanı, tutum ve davranış modelleri bir stereotipin imaj kurulumunu şekillendiren ve bu imajın ait olduğu sosyo-ekonomik, sosyo-kültürel çevre konusunda bilgiler veren başlıca etmenlerdir. Stereotipler, anlatıların da genel geçer yargılar ekseninde şekillenmesine yardımcı olurlar. Genellikle basmakalıp bir şablon üzerinden kolaycı ve kestirme bir yoldan stereotipe üstünkörü bir kimlik üflenir. Bu anlamda ya çok beyazdır, iyiliği kuşanmıştır ya da çok siyahtır, kumaşı kötülükle örülmüştür. Bu kimlik ne’liği ve kim olduğu belli olmayan, mesnetsiz bir yapıdadır. Kim oldukları, nereden gelip nereye gittikleri, yaşam motivasyonları, arzuları eksik ya da tek bir noktadan kurgulanan- daha doğru bir ifadeyle kurgulanmayan- bu kimlikler de esasında belli bir sınıfa, statükoya dair yerleşik önyargıların ifade aracıdır. Basmakalıp anlatılarda insan olmanın karmaşası, çelişkileri, erdemleri kadar birtakım ahrazlarının da olabileceği bilgisine çoğu kez kasten de yer verilmez.

2.3.1. İç Göç: Kentte ve Sinemada Yeni Kimlikler

60’lı ve 70’li yıllar sinema filmlerine yoğun şekilde sirayet eden sınıf/statüko temelli kimlik anlatıları üzerinde; dönemin iklimi, toplumsal hareketlilik, değişmekte olan demografik yapı oldukça etkilidir. Türkiye ulus-devlet anlayışıyla tasarlanmaya çalışılırken, kentsoylu bir geleneği ve kimliği taşıyan gayrimüslim nüfus kentlerde de azınlığı oluşturmaya başlamıştır. Özellikle Demokrat Parti döneminde Anadolu halkı köyden kente bilhassa da İstanbul’a göç etmeye teşvik edilir (Oran, 2010: 161). 1960’larda göçün yeni adresi haline dönüşen kentler, günden güne kendi içinde büyüyerek yeni taşra alanları- gettolar var etmeye ve işçi sınıfının meskûn mekânlarına dönüşmeye başlar. İç göçmenler de alıştıkları köy geleneklerini köyden kente taşıyarak, yeni mekânlarında da köy hayatlarını kurgulamanın yollarını ararlar. “Sinema geleneğimiz içerisinde pek çok defa özellikle filmlerin

giriş epizodunda köyden büyükşehir (İstanbul) girişin ilk aşaması; trenden inilerek Haydarpaşa Garı'nın kapısında ellerdeki tahta bavullar, sırtlardaki çuval ve yataklar, şaşkın ve heyecanlı bakışlarla belirip yüksek merdivenlerden bir bir inerek şehrin keşmekeşine karışmak şeklinde temsil edilmektedir” (Aça ve Dinç, 2021: 318). Anlatıların ilerleyen bölümlerinde de iç göçmen kahramanlar, köyden kente göç etmiş olmalarının sonucu olarak, uyum göstermek zorunda kaldıkları kent hayatında yozlaşmaktan yana endişe duyarlar. O güne dek taşıdıkları, sahip oldukları Anadolu kimliğinden ve bu kimliğin içerdiği değerlerden bir şeylerin eksilmemesi adına, özellikle değişime direnç gösterme eğilimindedirler. Bu sebeple de bireylerin kültürel yakınlıkla aidiyet ilişkisi kurabileceği bir grubun etrafında bir araya gelme motivasyonu, kültürel değişimleri minimize etmek adına da önemli bir güven alanı olarak belirir. Mead'in sosyal psikoloji çalışmalarında zihin, benlik ve toplum ilişkileri bağlamında bahsettiği gibi; sosyal ortamdaki değişimler yeni kimlik inşalarını da kaçınılmaz olarak beraberinde sürükler. Sosyal kimlik kuramının temellendirdiği; grupların iç dinamiklerinin, üyelerinin duygu, düşünce ve davranışlarını şekillendirmede önemli bir etkileme potansiyeline sahip olduğu yaklaşımını doğrular biçimde kentte yeni kimlikler şekillenmeye başlar.

Türkiye demografisinde hemşerilik kurumunun yeni kimliklerin oluşumundan önemli can yeleği vazifesi üstlendiği söylenebilir. İç göçmenler özellikle Yeditepeli kentin çeşitli semtlerinde, geldikleri şehirlere göre konumlanmış olan hemşerileriyle, duygudaşlık kümesi etrafında birleşerek mahalle, mahalle topluluklar oluştururlar. Memleket ve köken üzerinden kentlerde doğal olarak şekillenen bu sosyal gruplar, kentte yeni kimliklerin de inşa olmasında belirleyici olur. Başta Tajfel ve Turner'ın çalışmalarında yer alan; grup üyeleriyle etkileşim, gruplar arası ilişkilerle kimliğin toplumsal, kolektif bir kurgu olarak sürekli inşa edilme süreçleri yaşanır. Göç olarak çok kültürlü bir kimliğe bürünen kozmopolit kentlerde, kimin nasıl biri olduğu- benlik yapısına, varoluşa ilişkin pek çok belirleyiciye göre değil- nereli olduğuna, kimlerden olduğuna ilişkin genel geçer bilgiler etrafında yorumlanmaya başlanır. Benlik yapısının algısal ve bilişsel temelleri grup üyeleriyle etkileşim, gruplar arası ilişkiler ve kökene ait veriler nezdinde sınırlandırılır. Bunun akabinde kent ortamlarında da kırsal kesimlerde yaşandığı gibi; çeşitli kısıtlamalar, baskılamalar, dayatmalar oluşum gösterir. Bireyler öz benlik yapısının isteklerine, doyumlarına göre değil mahalle baskısının emirlerine, dayatmalarına göre hayatlarına yön verir ve kimlikleri de bu şekilde gelişim gösterir. Sosyal kimliğin bu denli belirleyici olarak öne çıkması,

görünmez duvarlarla çerçeveselendirilerek zayıflatılmış bir öz benlik yapısının oluşmasını da sağlar. Bu durum da gerçek benliği ile ideal benliği arasında bölünmüş, parçalanmış ne yapacağı tam olarak kestirilemeyen, tutarsız kimliklerin kentlerde var oluş mücadelesi vermelerinin önünü açar. Türkiye’de iç göç dalgası; kentin ortasında ne köy geleneğine ait bir kimlikle hareket etme imkânı bulabilen, ne de kent yaşamına tam anlamıyla uyum sağlamayı başarabilen, askıda kimliklerin şekillenmesi konusunda önemli bir sosyal hareketliliktedir.

1960’lı yıllar, toplumcu gerçekçi yaklaşımın da etkisiyle, toplumsal iç göç hareketliliğinin yoğun şekilde perdede de karşılığını bulduğu yıllardır. Bu dönem sinemacıları için iç göç teması, taşra yaşantısı, kültürel bocalamalar gözde konular arasındadır. *Otobüs Yolcuları* (1961), *Şehirdeki Yabancı* (1962), *Gurbet Kuşları* (1964), *Karanlıkta Uyananlar* (1964) *Bitmeyen Yol* (1965), *Ah Güzel İstanbul* (1966), *Düğün* (1973) dönem içerisinde iç göçün toplumsal hayattaki karşılığına ilişkin, sinema alanındaki kültürel dışavurumun önemli belgeleri arasında gösterilebilir. Gündelik hayatta var olan memleket bilgisi üzerinden önyargılı bir fikre ulaşma, üstünkörü insan profili çıkarma eğilimi; dönemin sinema anlatılarının da bir yargı belirtme pratiği olarak kullanılır. Memleket, kentteki bir karakterin kim olduğu konusunda kestirmeden ve doğrudan seyirciye bilgi vermenin de ifadesidir. Kimin nereden göç ettiği bilgisi, anlatıma konu olan karakterlerin kökenlerini, kültürel geçmişlerini, bağlı oldukları değerleri, edindikleri ve edinebilecekleri sosyal konumları tarif etmenin sinematik evrende en kolay ve sansüre de takılmayan yoludur. 60lar dönemi sinemasında toplumcu gerçekçi anlayışla -en azından bu iddiayla- çekilen filmlerin didaktik yönü dikkat çekici düzeyde yüksektir. Hemen her filmde bir mesaj kaygısı vardır. Ancak filmlerin toplumsal bilinçlilik adına ürettikleri mesajların içerikleri tartışmalıdır. “Diyebiliriz ki toplumcu gerçekçiliğin gerçeği yansıtma diye belirlediği sanatın özü ile idealizme ve romantizme kaçan işlevi arasında bir çatışma vardır” (Moran, 2002: 74). Zira filmlerin açığa çıkardıkları söylemler genellikle Anadolu halkının geleneksel ahlaki normları ile uyum gösterir tonda, muhafazakâr yapıyı takip eder hatta destekler niteliktedir.

1950’li yıllarda Türk sineması “nasıl” söyleyeceğinin derdine düşüp, biçimsel arayışlara yönelirken, 1960’lara gelindiğinde artık “neyi” söyleyeceğinin de arayışına girmiştir (Kayalı, 2006: 56). Buna karşılık Türk sineması “ne ne anlattığı, ne nasıl anlattığı, ne de neyi-nasıl anlattığı belli olmayan filmlerle dolu bir tarihe de sahiptir” (Adanır, 2006: 41). Dönemin çoğu filminde, özellikle Halit Refiğ’in *Gurbet Kuşları* filminde, kültürler arası çatış-

mada bağlı olunan değerlerin terkedilmesinin ne tür felaketlere yol açabileceği vurgusu ön plandadır. Kente ait kültür ve dolayısıyla kentli kimlik yoz bir kültür ve kimlik olarak temsil edilirken, neredeyse taşra ve taşralılık yüceltilir. Dönemin filmlerinde anlatıyı oluşturan unsurlar; halkın kolaylıkla kabul edebilecekleri, özümseyebilecekleri, özdeşim kurmakta zorlanmayacakları bir kılığa büründürülür. Bu anlamda topluma, özelde de bireylere kentte gelişim göstermesini sağlayacak, rehberlik edecek yeni, bambaşka bir görüş kazandırmaktan ziyade; mevcutta var olan anlayışları -kimi zaman korumak adına da- tekrar yeniden üreten bir yaklaşım sergilendiği gözlemlenmektedir.

2.3.2. Dar Gelirliğin Cilalanmış Kimlikleri: “Fakir ama Gururlu”

2000 öncesi Türk sinema anlatılarında iyi ve erdemli karakterlerin, izleyicinin de özdeşim kurmakta hiç zorlanmayacağı biçimde mutlaka “dar gelirlili” bir sınıfın mensubu olmaları dikkat çekici düzeydedir. Kim oldukları, nasıl bir kimliğe, kişiliğe, karakter yapısına sahip olduklarına ilişkin veriler yine asla ontolojik bağlamla değil ait oldukları sosyal sınıfları üzerinden seyirciye aktarılır. Sosyal sınıf; varoluşun, eğilimlerin, bütünsel kimliğin temel belirleyicidir. Anlatılara konu olan kimseler; çoraplarına yama yapılan, çalışkan, onurlu fabrika işçisi bir baba veya cefakâr, çilekeş, ailesi için her şeye katlanabilen güleç yüzlü bir annedir. Bu roller bazen aile içerisindeki toplumsal rollere; aile babası, annesi, evin güzel kızı, yiğit efendi oğlu, bazen toplumsal cinsiyete; mahallenin gözde güzel kadını, zampara erkeği, bazen sadece sınıfa; fakir ama gururlu, zengin züppeye dayandırılır. Söz konusu duruma ilişkin olarak Hilmi Maktav, toplumu yatıştırma girişimi adına yoksulluğun dahi kutsanır hale büründürülmesi tespitinde bulunur. “Türk sineması bu dönem içerisinde özellikle kentte yoğunlaşan ve sefalet düzeyinde bir yoksulluk içerisinde olan gecekondularda yaşam mücadelesi veren sınıflar için ‘öfke’, ‘hınç’, ‘isyan’ olası bir ‘itiraz’ duygularını törpülemek adına “yatıştırıcı bir araç” işlevini üstlenir” (2013: 174). Yoksulluğu “kutsayan”, “soylulaştıran” cilalı bir ambalajla paketleyip seyirciler nezdinde daha “ahlaklı”, “onurlu” yaşamının olmazsa olmaz kuralı kılan bir anlatı biçimi, dönemin kültürel atmosferine ve zihniyet yapısına ilişkin de önemli bir sosyolojik çıktıdır. Yoksul, dar gelirliliğinin temsilinde de kültür endüstrisinin ve muktedir olan sistem yapısının kendi hesabına geçirme stratejisi söz konusudur.

Döneme ait pek çok filmde onur, gurur; yalnızca dar gelirliye mahsus bir erdemdir. Hak arayışının da kavgayla değil, sükûnet ve metanet içerisinde beklemekle çözümlendiği filmlerde fakir ama gururlu karakterler iyilikle-

rinden asla ödün vermezler. Zengin, kötü patronlar-fabrikatörler elbet bir gün derslerini alıp, ilahi adaletten hak ettikleri cezalarını bulacaklardır. Türk sinemasında bu kimlik temsillerinin hemen hepsini bir arada görebileceğimiz filmler arasında; *Sev Kardeşim* (1972), *Oh Olsun* (1973), *Bizim Aile* (1975), *Aile Şerefi* (1976), *Gülen Gözler* (1977) gösterilebilir. Dolayısıyla Türk sinemasının bu anlamda önemli kimliksiz, klişe şablonlarından, biri “gari-ban” sınıfı olarak da tanımlanan ve tasarlanan göz boyayıcı, avutucu kimlik temsillerine ilişkindir. Dar gelirler neredeyse değişmez bir biçimde Türk sinemasında ya pür iyidir ya da kötücül eylemleri varsa dahi nedenleri sağlam bir temele dayanmaktadır. Hırsızlık yapsalar dahi, seyircinin vicdanında da karşılık bulacak bir hikâyeye anlatısının içinde, tıpkı *Canım Kardeşim* (1973), *Açlık* (1975) filmlerinde de görülebileceği gibi, haklı gerekçelerle ilişkilendirilir. Yoksul kesim bütünüyle kötü olamaz ancak kötücül eylemlerde bulunmalarına müsaade vardır. “Hayatın sillesini yiyerek”, “feleğin çemberinden geçerek” ya “ekmek davası” uğruna; çocuklarına-ailelerine bakmak gibi temel bir ihtiyacı karşılamak pahasına ya da örselenmenin bir sonucu olarak; sınıf atlayıp yükselme hırsıyla, zengin olma çabasıyla kötü eylemlerde bulunmak zorunda bırakılmışlardır. Bu durumu ve tüm klişeleri her yönüyle karşılayan film örneği de *Monte Kristo Kontu*’nun yerel bir versiyonunu andıran Metin Erksan’ın *Acı Hayat* (1962) filmidir. Bu son derece klişeleşe melodram hikâyesi, Osman Sınav tarafından 2005-2007 yılları arasında televizyon dizisine de uyarlanarak 2000 sonrası değişen Türkiye’de de seyircinin yoğun ilgisini kazanmayı başarabilmiştir. *Acı Hayat* örneği; kültürel kodların ve zihniyetin ne derece kök salmış, yerleşik kodlar etrafında şekillenmeye müsait olduğunu ve değişime direnç gösteren bir model olarak farklı dönemler de tekrarlanabilir olduğunu göstermesi bakımından önemlidir.

Adanır, bu durumu Türkiye’de her dönemi işgal eden belli zihniyet yapılarının kendini periyodik olarak sürekli tekrar etmesi olarak değerlendirir. Seyirci duygusal yükü ağır melodramları, çileli anlatıları görmekten son derece memnun olur, çünkü kendi zihin yapısı akılla değil duygularla ilişki halindedir (2006: 18). Rasyonel düşünme becerileri son derece düşük düzeyde olan, gelişmemiş, duygu toplumlarından ve seyirci kitlesinden aksini beklemek mümkün değildir. “Anadolu model olarak henüz aşiret psikolojisinden bütünüyle kurtulamamış bir toplumsal yapıya sahiptir” (2006: 18). Batı’nın kendi özgül koşullarında gelişen aydınlanma, modernite gibi süreçler, rasyonel düşünce pratiğinin toplum tarafından da içselleştirilmesini sağlarken bizde durum bu şekilde gelişim göstermemiştir. Kendi iç dinamiğinde modernleşmemiş, aydınlanmaya erişmemiş bir toplum yapısı elbette duygu-

sal melodramlarla, hurafelerle, mitsel hikâyelerle, geleneksel aile yapısıyla, cinsiyet kodlarıyla, rollerle daha güçlü ve derin bağlar kurmaya yatkındır.

Filmler de kahramanların kimlik değişimleri-benlik yapılarının dönüşümü ve yeniden kimlik inşa etme süreçleri de bu duygu toplumunda akılla, mantıkla açıklanabilir bir düzleme oturmaz. Ruhsal-zihinsel dalgalanmalar, hayatın getirileri karşısında yeni bir rol edinme neticesinde seçili olarak değil, genellikle bir dizi rastlantılar silsilesi neticesinde olur. Sınıfsal hareketlilikler, fiziksel ruhsal dönüşümler; zenginleşme, güzelleşme, “salon insanı” olma süreçleri zincirleme bir şekilde rastlantılara dayandırılır. Alt kültürün kimliğini taşıırken üst bir kültüre geçip yeni bir kimlik edinmek; kimi zaman tarlada gömü/define bulmak (*Köyden İndim Şehire*, 1974), piyangodan/altılı ganyan gibi oyunlardan para çıkması (*Milyarder*, 1986, *Atla Gel Şaban*, 1984), kimi zaman varlığından dahi haberdar olunmayan uzak akrabadan miras kalması, (*Sakar Şakir*, 1977) kimi zaman da Allah vergisi yeteneğin sonunda keşfedilmesine (*Kara Gözlüm*, 1970, *Şark Bülbülü*, 1979) dayanan rastlantılar neticesinde gerçekleşir. Ayrıca hayatın türlü hırpalamaları neticesinde mafyatik işlere karışmak, yasadışı işler yürütmek ya da zengin bir talip ile evlenmek de (*Acı Hayat*, 1962) zengin ama mutsuz ve kötücül bir kimlik edinmenin yolu olarak temsil edilir. Bu rastlantıların akabinde gerçekleşen dönüşümler ise; genellikle masumiyet yitimiyle, kötülükle yüzleşmeyle ve kayıp cennet metaforuyla sonlanır. Türk sinemasında yoksulluk, dar gelirlilik gözde bir izlek olarak hemen her dönem kimliklerin belirleyicisidir.

2.3.3. Cinsiyetlerin Eril Kimlikleri

Türkiye'nin geçirdiği sosyokültürel koşullar, kültürel iklim ve gündelik hayat rutini ile paralel doğrultuda sinemadaki temsiller de değişim geçirebilir. Özellikle darbeler dönemi sonrası yaşanan sosyal hareketlilik toplumsal yapıdaki hızlı değişimlere sebep olurken, başta yeni ekonomik arayışlar olmak üzere, toplumun her katmanında çarpıcı değişimler gözlemlenmeye başlanır. 1980lere gelindiğinde Türk sineması, bir önceki dönem saplandığı seks-pornografi batağından çıkıp, toplumdaki yeni oluşumlara kulak verebilen: o güne kadar tabu sayılan konulara -kadın, feminizm, cinsellik- değişen, kentsoylu insanın bunalımı, göç edenlerin kentteki kimlikleri gibi güncel sorunlara yer veren filmler ortaya çıkarmaya başlar (Güçhan, 1993: 61-62). Ancak Türk sinemasında toplumsal cinsiyet bağlamının ve cinsiyet kimliğinin her yönüyle görünür olup, temsil edilir olması; özellikle 1990'lı yıllar itibariyle şekillenmeye başlayan “Yeni Türk Sineması” dönemi adıyla çalışmalara konu olan, son dönemlere kadar uzanacaktır.

“Toplumsal cinsiyet; kadın ya da erkek olmaya dair içerisinde yaşanılan toplum ve kültürün yüklediği anlamlar ve beklentileri ifade eder” (Dökmen, 2019: 20). Toplumsal cinsiyet normları da coğrafyadan coğrafyaya, kültürden kültüre değişim göstermektedir. Toplumsal cinsiyetin toplum tarafından özümsemesi ve içselleştirilmesi ise kültürel kodlamaların bir sonraki nesle aktarımı neticesinde gerçekleşir. 80’li yıllara değin geçen süreçte kadınlar genellikle; cinsellikten arındırılmış, anaç yönü baskın çocukların annesi, elinden her işi gelen hamarat fedakâr eş, yuvasının dirliğine gönülden bağlı bir ev hanımı olarak perdededirler. Oldukça uzun bir dönem boyunca seyirci sinemada; genellikle evinde, ev işlerinden ve çocukların bakımında olan bir kadın kimliğiyle karşılaşır. Bu nedenle kadın kimliğinin perdede bir çalışma hayatı yoktur. Ev dışı bir çalışma hayatı varsa da toplum tarafından saygı uyandırmayan, az kazanç getiren, erkeklerin tenezzül etmeyeceği ve de erkek kimliği ile örtüşmeyen iş alanlarındadır. “Genellikle sekreter, hemşire, dadı, hizmetçi vb. mesleklerde görünür olur. Sıklıkla öğretmen olarak da görünen kadın burada da ataerkil düzenin hizmetinde ve bu bağlamdaki ilişkileri yeniden üreten bir araç olarak anlatıya katılır” (Abisel, 2005: 178). Çalışan kadın kimliğini sinemada temsil eden kadınların hikâyesi de genellikle iş yerlerinde namuslarına leke sürecektürde kötü olaylarla karşılaşmaları ve asıl ait oldukları güvenli alanın evleri olduğunu farkına varmalarıyla neticelendirilir. Kadınlar için iş hayatı bir batakhane gibi sunulur adeta lanetlenir. Ev ise sıcak yuvadır, sığınaktır, kadınlar için güvenli alandır ve de kutsandır.

Türk sinemasında uzun bir dönem boyunca ev hanımlığı kimliği ideolojik olarak da yüceltilir. Bu kimlik üzerinden de iş dünyasının kadınlar için uygun bir yer olmadığını, türlü tehlikelere açık bir alan olduğu mesajı, tüm cinsiyetten seyirci grubuna kadınlar için makbul olan kimlik olarak ekilir. İyi-ideal kadın kimliğinin önemli bir göstergesi olarak ev hanımlığı imajı ve özellikle annelik parlatılır. Bunun dışında kalan kadınlar ise başka türlü bir yargılamadan, damgalamadan geçirilerek ötekileştirilir. Ev hanımı, anne ya da bu görevlere, sorumluluklara heyecan duyan çiçeği burnunda genç kız kimliğiyle örtüşmeyenler ise makbul kadın kimliğinin dışına itilerek temsil edilir. “Ötekilerin popüler kültürde yer alma biçimleri, sıklıkları ve değişim çizgileri dikkatle incelendiğinde yaşanan dönemlerdeki egemen algının nasıl şekillendiği üzerine bir ipucu elde etmek olasıdır.” (Kirel, 2010: 362). Nitekim makbul kadın olarak, toplumun emrettiği kimliklere uyum göstermeyen kadın temsilleri; erkek sözü dinlemeyen, hasta ruhlular, cinsellik düşkünü, kötü kadın sıfatıyla anılmaya müsait bir “öteki” olarak temsil edilir. Bu ötekileşti-

rilen kadınlar da hikâye evreninde daima kötücül sonuçlar doğuracak eylemler içerisinde şeytanlaştırır ve değişmez biçimde mutlaka cezalandırılır.

Türk sinemasında çok uzun bir dönem boyunca isyankâr kötü kadınlar da kötülüklerini besleyen cinsel çağrışımda en önemli aksesuarları olan sarı saçları, kırmızı rujları, uzun ince sigaraları, ellerinden düşürmedikleri kadehleri ve iç çamaşırları ile masum genç kızların aklını çelmeyi başarırlar. Bu stereotipleşmiş kadın kimliği, çoğunlukla kötülüklerin baş sorumlusudur. Ölümcül bir cazibeye sahip cadı kadın, hikâyedeki esas erkeğin ya da esas kadının başına gelecek türlü entrikaların kurucusudur. Ancak yine de Yeşilçam filmlerinin kötü kadınları, Hollywood ya da Avrupa sinemasındaki *femme fatale* kadınlar gibi akli çalışan, plan yapan, erkeği alt etmeyi başaran kadın kimliğine sahip değildir. Türk sinemasına özgü kodlar eşliğinde değerlendirildiğinde; nihai olarak bu kadınların da saçı uzun akli kısıdır. Bir erkeğin hükümranlığını, delikanlılığını, yiğitliğini yenmeye muktedir güce asla erişemezler. Bu konuya ilişkin olarak feminist kuramcı Anneke Smelik; erkeğe özgü olarak tanımlanmış ve terk edilmiş bir alanın (iş dünyası, trafik, fabrika, tribün, kahvehane, pavyon vs.) sınırlarında gezinen, o sınırları zorlayan, kimi zaman çekinmeden sınırın ötesine geçip ihlal eden düzen bozucu, asi kadınlara yönelik sinemanın ürettiği acımasız yargıları çözümler. Sınırları zorlayan kadınların toplumsal cinsiyete dair ezberlenmiş rol dağılımlarını hiçe saydıkları, ezberleri bozdukları için kötü bir bakışla yargılandıkları tespitinde bulunur. Smelik, sinemanın eril iktidarın hegemonik alanını güçlendiren ve yerleşik toplumsal cinsiyet rollerini yeniden üreten önemli bir mecra olması konusunu da şu ifadelerle özetler: “Sakıncalı oluşunun sebebi, yanlış bilinç üretmesi ve bu filmlerin gerçek kadınları değil sadece ideolojik anlam yüklü kadınlığa ait klişe imgeleri göstermesidir. Artık filmlerin anlamları yansıttığı değil, inşa ettiği düşünülmelidir. Geleneksel sinemanın anlatısal yapısı eril karakteri etkin ve iktidar sahibi olarak kurar” (Smelik, 2008: 6). Bu sebeple de Türk sinemasında binlerce hikâyenin değişmez sonu, erkekliğe ters düşen kadınların mutlak cezalarını bulmalarıyla sonuçlanır.

Türk sinemasında cinsiyet rolleri üzerinden kurgulanan iyilik ve kötülük temsilleri oyuncular üzerinden de seyirci algısını koşullandırmak adına sıklıkla tercih konusu haline gelir. 1960 ve 70’li yılların ahlaklı kadın imajı Türkan Şoray’ın bedeniyle cismanileşip ete kemiğe bürünürken; Müjde Ar cüretkâr, cinsellik yönü ağır basan, kimi zaman iş hayatında da var olabilen, annelik dışı feminen özellikleri ağır basan kadın kimliğinin ikonikleşen ismi olur. Türkan Şoray başına ne gelirse gelsin, nerde olursa olsun püriten ahlakın vazgeçilmez timsalidir. Örneğin; Şoray *Vesikalı Yarım* (1968) filminde

pavyonda çalışan Sabiha karakterini canlandırmaktadır. Ancak asla kötü kadın kimliğine büründürülerek ya da bu kimliğin basmakalıp kodlarıyla ilişkilendirilerek temsil edilmez. Kaderin cilvesi onu her ne kadar bir pavyona, bir batakhaneye sürüklemiş olsa da yine namusunu sonuna kadar koruyan, harbiliği ve elde edilemezliği ile erkekleri afallatan, ahlaklı kadın kimliğini muhafaza eder. Şoray yine pür pak, lekesiz bir beyazlıkla seyircinin gözüne ve gönüne hitap eder.

Kabadayılık, mahallenin bıçkın delikanlılığı, esas sevgiyi buluncaya dek zampara bir hayat sürme, Türk sinemasında makbul olan erkek kimliğinin temel raconları arasında gösterilebilir. Kadınlık temsillerinde olduğu gibi, erkeklik temsillerinde de özellikle oyuncular üzerinden kültürel olarak da yatkın olunan norm ve değerler -sivri tarafları törpülenerek, şirinleştirilmiş, sempatik hale büründürülmüştür. Kadir İnanır, Cüneyt Arkin, Çirkin Kral Yılmaz Güney kabadayılığın, yiğitliğin en ikonik figürleridir. Tarık Akan, Ediz Hun ise çapkın, romantik delikanlı rollerinde seyircinin görmeye alışık olduğu isimlerdir. Beyefendi, nazik bir tavra sahip olmak ise; muhallebi çocuklarına, pısrık, özgüvensiz, saf- şaşkın erkeklere veya eğitimcilere; hayatta kalem-den, kitaptan başka meşgalesi olmayan erkeklere mahsus özellikler olarak çizilir. Burada tasarının kilit noktasını, seyircinin yerleşik algısından da faydalanarak, ataerkil yapının, geleneksel aile düzeninin devamlılığını da sağlayacak olan erkek kimliğimin yüceltilmesi oluşturur. Bu sebeple de erkeklik karşıtı, naif erkek kimliğine de pek paye verilmez. Kadınlar tarafından bu erkeklere bir ilgi geliyecekse de ancak hikâyenin en sonunda, sarsılmaz iyi niyetin fark edilmesiyle olabilir. Bu hususta da seyirciye ekilmek istenen bilinç, aktarılan mesajlar açıktır. Kadınların yönlendirilmeye, korunmaya ve sahip çıkılmaya her an ihtiyaç duydukları ve etrafındaki tüm erkeklerden de bunu bekledikleri ve kadınların kendi zayıflıklarını, fiziksel eksiklerini kapatacak güce sahip olan ve bu gücü de hiç durmadan dayatan, maço olarak tanımlanan, başka kadınlarca da arzulanan erkeklere ilgi duydukları yönündeki mesajlardır. Keza söz konusu anlatılara da ancak güldürü filmlerinde rastlanabilmektedir. Bu erkeklik kodlarıyla bütünüyle örtüşmeyen rollerin büyük bölümünü de Kemal Sunal, Şener Şen gibi mizah yönü güçlü, halk tarafında kendilerine yoğun sempati beslenen oyuncular üstlenir. *Salako* (1974), *Şaşkın Damat* (1975), *Meraklı Köfteci* (1976), *Kılıbık* (1983), *Namuslu* (1985) *Şen Dul Şaban* (1985), *Milyarder* (1986) naif erkek kimliğinin temsil edildiği filmlerdir. Bu anlatılara konu olan saf erkek kimlikleri de başta aile fertleri, eşleri ve çocukları da dâhil olmak toplum tarafından itilip kakılır. Erkeklik özelliklerini sergilemedikleri; kimi zaman eşlerine, çocuklarına ba-

ğırıp küfretmedikleri, mahalle kavgasına karışmadıkları, kısacası bir otorite figürü dönüşmedikleri için erkek olamamakla dahi suçlanırlar. Sinemada uzun bir dönem naif erkek kimliği, seyirci tarafından ancak güldürme işlevi görebilen, saf-beceriksiz-pısırık erkeklik olarak yorumlanmaya müsait bir kurguyla temsil şansı bulabilmiştir.

1980’li yıllarda, feminist hareketinde Türkiye’de yaygınlaşmasının bir tezahürü olarak kadın temsiline de önemli bir değişim gözlemlenir. Sinemada kadın kimliğinin “iyi ve iffetli” bir profil taşımasının ön koşulu olarak sunulan arındırılmış cinsel yaşam kalıplarının kısmen de olsa terk edilmeye başlandığı bir dönem başlar. Bu dönem Türkan Şoray kanunları dahi revizyona uğrar ve kültürel atmosferin de etkisiyle sinemada kadın temsiline yaratımında rollerin çehresi değişir. Filmlerde dönemin ruhunu yansıtan yeni kalıplar, anlatı stilleri denenir. Kadın kimliği kısmen gündelik hayata entegre olmuş- özellikle iş hayatında gündelikçilik, sekreterlik dışında da dahil olabilmiş olsa da sinema anlatılarının dilinde olumlu anlamda ciddi bir değişimden söz etmek hala mümkün değildir. Batılı kaynaklardan devşirme şablon, şematik anlatılar üzerinden, feminist hareketle etkileşim kurmaya çalışan kadın temalı filmler çekilmeye çalışılır. Ancak bu filmlerde de kadın kimliği patriarkal düzenin önermelerinden ve tasarımından öteye geçemez. Kadınlığın tezahürleri yine eril söyleme ve otoriter erkin gözüne başka bir yönden hizmet etmeyi sürdürür. Özellikle 80’li yıllar filmlerinde kadın kimliği bu kez de tüm sektörel piyasayı, siyasal sistemi, kültürel alanı domine eden egemen gücün, erkek aklının tahakkümü altında tasarlanıp, bedeninin güzelliği ile var olabilen fetiş bir objeyi andırır. Ev ortamına hapsedilerek silikleştirilen kadın temsili bu defa beden fetişizmi ile sömürülerek kimliksizleştirilir. 80lerde neredeyse bir tür oluşturan “özel hayat” filmlerini popüler kılan da bir ihtiyaca da cevap vermesidir. “Kamera ev içlerinde, özel mekânlarda ağır ağır dolaşırken seyircinin bir açlığını da gidermektedir. Filmlerin başarıları da ev içini, özel ilişkileri seyirlik kılabilmesine, seyirciye estetize edilmiş özel hayatları “dikizleme” fırsatı veriyor olmasına borçludur.” (Gürbilek, 2001: 66). Kadın kimliği; erkek zihniyetin dayattığı ve içselleştirdiği sinema dilinin boyunduruğu altında giderek alternatifsiz kılınmaya bu dönemde de devam eder.

3. Türk Sinemasının Kültürel Dışavurumu: Kimliksizlik, Basmakalıplaşma ve Zihniyet Sorunu

Tüm sanat dallarında olduğu gibi sinema da toplumsal dinamiklerden; ekonomik, ideolojik, teknolojik koşullardan etkilenerek kültürel bir anlatı örneğine dönüşür. Bir ülke sinemasından söz ederken de o ülkeye ait kültü-

rel, ekonomik yapılar, egemen ideolojik anlayışlar ile ortaya çıkan filmlerin içerikleri birbirinden ayrı değerlendirilemez. Keza toplum ile ilişkileri çerçevesinde ele alındığında sinemanın hiçbir koşulda beslendiği toplumun değer yargılarından, ideolojisinden, politik eğilimlerden uzak olmadığı; toplumsal alanın perdede temsil edilme özelliğini de taşımakta olduğu gözlemlenir. Bu duruma, ticari sinemanın ürünleri de dâhildir. Bu bakımdan sinema filmlerinin yaratıcısı ile ortaya konulan sanatsal ürünün biçimlendiği toplum yapısı ve sanat yapısının hedeflediği seyirci grubu arasında sıkı bir etkileşim olduğu açıktır (Güçhan, 1993; Kirel, 2010).

Seyirciler sinemadaki kimliklerin duygu ve düşün dünyasına ilişkin tasarlanan imgeler, çağrışımlar, fanteziler aracılığıyla; kendi dışlarındaki dünyaları, yaşam seyrindeki olasılıkları deneyimleme imkânı edinirler. Sinema filmleri kimi imgeler üzerinden topluma; bugüne ve yarına dair yeniden düşünüm alanları sağlarken, geçmiş dönemin sıkıntılarını da yeniden canlandırarak toplumsal hafızanın yok olmasına engel olur. Dolayısıyla sinema kolektif bilinç dışının inşa edilmesinde ve toplumsal hafızanın oluşmasında önemli bir rol üstlenmektedir. Bu nedenle de sinemanın sık kullandığı klişeler, anlatı mekaniği; toplumsal kaygıların, paranoyaların daimî tetikleyicisine her an dönüşebilme tehlikesini de barındırır. Nitekim uzun bir dönem taşrada yaşayan çoğu ailelerin toplumsal travması; artist olma rüyasına kapılan genç kızlarının evden İstanbul'a kaçmaları ve elim bir kazayla - içeceklerine atılan bayıltıcı ilaçla- başlarına bir dizi talihsizlerin gelmesine dayanan trajik kurgu bu paranoyanın bir örneğidir. Sinemanın kolektif bilinç-dışı yaratmak konusundaki maharetinin de somut bir göstergesidir.

Bu bağlamda melodram kodlarını yerli sinemanın çok uzun süre kullanma motivasyonunda; Doğu geleneğinin, kültürel devamlılığın izlerini görmek, sözlü halk kültürün, efsanelerin, masalların etkisinden de bahsedilmelidir. Tek boyutlu hikâye anlatma geleneği, sıra dışı- gerçeküstü olayların, durumların geliştiği masal dilinde de mevcuttur. Daha önce de belirtildiği üzere bu filmler akıl toplumunun değil duygu toplumun ürünleridir. Ancak halk edebiyatının sözlü- yazılı ürünleri -bir hikâye anlatmaktan ziyade- gerçeklik evreninden yola çıkarak, bir kıssadan hisse mantığıyla biçimlenmiş kültürel metinlerdir. Kültürel bir metin olma özelliğini de taşıyan sinema filmlerinin ise iddiası ve zemini -fantastik öğelere dayanan bir tür değilse şayet- gerçekliktir. Gerçekte olan biteni, tasarımılanan yeni bir gerçeklik evreniyle temsil etme sistemine dayanmaktadır. Sinema yapay olarak oluşturulmuş gerçeklik evreni üzerinden, yeni bir kastetme alanı kurma girişimidir. Bu yönüyle de genelde sinema sanatı özelde Türk sineması, halk

edebiyatından oldukça farklı bir zemine ve yaratım sürecine sahiptir. Üstelik sinema filmlerinin her an sanat eserine dönüşme potansiyeli olduğu gibi etkili bir medya ve kültürel metne de dönüşme potansiyeli de vardır. Dolayısıyla film içerikleri medya ve kültür içeriği olarak düşünülmeli maruz kalan izler kitle açısından da değerlendirilmelidir. Keza büyük bir zihniyet sorununa dönüşen sakıncalı iletiler, kültürel alanı olduğu gibi kolektif bilinçdışını da tahrip etmektedir. Medya ve kültürel içerikler şekillendirilirken özellikle ikna edici bir iletişim amaçlanıyorsa, öncelikle daima çekiciliğin dozu artırılarak yapay ancak ışıltılı bir tasarım oluşturulur. Herhangi bir iletiye, nesneye ya da kişiye dikkat çekmek, ilgi oluşturmak ve bu yolla kişileri etkilemek için hazırlanmış içerik ve görünüme eşlik eden yapay çekicilikten istifade edilir (Elden ve Bakır, 2010: 75). Görsel-işitsel materyallerin, imajların, tasarımların estetik bir ambalajla sunulmasının amacı da iletinin ikna sürecini kolaylaştırmaktır. Türk sinemasının çekicilik etkisini yaratmak adına çeşitli kimlik temsillerinin sevilen oyuncuların yüzleriyle, kimlikleriyle eşleştirmesinin bir sebebi de budur. Sevilen oyuncuların profilleri üzerinden sakıncalı kodlara sahip kimlik yapıları ve toplumsal normlar çekici, zararsız bir kılığa büründürülmüştür.

Türk sineması özellikle 60'lı ve 70'li yıllarda, düzmece, aldatıcı bir evreni önce kendi içinde var ederek, sonra tutmuş sistemini devam ettirerek film üretim faaliyetlerini kendi yapısı içerisinde sürdürmüştür. “Yeni Türk Sineması” olarak adlandırılan döneme dek yerli sinema, ancak rüya ve kâbus arası bir evrende geçen benzer içerikte hikâyeler tasarlayabilmiştir. Sinema sektörü pek çok yönden büyük muammalara, örtük imalara, sancısı dinmeyecek söylemlere açık olan bu sinema dilini; bol kazanç getiren, konforlu alanını sürdürmek adına da tercih etmiştir. Theodor Adorno sinemadaki kasıtlı anlatım stillerini gerçeği manipüle eden, bir tür yozlaştırma aracı olarak değerlendirir. Çünkü “filmlerdeki anlatı yapısı ve karakterler yalnızca bir takım kültürel düşüncelerin somut görünüm kazanmasını sağlamakla kalmazlar aynı zamanda tüm bunların inşa edilmesine zemin hazırlarlar.” (Özden, 2004: 224). Bu filmler düzeni onaylayıp trajik geçekliği yozlaştırarak, bir tür ıslah etme vazifesini de üstlenmiştir. Mağdurların itaat etme yoluyla toplumsal kabul aldıkları temsil biçimlerinde; biat etmek, boyun eğmek her zaman makbul kimliğin olmazsa olmazıdır. Seyirciler bu kimlik yapılarıyla özdeşim kurarak düzene boyun eğmenin, rıza göstermenin önemli bir değer olduğu mesajını edinirler. Toplumsal kurguyla bütünleşerek kendi trajik durumlarının üstesinden gelmeye gayret gösterirler. Böylece kültürel dışavuruyla “hem devrimci içgüdüler” hem de “barbar içgüdüler evcilleştirilir”

(Adorno, 2012). Türk Sinemasının büyük bir oydaşma içerisinde kurduğu kimlik temsillerinde uzun dönemli toplum mühendisliği çalışması söz konusudur. Mevcut düzeni onama ve eşik bekçiliğini yapma motivasyonu ile yürütülmüşçesine basmakalıp kimlikler, dönemin egemen düşünce yapısının taşıyıcılarıdır.

Açıktır ki Türk sinemasında karakterlerin pek çoğuna; birey olma, kendi gerçekliğini temsil etme şansı çoğu kez maksatlı olarak da verilmemiştir. Birey olmanın ilk koşulu benliğini ortaya koyabilme, ötekenden farklı bir kimliğe sahip çıkabilmektir. Türk sineması ise kimliklerin birkaç görünümünü yansıtır ayırıcı kişilik, benlik özelliklerini tamamen saf dışı bırakma yolunu takip etmiştir. Toplumsal alandaki ana akım düşüncenin alternatifi sayılabilecek herhangi bir bakış açısı ya da yoruma dahi kapı aralayamamıştır. Türk sineması bu yönden ne kendi sinemasal dilini oluşturmanın derdine düşmüş ne de toplumu anlayıp doğru bir temsiliyet yapısı kurmanın kaygısını taşımıştır. Zeynep T. Akbal Süalp anlatmak yerine “ima ile geçiştirme sanatı” olarak da tanımladığı yerli sinemanın kültürel dışavurumunu yüzleşme olarak da tanımlar (2007). Her döneme özgü sosyo-kültürel koşullar kolektif bilinçdışının oluşmasını ve depolanmasını sağlar. Kültürel temsiller de üretildiği dönemin kaygılarını bir şekilde içinde barındırır ve çoğu kez farklı formlarla yeniden inşa edilme sürecinden geçerek, kendini farklı dönemlerde de görünür kılar. Türk sineması bu sebeple de yalnızca sinemada olup biten hikâye akışına bakarak değerlendirilemez, değerlendirilmemelidir (Kayalı, 2006: 122). Bu anlamda toplumsal alanda sosyal tabakaya-sınıfa, bağlı olunan değerler sistemine, zamanın ruhuna, zihniyet yapısına, ahlaki örüntülere, açık-gizil kodlara ve hepsinin kültürel dışavurumu olan dönemin sinema filmlerine- sosyolojik bağlamla bakıldığında- maalesef yerli sinema adına hoş bir tabloda bahsetmek mümkün değildir. Ancak nispeten de olsa 2000’li yıllarla birlikte sinemada yeni bir kültür ortamının, kimlik arayışının varlığından bahsedebilmek mümkündür.

2000’ler de zorunlu göç, kan davası, çocuk gelinler, faili meçhul cinayetler vs. toplumsal olaylar, kimlikler sinemanın gerçek meselesi haline gelmeye başlar. Örneğin; *Meleğin Düşüşü* (2004), *Mutluluk* (2007), *Saklı Yüzler* (2007), *O... Çocukları* (2008), *Halam Geldi* (2013) bu temaların farklı biçimlerde anlatıldığı filmlerdir. Özellikle hikâyelerin ana omurgasında göç sorununun yarattığı işsizlik, yeni hayata tutunamama, kentte ya da taşrada sürekli örselenme, dışlanma, toplumsal sıkışmışlık ve beraberinde gelen varoluşsal bunalım temaları gerçekçi kimlik temsilleriyle ön planda tutulan konular arasındadır. Bu dönem sinemasında kadın cinayetlerinin ve kitlesel

intiharların da toplumda tartışılır, araştırılır olmasının da etkisiyle; namusla değil doğrudan “toplumsal ahlak” kavramının ne olduğuyla ilişki kuran anlatılara yönelim başlar. Eril dil tümüyle terkedilmese de filmlerdeki bariz biçimde cinsiyetçi, ataerkil söylem üretim bombardımanının yoğunluğunda görünür bir azalma da söz konusu olur. Kadınlar artık iş hayatında, cinsiyetlerinden kaynaklı bariyerleri, cam tavanları kırarak var olabilmekte, ahlaki olarak damgalanmadan ve yargılanmadan çalışma hayatına dâhil olabilmektedir. Sinemadaki bu değişim elbette toplumsal hayatta küresel çapta gelişen birtakım değişimler, elde edilmiş haklar neticesinde de yaşanmıştır. Türkiye’de de özellikle gençler arasında feminist hareketin ve toplumsal cinsiyet çalışmalarının önemsenmesi, yaygınlaşması ve doğru biçimde anlaşılabilir şekilde içselleştirilmesi, sinemadaki anlatıların da içeriğine katkı sağlar. Erkek ve eşcinsel bireylerin kimlikleri de aynı etkileşimden önemli bir kazanım elde eder. Anlatıların perspektifi; toplumsal cinsiyet eşitsizliği, cinselliğin tabulaştırılması, cinsiyet yönelimlerinin anlaşılabilir olmaması, toplum tarafından atanmış cinsiyet kodlarının topluma verdiği sıkıntılar, geleneksel aile kurumundaki çözümler, sınıflar arası geçirgenliği vs. ekseninde ilerlemeye başlar. *İki Genç Kız* (2005), *Üç Maymun* (2008), *Çoğunluk* (2010) *Atlıkarınca* (2010) *Zenne* (2011), *Kurtuluş Son Durak* (2012), *Zerre* (2012), *Çekmeceler* (2014), *Toz Bezi* (2015), *Sibel* (2018), *Aşk, Büyü vs.* (2019) toplumsal cinsiyeti, geleneksel aile normlarını sinemada da tartışılan filmler arasında gösterilebilir.

Değerlendirme ve Sonuç

2000 öncesi Türk sinemasında kimlik temsillerinin inşası; sosyo-ekonomik hareketlilik, göç, kültürel dönüşüm, sınıf, cinsiyet gibi topluma ait fenomenler ve formasyonlarla iç içe etkileşim halindedir. Bu etkileşime rağmen söz konusu dönem içerisinde Türk sinemasında güçlü, sağlam kimlik temsillerine rastlanamamaktadır. Türk sineması uzun bir dönem tek boyutlu tanımlara sıkıştırarak tanımladığı kimlikleri, durmadan benzerlerini üretmek suretiyle, kültürel alanda da kimliklerin görünmez olmasına ya da yanlış yorumlanmasına olanak sağlamıştır. Kimliklerin belli bir tipolojiye indirgenerek- fabrikasyon mantığında- film üretim bantlarından seri halde geçirilmesi, kültürel alandaki özgünlüğü ve yaratıcılığı da kısırlaştırmıştır. Bu durum da metaforik anlamda kimliklerin süblimleşmesine sebep olmuştur. Uzun bir dönem boyunca kimliksiz karakterler bir temsil ortaya koymaktan ziyade; ruhsuz, içi klişelerin gazıyla doldurulmuş- ya da daha doğru bir ifadeyle boşaltılmış- hayal mahsulü kimselerin beyaz perdede uçuşan görünümünü yansıtabilmişlerdir. Bu görünüm tutarlı bir kimliği değil, ancak

bir fikrin/ ideolojinin şeyleşmiş öznelerini, insansı tasarımlarını ifade edebilir niteliktedirler.

Burada sözü edilen durum; sinema sanatının özünde var olan imgesel çağrışımlardan faydalanma ya da metaforlara başvurarak, yan anlamları da devreye sokarak anlatımı zenginleştirme denemeleri değildir. Açık ya da örtük aktarılan tüm bilgilerde anlatma- anlatmama yönteminde kültürel bir kalıbın, şablonun dışavurumu söz konusudur. Dolayısıyla var olanla yüzleşmeyi reddeden, ima yoluyla sadece anıştırmayı seçen, gerçeği bulanıklaştırıp hasıraltı eden bir tavır mevzu bahistir. Sinema; “gerçeği bulma adına hayata doğrultulan bir kamera” ise film üreticisinin de birtakım sorumluluklar üstlenerek üretim faaliyetlerini yürütmesi etik olarak da beklenen bir duyarlılık eşiğidir. Sinema filmleri, yaratıcı sürece katkı sunanların (yönetmen, senarist vs.) gerçeği görme ve algılama süzgecinden geçerek oluştukları için, keskin hatlarla genel geçer bir gerçekliği değil, daha çok eseri yaratıcıların görece gerçeklerine ilişkin yorumlarının yansıtıcı aracı olabilmektedir. Bu bakımdan sinema; farklı düşün- duygu dünyalarını, zihniyet yapılarını ve görece gerçeklik yorumlarını kimi zaman seyircinin bilinçdışına ekmeye, kimi zaman farkındalık oluşturmaya açık, manipülatif yönleri de olan bir dışavurum alanıdır. Özellikle Yeşilçam döneminde üretilen filmlerde ürperici derecede ataerkil ideolojinin cinsiyetçi değerlerinin terk edilmesi değil, aksine geleneğe bağlılık adına takip etmesi, kültürel mirasa sahip çıkılması mesajı ön plandadır. Yeni Türk Sinemasına değin sürdürülen bu hatalı aktarımlar, cinsiyetleri de boyutsuz kılmış tek bir zemine indirgemıştır. Cinsiyet, cinsellik gibi konularda asla aşılamayan, büyük zihniyet sorunlarının toplum tarafından içselleştirilmesinde ve ataerkil sözleşmenin adeta toplumsal kabule dönüp, meşrulaşmasında Türk sinemasının önemli ölçüde payı ve sorumluluğu vardır. Netice itibarıyla seyircilerin perdedeki kahramanların memleket bilgileri üzerinden etnik kökenlerine, konuşma şiveleri- üslupları üzerinden eğitimi mi yoksa cahil mi oldukları bilgisine, kimi zaman kılık-kıyafetleri üzerinden de sosyal sınıflarına- köylü mü yoksa kentsoylu mu oldukları çıkarımına vardıkları bu sinema evreni, kendi içinde de kişiliğini, kimliğini bulamamıştır.

Çalışmada da belirtildiği üzere bireyler dış dünyada olup bitenler üzerinden edindikleri bilgiler, kendi iç dünyasına bakma deneyimlerini artırır ve özdeşlik ilişkisiyle birlikte gelişim gösterir. Kendini keşfetme, kim olduğunu, nerede konumlandığını anlama ve kimliğine ilişkin yeni düşüncüler edinmenin tetikleyici gücü olan özdeşleşme, toplumsal hayatta tanışık olma, bilme üzerinden beslenir. Kültürel dışavurum aracına dönüşen filmlerin bü-

yük bölümünde kahramanların yolculuğuna eşlik eden seyirci, hikayesini takip ettiği kimlik temsili ile özdeşlik ilişkisi kurar. Onunla tanışır; zihnine, duygusuna, dünyasına dahil olur. Bu kimliğin nasıl şekillendirildiği, hangi düşünsel iklimin, hangi zihin yapısının ürünü olarak kimi, neyi, nasıl temsil ettiği de burada önemli hale gelmektedir. Türk sineması Türkiye toplumunda kimlik temelli zihniyet sorununun pekişmesi konusunda sahip olduğu alanı önemli ölçüde kötüye kullanmıştır. Gerek sınıf temelli gerekse cinsiyet temelli tutucu kimlik temsillerine uzun dönem maruz kalan toplum – özellikle otoriter, ataerkil düzmece bilincin filmler üzerinden onanıp, romantize edilmesiyle de- yanlış bilinç üretmiş, sınıf ve toplumsal cinsiyet rolleriyle olan ilişkisini daha da derinleştirerek zehirlenmiştir. Bu durum Türkiye’de kimliklere ilişkin üretilen yanlış bilince ikna sürecinin tamamlanması ve rıza üretiminin gerçekleşmesiyle sonuçlanmıştır. Smelik’in ısrarla bahsetmiş olduğu gibi; “Artık filmlerin anlamları yansıttığı değil, inşa ettiği düşünülmelidir” (Smelik, 2008: 6). Kültür toplumsal alandaki soyut niteliklerin tamamıdır. Türk sinemada aldatıcı kimlik temsilleriyle, zihniyet sorununun pekişmesine ve kültürel alanın niteliğinin düşmesine hizmet etmiştir.

Öte taraftan basmakalıplaşmış yerleşik bilgiler, kabuller etrafında biçimlenen ve ancak tiplleme düzeyinde sınırlı kalan bu karakter profilleri; Türkiye toplumundaki kimliksizleşmenin kültürel dışavurumun, zihniyet yapısının parlak vitrinini andırır niteliktedir. Giderek reklam stiline benzer biçimde cilalanarak, tipolojiye indirgenerek şekillendirilen kimlik anlatıları “kültürle ilişkiyi bir jest ve büyülenme, bir ani uyarı ve şok, bir vitrin ve seyir ilişkisi haline getirmiştir.” (Gürbilek, 2001: 24). Bu nedenle de uzun bir dönem Türk sinemasına konu olan kimlikler, gerçek kimlikleri değil, ancak süslü bir vitrinin plastik modellerini temsil edebilirler. Işıltılı vitrinin göz alıcılığı altında sergilenen model kimlikler, yapay olduğu bilindiği halde uzun dönem izleyiciler tarafından hipnotize olmuş şekilde, büyü etkisi altında takip edilmişlerdir. Dolayısıyla bu vitrin ve seyir ilişkisi, toplumun gösteriş kültürüyle kurduğu ilişkiye de benzemektedir. Seyrine doyulmayan ışılı vitrinin yapaylığı filmlerin anlatı dilinde, gösterilen içerikte ve seyretme-seyirci kalma kültüründe de karşılık bulduğunu söylemek yanlış olmayacaktır.

Olabildiğince insani zaatlardan, zayıflıklardan, insana içkin tutarsızlıklardan uzak olarak çizilmiş yapay kimlikler, nihayetinde Türk sineması adına ne gibi sonuçlar doğurmuştur? İpek eldiven içinde demirden bir yumruk olmak dışında hangi yarayı görünür kılmış, neyi onarmanın derdine düşmüştür? Her dönemde kültürel, bilişsel atıkların toplanma ve halka arz edilme alanı mıdır Türk sineması? En önemlisi vitrin ve seyir ilişkisi, kimliksizleşme

ve kültürel dışavurum arası korunan, kopan ilişki nasıldır? Bu soruların cevabı birkaç noktada hala düğümlüdür. Tipleme kimlikler; bir karakter kimliğini derinlikli ve bütünlüklü olarak temsil etmekten yoksun olarak tasarlandıkları için, hikâye evreninde yeni ve özel bir pencere açamazlar. Geniş bir manzara gösteremezler. Dolayısıyla yarım yamalak denebilecek boyutta, -var ile yok arası- şekillenen kimliklerin temsilleri ne cinsiyetçi dilden uzaklaşabilmiş ne de insan hakları konusunda etkili bir düşünce ortaya koyabilmiştir. Egemen normlar çerçevesinde tasarlanan, genel anlamda ima ile geçiştirmeye -anıştırmaya dayalı- bu yapı; sığ bir sinema kültürünün pekişmesine alan açmakla kalmamış, sinemanın perspektifini olduğu gibi seyircinin vizyonunu da daraltmıştır. Nihayetinde de bir yüzyılı geride bırakmasına rağmen; kendi sinemasal anlatım dilini bulamamış, uluslararası arenada görünürlüğü kısıtlı, festival programlarında kendi kültür dünyasından söz ettirmeyi başaramayan, kimliksiz ya da kimlik arayışı hala devam eden bir ülke sinemasını var etmiştir. Bu bağlamlar eşliğinde değerlendirildiğinde; yerli sinema sektörünün neden hala dünya sinemasını geriden takip etmekte olduğu, taklit üretimlerle yol alma çabası içerisinde olduğu bir parça anlaşılabilir.

Türk sineması halen daha uluslararası mecralarda ne kendine has dramatik anlatı stiliyle, ne de ayırksı, özel teknik becerileri ile öne çıkmayı başarabilen, kendi anlatı dünyasından söz ettirebilen bir ülke sineması değildir. Türk sineması insana yaklaşım biçimini çeşitlendirmeye kendi özgün kültürünü belirlemeye 2000 sonrası dönemde başlayabilmiştir. Kendi coğrafyasının yerel kodlarıyla gerçek anlamda ilgilenmeye, gündelik sorunları ve kimlikleri de gerçekçi biçimde temsil etmeye, buradan samimi bir değer, kazanım üretmeye yeni başlayan bir ülke sinemasının özgün kişiliğini bulması için zamana gereksinim vardır. Çünkü “dinler, mitler, efsaneler, düşünce teknikleri, iletişim tarzları ve stilleri gibi ikincil kurumlarda yansıyan sembolik projeksiyonlar vasıtasıyla her toplum özgün kişilik tipini belirlemektedir, yani kısaca ifade edilirse, bir toplumun özgül kişilik tipi, onun kültürü tarafından şekillendirilmektedir” (Bilgin, 2009). Bu anlamda Türk toplumunun da kimlik inşasının kültürel olarak tamamlanamadığından bahsedilebilir. Türk sineması maalesef uzun bir dönem sosyo-ekonomik sosyo-politik atmosferin sıkıştırdığı kabuğu kıramamış, kültürel alanda ciddi bir ilerleme kaydedememiştir. Uzun yılar boyu perdeye yansıyan yerel anlatılarda köhneleşmiş zihinsel kalıpların terk edilememesi, hatta yerleşik bir üretim mantığına dönüşmesi; zihniyet sorununun kültürel olarak hem dışavurumuna hem de kitleler tarafından içselleştirilişine neden olmuştur.

Sonuç olarak; Türk sineması tarihsel ve kültürel olarak; ne olduğu, neyi ve kimi anlattığı tutarsızlıklarla bezeli olan, ancak düzmece, mizansenik uçlarda gezinmeyi başarabilen, yüzeysel görünümüleri yansıtmakla meşgul olan bir anlatı kimliğine sahip olabilmıştır. Kendi ülke sinemasının benliğini, düşünüş biçimini, karakter yapısını, ruh halini, sıkıntıların çeperlerini yansıtacak, ulusal bir sinema dilinin kültürel dışavurum aracına dönüşmek adına gereken özeni gösterememiştir. Kimlik tanımını ilk ortaya koyan Locke'un tanımında yer aldığı gibi; kimlik her şeyden önce bir idrak, hatırlama ve şuurluluk halidir. 2000 öncesi Türk sinemasının kimlik temsillerinde de ciddi bir idrak, hatırlama, toplumsal bellek inşası ve şuurluluk haline rastlanamaz. Toplumsal alanda giderek aşınan, zayıflayan kimliksizlik/kişiliksizlik; gösteri alanlarına, yerli sinema deneyimine de yansımıştır. Bu koşullar altında Türk sineması kendi kültürüne, yerel kodlarına ilişkin başka kültürlerle de gerçek bir seyir deneyimi sunabilmeye, benzersiz bir vitrin olmaya bu yüzyılda henüz başlayabilmiştir. Sinemada daha önce hikâyesi hiç anlatılmamış kimliklerin kültürel dışavurumu yenidir ve bu nedenle alanyazında 2000 sonrası sinema “yeni” olarak nitelendirilmektedir. Keza Yeni Türk Sineması'nda çekilen yerli filmlerde, sinema yaratıcılarının insan olmanın tabiatındaki gri alanları özellikle anlatma gayretleri, kimlik konusundaki boşlukları doldurmak noktasında umut verici kültürel bir gelişmedir. Son dönem yerli sinemada özellikle taşra anlatılarında sahici, samimi bir bakışın varlığı hissedilir düzeydedir. Farklı tonları da içeren gerçekçi kimlik temsillerinin, varoluşu her yönden kavramaya niyetli değişen bakış açılarının; “ülke sineması” kimliğinin inşasına ve gelişimine olumlu katkılar sağlayacağı düşünülmektedir.

Kaynakça

- Abisel, Nilgün (2005). *Türk Sineması Üzerine Yazılar*. Ankara: Phoenix.
- Aça, Mustafa & Dinç, Mustafa (2021). “Türk Sinemasında Yeni Hayatın Eşiği: Haydarpaşa Garı Üzerine Değerlendirmeler”. *İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi*, 10(1): 312-324.
- Adanır, Oğuz (2006). *Kültür, Politika ve Sinema*. İstanbul: +1kitap.
- Adanır, Oğuz (2010). *Eski Dünyaya Yeni Bir Bakış*. İstanbul: Doğu Batı.
- Adorno, Theodor W. (2012). *Kültür Endüstrisi, Kültür Yönetimi*. Çev. Mustafa Tüzel. İstanbul: İletişim.

- Akbal Süalp, Zeynep (2007). “Geleceğin Puslu Havasında Silik Duranı Unutma”. *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler VI*. Ed. Deniz Bayraktar. İstanbul: Bağlam.
- Alpman, Polat S. (2018). “Sosyal Teorinin Konusu Olarak Kimlik: Sosyal İnşacı Yaklaşım”. *Sosyoloji Araştırmaları Dergisi*, 21(2): 1-28.
- Altunoğlu, Mustafa (2009). *Kimlik'in Modern İnşası: Kimlik Politikaları ve Türkiye'de Kimlik Tartışmaları*. Doktora Tezi. Ankara: Gazi Üniversitesi.
- Benedict, Ruth (2000). *Kültür Örüntüleri*. Çev. Mustafa Topal. Ankara: Öteki.
- Bilgin, Nuri (2007). “Kimlikler İnşa Ürünüdür”. *Türkiye Günlüğü*, 89: 97-102.
- Bilgin, Nuri (2009). “Kültür Değişmeleri ve Kimlik Sorunu”. *Aramızdan Ayrılışının 40. Yılında Prof. Dr. Mümtaz Turhan Sempozyumu*. Ankara: Gazi Üniversitesi Rektörlüğü, 161-188.
- Budak, Selçuk (2000). *Psikoloji Sözlüğü*. Ankara: Bilim ve Sanat.
- Castells, Manuel (2006). *Enformasyon Çağı: Ekonomi, Toplum ve Kültür-Kimliğin Gücü, C.2*. Çev. Ebru Kılıç. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi.
- Dökmen, Zehra (2019). *Toplumsal Cinsiyet*. İstanbul: Remzi.
- Elden, Müge ve Bakır, Uğur (2010). *Reklam Çekicilikleri*. Ankara: İletişim.
- Ergun, Doğan (2018). *Kimlikler Kısacasında Ulusal Kişilik*. Ankara: İmge.
- Gözübüyük Tamer (2014). “Kimliklerin Seyrinde Bir Keşif”. *Folklor/Edebiyat*, 20(77): 83-99.
- Güçhan, Gülseren (1993). “Sinema-Toplum İlişkileri”. *Kurgu Dergisi*, 12: 51-71.
- Gürbilek, Nurdan (2001). *Vitrinde Yaşamak*. İstanbul: Metis.
- Güvenç, Bozkurt (1995). *Türk Kimliği*. İstanbul: Remzi.
- Hall, Stuart (1998). “Kültürel Kimlik ve Diaspora”. *Kimlik: Topluluk/Kültür/Farklılık*. Çev. İrem Sağlamer. İstanbul: Sarmal.
- Hançerlioğlu, Orhan (1993). *Felsefe Sözlüğü*. İstanbul: Remzi.
- Hogg, Michael A. & Vaughan, Graham M. (2010). *Essentials of Social Psychology*. London: Pearson.
- Kayalı, Kurtuluş (2006). *Yönetmenler Çerçevesinde Türk Sineması*. Ankara: Deniz.
- Kelly, Caroline (1993). “Group Identification, Intergroup Perceptions and Collective Action”. *European Review of Social Psychology*, 4: 59-85.
- Kirel, Serpil (2010). *Kültürel Çalışmalar ve Sinema*. İstanbul: Kırmızı Kedi.

- Maktav, Hilmi (2013). *Türkiye Sinemasında Tarih ve Siyaset*. İstanbul: Agora.
- Marshall, Gordon (1999). *Sosyoloji Sözlüğü*. Çev. Osman Akinhay ve Derya Kömürcü Ankara: Bilim ve Sanat.
- Moran, Berna (2002). *Edebiyat Kuramları ve Eleştirisi*. İstanbul: İletişim.
- Oğuz, Hatice Şule (2013). *Kültürlerarası İletişim Bağlamında Sığınmacılık Deneyimi: Gaziantep Örneği*. Doktora Tezi. Ankara: Ankara Üniversitesi.
- Oran, Baskın (2010). *Türkiye’de Azınlıklar: Kavramlar, Teori, Lozan, İç Mevzuat, İçtihat, Uygulama*. İstanbul: İletişim.
- Özden, Zafer (2004). *Film Eleştirisi: Film Eleştirisinde Temel Yaklaşımlar ve Tür Filmi Eleştirisi*. İstanbul: İmge.
- Öztürk, Yücel (2014). “Tarih ve Kimlik”. *Akademik İncelemeler Dergisi*, 2(1): 1-25.
- Smelik, Anneke (2008). *Feminist Sinema ve Film Teorisi: Ve Ayna Çatladı*. Çev. Deniz Koç. İstanbul: Agora.
- Weeks, Jeffrey (1998). “Farklılığın Değeri”. *Kimlik: Topluluk/Kültür/Farklılık*. Çev. İrem Sağlamer. İstanbul: Sarmal.

“COPE-Dergi Editörleri İçin Davranış Kuralları ve En İyi Uygulama İlkeleri” çerçevesinde aşağıdaki beyanlara yer verilmiştir:

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

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

The following statements are made in the framework of “COPE-Code of Conduct and Best Practices Guidelines for Journal Editors”:

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

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



AÇIK KİTAP: DEDE KORKUT

Open Book: Dede Korkut

Nursu Nida KARA*

Öz

Kamran Aliyev'in Dede Korkut destanları üzerine yaptığı çalışma, Dede Korkut araştırmalarına önemli bir katkı sağlamıştır. Bu kitap incelemesi, Aliyev'in çalışmasının özet bir değerlendirmesini sunar. Aliyev'in araştırması, Dede Korkut boylarındaki belirli noktalara odaklanarak, geleneksel analizlerin ötesine geçmeyi hedeflemiştir. Yazarın yaklaşımı, Dede Korkut anlatılarına farklı bir bakış açısı; Dede Korkut metinlerinin derinliklerine inerek, yeni bir anlayış ve yorum sunmaktadır. Aliyev'in kitabı, sadece akademik bir çalışma olmanın ötesinde, keyifli bir okuma deneyimi de verir. Yazarın anlatı üslubu, okuyucuyu cezbeden, Dede Korkut anlatılarına dair farklı bir perspektife sahiptir. Bu nedenle kitap, Dede Korkut anlatılarına ilgi duyanlar için değerli bir kaynak ve okuma materyalidir. Sonuç olarak, Aliyev'in Dede Korkut destanları üzerine yaptığı çalışma, Dede Korkut araştırmalarında önemli bir yer tutar.

Anahtar Sözcükler: Dede Korkut, Kamran Aliyev, kitap incelemesi, edebiyat, folklor araştırmaları.

ABSTRACT

Kamran Aliyev's work on Dede Korkut epics has made an important contribution to Dede Korkut studies. This book review provides a summary assessment of Aliyev's work. Aliyev's research aimed to go beyond traditional analysis by focusing on specific points in the Dede Korkut folktales. The author's approach offers a different perspective to the Dede Korkut narratives, a new understanding and interpretation by going deep into the Dede Korkut texts. Aliyev's book is more than just an academic study, it also provides an enjoyable reading experience. The author's narrative style has a different perspective on Dede Korkut's narratives, which attracts the reader. Therefore, the book is a valuable resource and reading material for those who are interested in Dede Korkut narratives. As a result, Aliyev's work on Dede Korkut epics has an important place in Dede Korkut studies.

Keywords: Dede Korkut, Kamran Aliyev, book review, literature, folklore research.

* Yüksek lisans öğrencisi. Tokat Gaziosmanpaşa Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Tokat/Türkiye. E-posta: nursunidakaraa@gmail.com. ORCID: 0000-0001-8888-934X.

Aliyev, Kamran (2018). *Açık Kitap: Dede Korkut*. İstanbul: Ötüken Neşriyat, 152 sayfa.

Kamran Aliyev, Azerbaycanlı bir profesör ve akademisyen olup, 5 Mart 1953 tarihinde Azerbaycan'ın Nahçıvan Özerk Cumhuriyeti'ne bağlı Şerur ilinin Diyadin köyünde doğmuştur. Aliyev, lise eğitimini tamamladıktan sonra 1974 yılında Bakü Devlet Üniversitesi Filoloji Fakültesi'nden mezun olmuştur. Daha sonra 1976-1979 yılları arasında Azerbaycan Milli İlimler Akademisi Nizami Edebiyat Enstitüsü'nde doktora çalışmalarını tamamlamıştır. 1980 yılında doktorasını ve 1990 yılında doçentlik tezlerini savunarak, ardından profesörlük unvanına sahip olmuştur. Aliyev, uzun yıllar boyunca Azerbaycan Milli İlimler Akademisi Nizami Edebiyat Enstitüsü'nde çalışmıştır. Ayrıca Nahçıvan Özel Üniversitesi'nde rektör yardımcısı olarak görev yapmıştır. Şu anda Azerbaycan Milli İlimler Akademisi Folklor Enstitüsü'nde Folklor ve Yazılı Edebiyat bölümünün başkanıdır. Akademide tez savunma ve yönetim kurulu üyesi olarak da görev yapmaktadır. Kamran Aliyev'in edebiyat bilimi alanında çeşitli sorunlar ve konular üzerine çok sayıda makalesi, monografisi, denemesi ve köşe yazısı bulunmaktadır. Bu yazıları, genellikle akademik bir üslupla kaleme alınmıştır ve birçok konuda araştırmalarına dayanmaktadır. Bu nedenle, Aliyev'in çalışmaları akademik dünyada saygınlık kazanmıştır. Aliyev'in akademik çalışmaları arasında, Azerbaycan yazılı edebiyatın tarihi, edebiyat eleştirisi, dilbilim, folklor, Azerbaycan ve Türk edebiyatı ve genel olarak dünya edebiyatı gibi konular yer almaktadır. Özellikle, Aliyev'in folklor konusunda yaptığı çalışmalar, Azerbaycan halk kültürünü ve edebiyatını derinlemesine incelemesi nedeniyle dikkat çekmektedir.

Kamran Aliyev'in *Açık Kitap: Dede Korkut* adlı eseri, Türk edebiyatının önemli bir kültürel mirası olan Dede Korkut hikâyelerinin tarihî, kültürel ve edebî açıdan detaylı bir analizini sunan bir çalışmadır. Kitapta, Türk kültüründe özel bir yeri olan ve Türk halk edebiyatının en önemli eserlerinden biri olarak kabul edilen Dede Korkut hikâyelerinin anlatı dünyası, kahramanları, edebiyat ve kültür tarihi açısından ele alınır. Kitap, Türk dünyasında Dede Korkut hikâyelerinin nasıl yaygınlaştığına ve farklı kültürlerle etkileşimine de ışık tutmaktadır. Aliyev'in eseri, Türk edebiyatı ve Türk kültürü araştırmalarına önemli bir katkı sunmakta ve Dede Korkut hikâyelerinin önemini, değerini ve etkisini daha iyi anlamamıza yardımcı olmaktadır. *Açık Kitap: Dede Korkut*, bir hikâyenin mitolojiden efsaneye, destandan tarihsel yaşama uzanan gelişimini anlattığı için geniş bir akademik yelpazeyi ilgilendirmektedir. Dilbilim, edebiyat, folklor (mit, efsane, halk şiiri, gelenekler vb.), göstergebi-

lim, tarih ve sosyoloji kitapta yer alan konulardır. Dede Korkut, kültür tarihimizin ayrılmaz bir parçasıdır ve *Açık Kitap: Dede Korkut*, disiplinlerarası sınırlar arasında köprü kurması ve mitin çeşitli yönlerini araştırması bakımından bir dönüm noktası niteliği taşır. Kitap, Dede Korkut hakkındaki anlayışı geliştirmekten daha fazlasını yaparak aynı zamanda edebî eserlerin nasıl incelenmesi gerektiğine dair bir model oluşturur. Aliyev, ilk önce bu kitapta “etnopoetika” kavramına değinir. Bu kavram, halk edebiyatının kültürel ve sosyal bağlamını inceleyen ve metnin içeriğiyle bağlantılı olan bir kavram olarak ele alınır. Yazar, Dede Korkut hikâyelerinin incelenmesi yoluyla, halk edebiyatının çeşitli öğelerinin nasıl bir arada bulunduğunu ve bu öğelerin birbirleriyle nasıl etkileşim hâlinde olduğunu açıklar. Böylece, metnin yapısının kültürel ve sosyal bağlamdan kaynaklandığı vurgulanır. Ayrıca, “etnopoetika” kavramı, metnin dil yapısının incelenmesine de olanak tanır.

Bir sonraki kısımda yer alan “Çift Mısralı Şiir” başlıklı kısımda genellikle ağıtlar ve destanların bazı bölümlerinde kullanılan geleneksel şairane biçime örnekler verilir. Bu şiirlerde kullanılan dil, Azerbaycan Türkçesinin Nahçıvan diyalektiyle yazılmıştır. Kamran Aliyev, kitapta bu şiirlerin yapısını ve dil özelliklerini ayrıntılı bir şekilde ele alır. Şiirlerin yapılarındaki ritim ve uyum, halk edebiyatının genel özelliklerini yansıtır. Bu şiirlerin yapısının Türk halk edebiyatında da sıklıkla kullanıldığı görülmektedir. Kitapta yer alan çift mısralı şiirler, Dede Korkut hikâyeleri gibi önemli eserlerde bulunmaktadır. “Çift Mısradan Bende Geçiş” kısmında, Dede Korkut hikâyelerindeki çift mısralı şiirlerin sadece edebi birer örnek olmaktan öte, Türk şiirinde önemli bir yer edinmiş bir gelenek olduğu gösterilir. Bu bölüm, Türk şiirindeki geleneksel yapıların modern şiire nasıl yansıdığını göstermesi bakımından önemlidir. Kısaca şiirin dönüşümüne değinilmektedir. Kitaptaki “Mani Düşüncesi” kısmı, edebiyattaki mani şeklinin ve mani söyleme geleneğinin halk kültürü içindeki önemine dair bir incelemedir. Yazar, maninin Türk halk şiirindeki hem yeri hem de işlevi hakkında bilgi verirken, mani söylemenin aynı zamanda bir sosyal etkileşim ve toplumsal dayanışma aracı olduğunu vurgular. Ayrıca, Dede Korkut hikâyelerinde yer alan manilerin de anlam ve işlevi hakkında detaylı bir analiz yapar. Bu manilerin sadece hikâyenin karakterlerinin duygularını ifade etmekle kalmadığını, aynı zamanda hikâyenin içeriğini ve temasını da yansıttığını belirtir. Yazar, Dede Korkut’u temel alarak, mani edebiyatının kültürel ve sosyal önemine dair bir perspektif sunmakta ve manilerin Türk halk edebiyatındaki yerine ışık tutmaktadır. Kitabın “Koşma ve Semai’ye Doğru” başlıklı kısmında, Dede Korkut hikâyelerindeki edebi unsurların Türk edebiyatındaki gelişimine dair bir inceleme yapılır. Bölüm,

öncelikle Divan edebiyatının gazel, kasîde, mesnevî, kıta gibi biçimlerinin özelliklerin anlatıldığı bir girişle başlar. “Begil oğlu İmran” boyundan örnek verilerek bentler arasındaki ilişki hakkında çıkarım yapılır. “At Yürüyüşü ve Şiirin Yapısı” isimli kısımda şiirde, atların hızlı koşuşu ve hareketleri çeşitli imajlar ve benzetmelerle anlatılmakta, şiirin ritmi de atların hareketlerine uygun olarak belirlenmektedir. Yazar, Türk şiirinin şekillenmesini atın ayaklarına ve yürüyüşüne bağlamaktadır. Hatta Türk şiirindeki çapraz kafiyeyi bile atın ayaklarının düzeni ile ilişkilendirmektedir. Yazar, Dede Korkut hikâyelerinden at ile ilgili örnekler vererek Türk şiirine farklı bir boyut kazandırmaktadır.

Kitaptaki “Birinci Boy: Doğuş ve Yeniden Doğuş” kısmı, hikâyelerin yapısı, kahramanları, dil özellikleri ve destanın teması gibi konuları ele almaktadır. Destandaki kahramanların rolleri, destanın temalarının Türk kültüründe ve edebiyatında nasıl yer bulduğu gibi konular incelenmiştir. Bu kısımda Dede Korkut hikâyelerindeki doğuş ve yeniden doğuş temasının üç kez tekrarlandığı ve tasdik edildiği belirtilir. Bu temanın hikâyede önemli bir yer tuttuğu gösterilir. Bu durum, poetikada veya şiirsel düşüncede de doğuş eylemi gibi takdim edildiği ve birinci boyuna (doğuş boyuna) dönüştüğü anlatılır.

Eserde, “Burla Hatun’un Statüsü” başlıklı kısım, Dede Korkut hikâyelerindeki bir kadın karakter olan Burla Hatun’un toplumdaki konumu ve statüsünü ele almaktadır. Hikâyelerdeki kadınların isimlendirilmesine değinilir. Yazar, bu isimlendirmelerin statüye göre yapıldığını belirtir. Dede Korkut hikâyelerinin kadın karakterleri ve toplumdaki cinsiyet rolleri hakkında önemli bir perspektif sunar. Dede Korkut’ta kadın karakterlerin isimlendirmelerinde, aliterasyon sanatının kullanıldığı belirtilir. Bu, kelimenin vurgusunu artırarak okuyucunun veya dinleyicinin dikkatini çeker. Yazar, Dede Korkut’ta karakterlerin isimlendirilmesini aliterasyona dayalı olarak seçtiğini gözler önüne serer. Tezine örnek olarak Boyu uzun Burla Hatun, Sarı elbiseli Selcan Hatun, Büre’nin oğlu Bamsı Beyrek gibi karakterlerin isimleri verilir ve bunların aynı harf veya heceyle başlayarak bir uyum ve ritim sağladığı belirtilir. “Birinci Portre: Burla Hatun ve Dirse Han’ın Hanımı” kısmı, hikâyelerdeki önemli kadın karakterlerden Burla Hatun ile Dirse Han’ın hanımının portreleri hakkındadır. Bu bölümde Dede Korkut hikâyelerinden örnekler ile tasvir geleneğine bağlı kalınarak karakterlerin dış görünüş özellikleri aktarılır. Kitapta yer alan “İkinci Portre: Banu Çiçek ve Selcan Hatun” kısmı, Dede Korkut hikâyelerinde iki önemli kadın karakter olan Banu Çiçek ve Selcan Hatun’un portrelerini çizer. Banu Çiçek ve Selcan Hatun’un port-

relere, hikâyenin dili, biçimi ve içeriği açısından incelenir; sanatsal özellikleri hakkında bilgi verilir. “Portrenin Aslı (Orijinali)” kısmında ise elma yanak ile ilgili yaygın olan teşbih örneği verilerek, durum mevsimsel özelliklerle ilişkilendirilip analiz edilir.

Kitapta yer alan “Portrenin Çizgileri: Hayat ve Ölüm“ kısmı, Dede Korkut hikâyelerinde yer alan karakterlerin hayat ve ölüm temasının incelendiği bir bölümdür. Dede Korkut hikâyelerinde karakterlerin hayatının çeşitli aşamaları, özellikle de doğum, çocukluk, gençlik, evlilik, savaş, hastalık ve ölüm aşamaları incelenir. Bu aşamaların yanı sıra, Dede Korkut hikâyelerinde ölüm kavramının nasıl ele alındığı, ölümün hayatın doğal bir parçası olarak kabul edilip edilmediği de tartışılır. “Kaybedilmiş Şans” kısmında, Dede Korkut hikâyelerinde sıkça karşılaşılan bir tema olan kaderin önemi belirtilir. Örneklerle vurgulandığı gibi, bazen insanlar hayatlarındaki fırsatları kaçırmakta ve kaybedilmiş şanslarla karşı karşıya kalmaktadır. Bu durumda, kaderin belirleyici rolü ortaya çıkmakta ve insanlar hayatlarını tamamen kontrol edememektedir. Bölüm, Dede Korkut hikâyelerindeki kader ve insan iradesi temasını ele alarak okuyucuya düşündürücü bir perspektif sunar. Yazar, “İç Oğuz’un Hanımları” kısmında, Dede Korkut hikâyelerinden yola çıkarak Oğuz hanımları ile ilgili çıkarımlarda bulunur. Hanımların aslında kimleri temsil ettiğine ve Oğuz yurduna nerelerden geldiğine dikkat çekilir. Örneğin, Dirse Han’ın hanımının kendisini han kızı olarak vurgulaması onun İç Oğuz kızlarından olduğu belirtisi olarak kabul edilirken, Burla Hatun’un da İç Oğuz olduğu açıkça kabul görmektedir. Çünkü o, Bayındır Han’ın kızıdır.

“Dış Oğuz’un Banu Çiçek’i” kısmı, Dış Oğuz boylarına mensup Banu Çiçek’in hayatı ve karakteri hakkında bilgiler içerir. Banu Çiçek, güzelliği, zekâsı ve cesaretiyle bilinen bir kadındır. Hikâyede, Banu Çiçek’in kaçırıldığı ve hapsedildiği anlatılır. Hapisten kaçarak kendi başına hayatta kalmayı başaran Banu Çiçek, sonunda babası ve kardeşleri tarafından kurtarılır. Bölüm, Banu Çiçek’in karakteri, gücü ve bağımsızlığına odaklanarak, kadınların hem güçlü hem de bağımsız olabileceği mesajını vermektedir. “Trabzon Tekerü’nün Sarı Donlu (Elbiseli) Kızı” isimli kısımda Kan Turalı’nın Selcan Hatun ile evlenmek istediği, ancak İç Oğuz ve Dış Oğuz’dan kız bulunamayınca babasının Trabzon Tekürü’nün kızını almak istediği anlatılır. Ancak bu kızı almanın şartları oldukça ağırdır; kuduz aslan, kara boğa ve kara erkek deve gibi hayvanlarla zorlu mücadeleler gerektirmektedir. Bu mücadeleleri başarıyla tamamlayan Kan Turalı, hem İç Oğuz’dan hem de Dış Oğuz’dan gelen gelinler için konulan zorlu şartları aşmayı başarmıştır. Bu durum, İç Oğuz’un yiğitleri Beyrek ve Kan Turalı’nın cesaret ve kahramanlıklarının altı-

nı çizerek, İç Oğuz toplumunda yiğitliğin ve erdemin değerlerinin önemini vurgular. “El Kızı: Deli Dumrul’un Hanımı” adlı kısımda, Deli Dumrul’un hanımını üzerinde durulur. Deli Dumrul’un hanımının kocası için ölüme hazır olduğu ve onun yokluğunda hayatın anlamsız olduğu anlatılır. Hanımın “Yad kızı” olarak nitelendirilmesi, onun Oğuz yurdundan olmadığını ifade eden bir işarettir. Ayrıca hikâyenin devamında, Deli Dumrul’un hanımının emanet olarak bıraktığı iki oğlancığının bulunduğu da belirtilir. Bu durum, Deli Dumrul’un hanımının kimliği ve onun kocası için ne kadar fedakâr olduğu hakkında bilgi vermektedir.

“Destanda Bilinmeyen Mantık” olarak adlandırılan kısımda, Dede Korkut hikâyelerindeki bir sahne anlatılır. Anlatıcı, İç Oğuz beylerinin Bayındır Han’ın sohbetine geldiklerini belirtir ve Bay Büre Bey’in kederli olduğunu ifade eder. Çünkü kendisinin oğlu yoktur. Beyler, onun oğlu olsun diye dua ederler. Aynı esnada Bay Bican Bey’in de kız evladı olmasını istediği ve eğer kızı olursa onu Bay Büre’nin oğluna vereceğini söylediği anlatılır. Bu durum, bilinmeyen bir mantığa ve mitolojik dünya görüşüne göre, Bay Büre Bey’in oğul istediği için İç Oğuz’dan, Bay Bican Bey’in ise kız istediği için Dış Oğuz’dan olması gerektiği sonucuna varılır. Bu sahne, İç Oğuz ve Dış Oğuz arasındaki farklılıkların yanı sıra, ataların cinsiyet beklentilerinin ve aile yapısının da vurgulandığı bir örnek oluşturur. “Rakamların Armonisi: Üç ve Altı” bölümü, Dede Korkut hikâyelerinde kullanılan sayıların sembolik anlamlarını ve Türk kültüründeki önemlerini açıklamaktadır. Üç rakamı, Oğuzların mitolojik dünya görüşünde büyük bir öneme sahiptir. Oğuz inancına göre, dünya üç katmandan oluşmaktadır: gök, yer ve yeraltı. Ayrıca Oğuz Türkleri, üç ana boydan oluşmaktadır: Bayındır, Dodurga ve Avşar. Bu üç boy, Oğuzların atası Oğuz Han’ın üç oğlundan gelmektedir. Oğuz Han’ın her bir oğlu da kendi boyunu yönetmiştir. Son olarak Dede Korkut’tan üç ve altı sayılarına dair örnekler verilmektedir. “Üç ve Altı: Segrek’in Hanımı Kimdir?” isimli kısımda ise, savaş ve çatışma odaklı bir anlatı yerine, barış ve birliktelik için çaba gösteren bir anlayışın hâkim olduğu ifade edilir. Bu anlayış, Segrek’in hanımının sayımında da belirgin bir şekilde ortaya çıkar. Segrek’in hanımı, saymayı altı rakamına kadar sürdürmesiyle, barışın devamlılığı ve sağlamlığına işaret eder. Ayrıca, Segrek’in hanımının sayımıyla birlikte, İç Oğuzlar ve kafir ordusu arasındaki barışın garanti altına alınması gerektiği de vurgulanır.

“Destan’da Uruz’un Yeri” olarak adlandırılan kısımda, Kazan’ın oğlu Uruz’dan üç defa bahsedildiği belirtilir. İlkinde, babasının çadırlarını koruduğu zaman esir düşmesi anlatılmaktadır. İkincide esir düşmesi tasvir edilir. Diğerinde ise büyük bir yiğitlik göstererek babasını esaretten kurtarır.

“Uruz’un Şeceresi” bölümünde ise, Oğuzların kökeni ve soy ağacı anlatılır. Oğuzların atası olan Uruz, Tanrı’nın Oğuz Han’a bahsettiği bir hediye olarak dünyaya gelmektedir. Uruz’un soyundan gelen Oğuzlar, düşmanlarına karşı mücadele etmek için güçlerini birleştirmektedirler. Bu bölümde, Oğuzların birlik ve beraberlik içinde olmalarının önemi vurgulanır. Dede Korkut hikâyelerindeki “soy statüsü” kavramı, Oğuz boylarının özellikleri, kahramanlıkları ve tarihlerine dayanmaktadır. Her bir kahramanın soy ağacı ve ait olduğu boy belirtilerek kimliği ve saygınlığı vurgulanır. Oğuz boyları arasında, bazı boyların diğerlerinden daha prestijli olduğu ve soy ağacının daha önde olmasının bir kişinin saygınlığı, gücü ve liderlik pozisyonlarına seçilme şansını etkilediği görülmektedir. Dolayısıyla, Oğuz boylarındaki soy statüsü kavramı, sosyal yapıdaki hiyerarşi ve liderlik pozisyonları için belirleyici bir faktördür. “Dede Korkut Uruz’a Neden Ad Vermez” bölümünde, bir kahraman olan Uruz’a neden adının verilmediği tartışılmaktadır. Uruz, Kazan Han’ın oğlu ve Bayındır Han’ın torunu olarak tanınan bir beydir ve soy ağacı itibariyle diğer Oğuz beyleri arasında öne çıkmaktadır. Bu sebeple, Uruz’un soy ağacı ve prestiji, Oğuz boylarındaki “soy statüsü” kavramını yansıtmaktadır. “Uruz’un Mağlubiyeti” kısmı, epik geleneğin ve sosyal statünün önemini vurgular. Uruz, Kazan Han’ın oğlu ve Bayındır Han’ın torunudur, yani Oğuzların en saygın boylarından birine mensuptur. Destanda, Uruz’un mağlubiyeti, bir savaşta yenilgiye uğraması anlatılır. Bu yenilgi, Uruz’un ve onun ait olduğu soyun prestij kaybına neden olmaktadır. Yazar, Uruz’a da bir isim verilmesi ve Uruz’un galip gelmesinden yanadır. “Uruz’un Yenilgisinin Bedeli” başlıklı bölümde ise, Uruz’un tutsaklıktaki tutumu ve sabrı ona neredeyse zafer ile eş değer sayılabilecek bir haysiyet kazandırmaktadır. Uruz’un, canını sonuna kadar savunarak esir düşmemesi, onun cesur bir kahraman olduğunu kanıtlar. Bir sonraki bölüm olan “Yiğitliğin Belirtileri” kısmında Uruz’un belli başlı öne çıkan yiğitlik özelliklerinden bahsedilir. “Değişen Tefekkür ve Kahramanlık: Uruz ve Segrek” kısmında, Uruz ve Segrek arasındaki farklılıklar ele alınır. Uruz, geleneksel Oğuz kahramanlığı özelliklerine sahiptir. Oğuzların geleneksel kahramanlık ideali, cesaret, atıcılık, kılıç kullanımı, adalet, ahlaki erdemler ve liderlik yetenekleri gibi özelliklerin yanı sıra, belli bir soya mensup olma ile de bağlantılıdır. Segrek ise, daha farklı bir karakterdir. O, geleneksel Oğuz kahramanı olmaktan ziyade, İslami düşüncelerle şekillenmiş bir karakterdir. Segrek, adaleti savunan bir kahraman ve Müslümanlığın savunucusudur. Ayrıca, Oğuz boylarındaki yerel liderlerin yeteneksizliğine de eleştirel bir bakış açısı getirir.

“Babalar ve Oğullar” kısmı, Dede Korkut hikâyelerinde babaların oğulları üzerindeki etkisini ve geçmişteki kahramanlıklarının nasıl bir miras olarak aktarıldığını konu edinir. Buna bağlı olarak baba-oğul ilişkisine örnekler verilir. “Oğulun Babayı Kurtarması” başlıklı kısımda da, Uruz’un etrafında olan baskın motiflerden birinin baba-oğul motifi olduğu belirtilmektedir. Babalar oğullarını güven kaynağı olarak görmekte ve onların yiğitliklerine sığınmaktadırlar. Oğulları da babalarının bu güveni karşılığında ne pahasına olursa olsun kurtarıcı olma görevini üstlenmişlerdir. “Beyrek: Kazan Han’ın İnağı” bölümünde, Han’ın güvenilir adamlarından yani inağlarından bahsedilir. Bunların içerisinde en bilindik kahraman Beyrek’tir. “Beyrek’in Demir Donu (Elbisesi)” kısmında, Beyrek’in giydiği demir donun, onun savaşçı ve yiğit kişiliğini simgelediği ve düşmana karşı gösterdiği kahramanlığı vurgulanır. Ayrıca, demir donuyla birlikte Beyrek’in kılıcı da önemli bir simge olarak karşımıza çıkar. Kılıç, onun gücünü ve cesaretini temsil ederken, demir donu ise dayanma gücünü simgeler. “Beyrek’in Gömleği: Sevgi ve İtibarın Sembolü” bölümünde, kaftan folklorik bir motif olarak Beyrek ile ilişkilendirilir. Beyrek, özellikle kırmızı kaftanı herkesin sırasıyla giyeceğini vurgular. Kaftan doğrudan nişanlı olmanın işareti olarak görülür. Kaftan aynı zamanda tanınmaya da yardımcı olmaktadır. “Haberin Gerçekliği” başlıklı bölümde, kaftanın diğer işlevinin haberin taşıyıcısı olması durumu ele alınır. Bu durum farklı kaynaklardan 9 örnek ile pekiştirilmektedir. “Beyrek’in Ölüm Haberi” bölümü, Dede Korkut hikâyelerinin son boyunda meydana gelen olayları özetler. Beyrek, destanın sonunda öldürülmüştür ve ölüm haberi İç Oğuz’a ulaşmıştır. Kam Büre’nin oğlu Bamsı Beyrek boyunda Yalancı oğlu Yaltacuk, Beyrek’in kanlı gömleğini İç Oğuz’a sunmuştur. Bu haber, İç Oğuz’da büyük bir üzüntüye sebep olmuştur. Beyrek’in ölümü, Dış Oğuz’un asi olduğu ve İç Oğuz’a karşı isyan ettiği boyda gerçeği yansıtan bir habere dönüşmüştür.

“Deli Dumrul’un Yalnızlığı” kısmında, Deli Dumrul boyunun diğer boy-lardan farklı nitelik taşıması belirtilir. Bu durum, boyun bir çeşit yenilik getirdiğini ifade eder. Deli Dumrul boyu, diğer boylardan farklı olarak son derece spesifikdir. Bu durum, Deli Dumrul karakterinin hayatındaki zorluklar ve zorlu mücadeleler ile bağlantılıdır. Ayrıca, bu yalnızlık destanın epik geleneklerinde de bir yer tutar. Gelenekte, kahramanların yalnız mücadeleleri, önemli bir unsur olarak kabul edilmekte ve kahramanın başarılarındaki zorluğu daha da artırmaktadır. Bu boyun Dede Korkut’un genel yapısı ile uyuşup uyuşmaması hâlâ bilim uzmanları tarafından tartışılmaktadır. “Deli Dumrul’u Farklı Kılan Faktörler” başlıklı kısım, Dede Korkut araştırmacılarının Deli

Dumrul boyunun diğer boylardan farklılığına dair görüşler hakkındadır. Örneğin, çoğu boyun başlangıcında hanlar hanı Bayındır Han veya beylerbeyi Kazan Han şeklinde görünmesine rağmen Deli Dumrul boyunda Dumrul, kendisinden önce kimseyi hatta devleti dahi tanımaz. Bu yönüyle Oğuz yurdunun dışında oluşmuş havası vermektedir. Bir diğer faktör Deli Dumrul'un kahramanlığının doğasıdır. Diğer kahramanlar genellikle dış düşmanlara karşı savaşırken, Deli Dumrul kendi iç dünyasıyla savaşmaktadır. Onun kahramanlığı, iç dünyasındaki korkuları ve şeytanları yendiği için takdir edilmektedir. Bu, diğer kahramanların kahramanlığından farklı bir nitelik taşımaktadır ve Deli Dumrul'u diğerlerinden ayırır. Dede Korkut hikâyelerinin diğer boylarında, yiğitlerin anne ve babalarının kendi oğulları için duydukları endişe ve savaşa hazırlıkları belirgin bir şekilde ortaya çıkmaktadır. Ancak Deli Dumrul boyunda, bu durumun aksine, Deli Dumrul'un babası ve annesi, oğulları için canlarını feda etmek istemezler ve bunu açıkça reddederler. Bu durum, ebeveyn-çocuk ilişkileri yapısının bozulduğunu gösterir. Öte yandan, Uruz'un annesi Burla Hatun, Boğaç'ın annesi ve Segrek'in anne ile babasının çocukları uğruna ölmeye hazır olmaları, acıları ve sergiledikleri davranışlar, diğer boylarda gerçekler olarak karşımıza çıkar. Salur Kazan'ın kendi oğlu Uruz'u kurtarmak için savaşa girişmesi de aynı şekilde bu ilişki yapısının bir örneğidir. Başka bir faktör ise Deli Dumrul'un karşılaştığı Azrail'in Oğuzların kahramanlık geleneği ve tecrübesinde yer almamasıdır. Olayların oluş sırasına göre de Deli Dumrul boyu diğer boylardan belirgin bir biçimde ayrılır. Diğer boylarda geniş zamanlara yer verilirken, Deli Dumrul'da olaylar bir iki gün içerisinde gerçekleşir. Mekân konusunda da diğer boylarla karşılaştırıldığında, bu boyda "Akhisar, Derbent, Trabzon, Rumeli, Tatyana Kalesi" gibi isimlere rastlanmaz.

Deli Dumrul boyunun üslubu daha fantastik, doğaüstü öğelerin ön planda olduğu bir nitelik gösterir. Bu boyda, Deli Dumrul'un dev bir yaratıkla savaşması gibi gerçeküstü olaylar ve öğeler yer alır. Ayrıca, Deli Dumrul karakterinin de diğer yiğitlerden farklı bir tarzı görülmektedir. Diğer yiğitlerin genellikle ahlaki ve erdemli özellikleri öne çıkarken, Deli Dumrul'un çılgın, serseri ve yalnız bir karakteri vardır. Bu nedenle, Deli Dumrul boyu hem üslup hem de karakter yapısı açısından diğer boylardan farklı bir niteliğe sahiptir. "Deli Dumrul ve Oğuz Yurdunun Huzur Dönemi" kısmında, Oğuzların barış ile huzur içinde yaşama arzuları ve bunun için verdikleri çabaları ortaya konmaktadır. Bu çabalar, neslin devamını sağlamak, misafirperverlik, yeme-içme etkinlikleri ve kavga gibi unsurlar üzerinden işlenmiştir. Deli Dumrul'un da Oğuz yurdunun geleceği için fedakârlık yapması, diğer yiğitlerin de ben-

zer şekilde hareket etmesi gerektiği ifade edilir. Ayrıca, Deli Dumrul boyunun diğer boylarla bağlantısı da kurulur. Ancak bu kısım, hikâyenin sadece bir yönüdür ve diğer kısımlarında farklı temalar ve olaylar ele alınır. “Yiğidin Ata Bağlılığı” başlıklı bölümde, Deli Dumrul’un atına bağlılığı karşımıza çıkar. Atın Azrail tarafından alınmasıyla Deli Dumrul, atını kurtarmak için ölüme meydan okur. Bu sahne, ata ve at geleneğine olan öneme vurgu yapmakta ve Oğuz kültüründe ata olan saygı ve bağlılık gibi değerlerin ön plana çıkmasını sağlamaktadır. Ayrıca Deli Dumrul’un cesareti ve kararlılığı, Oğuzların yiğitlik anlayışı ve erdemli davranışlarının bir örneği olarak karşımıza çıkar. “Allah Deli Dumrul’un Ömrünü Neden Uzatır?” adlı kısımda ise, Deli Dumrul’un ölümü için beklenen zaman gelirken, Allah’ın ömrünü uzatması ile Deli Dumrul yeniden hayata döner ve mücadelesine devam eder. Bu durum, genel anlamda Tanrı inancına ve kaderin değiştirilemezliğine dayanan temel felsefeyle bağlantılıdır. Üzerinde durulan diğer önemli nokta ise “ad verme geleneği” olmaktadır. Dede Korkut’ta ad verme bir gelenektir. Ad konduktan sonra “Adını ben verdim, yaşını Allah versin.” denilir. Ömür uzama konusu buna bağlanırken, Deli Dumrul boyunda kimseye ad verilmediği fakat buna rağmen Deli Dumrul’un ömrünün uzadığı görülmektedir. Yazara göre bu konu kafa karıştırıcı gelmektedir. Deli Dumrul boyu, diğer Oğuz boylarında olduğu gibi, savaşçı ve yiğit bir geleneği takip etmektedir. Ancak Deli Dumrul’un özel bir yeri vardır: o “deli” olarak adlandırılır. “Deli Dumrul ve Deliler” kısmı da bu konu üzerinde durmaktadır. Bu boydaki karakterlerin özellikle deli olması yönü ile ön plana çıktığı belirtilir.

“Deli Ozan: Atı Verdim Kopuz Aldım“ bölümü, sembolik anlatım örnekleri ve Türk kültürünün değerleri açısından önemli bir yere sahiptir. Deli Ozan’ın atıyla olan bağının kopuzla değiştirilmesi, onun aslında sanatına ve manevi değerlere verdiği öneme bir göndermedir. Böylece materyal değerlerin manevi değerlerle değiştirilebileceği fikri yansıtılır. “Nehirler Kurumasın!” kısmında, hikâyenin bütün yapısında, dağların yüceltilmesine, nehirlerin çağlamasına, ağaçların daima yeşil kalmasına dayalı bir sembolizm bulunduğu belirtilir. Oğuz hayatının sembolize edildiği bu motifler, doğal dünya ile insan hayatı arasındaki bağlantıyı ifade eder. Dağlar, Oğuzların gücünü ve yüceliğini, nehirler ise canlılığı ve hareketliliği temsil eder. Yani Dede Korkut hikâyeleri Oğuz hayatının sembolik bir anlatımıdır. Doğa ve insan hayatı arasındaki bağlantıyı ifade eden sembolizm, Oğuzların değerlerini yansıtır. Oğuz insanının güçlü, saygın ve erdemli bir hayat sürdürmesine yardımcı olmaktadır.

“Bayındır Han’ın Seferi” bölümünde, Tepegöz adı verilen bir canavarın Oğuz yurduna geldiği ve burada korku ile dehşet saçtığı anlatılır. Önceleri, Tepegöz’ün varlığından kimsenin haberi yoktur. Durumun ciddiyetini ilk olarak peri kızından öğrenen çoban, bunu yeterince önemsemeyerek koyunlarının ardından gitmeye devam eder. Ancak Bayındır Han, tehlikeyi fark etmiştir ve kendi tahtından vazgeçerek harekete geçer. Bu durum, onun güçlü bir tehlike hissiyle harekete geçmesi sonucu ortaya çıkmıştır. “Tepegöz’ün Gücü” kısmında da Tepegöz karakterinin kalıplara ters düştüğünden bahsedilir. Tepegöz, kendisine süt veren bakıcıların canını alan, oynadığı çocukların burnunu ve kulağını yiyen çirkin bir karakter olarak karşımıza çıkar. Yazar böyle bir karakterin ne işi olduğunu okuyucuya sorarak düşündürmeye yol açmaktadır. “Babası Sarı Çoban, Annesi Peri Olan Tepegöz” isimli bölümde, Tepegöz’ün tuhaflığı onun oluşumuna bağlanır. Gerçekliği babasından gelirken, efsanevi yönü annesinden gelmektedir. “Gerçeklik ile Mitin Birleştiği Nokta” olarak adlandırılan bölümde, Tepegöz’ün Dede Korkut ile iletişimi gerçeklik olarak kabul edilir. Diğer yandan Basat ile Tepegöz’ün karşılaşması ise mitik kategoriye girmektedir. “Tepegöz Oğuz Yurdundandır” bölümü, mitolojik öğelerin Oğuz kültürüyle nasıl kaynaştığını gösteren bir örnektir. Dede Korkut hikâyelerindeki Tepegöz karakteri sembolizmi ve Oğuz yurdunun gücüyle olan bağlantısını açıklamaktadır. Tepegöz’ün yüzü, Oğuz yurdunun en büyük düşmanını, Basat’ın yüzü ise Tepegöz’ü yenen en güçlü Oğuz kahramanını temsil eder. Bu durum, Dede Korkut hikâyelerindeki Oğuz tefekkürünün sadece Oğuz’dan başkasını kabul etmeyeceği fikrini yansıtmaktadır. Bu nedenle, Tepegöz’ün yenilgisi Oğuz yurdunun gücünü ve birliğini simgeler. “Aruz Koca ve Direk Tekür’ün Benzerliği” bölümü ise, Aruz Koca ile Direk Tekür’ün benzerliklerine odaklanan bir temayı işler. Bu benzerlikler, kahramanların fiziksel özellikleri, karakterleri ve hikâyelerinin işleyiş biçimlerinde ortaya çıkmaktadır.

Aliyev, Dede Korkut hikâyelerindeki sembolizmi, mitolojik unsurları, dil ve üslup özelliklerini derinlemesine analiz etmiş ve yeni bir yorum getirmiştir. Bu şekilde, Dede Korkut hikâyelerinin altında yatan anlamları açığa çıkarmış ve okuyucuya daha kapsamlı bir perspektif sunmuştur. Bu eser, Dede Korkut anlatılarına dair zevkli ve özgün bir yolculuk sunmakta ve bu sebeple ilgili alanlarda araştırma yapanlar için değerli bir kaynak teşkil etmektedir.

Kaynakça

Aliyev, Kamran (2018). *Açık Kitap: Dede Korkut*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.

“COPE–Dergi Editörleri İçin Davranış Kuralları ve En İyi Uygulama İlkeleri” ereve–sinde aşağıdaki beyanlara yer verilmiştir:

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

ıkar atışması Beyanı: Bu makalenin araştırması, yazarlığı veya yayınlanmasıyla ilgili olarak yazarın potansiyel bir ıkar atışması yoktur.

The following statements are made in the framework of “COPE–Code of Conduct and Best Practices Guidelines for Journal Editors”:

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

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



İRAN İSLAM CUMHURİYETİ'NİN KOMŞULARIYLA KÜLTÜREL İLİŞKİLERİ: TÜRKİYE

Cultural Relations of the Islamic Republic of Iran with its Neighbors: Türkiye

Murat CELEP*

Öz

Türkiye ve İran arasındaki kültürel etkileşim çok eski zamanlara uzanmaktadır. Ne var ki her iki ülke ve toplumunun söz konusu kültürel etkileşimine dair çalışmalar nitelik ve nicelik açısından henüz olması gereken seviyede değildir. Bu bağlamda İran'da Tahran Üniversitesi Siyaset Bilimi öğretim üyelerinden Hamid Ahmedi tarafından iki ülkenin kültürel ilişkilerine dair kaleme alınan bu eser dikkat çekici olup çeşitli açılardan öneme sahiptir. Kitabın tanıtılmasındaki temel gaye ise milliyetçi motivasyona sahip yazarın gözünden iki ülke kültürel ilişkilerinin nasıl ele alındığının bir panoramasını sunmaktır. Yazarın milliyetçi bir kimliğe sahip oluşu iki ülke kültürel ilişkilerini çeşitli gerekçelerle savunma kaygısı ve stratejik menfaat ekseninde bir refleksle kaleme almasına yol açmıştır. Bunu yaparken zaman zaman tartışmalı iddia ve yorumlamalardan da kaçınmamıştır.

Anahtar Sözcükler: Türkiye, İran, kültürel ilişkiler, Pantürkizm, kültürel diplomasi.

ABSTRACT

The cultural interaction between Türkiye and Iran goes back to ancient times. However, studies on the cultural interaction of both countries and societies are not yet at the required level in terms of quality and quantity. In this context, this work, written by Hamid Ahmadi, a faculty member of Political Science at Tehran University in Iran, on the cultural relations of the two countries is remarkable and has importance in various aspects. The main purpose of introducing the book is to present a panorama of how the cultural relations of the two countries are handled through the eyes of the author with a nationalist motivation. The fact that the author has a nationalist identity has led him to write with a reflex on the axis of defense of the cultural relations of the two countries and strategic interests. While doing this, he did not avoid controversial claims and interpretations from time to time.

Keywords: Türkiye, Iran, cultural relations, Pan Turkism, cultural diplomacy.

* Doktora öğrencisi. Tahran Üniversitesi, Tahran/İran. E-posta: muratclp29@gmail.com. ORCID: 0000-0003-2435-6530.

Ahmadi, Hamid (2010). *İran İslam Cumhuriyeti'nin Komşularıyla Kültürel İlişkileri: Türkiye*. Tahran: Kültür, Sanat ve İletişim Araştırma Merkezi, Tahran, 228 Sayfa.

Türkiye ve İran coğrafyası ve bu coğrafyayı paylaşan halklar arasındaki etkileşim ve münasebetler çok eski zamanlara uzanmaktadır. Özellikle orta zamanlara gidildikçe toplumlar arasındaki etkileşimin daha da arttığı görülmür. Öyle ki bu dönemlerde İslami dokuya sahip Türk ve İran kültürleri çok geniş bir toprak sahasını birlikte sulamışlardır. Osmanlı-Safevi mücadeleleri ve buna bağlı olarak Sünni-Şii ihtilafının siyasi ve sosyal hayatı şekillendiren daha belirgin bir olgu olarak kendini göstermesiyle birlikte ve yine sonraki dönemlerde Avrupa siyasi ve kültür hayatının iki bölgenin aydın ve devlet adamlarını etkisi altına almasıyla Türkiye ve İran toplumları arasındaki etkileşim de deri değiştirmiş ve eski dönemlere nazaran daha sönük bir biçimde de olsa geçmişten gelen ortak kültürün damıttığı izler üzerinde her an canlanmaya müsait bir yapıyı bünyesinde barındırmaya devam etmiştir.

Bölgenin iki önemli ülkesinin iç içe geçmiş ortak tarihsel birikimi ve birlikteliğine karşın iki ülkeyi merkeze alan çalışmalar çoğunlukla tarih, siyaset ve uluslararası ilişkiler disiplini nokta-ı nazarından ve rekabet söylemi üzerinden şekillenmiştir. İki ülke devleti ve toplumu arasındaki kültürel etkileşim ve münasebetler ise daha çok geçmişteki ortak kültürel mirasa –mümkünse ötekini gücendirmeden ve kapsayıcı- hitap eden bir mahiyete bürünmüştür. Ne var ki modern dönemlerde her iki coğrafyada hâkim olan devlet aygıtının referans aldığı kültürel kodlar farklılaşmış ve bu durum geçmişteki kültürel miras üzerinde çeşitli sorunların ortaya çıkmasına neden olmuşsa da çoğunlukla siyasi konjonktürün icap ettirmesiyle bu sorunlar hasıraltı edilmiştir.

Gerek İran'da gerek Türkiye'de iki ülke ilişkilerini esas alan kimi çalışmalarda iki ülke ve toplum arasındaki kültürel etkileşime de yer verilmiş ancak oldukça yüzeysel bir kapsamda ele alınmıştır. Tahran Üniversitesi siyaset bilimi alanında çalışan öğretim üyelerinden Hamid Ahmedi tarafından kaleme alınan değerlendirmesini yaptığımız bu çalışma ise gözlemleyebildiğimiz kadarıyla İran'da iki ülke ve toplumunun kültürel ilişkilerini doğrudan temel alan ve nispeten kapsamlı ilk akademik çalışmadır.

Toplamda 7 bölümden oluşan çalışmanın ilk bölümü “Kültürel İlişkiler ve Uluslararası İlişkiler Teorilerinde Kültür” adını taşımaktadır. Yazar, bu bölümde uluslararası ilişkilerde kültürün rolü ve bu bağlamda soğuk savaş döneminde kültürün görmezden gelindiği, soğuk savaş sonrasında ise kül-

türe yeniden dikkat gösterildiğini ifade etmektedir. Marksist ve realist yaklaşımda kültüre önem verilmediğini belirten yazar liberal yaklaşımda ise kültüre göreceli bir rol verildiğini düşünmektedir. Yazara göre uluslararası sistemde yaşanan bazı gelişmeler kültürün uluslararası ilişkilerdeki etkisini göstermiştir. Bunlar; temelini kültürel meselelerin oluşturduğu Bosna-Hersek Savaşı, Çeçenistan ve Afganistan savaşları gibi çatışmalar, Batı’da ve özellikle Amerika’da Siyonist-Mesihî hareketler gibi yeni kültürel yaklaşımların ortaya çıkışı, Samuel Huntington’un “Medeniyetler Çatışması” gibi tartışmalı teorilerin ortaya konulması ve yine küreselleşme sürecinin hızlanması ve genişlemesi gibi hususlardır.

“Uluslararası İlişkiler ve Komşular Arası İlişkilerde Bir Çatışma ve Fırsat Olarak Kültür” adını taşıyan ikinci bölümde yazar uluslararası arenada yaşanan çeşitli gelişmelerden yola çıkarak kültürün yapıcı ve çatışmacı rolüne vurguda bulunmaktadır. Yine bu bağlamda çatışmacı ve işbirliği unsuru olarak öne çıkan kültür kuramlarını yine söz konusu kuramların öncü isimleri ekseninde mercek altına almaktadır.

“Yumuşak Güç, Kültürel Diplomasi ve Komşular Arası Kültürel İlişkilerde Çatışma ve Fırsatlar” adını taşıyan üçüncü bölümde yazar uluslararası ilişkilerde yeni bir kültürel yaklaşım olarak yumuşak güç kuramını ele almaktadır. Yazara göre bu yaklaşım Amerikalı teorisyenler tarafından Ortadoğu’da ki Amerikan karşıtı hislere çare olmak için geliştirilmiştir. İran bağlamında özellikle İslami devrim sonrası yeni rejimin İslami akımları desteklemek suretiyle yumuşak gücünü artırmasından ve bilhassa Şii topluluklar arasında bir İslami uyanış yaratarak Şii Hilali adıyla söz edilecek olan ve Arap ülkelerini endişeye sevk eden bir yumuşak güçten bahsetmektedir. Daha sonra kültürel diplomasi kavramına değinen yazara göre bu kavram komşular arasında çok daha fazla önemi haizdir. Bu bölümde yazar tarafından Türkiye’nin yumuşak güç ve kültürel diplomasisine dair kayda değer bir vurgu yapılmamıştır.

“Kültürel Diplomasi, İran ve Komşularının Kültürel İlişkilerinde Çatışma ve Fırsatlar: Kavramsal Perspektif ve Çalışma Analizi” adını taşıyan dördüncü bölümde yazar İran’ın eski çağlarda ve belli oranda orta zamanların Safevi ve Afşar dönemlerinde askeri ve siyasi bir güç olarak öneme sahip olduğunu, bu dönemlerden sonra ise yumuşak bir güç olarak öne çıktığını düşünmektedir. Soğuk savaşın ardından İran’ın kültürel alanda küresel güçlerden birine dönüşebileceğini düşünen yazar, bu bağlamda askeri ve ekonomik alanlarda güçlü temellere sahip olmayan ülkelerin kültürel bir güce dönüşemeyeceği düşüncesine karşı çıkmakta ve Joseph Nye’in üç katmanlı

kek modeli teorisine atıfla İran'ın özellikle kültürel diplomasi ile milli menfaatlerini koruyabileceğini ileri sürmektedir. Yazara göre İran dış ilişkilerinde kültürü çatışma unsuruna dönüştüren meseleler şunlardan ibarettir: İran ile söz konusu ülke arasındaki mezhepsel farklılık, dil ve milliyet boyutundaki kültürel farklılığın kendisini ilhakçı milliyetçilik mahiyetine sahip Pantürkizm ve Panarabizm ideolojisi bağlamında ortaya koyması, tarafların kültürel anlamda birbirini tanıma ve anlamadan uzak olması ve yine İran'ın komşu ülkelerle kültürel ortaklığı ve bu durumun ortak mirasın mülkiyeti üzerinde yarattığı ihtilaflar. Yazar devamında kültürel diplomasi ve yumuşak güç araçlarının kültürel sorunları fırsata, çatışmaları dostluğa dönüştürmede en doğru yol olduğunu ifade etmektedir.

“İran ve Türkiye Kültürel ve Dış İlişkilerinin Geçmişi” adını taşıyan beşinci bölümde yazar Osmanlı ve İran arasındaki çatışmaların ortaya çıkış sebebini Osmanlılara yüklemekte ve İranlıları düşmana karşı savunma durumunda kalan taraf olarak tasvir etmektedir. Yine bu durumun bir sonucu olarak İran'ın doğu ve kuzey topraklarında yaşayan Sünni kesimin kendi devletine yabancılaştırılmasına neden olduğunu düşünmektedir. Sonraki dönemlerde ise benzer politikaları takip eden iki tarafın I. Dünya Savaşı'na kadar bir yumuşama sürecine girdiğini ifade etmektedir. Bu bölümde en dikkat çekici noktalardan birisi bir siyaset bilimci olan yazarın Sadabad Paketi hakkında ileri sürdüğü ve birçok İranlı siyaset bilimci ve tarihçi arasında adeta bir galatı meşhura dönüşmüş olan iddialarıdır. Buna göre Türkiye'nin anlaşmaya bağlılık göstermediğini ileri süren yazar 1939 yılında Türkiye'nin İngiltere ile savunma ve askeri nitelikli bir anlaşma imzalayarak Almanya'ya resmen savaş ilan etmesini pakta aykırı bulmaktadır.¹ Buna karşın İran'ın anlaşmaya sadık kaldığını ancak II. Dünya Savaşı'nda İran'ın işgal edilmesi ve Rıza Şah'ın azledilmesinin anlaşmanın fiiliyatta sona ermesine neden olduğunu iddia etmektedir. Soğuk Savaş Dönemi'nde Bağdat Paketi, CENTO ve Kalkınma İçin Bölgesel İşbirliği gibi örgütlerle ilişkilerini geliştiren taraflar arasındaki münasebetler İslam Devrimi ile birlikte başkalaşmış ve farklı siyasi sistemler, İslamcılık, Türkiye'nin İran İslam Cumhuriyeti muhaliflerine desteği, Türkiye Kürtleri, Pantürkizm ve Türkiye'nin İsrail ile ilişkileri şeklinde sıraladığı çeşitli sorunlar yaşanmaya başlamıştır. Yine iki ülke kültürel ilişkileri bağlamında yazar 1941 sonrasında Türk Devleti'nin tek taraflı olarak çoğu Azeri kökene sahip olan 100 İranlı öğrenciye burs vermeye giriştiği yö-

¹ İran'da söz konusu döneme yönelik kaleme alınan ve tarafımızdan tanıtımı yapılan güncel bir çalışmada Türkiye ve Sababad Paketi'ne yönelik bu türden asılsız iddialar tümüyle reddedilmektedir. Bk. (Celep, 2022).

nündeki ifadeleri dikkat çekicidir. Bu konu bağlamında 1936 yılında iki ülke arasında yapılan anlaşmaya ise yazar tarafından hiçbir atıf yapılmamaktadır. Söz konusu bursiyerler arasında bulunan Cevat Heyet ve Hamit Nutki gibi isimler yazarın ifadesiyle İslam Devrimi sonrasında Pantürkçü akımın aktivistleri olmuşlardır. Öte yandan yazara göre bu bursiyerlerin çoğu Pantürkist propagandalara yönelmemiştir. Yazara göre iki ülke arasında 1958 yılında imzalanan kültürel anlaşma devrim öncesi dönem ve hatta devrimden sonraki ilk yıllarda da İran ve Türkiye arasındaki kültürel ilişkilerin temelini oluşturmuştur. Yazarın iki ülke kültürel ilişkilerini ele alırken dikkat çeken önemli hususlardan birisi Türkiye’de faaliyetlerde bulunan İran kültürel kurumlarına dair geniş bilgiler aktarırken İran’da faaliyet gösteren Türkiye menşeli kültürel faaliyetlere dönük oldukça yüzeysel, indirgemeci ve tartışmalı anlatımıdır. Örneğin Tahran’da faaliyet gösteren Türkiye Kültür Evi’nde her yıl Türkçe öğretimi sınıfı açılarak Azeri ve Azeri olmayan 400 İranlıya ders verildiğini aktaran yazar Türkiye Kültür Müsteşarı’nın sözlerine atfen eğitim gören ve Azeri kökene sahip olmayan İranlıların İstanbul Türkçesini Azeri kökenli İranlılardan daha hızlı öğrendiğini ifade etmektedir. Yine bir başka yerde de yazar İran’da Türkçe kitapların kullanıma sahip olmaması nedeniyle İran kütüphanelerinin bu tip kitaplara çok ilgi duymadığını ifade etmektedir.

“İran ve Türkiye Kültürel İlişkilerinde Fırsatlar ve Çatışmalar” adını taşıyan altıncı bölümde yazar İslam dinini, İran kültürünün Türkiye’deki varlığını, tasavvufi ve manevi ortaklıkları, küreselleşme sürecinde ortak kültürel sorunları, iletişim ve sanatsal mübadeleleri ve yine tarih ve medeniyet mirasının turistleri çekmesi gibi hususları fırsatlar olarak değerlendirmektedir. Bu bölümde yazar sahip olduğu ideoloji doğrultusunda iki ülke arasındaki kültürel etkileşimi tamamen tek taraflı yorumlayarak İran kültürünü Türkleri şekillendiren ve biçimlendiren bir olgu olarak tasavvur ve tasvir etmektedir. Bu bağlamda İran kültürünün uzun dönemden süregelen nüfuzu Türklerin dinsel ruhunu İranlıların dini ruhuna yaklaştırmış ve bu durum Türklerin İslamiyet’te itidalli olmalarını sağlamıştır. Yine yazara göre İran kültür ve mirası ile iç içe geçmiş Hanefi mezhebinin nüfuzu ve Ebu Hanife’nin İranlı olması Türklerin itidalli Müslüman olmaları ve Selefilikten uzak kalmaları sonucunu doğurmuştur. Türklerin birkaç yüzyıl Samanlı, Gazneli, Selçuklu ve diğer yerel devletlerin hâkimiyeti altında yaşamaları İranlılık ruhunun onlarda sağlamlaşmasına neden olmuş ve bunların yerel gelenek ve görenekleri İran kültür ve medeniyeti ile karışmıştır. Yazarın düşüncesine göre Türkiye Türklerinin Nevruz’la aşinalıklarının artması onların İran medeniyet mirasıyla aşinalıklarını artıracaktır. Yazarın bir diğer tartışmalı iddiası da İranlı kökene

sahip olan ve Türkiye’de geniş bir siyasi ve ekonomik nüfuza sahip olduğunu ileri sürdüğü Nurcu tarikatının takip ettiği Bediüzzaman Said Nursi gibi şahsiyetler ile Türkiye’deki milyonlarca Alevi’nin varlığının İran’ın tasavvufi-manevi mirasının bu ülkedeki göstergeleri olduğunu iddia etmesidir. Metin kurgusu ve üslubundan anlaşıldığına göre yazar açısından kültürel etkileşimden kasıt gerçekte İran medeniyeti ve ruhunun etken özelliğidir. Bir diğer ifadeyle bu anlatımda etkileyen ruh İran/İranlılık iken etkilenen Türk’ün ruhudur.

Yazar devamında İran ve Türkiye arasındaki kültürel ilişkilerde çatışma unsuru olarak dört meseleye işaret etmektedir. Bunlar; Sünnilik-Şiiilik ihtilafı, romantik milliyetçi düşüncenin yaygınlaşması, İranlı kültürel şahsiyetlerin Türkiye tarafından müsadere edilmesi ve son olarak da siyasi İslam dalgalarından doğan meselelerdir. Yazar Sünni-Şii ihtilafının Osmanlılarla birlikte ortaya çıktığı ve İran’ın bu duruma karşı bir tepki olarak konum aldığını düşünmektedir. Meselelere oldukça indirgemeci ve ideolojik şekilde yaklaşan yazara göre Osmanlılar İran’a her türlü kötülüğü sergilerken Nadir Şah’ın girişimini örnek vererek İran’ın Şiiilik-Sünnilik arasındaki ihtilafı azaltmak yönünde çabaladığını ancak Osmanlıların bunu kendi menfaatlerine uygun görmediğini ifade etmektedir. Abdülhamid’in Sünnilerle Şiiileri yakınlaştırma politikasını ise Osmanlı’nın Şiiiler arasındaki gücünü artırmak ve İran şahının manevi nüfuzunu ortadan kaldırmak olarak yorumlamaktadır. Devamında Pantürkizm meselesini ele alan yazar, Atatürk döneminde her ne kadar Türkiye’nin kendi sınırlarına çekilse de yeni kurulan devlette de Pantürkçülüğün devam ettiğini belirtmektedir. Yazarın bir diğer tartışmalı iddiası ise Türkiye’nin uluslaşma sürecini gerçekleştirirken tarihi ve kültürel bir kimliğe ihtiyaç duyduğunu ancak böyle bir kimliğin Osmanlı döneminde olmaması nedeniyle yeni rejimin kimlik oluşturmada zorlandığını ve bunun üzerine Türk Tarih Kurumu’nu kurduğunu ileri sürmesidir. Yazara göre bu kimlik tasarımı süreci Türklerin İranlı siyasi ve kültürel aydınlarla karşı karşıya gelmelerine neden olmuştur. Bunun ise başlıca iki nedeni bulunmaktadır. Birincisi İran’ın tarihi ve kültürel şahsiyetlerinin Türklere nispet edilmesi, ikincisi ise Pantürkist yazarların İran karşıtı yazılar yazmalarındı. Yazarın sahip olduğu ideoloji bağlamında değerlendirildiğinde Pantürkizm konusuna karşı oldukça hassas olduğu ve en basit faaliyetleri bile Pantürkist faaliyetler içerisinde değerlendirme eğiliminde olduğu dikkati çekmektedir. Yine radikal İslamcılık meselesinde özellikle İslam devrimi sonrası İran’ın Türkiye’deki İslami akımları desteklediği ve bazı seküler Türk aydınlarla yönelik suikastların İran tarafından desteklenen örgütlerce gerçekleştirildiği yönündeki Türkiye’nin id-

dialarını ise sadece dile getirmekle yetinmektedir. Ayrıca yazar ileride bu konuya atıfla İslamcılığın zaten İran İslam Devrimi yaşandığı dönemde yükselişte olduğunu vurgulayarak ve yine İslam Cumhuriyetinin, İslami hareketleri Lübnan ve Irak gibi sadece Şii çoğunluğa sahip ülkelerde desteklediğini belirterek iddiaları reddetmekte ve İran'ın Türkiye'deki İslami akımlarla ilişkisine ise değinmemektedir.²

“İran ve Türkiye Kültürel İlişkilerinde Çatışmadan Kaçınma ve Fırsatlardan Yararlanma Aracı Olarak Kültürel Diplomasi” adını taşıyan yedinci ve son bölümde yazar iki ülke arasındaki kültürel sorunların, kültürel diplomasinin üç gerekliliği yani tanıma, anlama ve inceleme-müzakere araçlarını kullanarak sorunların çözümünde esaslı adımlar atılabileceğini ifade etmektedir. Ancak bunu yaparken meselelere tamamen taraflı ve İran odaklı yaklaşmaktadır. Örneğin Şiilik ve Sünniliğin ve yine Şiiliğe yakın fırkaların örneğin Aleviler ve çeşitli tarikatların etki ve rollerine dair araştırma ve çalışmalar yapılması gerektiğini belirtirken İran'daki Sünni Türkmenlerden hiç bahsetmemektedir. Romantik ve radikal milliyetçilik konusunda ise Pantürkçülüğün İran'daki Azeri bölgelerini ayırma iddiasının İran'daki Paniranist hareketi doğurduğunu ve bu hareketin Kürtleri İran tarihi ve kültürüne bağladığını ifade eden yazar bu noktada İran'ın elindeki kozun daha etkili olduğunu düşünmektedir. Çünkü yazara göre İran Azerileri geçmişte, şuan ve gelecekte İran milli kimliğine bağlı iken Türkiye Kürtleri ise daha çok Türk karşıtı bir tutuma sahiptir. Ne var ki İran'da ifade özgürlüğünün bulunmayışı, İran Azerbaycan'ındaki özerklik hareketleri, PJAK ve Komala'nın faaliyetlerine dair hiçbir işarette bulunmamaktadır. Sonuç ve öneriler kısmında ise yazarın Pantürkizm faaliyetlerinin İran'da önlenmesi yönünde oldukça hassas olduğu ve en ufak ayrıntıları bile düşündüğü dikkati çekmektedir.

Sonuç yerine ve genel bir değerlendirmeye şunları ifade etmek mümkündür: Yazarın metin kurgusu -kavramsal içeriğe sahip bölümler dışındaki verileri sahip olduğu ideolojik kaygısı/güdüğü doğrultusunda özenle seçmek suretiyle (pick and choose) işlemek yönündedir. Yine olayları her iki taraf açısından değil de İran özelinde tasarlayan ve yorumlamayan metin kurgusunda yazarın temel motivasyonunun iki ülke arasındaki kültürel ilişkilerde sahip olunan sorunlara/kaygılara dair kendi ülkesinin politika yapımcılarına çözüm yolları sunmak ve onları uyarmak olduğu anlaşılmaktadır. An-

² İran İslam Cumhuriyeti adına Türkiye'de Kültür Müsteşarlığı görevinde bulunmuş ve yazarın referans aldığı isimlerden birisi olan Ebul Hasan Halac Monferid'e göre İran söz konusu dönemde Erbakan'ı ve dini akımları desteklerken aşırıya kaçmıştır. Bk. (Halac Monfered, 2008).

cak bunu yaparken objektif yorum ve çıkarımlardan uzak, oldukça iddialı ve tartışmalı bir anlatım benimseyen yazarın ileri sürdüğü görüşler de okuyucuyu ikna edecek doyurucu bir bilgi ve belge paylaşımında bulunmaması çalışmanın zayıf yönleri arasında gösterilebilir. Tüm bunlarla birlikte bu çalışma iki ülke ve toplum arasında özellikle siyasi ve uluslararası ilişkilerde kendini gösteren rekabet söyleminin kültürel alanda da çok canlı olduğunu göstermesi bakımından önemlidir.

Kaynakça

- Ahmadi, Hamid (2010). *İran İslam Cumhuriyeti'nin Komşularıyla Kültürel İlişkileri: Türkiye*. Tahran: Kültür, Sanat ve İletişim Araştırma Merkezi.
- Celep, Murat (2022). "Mehdi Fereci, Mustafa Kemal Atatürk ve Rıza Şah Döneminde Türkiye ve İran Siyasi İlişkileri". *Tarih ve Günce*, 11: 339-347.
- Halac Monfered, Ebul Hasan (2008). *Teamulat-i Ferhengi İran ve Torkiye: Firsatha ve Çaleşha*. Tahran: Pejuheşgah-ı Ferheng, Huner ve İrtibatat.

"COPE-Dergi Editörleri İçin Davranış Kuralları ve En İyi Uygulama İlkeleri" çerçevesinde aşağıdaki beyanlara yer verilmiştir:

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

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

The following statements are made in the framework of "COPE-Code of Conduct and Best Practices Guidelines for Journal Editors":

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

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



TANZİMAT'TAN CUMHURİYET'E KADAR TÜRK KARİKATÜRÜNDE FELSEFE

Philosophy in Turkish Caricature from the Tanzimat to the Republic

S. Atakan ALTINÖRS*

ÖZ

Talia Kundakçı tarafından kaleme alınmış olan kitap Tanzimat'tan Cumhuriyet'e kadar Türk karikatür tarihinde "özgürlük", "adalet", "akılcılık", "laisizm", "demokrasi", "modernizm", "Batılılaşma" gibi kavramlar ekseninde felsefi düşüncenin dışı vuruşunu inceliyor. Kundakçı, 1839'da Tanzimat Fermanı'nın ilânını takiben Osmanlı İmparatorluğu'nda başlayan Batılılaşma sürecinin bir ürünü olarak ilk Türk karikatürünün 1867'de *İstanbul* isimli gazetede yayımlandığını kaydediyor. Müteakiben, ilk Türk mizah dergisi *Terakki*'nin ve peşinden de ikinci mizah dergisi *Diyojen*'in yayın hayatına başlamasıyla Türk karikatürünün gelişim sürecine girdiğine dikkat çekiyor. İslamiyet'in, insan suretini kopyalayarak resmetmeyi pek makbul bulmadığı yönündeki bir inanıştan dolayı pek gelişmeyen resim sanatı karşısında yazar, karikatürün bir "fırsat" yarattığını tespit ediyor. Tanzimat döneminde özellikle Karagöz-Hacivat tiplmelerinin karikatürlerde sık sık boy göstermesi olgusunu, toplumda aşına olunan geleneksel unsurların sağladığı kolaylıkla ilişkilendiriyor. Kundakçı, Millî Mücadele boyunca karikatürün artık sadece mizahtan ibaret olmadığı, yergi ya da grotesk üslubunu kullanan bir "savaşçı" rolü üstlendiği değerlendirmesinde bulunuyor. Sonuç olarak yazar Tanzimat'tan Cumhuriyet'e kadar Türk basınındaki karikatürlerin mizahî işlevinin ötesinde son derece ciddi bir işlev yerine getirdiğini savunuyor.

Anahtar Sözcükler: felsefe, mizah, Türk karikatürü, Tanzimat, Cumhuriyet.

ABSTRACT

The book written by Talia Kundakçı examines the expression of philosophical thought on the axis of concepts such as "freedom", "justice", "rationalism", "laicism", "democracy", "modernism" and "westernisation" in the history of Turkish caricature from Tanzimat to the Republic. The author notes that the first Turkish caricature was published in the newspaper *İstanbul* in 1867 as a product of the westernisation process that started in the Ottoman Empire following the proclamation of the Tanzimat Edict in 1839. Subsequently, she points out that Turkish caricature entered the development process with the publication of the first Turkish humour magazine *Terakki*,

* Doç. Dr., Galatasaray Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Felsefe Bölümü, İstanbul/Türkiye. E-posta: aaltinors@gsu.edu.tr. ORCID: 0000-0001-6072-288X.

followed by the second humour magazine *Diyojen*. The author determines that caricature created an “opportunity” in the face of the art of painting, which did not develop much due to the belief that Islam did not find it acceptable to paint by copying the human image. She associates the frequent appearance of Karagöz-Hacivat characters in caricatures, especially during the Tanzimat period, with the ease provided by the traditional elements familiar in society. Kundakçı concludes that during the National Struggle, caricature was no longer just humour, but assumed the role of a “warrior” using the style of satire or the grotesque. In conclusion, the author argues that caricatures in the Turkish press from Tanzimat to the Republic fulfilled a very serious function beyond their humorous function.

Keywords: philosophy, humour, Turkish caricature, Tanzimat, Republic.

Kundakçı, Talia (2019). *Tanzimat’tan Cumhuriyet’e Kadar Türk Karikatüründe Felsefe*. Ankara: Dorlion Yayınları, 146 sayfa.

Mizah, duyguları ve düşünceleri dışa vurmanın en kestirme yollarından dır. Coğrafyamızda, Hoca Nasreddin fıkraları, Bektaşî fıkraları, Temel ve Dursun fıkraları gibi en bilinen örnekleriyle köklü bir sözlü mizah geleneğine sahibiz; aynı zamanda, Karagöz-Hacivat gölge oyunu ve meddahlık gibi teatral bir geleneğimiz de var. Coğrafyamızdaki mizahın folklorik bu güzel örneklerine kıyasla daha yeni bir mizah türü de karikatürdür ve doğuşu Tanzimat dönemine uzanmaktadır. İlginç olan nokta şudur ki inceleyeceğimiz kitap, Karagöz-Hacivat karakterlerinin Türk karikatür tarihinde sıkça temsil edildiğini ortaya koymaktadır. Böylece, folklorik olan unsurların Türk karikatürünün doğuşuna ilham verdiğine şahit olunur. Yazımızın sonunda, Karagöz-Hacivat karakterlerinin başrolde olduğu birkaç karikatür örneğine yer vereceğiz.

Gelelim kitaba... Millî Eğitim Bakanlığı’ndan emekli resim öğretmeni Talia Kundakçı tarafından kaleme alınan ve 2019 yılında Dorlion Yayınları arasında basılan kitap, “İçindekiler”, “Önsöz”, “Giriş” bölümleri hariç toplam beş bölümden ve “Sonuç” ile “Kaynakça” dâhil 146 sayfadan oluşmaktadır. Yazar kitabında, Tanzimat’tan Kurtuluş Savaşı’na kadar Türk karikatürü örneklerinde felsefî düşüncenin izini sürmektedir. Romantizm, milliyetçilik, akılcılık, egemenlik, aydınlanma, özgürlük, eşitlik, laisizm, modernizm, batılılaşma gibi belli açılardan felsefî özellikler taşıyan temaların o dönemlerdeki karikatürlerde nasıl işlendiğini tahlil etmektedir.

Kundakçı, kitabının “Mizahın Felsefesi ve Karikatür” başlıklı birinci bölümünün ilk cümlelerinde, İtalyanca *caricatura* kelimesinin türediği *caricara* fiilinin “abartmak” anlamına geldiğini açıklamaktadır (s. 15). Yazar, karikatür çizerinin abartarak resmettiği kişilerin, durumların, olayların okur cephesinde

oluşturduğu etkinin, gülümseme veya bazen kahkahalarla gülme olduğunu belirtmektedir. Ardından da felsefe tarihinde Platon'dan Aristoteles'e, Kant'tan Schopenhauer'a kadar komiği ve gülmeyi meydana getiren şeyin ne olduğuna ilişkin görüşlere değinmektedir (s. 16-17). Tam da bu noktada, kitaba yönelik metodolojik bir eleştiri yöneltmek mümkündür: Değerli yazar, adını andığı filozofların eserlerine doğrudan doğruya başvurmak yerine, ikinci el kaynaklara atıfla yetinmektedir. Bunun, özellikle de felsefi düşünce gibi hassas bir alanda metodolojik olarak pek elverişli bir yol olmadığı muhakkaktır. Kitabın sonraki basımlarında, adı geçen filozofların eserlerini tarayarak doğrudan onlara atıf yapmak, yazarın tespitlerine daha sağlam dayanaklar kazandırabilecek bir seçenek olarak değerlendirilebilir. Bu bölümün devamında, yazar, düşüncenin ifade edilmesinin yollarından biri olarak karikatürün, diğer ifade yolları arasındaki ayrıcalıklı yanını şöyle vurgulamaktadır: “Bir filozofun, bir yazarın ya da bir gazetecinin sayfalarca anlatma gereksinmesi duyabileceği kavramlar dizgesini görsel bir anlatım, üstelik çok kısa bir sürede yakalayabilecektir” (s. 20). Mizah formunda ifade edilen düşüncenin alımlanması, gerçekten de diğer ifade formlarına göre çok daha kolaydır.

Kitabın “Tanzimat Döneminde Karikatürde Felsefe” başlıklı ikinci bölümünde, 1839'da Tanzimat Fermanı'nın ilânını takiben Osmanlı İmparatorluğu'nda başlayan batılılaşma sürecinin bir ürünü olarak ilk Türk karikatürünün¹ 1867'de *İstanbul* isimli gazetede yayımlandığı belirtilmektedir (s. 27). Yazar, sonrasında, ilk Türk mizah dergileri² olan *Terakki ve Diyojen*'in yayın hayatına başlamasıyla Türk karikatürünün gelişim sürecine girdiğini kaydeder (s. 28). İslâmiyet'in, insan suretini kopyalayarak resmetmeyi pek makbul

1 Kundakçı, Osmanlı Devleti sınırları içinde yayımlanmış ilk karikatür olarak 1852 yılında Hovsep Vartanyan Paşa tarafından çıkarılmaya başlanan *Boşboğaz Bir Âdem* dergisinde bizzat Vartanyan tarafından çizilen bir karikatürü anar (s. 27). Fakat karikatürün müellifinin “ekalliyetten” olması bakımından bunun bir “Türk” karikatürü olarak değerlendirilmesi yerinde olmaz. Ayrıca, Kundakçı 1856 yılında yayımlanan *Meşu* mecmuasında da karikatürün yer aldığına değinir.

2 İlk Türk mizah dergisinin *Terakki* mi, yoksa *Diyojen* mi olduğu hususunda farklı değerlendirmelere rastlanmaktadır, zira *Terakki*'nin müstakil bir dergi olmadığından, aynı adlı gazetenin eki olduğundan hareketle *Diyojen*'i ilk müstakil Türk mizah dergisi saymak mümkünken, tersi de öne sürülebilir. Tersini öne süren bir yazar olan Demirkol (tam künyesine kaynakçada yer verdiğimiz) bir makalesinde şunları kaydeder: “Yayınlanan İlk Türkçe mizah dergisi noktasında ise gerek dergi olarak gerekse de yayın yılı olarak literatürde farklı isimler ve tarihler bulunmaktadır. Bu isimler içerisinde adı en fazla telaffuz edilen dergi Teodor Kasab tarafından yayınlanan *Diyojen* dergisidir. Buna karşın *Diyojen* dergisinden yaklaşık altı ay önce Filip Efendi ve Ali Raşid tarafından yayınlanan *Terakki* gazetesinin cuma günleri ek olarak verdiği *Terakki* dergisi ilk Türkçe mizah dergisi olma özelliğini taşımaktadır.” (Demirkol, 2016: 142).

bulmadığı yönündeki bir inanıştan dolayı pek gelişmeyen resim sanatı karşısında, yazar, karikatürün bir “fırsat” yarattığını saptamaktadır (s. 29). Tanzimat Dönemi’nde özellikle Karagöz-Hacivat tiplmelerinin karikatürlerde sık sık boy göstermesi, yazara göre, toplumda âşına olunan geleneksel unsurların sağladığı kolaylıkla ilgilidir (s. 29). Ona göre ayrıca, “Karagöz-Hacivat karakterleri özgür karakterlerdir. Herkesin sustuğu ortamda onlar konuşmaktadırlar” (s. 36). Ne var ki yazarın belirttiği gibi Tanzimat Dönemi’nde karikatür çizmeye yönelik olarak toplumun değer yargılarını zedelediği şeklinde tepkiler de eksik olmamıştır (s. 42); kendisi bu durumu, Platon’un komedyayı alçaltarak tragedyayı yüceltmesine benzetir (s. 43). Ona göre bu tepkilere rağmen, Tanzimat Dönemi’nde karikatür “düşünme”ye açılan bir pencere olarak artık keşfedilmiş bulunmaktadır (s. 43).

Kitabın “İstibdat Döneminde Karikatürde Felsefe” başlıklı üçüncü bölümünde, karikatürün Tanzimat döneminde tanıdığı “özgürlük”, “adalet”, “akılcılık”, “laisizm”, “demokrasi” gibi değerlere daha da kuvvetle sarıldığı teşhis edilmektedir (s. 59). Kundakçı, *Beberuhi*, *Davul*, *Tokmak* gibi bu dönemin mizah dergilerindeki karikatürlerde çoğunlukla imzasız bir şekilde Abdülhamit’in hicvedildiğini kaydeder (s. 60). Bu dönemde Abdülhamit’in burnunun fiziksel büyüklüğünün konu edildiği karikatürleri veya onun eşeğe benzetildiği karikatürleri yazar eleştirmekte ve bunun “ucuz bir alaycı yol” olduğunu vurgulamaktadır (s. 64).

Kitabın “Meşrutiyet Döneminde Karikatürde Felsefe” başlıklı dördüncü bölümünde, bu dönemin karikatür formu ile Tanzimat dönemindeki form arasında bir mukayese yapılmaktadır: Kundakçı’ya göre Tanzimat dönemindeki karikatürler henüz, felsefî akımların resim düzeyindeki yansımalarıyken, Meşrutiyet Dönemi’nde karikatür eleştirel gerçekçiliğe bir sıçrama yapmıştır (s. 76). Karikatür Tanzimat Dönemi’nde henüz acemice, var olanı yansıtmakla yetinip bir önerme ortaya atmazken artık açık ya da örtük önermeler sunmaya başlamıştır (s. 73). Yazar bu dönemde, belediye yönetimleri, toplumsal hayat, kadın-erkek ilişkileri, kadın kimliğine yönelik yaklaşımlar, politik hayat, ekonomi, savaş gibi birçok konunun karikatür sanatının gündemine girdiğini tespit eder (s. 77). Fakat eski döneme kıyasla, “özgürlük”, “eşitlik”, “adalet” gibi temaların karikatürlerde değişmeden kaldığına da işaret eder (s. 78). Kitabının bu bölümünde yer verilen karikatür örneklerinde de Karagöz-Hacivat karakterlerine bolca rastlanmaktadır (s. 98, 99, 101, 102, 103).

Kitabın beşinci ve son bölümü “Kurtuluş Savaşı Yıllarında Karikatürlerde Felsefe” başlığını taşımaktadır. Yazar, Mütareke başladığında, 1908’den beri

yayını süren tek mizah dergisi olan *Karagöz*'ün yanı sıra, Meşrutiyet Dönemi'nin *Kalem* ve *Cem* dergilerinin devamı niteliğinde olan ve Sedat Simavi tarafından çıkarılan *Diken* dergisinin yayın hayatına başladığını ifade eder (s. 122). Kundakçı, Kurtuluş Savaşı yıllarında yayın hayatına başlayan diğer mizah dergilerinin şunlar olduğunu beyan eder: *Güteryüz, Aydede, Deccal, Ortaoyunu, Cadı, Alay, Tatlı-Sert*. Kurtuluş Savaşı döneminde çizilen karikatürdeki ana temaların, aşağılanan Yunan askerleri ve düşmanlar karşısında takdirle yüceltilen Atatürk olduğunu belirtir (s. 126). Yine bu dönemdeki karikatürlerde çizgi ile alt yazının birbirini tamamlayıcı şekilde kullanıldığına değinir (s. 126). Meşrutiyet Dönemi'nde durum saptamasında bulunmakla yetinen karikatürün Kurtuluş Savaşı Dönemi'nde bunu aşarak yargıda bulunduğunu ve yorum yaptığını kaydeder (s. 126). Yazar, bu dönemde resmedilen Türk figürleri "iyi"yi temsil ederken, işgalcilerin "zorbalıkları" vurgulanır, der (s. 127). Millî Mücadele boyunca karikatürün artık "humour" [mizah] olmadığı, yergi ya da grotesk üslubunu kullanan bir "savaşçı" rolü üstlendiği şeklinde can alıcı bir yorumda bulunur (s. 127).

Özetle tanıtmaya çalıştığımız bu kitapla ilgili birkaç değerlendirmemiz şöyledir: İlk bakışta kitabın başlığındaki "... Türk Karikatüründe Felsefe" ibaresi okurlarda, sanki kitapta Platon, Aristoteles, Descartes, Kant, Hegel vb. filozoflardaki gibi dar ve "teknik" anlamda felsefî fikirlerin işlendiği karikatürlere odaklanılacağı yönünde bir beklenti uyandırabilir. Kitabın odaklandığı karikatürler ise öyle değildir. Kitabın teknik anlamda "felsefî" hareket noktası, daha ziyade "mizah"ın bazı filozoflar nezdindeki işlevi ve kıymetiharbiyesidir. Keza, "özgürlük", "adalet", "akılcılık", "laisizm", "demokrasi", "batılılaşma", "eşitlik", "ifade özgürlüğü" gibi kavramlar, teknik anlamda sadece "felsefî" değil, aynı zamanda sosyo-politik özellikler taşıyorsa da, kitabın okurlar açısından yakın tarihimize bir de "fikir" ifade eden karikatürler penceresinden bakma noktasında ufuk açıcı olduğu muhakkaktır. Kitaba dair incelememizi, Tanzimat'tan Cumhuriyet'e kadar Türk basınındaki karikatürlerin mizahî işlevinin ötesindeki "ciddî" işlevine yazarın dikkat çektiği şu cümlesiyle bitirmek yerinde olacaktır: "1867'de başlayan karikatür serüvenimiz, aslında Osmanlı Devleti'nin çöküş süreciyle, Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşuna dek uzanan bir belgeler dönemi gibidir" (s. 128).

Kaynakça

Demirkol, Gökhan (2016). "Türkiye'nin İlk Türkçe Mizah Dergisi: Terakki". *Gazi Akademik Bakış Dergisi*, 10(19): 141-160.

Kundakçı, Talia (2019). *Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Kadar Türk Karikatüründe Felsefe*. Ankara: Dorlion Yayınları.

Ekler



Görsel 1. Teodor Kasap'ın bir karikatürü (Hayâl Mecmuası, 1877).

–Nedir bu hâl Karagöz? –Kanun dairesinde serbesti hacivad!



Görsel 2. Karagöz'de yayımlanmış II. Meşrutiyetin ilânı ile ilgili bir karikatür.

Temmuz on bir zuhuru ninni
Üç aylıktır göz nuru ninni
Hem melektir hem huri ninni

Bak benzersin sen aya
Nurlar verdin dünyaya
Biz şükrettik Mevlâ'ya

Büyüyecek arslanım benim
Er olacak civanım benim
Ömrüm, ciğerim, canım benim

Sevmeye kıyamam ninni
Bakmaya doyamam ninni
Ortaya koyamam ninni

Kardeşin var hürriyet
Sizden olur zürriyet
Meydan alsın milliyet



Görsel 3. Kurtuluş Savaşı döneminden bir karikatür.

Hacivad – Karagöz bu ne hal, fare kapanlarını yüklemiş nereye gidiyorsun? Karagöz – İzmir’e gidiyorum Hacivad, malum ya o taraflarda bu sırada fazla Yunan eşkıyası türemiş, mütemadiyen firar ediyorlarmış, bu kapanları sahildeki çalılıarın arasına koyacak ve hepsini yakalayacağım.

“COPE-Dergi Editörleri İçin Davranış Kuralları ve En İyi Uygulama İlkeleri” çerçevesinde aşağıdaki beyanlara yer verilmiştir:

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

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

The following statements are made in the framework of “COPE-Code of Conduct and Best Practices Guidelines for Journal Editors”:

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

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

THE GIFT PARADIGM: A SHORT INTRODUCTION TO THE ANTI-UTILITARIAN MOVEMENT IN THE SOCIAL SCIENCES

Sosyal Bilimlerde Fayda Karşıtı Harekete Kısa Bir Giriş: Faydacı Aklın Eleştirisi

Kazım Tolga GÜREL*

ABSTRACT

At the end of 1980, a group of social scientists founded a journal called *Bulletin du Mauss*. The social scientists gathered around this journal tried to criticise the utilitarian mind with anti-utilitarian publications and to show that this mindset was not universal. Alain Caille stated that at the beginning, this movement set out with criticisms only on economism. Later on, he further developed the intellectual platform and aimed to show that some of the patterns of modern and post-modern society are structures established over time: "Reversing them, learning to look at them differently". The minimum condition for these is to realise that societies, groups and individuals constitute a self-generating process. Although Caille seemed to be approaching the anarchist tradition, he could not escape the sterility of liberalism because he could not see that the fundamental phenomenon that could weaken the totalitarian state and erode the central government dictatorship was through labour.

Keywords: rationality, power, modernity, human, society.

ÖZ

1980 yılının sonunda bir grup sosyal bilimci *Bulletin du Mauss* adlı bir dergi kurdu. Bu dergi etrafında toplanan sosyal bilimciler, faydacı aklı, faydacılık karşıtı yayınlarla eleştirmeye ve bu zihniyetin evrensel olmadığını göstermeye çalıştılar. Alain Caille, bu hareketin başlangıçta sadece ekonomizme yönelik eleştirilerle yola çıktığını belirtmiştir. Daha sonra düşünsel platformu daha da geliştirerek modern ve post-modern toplumun bazı kalıplarının zaman içinde oluşmuş yapılar olduğunu göstermeyi amaçladı: "Onları tersine çevirmek, onlara farklı bakmayı öğrenmek". Bunların asgari koşulu, toplumların, grupların ve bireylerin kendi kendilerini üreten bir süreç oluşturmalarının farkına varmaktır. Caille anarşist geleneğe yakın görünse de liberalizmin kısırlığından kurtulamadı; çünkü totaliter devleti zayıflatabilecek ve merkezi hükümet diktatörlüğünü aşındırabilecek temel olgunun emek yoluyla olduğunu görememiştir.

Anahtar Sözcükler: rasyonalite, iktidar, modernite, insan, toplum.

* Dr., Eskişehir/Türkiye. E-posta: kazimtolgagurel78@gmail.com. ORCID: 0000-0002-1893-8887.

Caille, Alain (2007). *Faydacı Aklın Eleştirisi*. Trans. Devrim Çetinkasap. İstanbul: İletişim, 182 p.

The “reversal” mentioned by Caille is reminiscent of Žizek’s metaphor of “looking crooked”. In this work, Žizek shows how seemingly ordinary phenomena are, in fact, “utilitarian” and how each is useful both in the production of the “subject” and the economic cycle. While he says that ordinary daily reality, the reality of the social universe in which roles are played, is an illusion based on a specific “repression” on overlooking the reality of our desire, he explains that this social construction is nothing but a fragile, symbolic spider web that can be torn apart at any moment by the intervention of reality (Žizek, 2022).

Again, Caille’s propositions about the non-universality of intellectual patterns mentioned in the book remind us of Thomas Kuhn’s criticism in his work “The Structure of Scientific Revolutions” that every economic structure establishes an intellectual and scientific structure and that this structure is not universal (Kuhn, 2021). As is known, thanks to thinkers such as Kuhn and Paul Karl Feyerabend, the domination of positivist and quantitative methodologies in the social sciences began to be shaken in the half of the 20th century, and especially European science began to show flexibility to different openings and ideas beyond this clamp. Feyerabend demonstrates that science is also an ideology and is influenced by people’s intellectual periods and the whole structure and that the utilitarianism of science today is a holistic whole with the economic system and social perceptions (Feyerabend, 2017) is one of the critical turning points of the perspective in which the study “Utilitarian Reason” is included.

Stating that anti-utilitarianism develops close relations with the idea of complexity, self-creation, existence and holism, Caille states that this opposition is as ancient as utilitarianism; it is the same age as human societies. Utilitarianism is woven into the whole body of analyses, beliefs and customs that stem from a certainty, realised or unrealised, thought or unthought, that the only way to satisfy needs and interests is not to sacrifice life for the work necessary to satisfy them. According to anti-utilitarianism, humanity can only become truly human beyond instrumentalism. Caille expresses utilitarianism as follows:

Let us characterise as utilitarian, without preoccupying ourselves with superficial details, any doctrine which maintains that men act

by selfish logic, calculating pleasure and pain, or by pure self-interest, and that this is good, because ethical norms can have no other basis than the happiness of the individual or of the community of individuals (2007: 24).

Stating that utilitarianism barely survives due to its inability to generate basic existential excitement and that it is imperative to give it a soul from somewhere, the author states that it relies on nationalism and religious nostalgia, as in the policies of Reagan and Thatcher. He then draws attention to the historical formation points of the concept. According to him, utilitarianism firstly constitutes the normative basis for modern natural law thought, that is, for any thought that defines the norms of justice that oppose the coercion of the powerful and the authority of tradition. Since society has ceased to deal with the law of God and, contrary to the natural law hopes of antiquity, has given up the expectation of re-establishing that law in conformity with an anthropocentric cosmic order, utilitarianism has become the only possible normative basis. It is no longer a question of seeking conformity to an external and forever lost law. However, in creating a society, a modern society seeks its ideal not in the past but in the future, which, radically breaking with the past, will be built exclusively on rational and utilitarian foundations (Caille, 2007: 27).

Addressing the relationship between the sciences and utilitarianism in the following pages of the book, Caille attempts to explain how the science of economics is shaped by utilitarianism, while the science of sociology softens the utilitarianism of this science. The author states that in the 1970s, another transformation took place in the humanities and social sciences that was as important as the transformations that had been taking place in the classical form of these sciences since the 1770s and that in the 1770s, sciences were formed at the helm of political economy and this legitimised the functional paradigm. In his book *The People's Science*, Conner, a historian of science, complements Caille's criticism of the utilitarian paradigm from a different perspective by emphasising that the role of capitalists and scientists in the formation of sciences is overestimated and that all sciences have their origins in the people (Conner, 2012).

The author states that primitive societies were more interested in ensuring their survival than in production and that the inhabitants of these societies pursued dignity or peaceful idleness rather than the accumulation of material wealth. He states that until the dawn of modernity, what mattered were concepts such as honour, dignity, not being disgraced by neighbours,

honouring ancestors, etc. The main difficulty with utilitarianism is that the idea that people are self-interested has taken root. Therefore, the author attempts to clarify the process of rooting this feeling. Four main factors determine utilitarianism: Reform, science, the market and the triumph of the middle classes.

The first factor, in order of importance rather than in order of history, is the Reformation. The Reformation created the first impulse by making the individual subject a sufficient source of ultimate legitimacy in opposition to the representatives of Church authority. Max Weber, as is well known, has shown with sufficient precision how the Reformation, by valorising the world's life, opened up space for the religious legitimacy of capitalism.

Science is another factor that supports and legitimises utilitarianism. It supported the ethos created by the Reformation. The desire for scientificity is based on two propositions that are inevitably deduced from the central utilitarian theorem: The first proposition is the principle that nothing in society can be explained by transcendence. Causes arising from the nature of things must be explained. The second is that only calculable and measurable things can be science. The ultimate and glorified cause of action will be interest.

The market is a natural consequence of this process. Economic interest can be established about things, and where this relationship will occur will constitute the market. The middle classes, seen as the last factor, will flourish as a result of this process and will turn utilitarianism into the dominant ideology. The intersection of these four events is the main factor in establishing utilitarianism. Although the author seems to criticise science and technology up to this point, he states that he criticises scientism and technocracy.

Continuing with the structural analysis of utilitarianism, the author goes to anthropological findings and attributes the urge to come together to reason in the first communities of humanity. Here, he opposes Tomasello, who proves with many experiments that the urge to live together is natural. Tomasello proved that the urge to live together and help each other is natural through his experiments on infants (Tomasello, 2014). He shows that work is not based on accumulation and that people in wild communities have the right to be lazy, worship and many other actions are carried out through rituals such as games, dances, etc. The period they allocate to non-working activities is much more.

Addressing the concept of rationality in the following chapters of the book, Caille states that this concept interprets thought through the phenomenon of calculation. Focusing on the ambiguity of the concept of rationality itself, the author states that the concept deals with things that can be calculated but cannot eliminate this ambiguity because many phenomena in the world cannot be understood or compared with calculation. Adorno and Horkheimer (2010), who criticised rational reason, criticised calculability and rational reason for differentiating the world of meaning and mechanising many phenomena, and Caille could not bring this criticism to a philosophical point where Marcuse (2016) could see the colourfulness of human beings narrowed by rationality and bureaucracy. Although the book approaches the Frankfurt School critics in its criticism of utilitarian reason, it fails to do so through a philosophy as deep-rooted as theirs.

Towards the end of the book, Caille touches upon the concept of democracy, stating that the concept can be evaluated according to which of the concepts of freedom, equality, and solidarity gives more weight. However, the author emphasises that the division of power is essential for the realisation of democracy and that the arbitrary interventions of power will increase if it is not balanced in this way; “power can be limited not only horizontally but also and especially if it is divided vertically” (2007: 137), and although he seems to approach an anarchist tradition that developed from Bakunin to Bookchin (Bookchin, 2013; Özcan, 2017), he could not get rid of the sterility of liberalism because Caille fails to see that the central phenomenon that can weaken the totalitarian state and erode the dictatorship of the central government is through labour. He never mentions that taking the power that the tyrannical central structure of the state gathers in its institutions and giving it to the people cannot be realised without reorganising the labour potential to construct subjectivities and sociality.

References

- Bookchin, Murray (2013). *Toplumunu Yeniden Kurmak*. Trans. Kaya Şahin. İstanbul: Ayrıntı.
- Caille, Alain (2007). *Faydacı Aklın Eleştirisi*. Trans. Devrim Çetinkasap. İstanbul: İletişim.
- Conner, Clifford D. (2012). *Halkın Bilim Tarihi*. Trans. Zeynep Ç. Kanburoğlu. Ankara: TÜBİTAK.
- Feyerabend, Paul (2017). *Bilimin Tiranlığı*. Trans. Barış Yıldırım. İstanbul: Sel.

- Horkheimer, Max & Adorno, Theodor W. (2010). *Aydınlanmanın Diyalektiği*. Trans. Nihat Ülner & Elif Ö. Karadoğan. İstanbul: Kabalcı.
- Kuhn, Thomas S. (2021). *Bilimsel Devrimlerin Yapısı*. Trans. Nilüfer Kuyaş. İstanbul: Kırmızı.
- Marcuse, Herbert (2016). *Tek Boyutlu İnsan*. Trans. Aziz Yardımlı. İstanbul: İdea.
- Özcan, Emre (2017). *Emeğin Kurucu Öznelliği*. İstanbul: Otonom.
- Tomasello, Michael (2014). *Neden Ortaklıklar Kurarız?* Trans. Bahar Tunçgenç. İstanbul: Alfa.
- Zizek, Slavoj (2022). *Yamuk Bakmak*. Trans. Tuncay Birkan. İstanbul: Metis.

The following statements are made in the framework of “COPE-Code of Conduct and Best Practices Guidelines for Journal Editors”:

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

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

YAZAR REHBERİ

Kültür Araştırmaları Dergisi'nde yayınlanmak üzere gönderilecek çalışmaların aşağıdaki işlem basamaklarını izlemeleri gerekmektedir:

1. Dergiye yayınlanmak üzere çalışma gönderilmesi için sorumlu yazar tarafından TÜBİTAK Dergipark sistemine şahsi üyelik kaydı yapılması gerekmektedir. Dergipark sistemine kayıt olmak için <https://dergipark.org.tr/tr/login> linkinden açılan pencere-lere kişisel bilgilerinizi girerek kullanıcı adınız ve şifrenizi oluşturabilirsiniz.
2. Dergipark sistemine kaydın ardından yazarlar Kültür Araştırmaları Dergisi'nin ma-kale gönderi paneline <https://dergipark.org.tr/tr/pub/kulturder> linkinden ulaşarak makalelerini ve dosyalarını yükleyip süreci başlatırlar.
3. Kültür Araştırmaları Dergisi “yayın etiği”, “araştırma etiği” ve “yasal/özel izin bel-gesi alınması” ile ilgili uluslararası standartlara ve kurallara uygun yayın anlayışını benimsemiştir. Bu bakımdan çalışmaların sisteme yüklenmesi aşamasında etik kurul belgesi gerektiren çalışmalarla ilgili olarak “Etik Kurul Belgesi” de ek dosyalar olarak sisteme yüklenmelidir. Etik kurul belgesi gerektiren çalışmalar için derginin sitesinde yer alan “Etik İlkeler ve Yayın Politikası”na bakınız.
4. Başkalarına ait ölçek, anket, fotoğrafların kullanımı için sahiplerinden izin alın-ması ve bu hususun belirtilmesi; kullanılan fikir ve sanat eserleri için telif hakları düzenlemelerine uyulduğunun belirtilmesi gerekmektedir.
5. Makalelerin Kültür Araştırmaları Dergisi'ne gönderilmesi, yayımı için başvuru ola-rak kabul edilir. Yayın için kabul edilen makalelerin yazarları, çalışmalarının telif haklarından feragat etmiş kabul edilirler. Telif Hakkı Devir Formu derginin sitesinde ilgili bağlantıda yer almaktadır. Yayın kabulü kararından sonra yazarlar, bu formun imzalı-taranmış editörlüğe göndermekle mükelleftirler.
6. Dergimize makale gönderen yazarların ayrıca orcid.org adresinden ücretsiz üyelik yaparak temin edecekleri ORCID kimlik numaralarını makale metinleri ile birlikte editörlüğe iletmeleri gerekmektedir.
7. Çok yazarlı makalelerin sonunda; araştırmacıların katkı oranı beyanı; ayrıca her makale için (varsa) destek ve teşekkür beyanı, çatışma beyanına yer verilmelidir. Yayın kabulü kararından sonra form doldurup imzalanarak ek dosya şeklinde editör-lüğümüze gönderilmelidir.
8. Dergimizin yayın sürecindeki tüm editöryel iş ve işlemler, çift kör hakemlik değer-lendirmeleri ve yayın aşamaları internet tabanlı şifre korumalı TÜBİTAK Dergipark sistemi üzerinden yürütülmekte; bu da yazarlara, hakemlere ve editörlere hızlı erişim imkânı vermektedir. Bu bakımdan sisteme yüklenmiş olan çalışmalarınızın tüm aşamalarını Dergipark üzerinden oluşturmuş olduğunuz kullanıcı adı ve şifrenizle gireceğiniz “Kullanıcı Paneli”nden takip edebilirsiniz.

Yazınız aşağıdaki **yazım kurallarına** uygun biçimde olmalıdır:

Başlık: Türkçe başlık koyu ve büyük harflerle 12 punto, ortalanmış şekilde; İngilizce başlık ise Türkçe başlığın hemen altında, normal, sadece ilk harfleri büyük, 11 punto ve ortalanmış şekilde olmalıdır. Makalenin başlığı, en fazla 12 kelime olmalıdır.

Yazar adı: Yazar adı ve soyadı sağa yaslı, koyu 11 punto olmalıdır. Yazarların unvanı, görev yaptıkları kurum ve eposta adresleri * işaretiyle dipnotta verilmelidir. Hakem sürecinde bu isim kaldırılarak yazı isimsiz bir biçimde hakemlere gönderilir.

Öz: Makalenin başlığından sonra en az 150 en fazla 250 kelimedenden oluşan Türkçe ve İngilizce öz (abstract), 5 kelimelik Türkçe ve İngilizce anahtar kelimeler 11 punto olarak yazılmalıdır. Öz, çalışmanın kapsamı, amacı, yöntemi, etkileri ve sonuçları hakkında fikir verici mahiyette olmalıdır.

Sayfa düzeni: Yazılar, Microsoft Word programında yazılmalı ve sayfa yapıları aşağıdaki gibi düzenlenmelidir:

Kâğıt Boyutu: A4 (21-29,7 cm)

Kenar Boşlukları: Tüm kenar boşlukları 2,5 cm.

Yazı tipi: Times New Roman

Yazı tipi stili: Normal

Boyutu (normal metin): 12

Boyutu (dipnot metni) : 10

Paragraf Aralığı: Önce 0 nk, sonra 6 nk

Satır Aralığı: Tek (1)

Bölüm başlıkları: Alt başlıkların hepsi ilk harfleri büyük olacak şekilde ve koyu olmalıdır. Numaralandırma tercih edilirse “Giriş” ve “Sonuç” bölümüne numara verilmemelidir.

Tablo ve şekiller: Tablo veya şekillerin numarası ve adları tablo veya şeklin hemen altında olmalıdır.

Hacim: Makale, ekler dâhil olmak üzere en fazla 10.000 sözcük olmalıdır.

Diğer hususlar: Özel bir yazı tipi (font) kullanılmış yazılarda, kullanılan yazı tipi de, yazıyla birlikte gönderilmelidir. Yazılarda sayfa numarası, üst bilgi ve alt bilgi gibi ayrıntılara yer verilmemelidir. Yazım ve noktalama açısından, makalenin ya da konunun zorunlu kıldığı özel durumlar dışında, Türk Dil Kurumu'nun Yazım Kılavuzu esas alınmalıdır. Yazıların kaynakçalarında Latin alfabe dışında başka bir alfabe karakterleri kullanılmamalıdır.

Kaynakların Düzenlenmesi

a. Metin içi gönderme

Metin içinde kaynak gösterimi aşağıdaki şekillerde yapılmalıdır. Metinde uygun yerde parantez açılarak, yazar(lar)ın soyadı, yayın tarihi ve alıntılanan sayfa numarası belirtilir.

Örnek: (Köprülü, 1966: 71-76).

Aynı kaynaklara metinde tekrar gönderme yapılırsa yine aynı yöntem uygulanır; age., agm. gibi kısaltmalar kullanılmamalıdır.

Alıntılanan yazarın adı, metinde geçiyorsa, parantez içinde yazarın adını tekrar etmeye gerek yoktur.

Örnek: Boratav (1984: 11), bu rivayetlerin 34 tane olduğunu belirtir.

Gönderme yapılan kaynak iki yazarlı ise, her iki yazarın da soyadları kullanılmalıdır.

Örnek: (Aça ve Yolcu, 2017: 72)

Yazarlar ikiden fazlaysa ilk yazarın soyadından sonra “vd.” (ve diğerleri) ibaresi kullanılmalıdır.

Örnek: (Lvova vd., 2013: 194)

Gönderme yapılan kaynaklar birden fazlaysa, göndermeler noktalı virgülle ayrılmalıdır.

Örnek: (Kaya, 2000: 180; Artun, 2004: 86)

Metin içinde yer alması uygun görülmeyen açıklamalar için sayfa altı dipnot yöntemi kullanılmalı ve bu notlar metin içinde 1, 2, 3 şeklinde sıralanmalıdır.

Metinde arşiv belgelerinden yararlanılmış ise bu belgelere göndermeler (Belge-1) veya (Arşiv-1) şeklinde sırayla belirtilmeli ve kaynakçada ilgili ibarenin karşısına arşiv belge bilgileri yazılmalıdır.

Metin içinde sözlü kaynaklardan alınan bilgilere yer verilmiş ise göndermeler “Kaynak Kişi” anlamına gelecek şekilde (KK-1) şeklinde belirtilmeli, çalışmanın kaynaklar kısmında “Sözlü Kaynaklar” alt başlığı altında her bir kaynak kişinin bilgisi metin içinde yapılan gönderme kodu ile uyumu şekilde belirtilmelidir.

Metin içinde internet kaynaklarından alınan bilgilere yer verilmiş ise göndermeler (URL-1, URL-2...) şeklinde belirtilmeli, çalışmanın kaynaklar kısmında (tercihen “Elektronik Kaynaklar” alt başlığı altında) her bir alıntı uzantısı metin içinde yapılan gönderme kodu ile uyumu şekilde belirtilmelidir.

Metinde vurgular tırnak içinde, eser isimleri italik olarak gösterilmelidir. Beş satırdan fazla alıntılar, tırnak işareti kullanılmadan blok şeklinde 1 cm. içeriden başlatılmalıdır.

b. Kaynakçanın düzenlenmesi

Kaynakçada sadece yazıda gönderme yapılan kaynaklara yer verilmeli ve yazar soyadına göre alfabetik sıralama izlenmelidir. Bir yazarın birden çok çalışması kaynakçada yer alacaksa yayın tarihine göre eskiden yeniye doğru bir sıralama yapılmalıdır. Aynı yılda yapılan çalışmalar için “a, b, c...” ibareleri kullanılmalı ve bunlar metin içinde yapılan göndermelerde de aynı olmalıdır.

Kitap:

Köprülü, Mehmet Fuat (1999). *Edebiyat Araştırmaları*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.

Ergun, Metin ve Aça, Mehmet (2005). *Tıva Kahramanlık Destanları-1*. Ankara: Akçağ Yayınları.

Aça, Mehmet vd. (2009). *Başlangıçtan Günümüze Türk Edebiyatında Tür ve Şekil Bilgisi*. İstanbul: Kriter Yayınları.

Çeviri Kitap:

Sartre, Jean-Paul (1967). *Edebiyat Nedir*. Çev. Bertan Onaran. İstanbul: De Yayınevi.

Kitap Bölümü:

Skocpol, Theda (2014). "Sosyolojinin Tarihsel İmgelemi". Çev. Ahmet Fethi. *Tarihsel Sosyoloji: Bloch'tan Wallerstein'e Görüşler ve Yöntemler*. Ed. Theda Skocpol. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 1-24.

Makale:

Grochowski, Mirosław (1997). "Poland under Transition and Its New Geography". *Canadian Slavonic Papers*, 39(1): 1-26.

Tez:

Yolcu, Mehmet Ali (2011). *Balıkesir'den Derlenen Maniler Üzerinde Bir Araştırma*. Doktora Tezi. Balıkesir: Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Bildiri:

Yolcu, Mehmet Ali (2018). "Bacılar ve Kardeşler: Toplumsal Yapı ve Söylem Açısından Alevi Ataerkilliği". *Motif Vakfı Uluslararası Sosyal Bilimler Sempozyumu (Çanak-kale, 8-10 Kasım 2018)*. İstanbul: Motif Vakfı Yayınları, 66-69.

İnternet Kaynakları:

URL-1: "Social Groups". <http://www.sociologyguide.com/groups.php> (Erişim: 10.06.2014)

Arşiv Kaynakları:

Belge-1/Arşiv-1: BOA-Başbakanlık Osmanlı Arşivi (BOA, DH.EUM.EMN, no: 3, 19.Ş.1330); BCA: Başbakanlık Cumhuriyet Arşivi (BCA, 1927)

Sözlü Kaynaklar:

KK-1: Mustafa Dinç, 1982 doğumlu, ilkokul mezunu, esnaf, İstanbul. (Görüşme: 12.06.2014).

Etik İlkeler ve Yayın Politikası

Açık Erişim ve Lisans Politikaları

Telif Hakları Politikası

Yayın Değerlendirme Süreci hakkında bilgi almak için

<https://dergipark.org.tr/tr/pub/kulturder> sitesine bakınız.

